



Ministério da Cultura e Pivô apresentam

HISTÓRIA UNIVERSAL DOS TERREMOTOS UNIVERSAL HISTORY OF THE EARTHQUAKES

Letícia ramos

TERREMOTOS INDUZIDOS TAMBÉM SÃO IMPREVISÍVEIS

Na mitologia japonesa, o deus Kashima tem a incumbência de manter Namazu, o peixe gigante, preso em uma caverna de pedras nas profundezas da Terra. Quando Kashima baixa a guarda, o peixe escapa e o movimento de sua cauda causa terremotos pelo planeta. Esta é uma das histórias na coleção de Letícia Ramos, que vem investigando as causas e os efeitos – socioeconômicos, psicológicos e políticos – dos terremotos desde que foi premiada com a Beca de Creación Artística da Fundação Botín, em 2016. O ponto de partida de sua pesquisa é o terremoto de Lisboa em 1775. Tido como um dos mais fortes terremotos da história, o sismo teve um enorme impacto na sociedade portuguesa do século XVIII – e, consequentemente, também em suas colônias. A hecatombe – o terremoto veio acompanhado de um maremoto que levantou ondas de cerca de vinte metros de altura, além de uma série de incêndios – aconteceu na manhã do Dia de Todos os Santos, endossando as muitas interpretações místicas e religiosas do acontecido. O Marquês do Pombal, então primeiro ministro, encarregou-se da reconstrução da capital portuguesa. O nobre ergueu as novas estruturas da cidade em uma velocidade de fazer inveja aos construtores que hoje são responsáveis pelos controversos “retrofits” dessas mesmas edificações. Gerando revolta nos pagadores de impostos do outro lado do Atlântico, a empreitada foi essencialmente paga com o ouro provindo de Minas Gerais e envolveu uma quantidade monumental de madeira importada às pressas da colônia. As famosas “gaiolas pombalinas”, por exemplo, foram feitas em sua maioria com madeira de lei do Brasil.

Ramos parte desse evento traumático para produzir uma sequência de imagens estáticas e em movimento que resultam de experimentos fotográficos variados. Desde o começo de sua carreira, a artista alimenta um interesse específico por procedimentos e pela evolução histórica das técnicas da fotografia analógica, o que a leva a desenvolver com frequência aparatos e máquinas específicas para realizar seus projetos. “História Universal dos Terremotos” é o resultado da fusão entre o profundo conhecimento técnico da mídia e o interesse da artista pela narrativa – nesse caso, tanto a histórica quanto a ficcional. A narrativa é por natureza, uma ferramenta intuitiva para amenizar o efeito de mudanças drásticas: contamos histórias a nós mesmos e criamos personagens e alegorias para dar sentido ao intangível ou tornar mais tolerável a experiência da realidade.

Ramos parte desse evento traumático para produzir uma sequência de imagens estáticas e em movimento que resultam de experimentos fotográficos variados. Desde o começo de sua carreira, a artista alimenta um interesse específico por procedimentos e pela evolução histórica das técnicas da fotografia analógica, o que a leva a desenvolver com frequência aparatos e máquinas específicas para realizar seus projetos. “História Universal dos Terremotos” é o resultado da fusão entre o profundo conhecimento técnico da mídia e o interesse da artista pela narrativa – nesse caso, tanto a histórica quanto a ficcional. A narrativa é por natureza, uma ferramenta intuitiva para amenizar o efeito de mudanças drásticas: contamos histórias a nós mesmos e criamos personagens e alegorias para dar sentido ao intangível ou tornar mais tolerável a experiência da realidade.

O terremoto de Lisboa aconteceu em 1775 e a fotografia surgiu em 1835 (em algum lugar em meio à histórica discórdia sobre a sua autoria, dividida entre Talbot e Daguerre). Foi justamente a falta de “provas fotográficas” que estimulou a artista a investigar os relatos da época – contados a partir da própria sensibilidade daqueles que se dispuseram a narrar e re-presentar plasticamente o que viram – para criar a sua própria versão do acontecido. A maioria das fotografias expostas em “História Universal dos Terremotos” foi criada a partir de uma técnica de fotografia estroboscópica em microfilme que registra o movimento de objetos em queda, em uma analogia direta ao momento dos tremores. Ao optar por técnicas próprias do meio científico, Ramos transporta as experiências de um laboratório técnico para o fotográfico, criando, assim, um novo tipo de vocabulário visual.

Uma esfera corta um plano negro, perdendo gradualmente sua definição; seu deslocamento dilatado é um tanto melancólico, silencioso (O mago e o terremoto I, 2016). As imagens de sismos que estamos acostumados a ver nos noticiários não lembram em nada as abstrações de luz em movimento criadas por Ramos. Ao contrário da realidade crua das fotografias de destroços e da superexposição das vítimas de catástrofes naturais, as imagens da artista parecem imprimir o tempo do trauma. Elas emulam a percepção alterada por situações limite e parecem registrar o que acontece quando percebemos no corpo que nada é definitivo. Especialistas se apoiam em tecnologias como análises quantitativas e de probabilidade, simuladores e modelos tridimensionais para tentar prever os impactos do presente

em um futuro próximo. No entanto, a visualização dessas pesquisas não produz muita coisa além de ansiedade no público leigo. Ainda nos falta vocabulário para transformar algoritmos em metáforas e analogias. As imagens de Ramos partilham do mesmo tipo de rigor metodológico empregado nos centros de pesquisa científica, mas sem a pretensão de explicar qualquer coisa. Suas simulações visuais fascinam por reiterarem o mistério e o grau de especulação que ainda residem na mais avançada das descobertas científicas. Ainda não existem explicações convincentes sobre o que motiva o movimento das placas tectônicas – talvez o cochilo involuntário de Kashima que deixa Namazu escapar. Diante disso, só nos resta estudar seus impactos e projetar possíveis medidas preventivas (como foi o caso das construções pombalinas) ou transformar fenômenos desse tipo em alegorias para o nosso grande desarranjo sociopolítico.

A lenda diz que Namazu só escapa quando há um grande nível de injustiça social. O terremoto nivela tudo e todos voltam ao grau zero diante da catástrofe. Em situações de calamidade, a eficiência e o lugar do Estado são colocados à prova, ao mesmo tempo que se revelam as redes de cooperação e solidariedade entre as pessoas. Joaquim José de Mendonça, escritor do livro que empresta o título à exposição, descreve o impacto do sismo de Lisboa: “... ao final, em poucos minutos, não restava grande coisa desta capital da qual acompanhamos o desenvolvimento durante seis séculos. A cidade que se vangloriava de ser a mais rica do Ocidente agora é como um deserto na Arábia?”. Immanuel Kant foi um entre os vários filósofos iluministas (Voltaire cita a catástrofe em Cândido, por exemplo) que se propuseram a tentar entender as possíveis razões da “reação furiosa” da natureza contra Lisboa. O alemão se valeu de uma argumentação geológica e moral para pensar a catástrofe, afastando-se, assim, do debate acerca da Providência Divina predominante no período. Com estas questões em mente, Ramos foi mais adiante em sua proposta de encenar a “ciência empírica”3. No Pivô, a artista executou o experimento proposto pelo filósofo em seu livro Escritos sobre o Terremoto de Lisboa, utilizando caixas de terra construídas com base na seguinte receita:

“Não é difícil para um investigador da Natureza simular os fenômenos. Pegue-nos vinte e cinco libras de limalha de ferro, noutras tantas de enxofre, e misturemo-las com água vulgar. Em seguida, enterremos esta massa a um pé ou pé e meio de profundidade e calqueemos bem a terra que a cobre. Decorridas algumas horas, poderemos observar a liberação de um fumo espesso, a terra estremecerá e chamas irromperão do solo”4.

Ao partir da especulação de Kant para criar um filme ficcional, Ramos empurra a narrativa cientificista para além de seus limites. O “investigador da natureza” a que se refere Kant hoje está mais próximo do artista do que do cientista. O pensamento que gerou o experimento não explica a origem dos terremotos, mas encampou a disputa entre a

religião e a ciência natural em um momento crucial da história do pensamento ocidental. E o que significa falar de terremotos – ou de imagens de terremotos – em uma exposição de arte no Brasil em 2018? Enquanto escrevo esse texto, recebo um alerta do jornal The Guardian no meu celular dizendo que um terremoto acaba de matar 98 pessoas em Bali5. Abro o link e vejo um vídeo trêmulo feito com um celular de alguém que estava lá. O áudio abafado revela gritos e explosões. Respondo a minha pergunta com outra pergunta: por que o jornal inglês escolheu divulgar justamente essa imagem acompanhando o alerta por SMS? Talvez porque ela seja uma ilustração em “tempo real” do horror da catástrofe natural e, na mesma medida, também uma prova da eficiência da cobertura desse veículo. Eu estou a dezenas de milhares de quilômetros do epicentro do terremoto e, ainda assim, recebo involuntariamente a notícia segundos após o ocorrido. Na era da hiper-definição, a imagem amadora traz um senso de verdade e uma urgência diferentes da câmera profissional. Hito Steyerl cunhou o termo “poor image”6 para descrever imagens desse tipo. Para a artista, essas imagens degradadas e feitas às pressas têm um coeficiente de realidade e conduzem certa estética da objetividade que é sintomática do nosso tempo.

A “estética” da câmera trêmula tem sido cooptada pela mídia oficial – e, como não poderia deixar de ser, abre espaço para situações e cenários induzidos. A única coisa que me faz acreditar que esse vídeo de fato foi feito por alguém em meio ao terremoto em Bali é o logotipo do jornal inglês no canto da tela. Mas ele poderia ter sido feito no chuveiro da minha casa, assim como a viagem do homem à Lua pode ter sido encenada em uma maquete similar às de Letícia Ramos. As complexas imagens analógicas de Ramos não ecoam o conceito de Steyerl. Ao contrário das imagens a que se refere a artista alemã – que seriam como um subproduto digital e frenético da busca pelo presente absoluto no capitalismo avançado –, os experimentos fotográficos de Ramos insistem na ideia de que há algo importante nas imagens que demoram, que não falam por si. Elas não são evidência ou sintoma de nada. Permanecem deliberadamente como uma questão em aberto. As imagens de Ramos são elas próprias manipulações premeditadas, o que, de certa forma, torna-as imunes às reconfigurações conceituais a que as imagens em circulação são frequentemente submetidas.

A investigação histórico-científico-ficcional de Ramos segue com a instalação Sismógrafo (2018). Ao transformar um projetor 16mm em um arredo de sismógrafo, a artista se propõe a medir a vibração do edifício Copan e projetá-la simultaneamente. A ponta seca que risca o negativo exposto em tempo real supostamente revela a vulnerabilidade do edifício moderno – ou quiçá de todas as estruturas que julgamos estanques. E o que isso quer dizer, em termos sismológicos? Absolutamente nada. Essa nova máquina cinematográfica segue o processo que Ramos vem adotando há anos: um fenômeno, um evento histórico ou uma notícia de jornal são

o ponto de partida para longos e abrangentes projetos de pesquisa artística. Ainda hoje pensamos sobre o impacto do terremoto de Lisboa, entendemos o quanto ele afetou a relação do país com o Brasil, sabemos também que seus efeitos impulsionaram o pensamento iluminista e somos herdeiros diretos de técnicas de construção civil e da pesquisa geológica desse tempo. Mas, apesar de tudo, ainda não é possível prever um terremoto. Isso posto, estamos sempre potencialmente na iminência de um. O trabalho de Letícia Ramos habita um lugar entre a ciência, a história, a narrativa ficcional e (por que não?) a mágica, lugar este que só é acessível à arte. Seus projetos em aberto olham atentamente para os efeitos do passado sem se preocupar em prever o futuro. Essa artista-inventora nos chama a atenção para o fato de que uma imagem é sempre o resultado da fusão de algo que está no mundo com a nossa capacidade de interpretar e transformar o que vemos.

INDUCED EARTHQUAKES ARE ALSO UNPREDICTABLE

In Japanese mythology, the god Kashima is in charge of guarding Namazu, a giant catfish, keeping it inside a stone cave in the depths of Earth. When Kashima lets his guard down, the fish escapes and the movement of its tail causes earthquakes across the planet. This is one of the stories in Letícia Ramos’ collection. The artist has been investigating the socioeconomic, psychological and political causes and effects of earthquakes since she was awarded the Fundación Botín Visual Art Grant in 2016. The departure point for her research is the earthquake that struck Lisbon in 1775. Seen as one of history’s most intense earthquakes, the event had a tremendous impact on 18th century Portuguese society – and, consequently, also on its colonies. The cataclysm (the earthquake was followed by a tsunami that generated waves up to 20 metres high, as well as countless fires) hit Lisbon in the morning of All Saints’ Day, endorsing the many mythical and religious interpretations of the calamity that followed. The Marquis of Pombal – who was then the country’s Prime Minister – was in charge of rebuilding the Portuguese capital. The nobleman erected the metropolis’ new structures at a speed that would cause envy to contemporary developers who are today responsible for the contentious projects of retrofitting these same buildings. The enterprise was mostly paid for by gold coming from Minas Gerais, and it required a monumental amount of timber – for instance, the famous ‘Pombaline cages’, were built mainly using Brazilian hardwood – which was imported in a rush from the Brazilian colony, triggering commotion amongst taxpayers across the Atlantic.

Ramos draws on this traumatic event in order to produce a sequence of static and moving images that are the result of multiple photographic experiments. Since the start of her career, the artist feeds a specific interest in procedures and the historical evolution of analogic photo-techniques, which has led to the development of a series of unique devices and machines that are able to materialise her projects. ‘Universal History of Earthquakes’ is the combination of a deep understanding of the media and the artist’s interest in narrative – in this case, both historical and fictional. Narrative is often an intuitive tool used to mitigate the impact of drastic changes: we tell stories to ourselves and create characters and allegories in order to give sense to the intangible or to make the experience of reality more tolerable.

The earthquake hit Lisbon in 1775, and photography was invented in 1835 (somewhere between the historical disagreement about its author-

ship: Talbot or Daguerre?). It was precisely the lack of ‘photographic evidence’ that encouraged the artist to investigate the accounts of that time through stories told by those who were keen to narrate and visually represent what she saw. The majority of photographs exhibited in ‘Universal History of Earthquakes’ were created using the technique of stroboscopic photography in microfilm, which registers the movement of falling objects, in a direct reference to the moment when the shaking occurs. By employing techniques that are typical of the scientific field, Ramos transposes the experiences of a technical lab to the photo lab, creating, therefore, a new type of visual vocabulary.

A sphere cuts through a black plane, gradually losing its definition; its dilated displacement is somehow melancholic, soundless (*The magician and the Earthquake I*, 2016). The images of earthquakes that we often see in the news are nothing similar to the moving light abstractions created by Ramos. In contrast to the raw reality of photographs depicting debris and the overexposure of natural disasters victims, Ramos’ images seem to hold the time of trauma. They emulate perception altered by extreme situations and seem to record what happens when we realise with our body that nothing is definite. Experts rely on technology such as quantitative analysis and probabilities, simulators and three-dimensional models in an attempt to anticipate the impact of the present on the near future. However, for the layperson, the visualisation of this research creates little more than anxiety – we still don’t have the vocabulary necessary to transform algorithms into metaphors and analogies. Ramos’ images share the same level of methodological rigour applied in scientific research, but without claiming to explain anything. Her visual simulations fascinate for the way they reiterate the mystery and speculation that still reside in the most advanced scientific discoveries. There is still no convincing explanation about the reasons behind the movement of tectonic plates – perhaps Kashima’s unintentional nap that allowed Namazu to escape. On the face of it, all we can do is study their impact and project potential preventive measures (such as in the case of Pombal’s constructions) or to turn this kind of phenomena into allegories that can illustrate the socio-political mess we are in.

The legend goes that Namazu only escapes when social injustice is rampant. It levels things out and, faced with the tragedy, everyone goes back to ground zero. In calamitous situations, the public power is put to the test, whilst cooperation and solidarity networks come to the fore. Immanuel Kant is amongst the several Enlightenment philosophers (Voltaire refers to the earthquake in *Candide*, for example) who tried to understand the possible reasons behind nature’s ‘furious wrath’ against Lisbon. The German writer chose a geological and moral argument to approach the catastrophe, thus moving away from the divine explanations that were prevalent at the time. With this in mind, Ramos took her proposition further by acting out ‘empirical science’: At Pivô, the artist replicated the experiment proposed by the philosopher in one of his essays about the natural disaster in Lisbon. Ramos used boxes filled with soil built according to the following instructions:

*‘It is now time to say something about the causes of earthquakes. It is easy for a natural philosopher to reproduce their manifestations. One takes twenty-five pounds of iron fillings, an equal amount of sulphur, and mixes it with ordinary water, buries this paste one or one-and-a-half feet underground and compresses the earth firmly above it. After several hours, a dense vapour is seen rising; the earth trembles, and flames break forth from the soil.’*4

Taking Kant’s speculation to create a fictional film, Ramos pushes scientific narrative beyond its limits. Today, the ‘natural philosopher’ to which Kant refers is closer to an artist than a scientist. The concept behind the experiment does not explain the origins of earthquakes but it encompasses the conflict between religion and natural science at a crucial mo-

ment in the history of Western thought. And what does it mean to talk about earthquakes – or images of earthquakes – in an art exhibition in Brazil in 2018? Whilst I was writing this text, I received a phone alert from The Guardian telling me that an earthquake had just killed 98 people in Bali5. I opened the link and watched shaky video footage shot by an eyewitness on their phone. The muffled audio revealed screams and explosions. I attempt here to answer my question with another question: why did the English newspaper choose to publicise precisely this image? Perhaps because it is a ‘real-time’ illustration of the horrors of a natural catastrophe and, in the same measure, a solid evidence of the paper’s efficient coverage. I am thousands of miles away from the quake’s epicentre and yet I promptly received the news seconds after it had happened. In the era of hyper-definition, the amateur image adds a sense of truth and urgency different from professional lenses. Hito Steyerl coined the term ‘poor image’6 to describe this type of image. For Steyerl, these inferior images, made in a rush, carry some weight of reality and are conducive of a certain aesthetic of objectivity that is symptomatic of our time.

The ‘aesthetic’ of a shaking camera has been co-opted by the mainstream media – and, of course, this makes room for induced situations and scenarios. The only thing that makes me believe that the video was in fact shot by someone who was amidst the earthquake in Bali is the newspaper’s logo that appears at the corner of the screen. However, in reality, the video could have been made in someone’s shower, in the same way the first landing on the moon could have been staged using a model similar to the ones produced by Ramos. Her complex analogic images do not echo Steyerl’s concept. In contrast to the images which the German artist refers to – which are like a digital and frantic by-product of the search for absolute present in our advanced capitalism –, Ramos’ photo-experiments insist on the idea that there is something important about the images that take long, that do not speak for themselves. They are not evidence or a symptom of anything, deliberately remaining as an open question. Ramos’ images are premeditated manipulations, which in a sense makes them immune to the conceptual reconfigurations that images in circulation are often subjected to.

Ramos’ historical-scientific-fictional research evolves into the installation *Seismograph* (2018). By transforming a 16mm projector into a mock seismograph, the artist proposes to measure and, simultaneously, project the vibration of the Copan building. The metal needle that scratches the negative exposed in real-time supposedly reveals the modern building’s vulnerability – or perhaps the vulnerability of all structures we believe to be stable. And what does that mean in seismologic terms? Absolutely nothing. This new cinematographic machine expands on the approach that Ramos has taken for years: a phenomenon, a historical event or a piece of news is the departure point for long and comprehensive projects of artistic investigation. Still today we think about the impact of Lisbon’s earthquake, we understand the extent to which it affected the relationship between Portugal and Brazil, we also know that its ramifications propelled Enlightenment ideas and have provided us with a legacy of civil construction techniques and geological research. However, despite it all, it is still impossible to predict an earthquake. Therefore, an earthquake is always something imminent. Letícia Ramos’ work inhabits a place between science, history, fictional narrative and (why not?) magic – a place that is only accessible to art. Her open projects look attentively to the effects of the past without worrying about predicting the future. This artist-inventor calls our attention to the fact that an image is always the merging of something in the world with our ability to interpret and transform what we see.

Fernanda Brenner

Letícia Ramos e o Pivô agradecem / Letícia Ramos and Pivô acknowledge

Alexandre Gonçalves

Benjamin Weil

Everaldo Neres

Fundación Botín

Mendes Wood DM

Guilherme Rossi

Juliana Cerqueira Leite

Juliana Leandra

Junae Andrezza

Mariana Couto

Pedro Farkas

Professor Fábio Rodrigues

Thiago Gimenez

Pivô agradece aos seus mantenedores / Pivô thanks its maintainers

Alexandra Mollof

Ana e Marco Abrahão

Andrea e José Olympio Pereira

Bergamin & Gomide

Camila e Francisco Horta

Carbono Galeria

Carolina Holzer de Zagottis

Casa Triângulo

Clarice Tavares

Coleção Coletiva

Cristiano Guimarães

Eduardo Fakiani

Eduardo Pavia

Espaço Consciente

Fabiana Brenner

Fábio Luchetti

Galeria Fortes D’Aloia & Gabriel

Galeria Luisa Strina

Galeria Nara Roesler

Georgiana Rothier e Bernardo Faria

Graham Steele e Ulysses de Santi

José Leopoldo Figueiredo

Laurie Ziegler

Lisson Gallery

Luciana e Michel Farah

Marcelo Martins

Marcelo Tilkian Maia

Mendes Wood DM

Vera e Luiz Parreiras

Vivien Hertogh

+ anônimos

Equipe / Team

Adriana Francisco

Ana Paula Maich

Anna Ferrari

Buda

Fernanda Brenner

Fernanda Carvalho

Glauco Cirpo

Iago Dias Timoteo

Joana Reis

Julia Bisilliat

Laura Futuro

Leandro Muniz

Ligia Andrade

Matheus dos Reis

Matias Oliveira

Mayra Azzi

Michele Diniz

Natália Vaz

Paula Signorelli

Pedro Alencar

Raquel Sena

Ricardo Reis

Sandra Oksman

Sonia Heilman

^[1] Século presente: com Huma Naraçaga Individual do Terremoto de 1755. Lisboa, 1758. Joaquim José de Mendonça. /// Official history credits two people as the inventors of photography: Henry Talbot, in England, and Louis Daguerre, in France. In 1835, Talbot published an article documenting how he captured images using paper treated with silver chloride, which was then immersed in a salted solution. The result was a negative. Daguerre’s method captured images on a thin copper plate coated in silver salt, which was then treated with mercury vapour to secure the printing. The result was a positive image, which could no longer be copied. There is also a thesis that photography was invented in Brazil in 1833, through a different method developed by Antoine Hercule Florence. In 2017, Ramos worked on a project based on Florence’s history and her experiments with ‘tableaux transparent’. The Blue Night was commissioned for the exhibition ‘Hercule Florence: Le Nouveau Robinson’, at the New National Museum of Monaco (NMNM).

^[2] A exposição no Centro de Arte Fundação Botín (2017), a artista construiu uma maquete-escultura cinética que simulava a vibração do terremoto nas gaiolas pombalinas. A obra “Máquina de Simulação de Terremotos” está em exposição no Pivô. /// For the exhibition at Fundación Botín (2017), the artist built a kinetic sculpture-model that simulated the earthquake vibration on Pombaline cages. Earthquakes Simulation Machine is in exhibition at Pivô.

^[1] A história oficial registra dois inventores da fotografia: Henry Talbot, na Inglaterra, e Louis Daguerre, na França. Em 1835, Talbot publicou um artigo documentando como conseguia fixar imagens usando um papel tratado com cloreto de prata, que depois era mergulhado em uma solução de sal. O resultado era um negativo. Já o método de Daguerre capturava as imagens em uma fina chapa de cobre revestida com sais de prata, que recebia depois vapor de mercúrio para garantir a fixação. O resultado era uma imagem já positiva, que não podia ser mais copiada. Há ainda uma tese de que a fotografia pode ter sido inventada no Brasil, em 1833, com um método diferente, por Antoine Hercule Florence. Ramos desenvolveu um projeto baseado na história de Florence e sua experiência com os “tableaux transparent” em 2017. “The Blue Night” foi comissionado para a exposição “Hercule Florence: Le Nouveau Robinson”, no Museu Nacional de Mônaco (NMNM) /// The ‘Pombaline cage’ is an anti-seismic construction system typically used in central Lisbon. It consists of a three-dimensional wooden structure incorporated to the brickwork. Given its pliable nature, wood can resist traction and compression.

^[2] Excerto extraído do livro de artista produzido na ocasião da exposição da Fundação Botin, em que cita o documento histórico: “História Universal dos Terremotos que tem havido no Mundo e que há Notícia Desde sua criação até o