

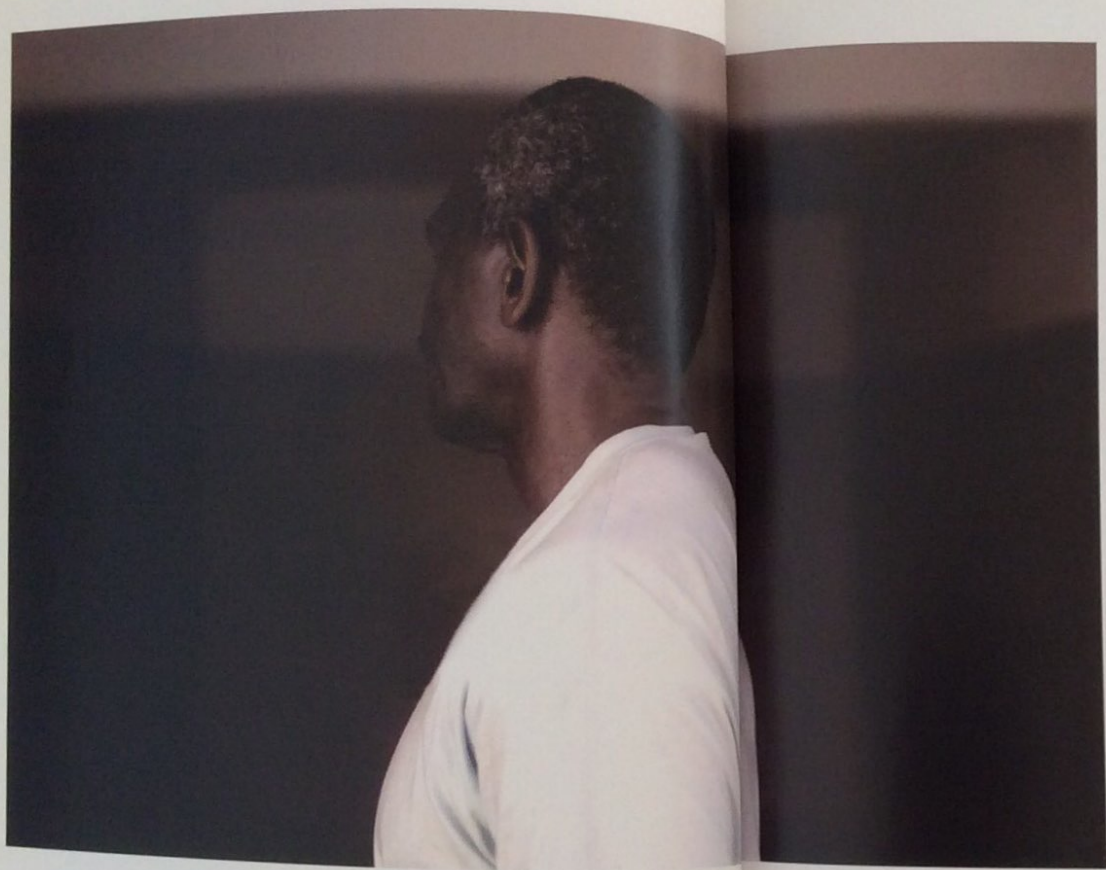
você não está sozinho



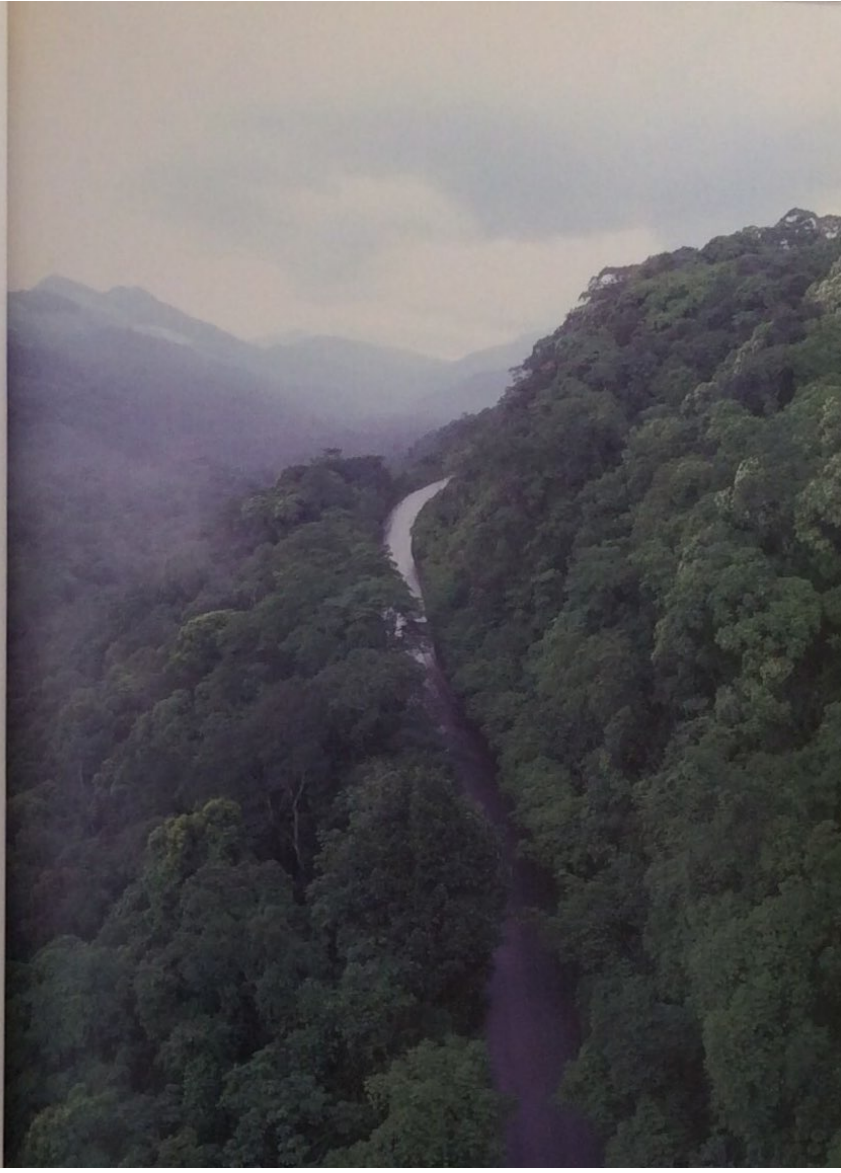


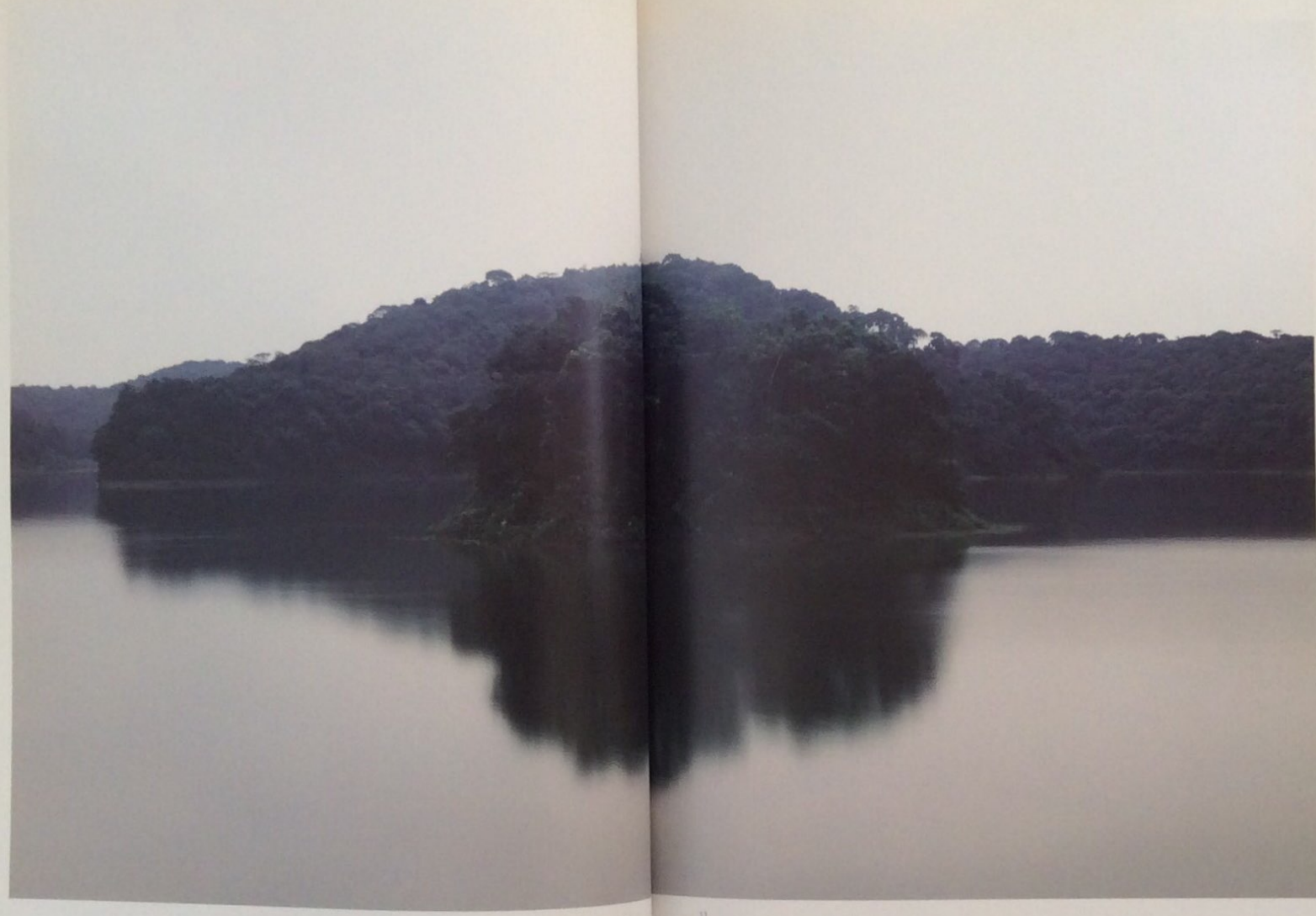
você não está sozinho

CAIO REISEWITZ





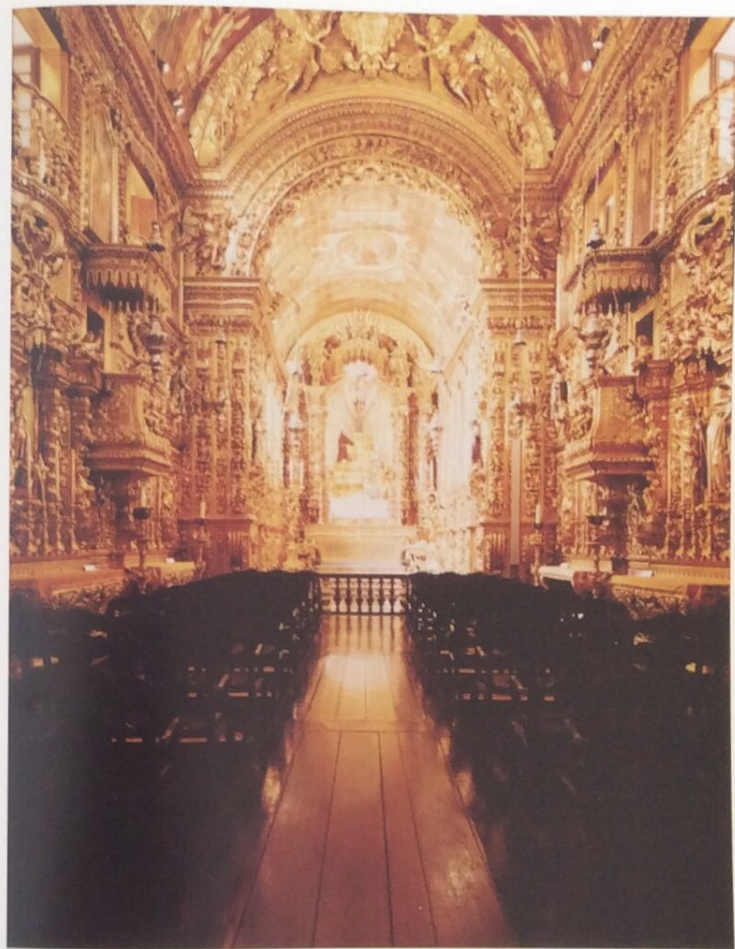




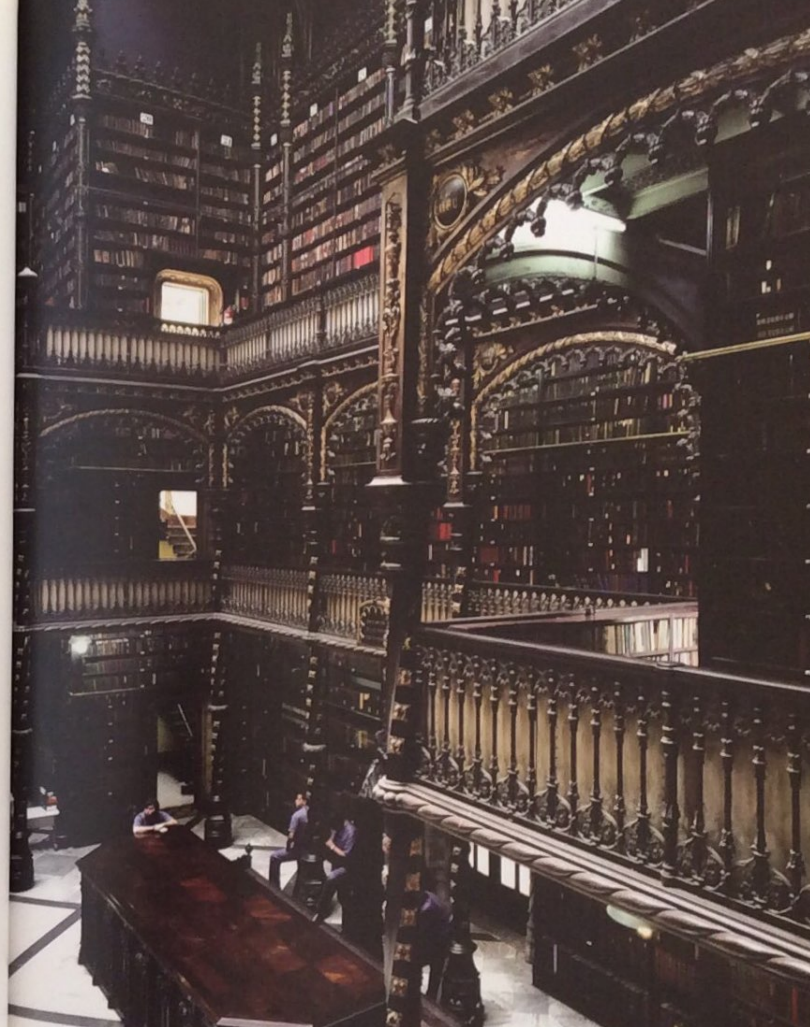


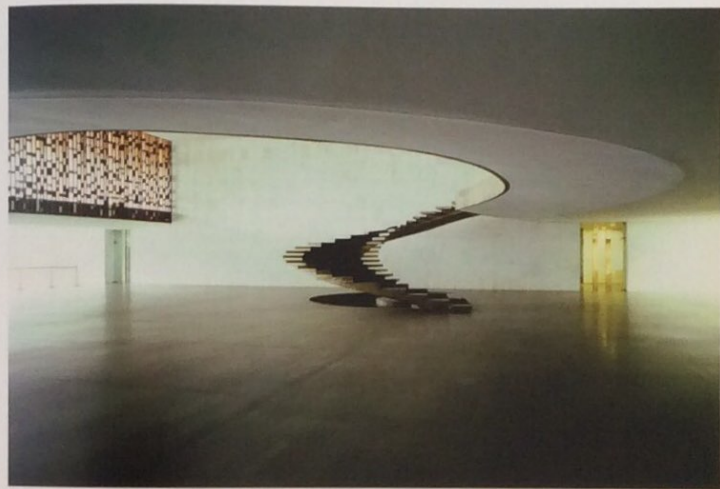












Você não está sozinho

Todo fotógrafo sabe que a realidade não existe na fotografia, que fotografar sempre implica em construir uma relação entre o olho e o objeto. Por muito tempo, a fotografia foi para os semiólogos um prato cheio para a decifração: as imagens fixas dispunham de um imenso campo repleto de códigos e índices. Foi o grande momento do *punctum* barthesiano, "o ponto sensível" da foto, e das análises da distância entre o objeto fotografado e sua representação. Mas vale assinalar que para Ginzburg "as imagens, quer representem objetos existentes, inexistentes ou objeto nenhum, são sempre afirmativas. Para dizer 'isto não é um cachimbo', necessitamos de palavras. As imagens são o que são".

Quando se trata da fotografia, a aproximação entre a imagem e o que é representado cria uma relação tênue, o que permite pensar num diferencial na questão da representação, de aproximação. E também na possibilidade de ruptura dessa relação entre imagem e representação. Trata-se de um paradoxo, pois a dimensão temporal da fotografia atesta uma presença que é também ausência do próprio objeto fotografado e, portanto, da realidade. Nessa distância variável há um movimento que permite decifrar, ainda que precariamente, as imagens fotográficas.

Caio Reisewitz enfrenta na prática da fotografia uma variedade de questões plásticas e técnicas em torno da representação na arte contemporânea. Concentra seu foco em alguns temas, a paisagem eloquente, a paisagem urbana, o cotidiano, o interior das casas, os lugares onde age o poder. A figura humana, presente ou não, levanta sempre a hipótese de qual é, ou qual deveria ser, sua situação no mundo. São exercícios de investigação: concebe o trabalho do fotógrafo numa entonação reflexiva sobre a natureza e os desafios da humanidade. Sabe que o ato de fotografar não é escolher um dado circunscrito no tempo, e sim o encontro propiciado pelo exercício atento ao "ponto de vista" (expressão cara a Niepce) sobre uma situação. Como resultado, o espectador olha e se dá conta de várias dessas questões, afora o esplêndido resultado formal. Há nelas uma sobriedade trágica que transcende o requinte técnico, e uma espiritualidade que é veículo para a reflexão, conduzindo o olhar para além do que parece ser.

Pode-se observar uma organização sazonal nas fotográficas a céu aberto: não interessam ao fotógrafo os dias luminosos, solares, mas apenas os nublados, quando as coisas ficam mais nitidas. Se houver sombra, as indefinições perturbam a nitidez que a luz encoberta trás à tona, pois as sombras se confundem com as coisas. O mesmo ocorre nos interiores, é preciso ter cuidado com a iluminação para que as sombras não venham a contaminar coisa alguma. A luz expandida exerce certo mistério em torno do objeto, como se não fosse possível penetrar nesses lugares em que o ar parece rarefeito, mas realça cada segmento, cada detalhe. O grande formato cria uma forma de monumentalidade épica, ainda que a luminosidade brumosa desafie a perspectiva, contendo-a na planaridade. Os temas variam: *Cubatão II* e *Guarapiranga III* exercem uma impressão de quietude imposta pela homogeneidade da luz, como se as paisagens nada nos pudessem mostrar, até que o olhar insistente do observador penetre nos meandros das fotos em busca de seus significados. Em

Sapopemba I, a identificação de muitas das partículas que compõem a montanha descomunal do lixão de Sapopemba é também propiciada pela força da luminosidade difusa. Ali o olhar é obrigado a trafegar em permanente oscilação, pois quase não há ponto fixo. A composição abstrata de *Câmara Municipal de São Paulo (Palácio Anchieta)*, fotografia feita na Câmara Municipal de São Paulo, guarda um compromisso com os construtivismos, ao mesmo tempo em que, carregada de sentido político, é cheia de significados inquietantes. A

abstenção de identidade em *Rufo* (o nome do fotografado) não advém somente da infiltração controlada de luminosidade ou da exatidão das formas. É um retrato vigoroso que reverbera aspectos da nossa urbanidade anônima. Coincide com a ausência de seres humanos na maior parte das fotografias de Reisewitz. Ausência que promove uma dinâmica ambígua e desconcertante, já que é apenas uma aparência, posto que onde há presença há ausência e vice-versa: ainda que os vultos sejam inexistentes em muitas fotografias, podemos reconhecer nelas indícios das ações humanas no mundo.

Cada obra constitui seu universo particular, com regras próprias. Mas fica evidente nos procedimentos do artista que para ele o espaço não é pura exterioridade. É possível conferir algumas de suas raízes na pintura de C. D. Friedrich, especialmente na condensação da luz e na densidade cósmica, porém suas fotografias estão longe de exprimir um sentimento propenso a um romantismo inefável. Se suas imagens se inscrevem numa certa trama romântica, delas aflora um panteísmo às avessas, pois são atravessadas por princípios da abstração minimalista e por impulsos que se nutrem da atualidade. Trazem implícitas investigações de campo que introduzem no espaço tensões que não encontram jamais repouso.

Como acontece no caso dos bons fotógrafos, as imagens parecem simples, como num aparente improviso. No entanto, as técnicas e os recursos são extremamente complexos: a distância do olhar, as variações de velocidade, os enquadramentos, o zoom, e assim por diante. O "ponto de vista" de Reisewitz cria um vínculo do fotógrafo com o

que lhe interessa, com o objeto fotografado. Aquilo que o fotógrafo escolhe, a maneira como se posiciona frente a seu objeto, determina de antemão não apenas seu estilo, mas também a finura e agudeza de suas abordagens.

Trata-se de imaginar o caminho singular do fotógrafo numa situação *a priori* sempre confusa: o que leva um fotógrafo a buscar tal ou tal imagem? há sempre uma razão que determina a escolha? uma necessidade racional? sensorial? plástica?

Reisewitz trabalha com poucas tomadas: "Quando realizo uma imagem com minha câmera fotográfica o motivo é completamente pensado. Ao contrário das câmeras digitais ou de pequeno formato, para montar minha câmera no tripé, preciso aproximadamente de 5 minutos, ou às vezes de até 15 minutos. A perspectiva, a iluminação e o motivo pensado são os três elementos fundamentais para eu montar minha câmera." O uso de negativos de grande formato — são chapas de 4 x 5 inch — permite ampliações mais apuradas que outros processos. Para o observador, ínfimos detalhes podem ganhar relevância. Não seria muito problemático construir apenas a beleza, ao fotografar a potência da natureza, e depois reproduzir as imagens em grandes dimensões. Numa época em que imagens de todas as ordens são disseminadas ao infinito, a visualidade testa limites. Mas o fotógrafo não se deixa iludir pela exuberância da paisagem. O olhar de Reisewitz é um olhar nômade, que se mantém alerta. A comunhão com a natureza é também um alento de liberdade para a criação de novos significados entre a natureza e a presença humana. Sem se ater a um único discurso, denuncia o descompasso do mundo e instiga o imaginário do observador, incitando-o a participar de suas apostas — o que implica em elaborar distintos modos de percepção e avaliação da realidade contemporânea.



Carandiru 2002 - 180 x 123 cm



Sapopemba 2003 - 120 x 180 cm

¹ Ginzburg, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 138

You are not alone

Every photographer knows that reality does not exist in photography, that taking a photograph always involves the construction of a relation between the eye and the object. For a long time photography was an object of intense interest for semiologists, in terms of its decoding: the fixed images presented an immense field replete with codes and signs. This was the great moment of the Barthesian *punctum*, the photograph's "point of contact", and of the analyses of the distance between the photographic object and its representation. But it is worth noting that for Ginzburg "the images, whether they represent existing objects, inexistent objects, or no object at all, are always affirmative. To say 'This is not a pipe', we need words. The images are what they are."¹

In photography, the approximation between the image and what is represented brings about a tenuous relationship, which allows for thought about a differential in the question of representation, of approximation. And also concerning the possibility of rupture in this relationship between image and representation. Herein lies a paradox, since the temporal dimension of photography attests to a presence that is also an absence of the object photographed and, therefore, of reality. In this variable distance there is a movement that allows one to decipher, albeit precariously, the photographic images.

In his photography, Caio Reisewitz deals with a range of aesthetic and technical issues having to do with representation in contemporary art. He concentrates his focus on several themes: landscape, cityscape, day-to-day life, house interiors, places where power operates. The human figure, whether present or not, always raises the hypothesis of what is, or what is likely to be, its status in the world. They are exercises of investigation: in his conception the work of the photographer involves a reflexive intonation on nature and the challenges of humanity. He knows that the act of photographing does not consist of choosing a datum circumscribed in time, it is, rather, the encounter that arises when the photographer does his work keenly aware of a "point of view" (an expression dear to Nietzsche) in regard to a situation. As a result, the viewer observes and becomes aware of several of these questions, beyond the splendid formal result. They involved a tragic sobriety that transcends their technical refinement, and a spirituality that enables reflection, directing the vision beyond mere appearance. A seasonal organization can be observed in the open-air

photographs: the photographer is not interested in bright sunny days, but only in cloudy ones, when things become clearer. Shadows mean indefiniteness, preventing the clearness that the muted light allows for, since the shadows blend confusingly with the objects. The same thing happens with interior shots, one must take care with the lighting so that the shadows do not contaminate anything.

The expanded light surrounds the object with an aura of mystery, as though it were not possible to penetrate into these places where the air seems rarefied, but it highlights every segment, every detail. The large format imparts a kind of epic monumentality, even though the foggy lighting challenges the perspective, containing it in planarity. The themes vary: *Cubatão II* and *Guarapiranga III* operate an impression of calm imposed by the homogeneity of the light, as if the landscapes could not show us anything, until the viewer's insistent perception penetrates the meanders of the photos in search of their meanings. In *Sapopemba I*, the identification of many of the particles that compose the huge mountain of trash in Sapopemba is also made possible through the force of the diffuse lighting. Here the gaze is obliged to move about in permanent oscillation, since there is hardly any fixed point. The abstract composition of *Câmara Municipal de São Paulo (Palácio Anchieta)*, a photograph made at São



Jundiaí I 2004 - 123 x 103 cm Jundiaí II 2004 - 123 x 103 cm

Paulo City Hall, maintains a commitment with the constructivism; loaded with political content, it is nonetheless full of disquieting meanings. The lack of identity in *Rufo* (the name of the photographed subject) is due not only to the controlled infiltration of light or the preciseness of the forms. As a vigorous portrait that reverberates aspects of our anonymous urban condition, it coincides with the absence of human beings in most of

Reisewitz's photographs. This absence instills an ambiguous and disconcerting dynamics, since it is only an apparent absence in light of the fact that where there is presence there is absence and vice versa: even though many of his photographs lack human figures, they still contain recognizable signs of human action in the world.

Each artistic oeuvre constitutes its own private universe, with its own set of rules. Yet this artist's procedures make it clear that for him space is not pure exteriority. Some of the roots of his photography can be found in the painting of C. D. Friedrich, especially in the condensation of light and in the cosmic density, although the feeling expressed by his photographs is far removed from ineffable romanticism. While his images are inscribed in a certain romantic mesh, they give rise to a kind of inverted pantheism, since they are shot through by principles of minimalist abstraction and impulses fed by contemporaneity. They involve implicit field investigations that inject space with *tensão* that will never come to rest.

As in much good photography, the images appear simple, apparently spontaneous. However, the techniques and resources are extremely complex: the distance from the eye, the different shutter speeds, the framings, the zoom, and so forth. Reisewitz's "point of view" establishes a link between the photographer and what interests him, i.e., the photographed object. What the photographer chooses, how he positions himself before his object, determines from the outset not only his style, but also the refinement and sharpness of his approaches.

The task here is one of imagining the photographer's approach within an always confused a priori situation: what brings a photographer to seek out this or that image? Is there always some line of reasoning that determines the choice? A rational necessity? A sensorial or aesthetic need?

Reisewitz works with very few shots: "Whenever I make an image with my camera the motif has been thought out beforehand. Unlike digital cameras or small-format cameras, to set up my camera on the tripod it takes me about 5 minutes, sometimes up to 15 minutes. The perspective, the lighting and the planned motif are the three fundamental elements for me to set up my camera." The use of large-format negatives – 4 x 5 inch plates – allows for higher-resolution enlargements than other processes. For the viewer, tiny details can become highly relevant.

It would not be very difficult to construct only beauty when photographing the power of nature, and afterwards reproduce the images in large sizes. In this era when images of every type are disseminated infinitely, the limits of visibility are being tested. But the photographer does not allow himself to be illusioned by the landscape's exuberance. Reisewitz's eye is a nomadic one, always on the alert. Communion with nature also enables the freedom for the creation of new meanings between nature and the human presence. Detached from any single discourse, it denounces the world's arrhythmia and incites the viewer's imagination, beckoning the viewer to participate in its challenges – which require the elaboration of distinct modes of perception and evaluation within the contemporary reality.

Stella Teixeira de Barros

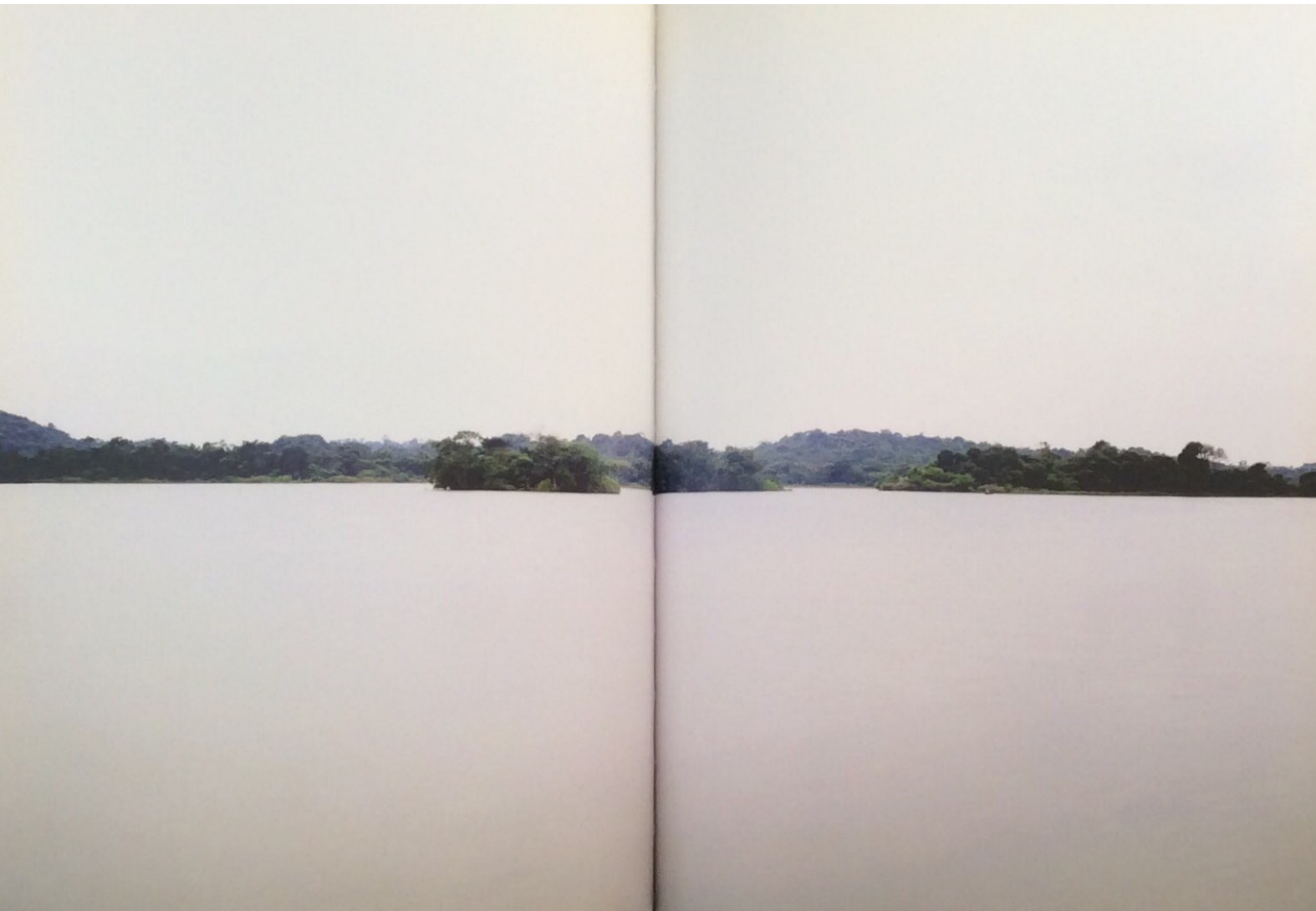
¹ Ginzburg, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 138















Caio Reisewitz

1967 São Paulo, SP BRASIL

vive e trabalha em São Paulo

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS solo exhibitions

2005

Você Não Está Sorindo, Galeria Brito Cimini. SÃO PAULO, BRASIL.

Galeria Marella. COMO, ITALY.

2003

GOIÂNIA, Museu de Arte Contemporânea de Goiás. GOIÂNIA, BRASIL.

2002

22.02.2002 Projekt Morgen, FRANKFURT, GERMANY.

Lançamento do livro release of the book PERIFERIA, Galeria Brito Cimini. SÃO PAULO, BRASIL.

2000

Os Quadros Negros, Temporada de Projetos, Paço das Artes, SÃO PAULO, BRASIL.

1997

Alles Deutschland Fachbereich Bildende Kunst, MAINZ, GERMANY.

1996

242-1 Caio Reisewitz Trabalhos Fotográficos, Centro Cultural São Paulo. SÃO PAULO, BRASIL.

EXPOSIÇÕES COLETIVAS group exhibitions

2005

51ª Biennale di Venezia, Padiglione Brasile. VENICE, ITALY.

Alegoria Barroca na Arte Contemporânea, Centro Cultural Banco do Brasil. RIO DE JANEIRO, BRASIL.

El Diablo non es Tan Malo Como se Pinta, Museo Nacional de Bellas Artes. BUENOS AIRES, ARGENTINA.

Oito Vivos: Um Olhar Sobre a Fotografia Brasileira, Santander Cultural. PORTO ALEGRE, BRASIL.

2004

Em Tempo, Sem Tempo, Paço das Artes. SÃO PAULO, BRASIL.

26ª Bienal Internacional de São Paulo. SÃO PAULO, BRASIL.

Versão Brasileira, Galeria Brito Cimini. SÃO PAULO, BRASIL.

Estratégias Barrocas Arte Contemporânea Brasileira, Centro Cultural Metropolitano. QUITO, ECUADOR.

Paralela. SÃO PAULO, BRASIL.

Caio Reisewitz, Fabiano Marques, Thiago Bortolozzo. Centro Cultural SP. SÃO PAULO, BRASIL.

A Fotografia Dissolvida - Mês Internacional da Fotografia, Sesc Pompéia SP. SÃO PAULO, BRASIL.

São Paulo-450 Anos-Paris, Instituto Tomie Ohtake. SÃO PAULO, BRASIL.

2003

São Paulo no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. SÃO PAULO, BRASIL.

A Subversão dos Meios, Itaú Cultural São Paulo. SÃO PAULO, BRASIL.

Prêmio Porto Seguro de Fotografia 2003. SÃO PAULO, BRASIL.

Entre a Fotografia e o Desenho, CEMIG Espaço Cultural de Arte. BELO HORIZONTE, BRASIL.

Arte e Sociedade - Uma Relação Polêmica, Itaú Cultural São Paulo. SÃO PAULO, BRASIL.

Casa Onírica. SÃO JOÃO DA BOA VISTA, BRASIL.

Diversidade e Confluência, Brasil Europa ARTE QUE UNE. BRASÍLIA, BRASIL.

2002

IX Salão MAM-Bahia - Museu de Arte Moderna da Bahia. SALVADOR, BRASIL.

2ª Bienal de Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes. BUENOS AIRES, ARGENTINA.

Novas Aquisições Fundação ARCO, Centro Galego de Arte Contemporânea. SANTIAGO DE COMPOSTELA, SPAIN.

Faxinal das Artes, Museu de Arte Contemporânea do Paraná. CURITIBA, BRASIL.

Fotografias no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo SÃO PAULO BRASIL.

2º Prêmio Sergio Motta, Paço das Artes. SÃO PAULO, BRASIL.

Coleção Caixa Geral de Depósitos, Culturgest. O PORTO, PORTUGAL.

Interculturalidades, Centro de Artes UFF. NITERÓI, BRASIL.

Cutting Edge, ARCO. MADRID, SPAIN.

2001

Conquista - Oficina Três Rios. SÃO PAULO, BRASIL.

Uma Coleção: Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. ESCH-SUR-ALZETTE, LUXEMBURG.

Uma Coleção: Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Exit Art. KÖLN, GERMANY.

Coleção Museu de Arte Moderna da Bahia, Museu do Estado do Pará. BELÉM, BRASIL.

Rede de Tensão: Bienal 50 Anos, Fundação Bienal de São Paulo. SÃO PAULO, BRASIL.

Recortes, Galeria Brito Cimini. SÃO PAULO, BRASIL.

Recortes, Mês Internacional da Fotografia, Oficina Cultural Três Rios. SÃO PAULO, BRASIL.

Pose Debita, Galeria do Estado de São Paulo, Casa das Rosas. SÃO PAULO, BRASIL.

No Arco das Rosas, Galeria do Estado de São Paulo, Casa das Rosas. SÃO PAULO, BRASIL.

2000

Fin do Milênio, Os Anos 90 no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. SÃO PAULO, BRASIL.

Rumos Visuais, Galeria Itaú Cultural de Campinas. CAMPINAS, BRASIL.

Rumos Visuais, Itaú Cultural, Centro Diálogo do Mar de Arte e Cultura. FORTALEZA, BRASIL.

Imagem Experimental, MAM Higienópolis. SÃO PAULO, BRASIL.

Território Expandido, Prêmio Multicultural Estadão, Sesc Pompéia. SÃO PAULO, BRASIL.

Rumos Visuais, Itaú Cultural, Fundação Joaquim Nabuco. RECIFE, BRASIL.

1999

VI Salão MAM-Bahia, Museu de Arte Moderna da Bahia. SALVADOR, BRASIL.

Programa de Exposição 99, Centro Cultural São Paulo. SÃO PAULO, BRASIL.

1998

Novíssimos, Paço das Artes. SÃO PAULO, BRASIL.

1997

IV Salão MAM-Bahia, Museu de Arte Moderna da Bahia. SALVADOR, BRASIL.

1996

Die Farbe Blau (A Cor Azul), Flughafen Galerie. FRANKFURT, GERMANY.

Neun aus Mainz (Nove de Mainz), Galerie Wyspa. DANZING, POLAND.

1995

Eisenturm (Torre de Ferro), Kunstverein Mainz. MAINZ, GERMANY.

Die Farbe Weiss (A Cor Branca), Kulturgeschichtliches Museum. OSHABRÜCK, GERMANY.

PRÊMIOS awards

2001

Prêmio Sergio Motta - Fundação Sergio Motta, Secretaria do Estado e Cultura e Governo do Estado de SP. SÃO PAULO, BRASIL.

1999

Prêmio Aquisição - VI Salão MAM-Bahia, Museu de Arte Moderna da Bahia. SALVADOR, BRASIL.

1997

Prêmio Aquisição - IV Salão MAM-Bahia, Museu de Arte Moderna da Bahia. SALVADOR, BRASIL.

COLEÇÕES EM INSTITUIÇÕES PÚBLICAS public collections

Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM São Paulo. SÃO PAULO, BRASIL.

Museu de Arte Moderna de São Paulo, Col. Telesp Celular - MAM São Paulo. SÃO PAULO, BRASIL.

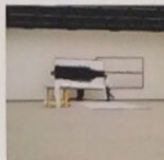
Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM-Bahia. SALVADOR, BRASIL.

Museu de Arte Contemporânea do Paraná - MAC-Paraná. CURITIBA, BRASIL.

Museu de Arte Contemporânea de Goiás - MAC-Goiás. GOIÂNIA, BRASIL.

Fundação ARCO, Centro Galego de Arte Contemporânea. SANTIAGO DE COMPOSTELA, SPAIN.

Fundação CULTURGEST. LISBOA, PORTUGAL.



Instituto Tomie Ohtake São Paulo 2000

GALERIA BRITO CIMINO

rua Gomes de Carvalho 842 04547 003 São Paulo SP Brasil t. 5511 3842 0634 / 3842 0635
britocimino@uol.com.br www.britocimino.com.br

Adriana Matarazzo
André Luis do Nascimento
Cibele Ferreira
Fabio Cimino
Luciana Brito
Luciano Cavalcanti
Maria Lima
Marco Darvas

agradecimentos gratefulness

Wilson Gomes da Cruz, Rui Carlos de Carvalho, Aleide Alves, Adilson Costa Campos,
Georg Boeder (Image Press), Adriana Matarazzo, Thomas Tritsch, Annja Theobald,
Carla Zocchio Releiwitz, Max Zocchio Releiwitz, Francisco Zocchio Releiwitz.

texto text

Stella Teixeira de Barros

versão em inglês english version

John Norman

comunicação press relation

Márcia Marcondes, Adriana Matarazzo

projeto gráfico graphic design

.b0la.

impressão print



2000 exemplares impressos em papel supremo 350g na capa e papel couchê fosco 170g no miolo.



Revolver Archiv für aktuelle Kunst

Fahrgasse 23 D-60311 Frankfurt am Main Germany t. +49 (0)69446362 f. +49 (0)694412451
info@revolver-books.de www.revolver-books.de

www.britocimino.com.br



ISBN 3 86588 133 5