

TO MR. WALKER

#PARA O SEU WALKER

2015 - NEW YORK

+

In 2015, Raul Mourão proceeded to register the human landscape of a metropolis – more precisely, the people who move about beneath it, under the asphalt, inside the carriages of the New York metro. Thus emerged the series of documentary photos entitled *Metropix*: snapshots of people in transit through the city. + The people did not know they were being photographed. Mourão made the portraits on his cell phone in such a way as not to be noticed, disguising the camera in a process he calls “blind photography”. + “Metropix is an ode to photography where the human figure is the protagonist, a break from the work of the studio and a tribute to Walker Evans”, says Mourão, in reference to one of the most celebrated North American photographers who, between 1938 and 1941, photographed people in the carriages of the New York metro, always using a hidden camera.

+

Em 2015, Raul Mourão passou a registrar a paisagem humana de uma metrópole — mais precisamente, as pessoas que se deslocavam debaixo dela, sob o asfalto, dentro dos vagões dos metrô de Nova York. Surgiu assim a série de fotos documentais Metropix, instantâneos de pessoas em trânsito pela cidade. + Os personagens não se sabiam fotografados. Mourão realizou os retratos com o celular de forma a não ser percebido, disfarçando a câmera do telefone num processo que chama de “fotografia às cegas”. + “Metropix é uma ode à fotografia, onde a figura humana é protagonista, um parêntese no trabalho de ateliê e uma homenagem a Walker Evans”, diz Mourão, em referência ao consagrado fotógrafo norte-americano que, entre 1938 e 1941, fotografou personagens nos vagões dos metrô de Nova York, sempre com a câmera escondida.



Eucanaã Ferraz - TO SEE-TO INVADE

Metropiks – To Mr. Walker, a photographic series by Raul Mourão, is an explicit conversation with the work of Walker Evans, the celebrated North American photographer who between 1938 and 1941 photographed passengers in New York subway cars.

It is known that Evans' subjects were unaware that they were being photographed. To this end, he used a 35-mm camera tucked under his coat, the lens peeking out between the buttons, clicking it by means of a cable running inside his sleeve to the shutter button in his hand. The photographer thus penetrated an intimacy which, noncontradictorily, took place in public. When his subjects' privacy was invaded without their prior or posterior knowledge, they were unwittingly removed from their anonymity to become photographic subjects. Although photojournalism did something similar, there are many differences between those photos made in the subway and the images captured with the aim of transmitting information. Perhaps the main difference is this: Evans was not seeking information, he was not driven by the event, much less by the exceptional; his photographs take note of the downtime, during transit from one place to another, when the suspension of action instills an intermission. Instead of gathering photos, the camera was seeking an atmosphere of utter defenselessness, where we can watch the unselfconscious marionettes in idleness, their strings slack. But there is no trace of transcendence, signs of something or someone manipulating the strings of the human destinies from above. Everything looks absolutely human and mundane. His work is also not about capturing anonymity in the midst of a crowd or group, as in the celebrated street photographs. In the subway images, solitude and abandonment are highlighted by the framing, allowing us to grasp the whole by the singular, since we feel the multitude pulsing in isolation. We are doubtlessly before "a parade of bare, expressionless faces; a long hotel corridor of half-open doors; a group portrait of the vast sea of humanity which is the city of New York."¹

In 1960, another North American, Enrico Natali, made a series similar to that of Evans. It should be noted, however, that Evan's work was never shown until an exhibition in 1966, at the Museum of Modern Art of New York, when it was also published in a book under the title *Many Are Called*. Curiously, Natali's series seems to follow the same principles and to obtain very similar results.² In this light, the question that immediately arises is: had Natali seen Evans' images before their public showing? I asked the photographer himself, who responded generously and quickly, stating that he had not seen Walker's subway photos at the time that he was also photographing passengers in the subway cars and platforms, adding: "but I was familiar with his book, *American Photographs*, and was strongly influenced by it. The work of Evans and of Robert Frank were the two primary influences for my own work."³ I also asked Natali about something that also approximates his series with that of Evans: were the passengers unaware that they were being photographed?

VER-INVADIR

Metropiks – To Mr. Walker, série de Raul Mourão, é uma conversa explícita com o trabalho de Walker Evans, célebre fotógrafo norte-americano que entre 1938 e 1941 fotografou passageiros nos vagões do metrô de Nova York.

Como se sabe, o programa de Evans tinha como condição buscar o desconhecimento do ato por parte do fotografado. Para tanto, usava uma câmera de 35 mm metida sob seu casaco, com a lente saindo entre os botões, e cujo obturador era acionado graças a um cabo que, também sob a manga, seguia do aparelho até sua mão. Assim, o fotógrafo penetrava uma intimidade que, sem nenhuma contradição, passava-se em público. Ou, ainda, a privacidade era invadida sem conhecimento anterior ou posterior daqueles que, sem o saber, saíam do anonimato para a condição de modelos. Se o fotojornalismo realizava algo semelhante, há muitas diferenças entre aqueles registros no metrô e as imagens captadas com o intuito de transmitir informações. Talvez a diferença principal seja esta: Evans não buscava informações, não era movido pelo acontecimento, muito menos pelo excepcional; suas fotografias tomam nota de um tempo morto, quando o trânsito de um lugar para outro suspende a ação e dá lugar ao entreato. Em vez de colecionar fatos, a câmera buscava a atmosfera, a inequívoca desproteção, e podemos ver então o inopinado ócio das marionetes, agora com os cordões frouxos. Mas não há resquício de transcendência, sinais de algo ou de alguém que manipularia, do alto, os fios dos destinos humanos. Tudo parece absolutamente humano e terreno. Também não se trata de apanhar o anonimato em multidão ou em grupo, como nas célebres fotografias de rua. Nas imagens do metrô, vêm à tona a solidão e o abandono destacados pelo recorte, de modo que apanhamos o todo pelo singular, desde que sentimos a multidão pulsar no isolamento. Estamos, sem dúvida, diante de "um desfile de rostos nus e sem expressão; um longo corredor de hotel de portas parcialmente abertas; um retrato coletivo do vasto mar da humanidade que é a cidade de Nova York".¹

Em 1960, outro norte-americano, Enrico Natali, realizou série semelhante à de Evans. Cabe observar, no entanto, que esta última foi exposta pela primeira vez em 1966, no Museu de Arte Moderna de Nova York, quando também foi reunida em livro sob o título *Many Are Called*. Curiosamente, a série de Natali parece seguir os mesmos princípios e alcançar resultados muito semelhantes.² Diante disso, a pergunta que surge imediatamente é: Natali teria conhecido aquelas imagens antes de sua exibição pública? Indaguei do próprio fotógrafo, que me respondeu generosa e prontamente, afirmando que não vira as fotos do metrô de Walker na época em que também estava fotografando passageiros nos vagões e plataformas, acrescentando: "mas eu estava familiarizado com o livro dele, *American Photographs*, e fui fortemente influenciado por ele. Os trabalhos de Evans e Robert Frank foram as duas principais influências para o meu próprio trabalho."³ Ainda perguntei a Natali acerca de algo que também aproxima sua série da de Evans: os

169

1 Luc Sante, cited in EVANS, Walker. *Many Are Called*. New Haven: Yale University Press, 2004, p. 14.

2 The images were featured in the book *New York Subway*, 1960, published in 2012, accompanying an exhibition at the Santa Barbara Art Museum, California.

3 This dialogue arose in an exchange of emails on May 6, 2018.

1 Luc Sante apud EVANS, Walker. *Many Are Called*. New Haven: Yale University Press, 2004, p. 14.

2 As imagens foram reunidas no livro *New York Subway*, 1960, publicado em 2012, acompanhando uma exposição no Museu de Arte de Santa Bárbara, Califórnia.

3 Tradução minha. O diálogo se deu numa troca de e-mails no dia 6 de maio de 2018.

Here's his response:

For the subway photographs I used an IkoFlex twin lens reflex camera which was similar to a Rolleiflex. I had modified it so that the shutter could be released with the hood closed. I wore it over my shoulder by my side and could operate the camera with one hand including advancing the film. For the most part people did not know I was photographing. Also at that time it was not generally known that you could take photographs under those light conditions without flash. However Kodak had recently come out with a high speed film Royal X with an ASA of 1600, which made photography feasible.⁴

In Natali's photographs as well as those of Evans, the subway is the preferred studio, almost a laboratory for the presentation of urban life, with melancholy and tiredness, along with some happiness, but always the bare faces and the unselfconscious gestures. The two photographers, two decades apart, saw the same thing: America without its masks of excitement, triumph and youth. The war that marked the span of time between the two artists, however, had left intact the desire for photography to show the American as an antihero, the photographer himself being a commonplace character, focused only on everyday life, with no desire except to record what anyone at all could see. All they had to do was to enter one of those subway cars and there would be those men and women, old people and children, clothing styles, scenes – all of that which Walker and Natali froze in their gazes with the aim of showing their own ordinary dimension, even though in order to do this they both needed to act unexpectedly, working clandestinely and even illegally, since in those decades it was prohibited to photograph in the subway.⁵

Six years after Natali, the underground city, mainly Brooklyn, reappeared in a series by another North American photographer, Danny Lyon.⁶ Now, however, the slides shot with a Rolleiflex camera show colored images, in which everything takes on a chestnut tone, akin to that of bronze, or they are imbued by bluish white hue of steel and ceramic tile, which curiously appears heated by some other element, as though some sort of rust were always in store for time, for the life of the materials. The main difference between his work and that of Evans and Natali, however, is that Lyon did not conceal his camera. Perhaps this is why the atmosphere he obtained seems less distant and cold, as the color helps to situate it on a melancholic but mellow scale. Another notable feature is Lyon's interest in the subway stations, whose walls, ceilings and lights, along with the trains, are valorized as planes, surfaces, color, texture, as though the photographer's gaze was guided as much by the plastic-graphic qualities of the scene as by his interest in the human figure.

A sort of heightening of Lyon's work can be seen in the series by Bruce Davidson, in the 1980s. Here, rust has corroded all the surfaces, entirely covered by graffiti. Davidson's photos seem to retain the

passageiros desconheciam que estavam sendo fotografados? Eis a resposta:

Para as fotografias do metrô eu usei uma câmera reflex de lente dupla IkoFlex que era semelhante a um Rolleiflex. Eu a tinha modificado para que o obturador pudesse ser liberado com o capô fechado. Eu usava por cima do ombro ao meu lado e podia operar a câmera com uma mão, incluindo o avanço do filme. A maior parte das pessoas não sabia que eu estava fotografando. Também naquela época não era de conhecimento geral que você poderia tirar fotografias sob aquelas condições de luz, sem flash. No entanto, a Kodak havia recentemente lançado um filme de alta velocidade, Royal X, com ASA de 1600, o que tornou aquele tipo de fotografia viável.⁴

Tanto nas fotografias de Natali quanto nas de Evans, o metrô surge como estúdio privilegiado, quase um laboratório de apresentação da vida urbana, no qual emerge a melancolia, o cansaço, alguma alegria também, e sempre a nudez dos rostos e dos gestos apanhados sem nenhuma defesa. Os dois fotógrafos, com um intervalo de duas décadas, viram o mesmo: a América sem suas máscaras de excitação, triunfo, juventude. Portanto, a guerra que marcou o lapso de tempo entre as duas séries deixou intacto o desejo de a fotografia mostrar o americano como anti-herói, sendo o próprio fotógrafo um personagem rebaixado, implicado tão somente com a vida comum, sem nenhum desejo senão o de registrar aquilo que qualquer um poderia ver. Afinal, bastava entrar num daqueles vagões e lá estariam homens e mulheres, velhos e crianças, figurinos, cenas, tudo aquilo que Walker e Natali imobilizaram a partir de olhares que buscavam exibir sua própria dimensão ordinária, ainda que para isso ambos precisassem agir de modo imprevisto, trabalhar incógnitos e mesmo fora da lei, já que naquelas décadas era proibido fotografar no metrô.⁵

Seis anos depois de Natali, a cidade subterrânea, principalmente o Brooklyn, reapareceria numa série de outro fotógrafo norte-americano, Danny Lyon.⁶ Agora, no entanto, os cromos tirados com a Rolleiflex mostram imagens coloridas, nas quais tudo ganha uma pátina acastanhada, próxima do bronze, ou a brancura azulada do aço e do azulejo, que curiosamente parece aquecida por algum outro elemento, como se houvesse sempre alguma ferrugem apontando para o tempo, para a vida dos materiais. Porém, a diferença principal em relação a Evans e Natali é que Lyon não escondeu sua câmera. Talvez por isso resulte uma atmosfera menos distante e fria, que a cor ajuda a situar numa escala melancólica, mas suave. Também chama atenção o interesse de Lyon pelas estações, nas quais paredes, tetos, luzes e mesmo os trens são valorizados como planos, superfícies, cor, textura, como se as qualidades plástico-gráficas do cenário guiassem o olhar do fotógrafo tanto quanto seu interesse pela figura humana.

Pode-se ver uma espécie de exacerbação do trabalho de Lyon na série de Bruce Davidson, já nos anos de 1980.⁷ Aqui, a ferrugem corroeu

4 Ibid.
5 This prohibition lasted until the early 1990s.
6 The series was entitled *Underground: 1966* and was shown for the first time in 2014. Organized by MTA Arts & Design, the show ran for one year at the Atlantic Avenue-Barclays Center subway station, in Brooklyn.

4 Idem.
5 A interdição durou até o início dos anos 1990.
6 A série ganhou o título *Underground: 1966* e foi exposta pela primeira vez em 2014. Organizada pela MTA Arts & Design, a mostra permaneceu por um ano na estação Atlantic Avenue-Barclays Center, no Brooklyn.

sounds of the urban babble, the stroboscopic light reflected on the metallic surface of the subway cars resulting in a violent, threatening, mysterious, decadent, overpowering world in which the darkness contrasts with ultravibrant yellows and reds. Skin – mainly that of the black people – substitutes the somber clothing that prevails in the images by Walker Evans and Enrico Natali. Sensuality, already present in the series by Lyon, is no longer a vague insinuation and emerges with explosive force. The massive presence of graffiti tagging keeps the eye constantly moving, zigzagging excitedly among senseless, exasperated messages like shouts that do not reach the surface of the city. The suspended time of the trip – described above as downtime – now gains dramaticity as though there was no longer any chance for idleness and rest, not even during transit. In this light, there is an elegant touch here, as instead of clandestine photography we have pose and frontality: the photographer and his subjects are in action. Everything is part of a narrative, evidencing energy and movement.

Although the MTA (Metropolitan Transportation Authority) had begun to violently repress the shouts of the graffiti already in the mid-1980s,⁷ another photographer, John Conn, would still capture that excessive, turbulent and, in the broadest sense, underground world. But unlike Davidson, Conn constructed a series in black and white, thereby replacing Davidson's colorful curving myriad by the sharp-edged light of steel, which seems to scatter over everything, giving rise to an uneasiness that is far removed from the eroticized violence of Davidson's photographs. In one of Conn's photographs we see the arm of a man dangling out the window, knife in hand. The image seems to summarize the atmosphere of his series, in which beings and things seem to be covered by a metallic coating of light.

It is not by chance that, at different moments, with different efforts, aims and results, photographers from the United States and other countries have focused on the subway. The genealogy of subway shooters has included Helen Levitt, Cartier-Bresson, Bill Cunningham, Nan Goldin, Ferdinando Scianna, Martha Cooper, Mark Cohen, Geoffrey Hiller, and others. It is curious to note, therefore, that with *Metropiks* Raul Mourão becomes part of this lineage.

Without aiming to find a common thread, I think that all of these photographers were interested in descending into that underground world for feeling that the characters there were more real than those on the surface. Here we find something that we can call *photographic reality*. Getting back to Walker Evans and Enrico Natali, I think that for them the subway served as a studio, a concentrated environment where the characters were clearly displayed, standing out from the background in a more or less stable light. That is, everything appeared ready to be photographed. The framing made the life there look more real than what was taking place outside, above ground. Although the subway cars and platforms served as a much more troubled studio for Bruce Davidson and John Conn, they all sought in the

todas as superfícies, inteiramente grafitadas. As fotos de Davidson como que guardam o som, a algaravia, e da luz estroboscópica refletida na superfície metálica dos vagões resulta um mundo violento, ameaçador, misterioso, decadente, arrebatador, no qual a escuridão contrasta com vermelhos e amarelos ultravibrantes. A pele – principalmente a dos negros – substitui as vestimentas sóbrias que se destacam nas imagens produzidas por Walker Evans e Enrico Natali. A sensualidade, já presente na série de Lyon, deixa de ser uma vaga insinuação e irrompe com força explosiva. A presença maciça das pichações faz com que o olho não descanse, zigueagueando exaltado entre mensagens sem sentido, exasperadas como gritos que não chegam à superfície da cidade. O tempo suspenso da viagem – que chamei de tempo morto – ganha dramaticidade agora, como se não houvesse mais nenhuma chance para a morosidade e o repouso, sequer na travessia. É bastante eloquente, sob tal aspecto, que em vez da fotografiação dissimulada, tenhamos pose e frontalidade: fotógrafo e fotografados estão em ação. Tudo é enredo, evidência de energia e movimento.

Muito embora a MTA (Metropolitan Transportation Authority) tenha começado a reprimir violentamente a gritaria dos grafites ainda em meados dos anos 1980⁷, outro fotógrafo, John Conn, ainda captaria aquele mundo excessivo, turbulento e, em largo sentido, subterrâneo. Conn, diferentemente de Davidson, no entanto, construiu sua série em preto e branco, opção que substituiu a miríade colorida e tortuosa pela luz cortante do aço, que parece se espalhar sobre tudo, gerando um incômodo em tudo diferente da violência erotizada das fotografias de Davidson. Uma das fotografias de Conn flagra, de dentro do vagão, o braço de um homem que, dependurado na janela, empunha uma faca. A imagem parece sintetizar a atmosfera de sua série, na qual seres e coisas parecem cobertos pela lâmina metálica da luz.

*Não é por acaso que, em diferentes momentos, com investimentos, propósitos e resultados diversos, fotógrafos, americanos ou não, tenham se voltado para o mesmo . Por lá passaram as lentes de Helen Levitt, Cartier-Bresson, Bill Cunningham, Nan Goldin, Ferdinando Scianna, Martha Cooper, Mark Cohen, Geoffrey Hiller, entre outros. É curioso observar, portanto, que Raul Mourão, com *Metropiks*, insere-se nessa genealogia.*

Sem pretender buscar um fio comum, julgo que a todos esses fotógrafos interessou descer àquele mundo subterrâneo como se lá os personagens fossem mais reais que os da superfície. Estava (está) ali algo que poderíamos chamar de realidade fotográfica. Voltando a Walker Evans e Enrico Natali, julgo que para eles o metrô funcionou como estúdio, ambiente concentrado, exposição clara dos personagens em exposição contra o fundo, com uma luz mais ou menos estável. Ou seja, tudo parecia pronto para ser fotografado. Assim, recortada, a vida ali terá lhes afigurado mais real do que a que perdurava lá fora, no alto. Se vagões e plataformas se constituíram como um estúdio bem mais conturbado para Bruce Davidson e John Conn, todos procuraram na profundidade – literalmente – uma verda-

171

7 Davidson had already photographed the subway in the late 1950s.

7 Davidson já fotografara o metrô no final da década de 1950.

depths – literally – a truth that could be immediately seen. Thus, photography found itself face-to-face with its ideal object, fully exercising its potential for realism in direct capture.

In keeping with his position outside the field of professional photography, Raul Mourão opted for a nonprofessional technique: capturing images on his smartphone, more specifically, an iPhone. Like Evans – cited in the title of his series – and Natali, the Brazilian also chose to use a process for capturing the passengers unawares.

To do this, he kept his telephone always in camera mode and with the dimmest display, to ensure that no one would notice what was happening. With his cell phone in hand, Raul would approach the person he was interested in photographing and then press the volume button, which snapped the photo. When the chosen passenger was traveling standing up, Raul would get close to him or her with the cell phone next to his ear, as though immersed in conversation; when the protagonist was seated, Mourão would remain on his feet, holding the camera with his arm extended at his side. For all its appearance of inventiveness, the process was a simple one.

Like Evans and Natali, Mourão worked with a schism between the choice made by the eye and the actual capture. That is, in this process, the framing is chosen and imagined, but the eye never looks through the lens. Although on the one hand we find total realism here, it is also necessary to consider that the schism between the eye and the camera obliges the photographer to form a mental image of something which, contradictorily, is present. So as he captures his object, the photographer has only an uncertain idea of what will be recorded by the camera, since at that moment he can only imagine the final result. While the uncontrolled framing approximates Mourão's work to that of Evans and Natali, it differs from theirs in a decisive aspect: the degree of closeness to the subject. While the two Americans kept a reasonable spatial distance, in Raul's work we see a striving for physical proximity.

Even while this sort of *tangible visibility* is a nod to the images made by Bruce Davidson, there is no doubt that they involve two distinct approaches: the passengers knew that they were being photographed by Davidson, which (along with the saturated color) lends his images their sensual atmosphere; this link between the photographer and the subject instates a hyperbolic theatricality. For his part, by opting for an intimacy known only to one of the parties, Mourão achieves another theatrical effect, involving an unequivocal *encroachment of privacy*.

And here it seems possible – or even desirable – to recognize to what degree this inclination is in keeping with other works by the artist. This brings to mind his sculptures, which so often directly or indirectly appropriate the gratings that protect the buildings in cities – because in *Metropiks* I see the creator advance over the conventions, trespassing the symbolic gratings that protect intimacy.

de que se dava a ver de imediato. Assim, a fotografia via-se frente a frente com seu objeto ideal, podendo diante dele exercitar toda a força de seu realismo na captação direta.

Confirmando sua posição fora do campo profissional da fotografia, Raul Mourão optou por uma investida técnica também não profissional: capturar imagens com seu smartphone, mais especificamente, um iPhone. Como Evans – citado no título de sua série – e Natali, o brasileiro também se decidiu por um processo no qual os passageiros desconhecem o que está em marcha.

Para isso, o telefone estava sempre no modo câmera e com a luz do visor no modo mais fraco, o que garantia que quem estivesse próximo não percebesse o que se passava. Com o celular na mão, Raul se aproximava da pessoa que lhe interessava e a fotografava apertando o botão do volume, que então funcionava como disparador da câmera. Quando o passageiro escolhido viajava de pé, Raul se colocava ao seu lado com o celular junto à orelha, como se falasse ao telefone; quando o protagonista estava sentado, Mourão seguia ereto, mas agora segurava a câmera com o braço distendido. O processo parece engenhoso, mas é bastante simples.

Mourão trabalhou, como Evans e Natali, com uma cisão entre a escolha feita pelo olhar e o clique. Ou seja, nesse processo, elege-se e imagina-se o quadro, mas o olho em nenhum momento vê através da lente. Se, por um lado, deparmos aqui com um realismo total, também é preciso considerar, por outro lado, que aquele descolamento entre o olho e a câmera obriga o fotógrafo a formar uma imagem mental de algo que, contraditoriamente, está presente. Ou ainda, diante de seu objeto, aquele que fotografa apenas faz uma ideia do que será registrado pela câmera, sendo obrigado a imaginar, sem grande segurança, o resultado final. Se o enquadramento não controlado avizinha o trabalho de Mourão dos de Evans e Natali, um aspecto decisivo os diferencia: a intensidade da aproximação com o modelo. Enquanto os dois americanos mantiveram uma razoável distância espacial, Raul exhibe uma empenhada proximidade física.

Se essa espécie de visibilidade palpável remete às imagens feitas por Bruce Davidson, não há dúvida de que são duas aproximações distintas: os passageiros sabiam que estavam sendo fotografados por Davidson, o que (além da coloração saturada) empresta às suas imagens aquela atmosfera sensual; tal vínculo entre fotógrafo e modelo instala uma teatralidade hiperbólica. Mourão, ao optar por uma intimidade conhecida por apenas uma das partes, investe em outro efeito teatral, que põe em cena uma inequívoca usurpação da privacidade.

*E aqui parece possível, ou mais que isso, desejável reconhecer o quanto tal disposição se mostra de acordo com outros trabalhos do artista. Penso em suas esculturas, que tantas vezes se apropriam – direta ou indiretamente – das grades que protegem as edificações nas cidades – porque em *Metropiks* vejo o criador avançar por sobre os códigos, ou ainda atravessar as grades simbólicas que protegem a intimidade.*

It was Mourão himself who once observed, concerning his obsession for the gratings in the urban space: “the population does not see the gratings that surround the constructions, they only grasp the defensive function”.⁸ The accumulation of metallic bars protecting houses, buildings, stores, public squares and monuments becomes invisible due to their normalization, but a single element isolated from its function is enough to expose the fear, insecurity and disparagement of urbanity.

The “defensive function” indisputably became a justification above all other considerations, but Mourão unflaggingly shifts the pieces and rules of the game, shedding light on the collective urban paranoia in works that display a strange alliance between aesthetics and political commentary, ready-made art and social criticism, carnivalization and discipline. While undertaking a program of capture where the passengers do not know that they are being photographed, Mourão seems to bear in his gaze the memory of the gratings, suggesting that we likewise bear them with us when we shut ourselves off from the gaze of others, glued to the screens of our smartphones, unless one of them invites us for a shared experience, totally alienated from our surroundings. And it is here that Raul wages a struggle against the fragility and fallacy of the “defensive function.”

I consider *Metropiks* more than an homage to *Many Are Called*. More precisely, Raul makes an appropriation of this series by Walker Evans, and then launches into both admiration and parody. By substituting the professional photographer by anyone, *Metropiks* makes it obvious how much the process invented by the American is at the reach of anyone, and how much it can be refined, adapted, re-created, and vulgarized. In this movement toward the commonplace, Raul makes a foray into the history of art and of depiction since the 20th century, disrespecting the values of private property and possession and, consequently, disarming the value of technical mastery – in other words, of specialization – as well as the ideas of style and coherence.

Curiously, it is coherence that I am speaking of (though in other words) when I observe how much *Metropiks* seems to maintain an internal connection with the rest of Raul Mourão’s vast and fragmentary oeuvre.

I have previously observed that the abstraction of his works “has always been based on indistinct and problematic dynamics.” And furthermore:

(...) their geometry comes from everyday objects, such as building façades, soccer fields, fences and signage of public works. While throughout his career the artist has striven for increasingly free formal organizations, at the same time, he has always exhibited the memory of processes of research rooted in urban and daily life.⁹

Foi o próprio Mourão que, certa vez, observou quanto à obsessão pelo gradeamento no espaço urbano: “A população não enxerga as grades que cercam as construções, apreende apenas a função defensiva”.⁸ O acúmulo de barras metálicas protegendo casas, prédios, lojas, praças e monumentos torna-se invisível pela sua naturalização, mas basta um elemento isolado de sua função para que o medo, a insegurança e o desprezo pela urbanidade se exponham à vista.

É inquestionável que a “função defensiva” se converteu em uma justificativa acima de quaisquer juízos, mas Mourão não se cansa de recolocar em nova posição as peças e as regras do jogo, trazendo à tona sinais da paranoia coletiva urbana em trabalhos que exibem uma estranha aliança entre estética e comentário político, ready-made e crítica social, carnavalização e disciplina. Ao se lançar num programa de captura em que os passageiros não sabem que estão sendo fotografados, Mourão parece trazer em seu olhar a memória das grades, sugerindo que as levamos conosco quando nos mantemos fechados ao olhar alheio, ligados à tela dos smartphones, a salvo do que nos convidasse para o convívio, perfeitamente alienados de nosso entorno. E é aí que Raul investe contra a fragilidade e a falácia da “função defensiva”.

*Considero *Metropiks* mais que homenagem a *Many Are Called*. Para ser mais justo: Raul opera uma apropriação da série de Walker Evans, e então dá lugar tanto à admiração quanto à paródia. Tornando flagrante o quanto o processo inventado pelo americano está ao alcance de qualquer um, o quanto pode ser refeito, adaptado, recriado, vulgarizado, *Metropiks* substitui o fotógrafo profissional por qualquer um. Nessa operação de rebaixamento, Raul invade a história da arte e da representação desde o século XX, desrespeitando os valores da propriedade privada e da posse e, consequentemente, desmobilizando o valor do domínio técnico – noutros termos, a especialização –, bem como as ideias de estilo e coerência. Curiosamente, é de coerência – noutros termos, porém – que falo quando observo o quanto *Metropiks* parece manter um nexo interno com o vasto e fragmentário conjunto da obra de Raul Mourão.*

Já tive a oportunidade de observar que a abstração de seus trabalhos “sempre se baseou em dinâmicas indistintas e problemáticas”. E ainda:

(...) sua geometria tem origem nos objetos cotidianos, como fachadas de edifícios, campos de futebol, grades e sinalizações de obras públicas. Se, ao longo de sua carreira, o artista passou a aspirar organizações formais cada vez mais livres, nunca deixou de exibir, simultaneamente, a memória de processos de pesquisa arraigados à vivência urbana e cotidiana.⁹

8 Text published at the exhibition *Cego Só Bengala*, at Centro Cultural Maria Antonia, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2003, reproduced in *Raul Mourão*. Coleção ArteBra. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Automática/Tecnopop, 2007, p. 85.

9 “Ver o visível,” text published by LURIXS gallery, Rio de Janeiro, on the occasion of the exhibition by Raul Mourão, *Chão-Parede-Gente*, in 2010.

8 *Texto publicado na exposição Cego Só Bengala*, no Centro Cultural Maria Antonia, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2003, reproduzido em Raul Mourão. Coleção ArteBra. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Automática/Tecnopop, 2007. p. 85.

9 “Ver o visível”, texto publicado pela galeria LURIXS, Rio de Janeiro, quando da exposição de Raul Mourão *Chão-Parede-Gente*, em 2010.





Metropiks therefore dialogues with the artist's oeuvre as a whole, including with the geometry of his sculptures, whose porosity can be thought of not as a quality of the materials, but of the shapes, which yearn to be shot through by psychosocial recollections. All his effort, however, continues to be focused on constructing figures that are balanced and surprising within the space. Instead of narrative content, we find interplays of visual-poetic values in which commonplace impurity is a driver of the language, rather than an end in itself.

I dare say that Raul Mourão's most intimate impulse is a search for harmony and, consequently, a search for the formal qualities related to a state of balance and agreement that is as desired as it is impossible in the temporary and spatial precariousness in which we live. Not by chance, his authentic, intense inclination for social criticism is reflected in his examination and condemnation of the disharmony, the disequilibrium and the void that prevail in the daily life of the cities. Threat, repulsion, boredom, injustice, the automation of the human, and relations of power always arise in the tension between planning and randomness, everyday narratives and universalizing abstraction, intuition and control. *Metropiks* is headed in this same direction.

It would be worthwhile to briefly compare Raul Mourão's series with that of Andre D. Wagner, *Here for the Ride*, especially in terms of their temporal proximity, since they were both made in the first quarter of this decade. The publisher that produced that book of photos in 2017 – Creative Future, of Copenhagen – described it as an exploration of “the poetic side of daily life.” Perhaps the term “poetic” is here charged with ambiguity, since we can suppose that certain qualities are attributed to it: that which is pleasant, polite, agreeable, etc. Wagner's photographs show the racial, ethnic and sociocultural diversity in the New York subway, reflected especially by the presence of black people occupying spaces – opening spaces – in the subway cars. At least here, in this shared experience, a certain degree of serenity can be found, especially when it is children and adolescents who are framed in the image. While the photographs also convey tiredness, melancholy, and confusion, many of them display a tenderness and happiness entirely foreign to the images shot by Raul Mourão. The latter are pervaded by an undisguisable roughness, including in the often unpleasant glare that bursts out of the reflections on the windows. Some sequences even look like chases, as though the photographer were pursuing certain passengers, like a *paparazzo*. What we can call “poetic” in these images has to do with an awareness of language.

In 1999, Raul Mourão planned a public artwork he entitled *Carro/Árvore/Rua* [Car/Tree/Street]. The proposal consisted in planting a tree in a truck's transport bed and driving it around the streets of the city. Concerning this artwork, Paulo Herkenhoff coined the term “(i) mobilidade ativa” [active (im)mobility]. I am borrowing it insofar as it applies to the ambiguity that reappears in *Metropiks*: after all, it is not totally clear how much mobility and immobility there is in the

Metropiks dialoga, portanto, com todo o conjunto dessa obra, mesmo com a geometria das esculturas, nas quais a porosidade pode ser pensada não como uma qualidade dos materiais, mas das formas, que se querem transpassadas por reminiscências psicossociais. No entanto, todo o esforço permanece sendo o de construir figuras equilibradas e surpreendentes no espaço. Em vez de conteúdos narrativos, deparamos com jogos de valor plástico-poético nos quais a impureza cotidiana é um ativador da linguagem, não um fim em si mesmo.

Aventuro-me a observar que o impulso mais íntimo de Raul Mourão seja uma procura de harmonia e, conseqüentemente, uma busca das qualidades formais relativas a um estado de equilíbrio e concórdia tão desejado quanto impossível na precariedade do tempo e do espaço vividos. Não por acaso, toda a autêntica e intensa inclinação para a crítica social acaba por se revelar como exame e condenação da desarmonia, do desequilíbrio e do vazio que vigoram no cotidiano das cidades. Ameaça, repulsa, tédio, injustiça, automação do humano e relações de poder surgem sempre na tensão entre planejamento e acaso, crônica cotidiana e abstração universalizante, intuição e controle. *Metropiks* segue essa mesma direção.

Penso que vale a pena comparar brevemente a série de Raul Mourão com a de Andre D. Wagner, *Here for the Ride*, sobretudo pela proximidade temporal, já que ambas foram realizadas no primeiro quartel desta década. A editora responsável pela publicação das fotos em livro em 2017 – a Creative Future, de Copenhagen – destaca uma exploração do “lado poético da vida cotidiana”. Talvez o termo “poético” venha carregado aqui de um equívoco, já que podemos supor que se lhe atribuem certas qualidades: aquilo que é agradável, cortês, ameno etc. As fotografias de Wagner mostram a diversidade racial, étnica e sociocultural no metrô de Nova York, sobretudo a presença dos negros ocupando espaços – abrindo espaços – nos vagões, num convívio que, pelo menos ali, guarda alguma serenidade, sobretudo quando são crianças e adolescentes que estão em quadro. As imagens também dão a ver o cansaço, a melancolia, a confusão, mas muitas exibem uma ternura e uma alegria inteiramente estranhas às imagens conquistadas por Raul Mourão. Nestas, vigora uma indisfarçável aspereza, mesmo na luz, não raro incômoda, que vem estourada no reflexo dos vidros. Mesmo certas sequências parecem perseguições, como se o fotógrafo estivesse no encalço de determinados passageiros, como um *paparazzo*. O que poderíamos chamar de “poético” nessas imagens tem a ver com uma consciência de linguagem.

Em 1999, Raul Mourão planejou uma obra pública a que deu o nome de *Carro/Árvore/Rua*. A proposta consistia em plantar uma árvore na carroceria de um caminhão e depois transportá-la pelas ruas da cidade. Ao tratar da obra, Paulo Herkenhoff cunhou o termo “(i) mobilidade ativa”. Tomo-o de empréstimo na medida em que dá conta da ambigüidade que reaparece em *Metropiks*: afinal, não está absolutamente claro o quanto há de mobilidade e de imobilidade no deslocamento metroviário. Do mesmo modo, aquela condição “ati-

urban transport. The “active” condition likewise indicates that for Raul even what appears immobile plays a role in the urban space, which becomes eloquently obvious when the subject is pictured in a non-normal condition. In *Metropiks*, as in other works by the artist, we are spurred to consider mobility as a characteristic of that which is able to move by itself or is capable of being moved, but above all, we are brought to reflect on every ability for movement, any capacity for presenting variations. Mourão urges the viewer to think about impermanency, about states of spirit, about the instability of facts, about social (im)mobility, about the movements of art into and out of enclosed spaces, about objects and signs that have been emptied and/or bereft of value yet requalified when they are shifted from their normal places.

Perhaps routine is Raul Mourão’s “public enemy number one.” I also suppose that the subway in New York – the city where the artist has maintained a studio since 2013 – wound up interesting him for being a place where the materiality of a mobile, changeable and variable reality is confining through repetition. If on the one hand the people are always different, on the other, the cramped nature of the scenery/studio alludes to the homogeneity inherent to the overpowering anonymity of the metropolises. The photographer – an invader and trickster – aims to show both difference and similarity. Coincidence, reiteration, reproduction: decisive signs of our lives, which are inevitably repeated in some subway car/world, in a duration that only the instantaneity of photography can capture.

va” indica que para Raul mesmo o que parece imóvel exerce uma função no espaço urbano, o que se faz óbvio e eloquente quando o objeto sai de sua condição habitual. Naquele projeto, em Metropiks e em outras obras, somos levados a refletir sobre a mobilidade como característica daquilo que é capaz de se movimentar por sua própria conta ou que tem a possibilidade de ser movido, mas também sobre toda e qualquer capacidade de mudar, de apresentar variações. Mourão propõe ao espectador um pensamento sobre a inconstância, sobre os estados de espírito, sobre a instabilidade dos fatos, sobre a (i)mobilidade social, sobre os deslocamentos da arte para dentro e para fora dos espaços fechados, sobre objetos e signos esvaziados e/ou despidos de valor mas requalificados quando são demovidos de seus lugares rotineiros.

Talvez a rotina seja o “inimigo público número 1” de Raul Mourão. Suponho ainda que o metrô de Nova York – cidade onde, cabe observar, mantém um ateliê desde 2013 – acabou por lhe interessar porque ali a materialidade de uma realidade móvel, mutável, variável, confina com a repetição. Se, por um lado, os personagens são sempre diversos, por outro lado a estreiteza do cenário/estúdio sugere a homogeneidade característica do avassalador anonimato nas metrópoles. Ao fotógrafo – invasor, trapaceiro – concerne mostrar tanto a diferença quanto a semelhança. Coincidência, reiteração, reprodução: sinais decisivos de nossas vidas, que se repetem inexoravelmente em algum vagão/mundo, numa duração que só a instantaneidade da fotografia pode apreender.































































