

THE GARDEN
OF PEDRO DAVID

ISBN 978-85-913650-0-5

9 788591 365005

JARDIM THE GARDEN 2012

PEDRO DAVID

JARDIM
DE PEDRO DAVID

O JARDIM
DE PEDRO DAVID

TERRA VERMELHA
ALEJANDRO CASTELLOTE

PRÊMIO NACIONAL DE FOTOGRAFIA PIERRE VERGER
2012

THE GARDEN OF PEDRO DAVID

RED EARTH
ALEJANDRO CASTELLOTE

PIERRE VERGER NATIONAL PRIZE OF PHOTOGRAPHY
2012



SOME WORDS ABOUT THE PIERRE VERGER NATIONAL AWARD OF PHOTOGRAPHY

The invention of Photography in the nineteenth century was a major revolution in technology and culture. It entered the process of subsumption of culture to the capital and it had been enrolled in the process of opening new reproductive technologies geared specifically to symbolic goods. These goods were excluded, up to that moment, from the reach of technological change, originated in the “industrial revolution” of the late eighteenth century, which aimed only the technical reproduction of material goods.

The revolution of technical reproduction of symbolic goods, launched with the appearance of new printing machines in the 1830s, replaced the archaic craft printers modeled since its invention by Gutenberg. On its photographic moment, it allowed for a huge leap in technology reproduction: beyond words, it was now possible to portray images.

The technical reproduction of images meant a technological breakthrough with notable impact on contemporary life. It transformed the image into an everyday object, starting their proliferation and their subsequent banalization, in an current life increasingly flooded with images.

Photography, originally understood as a mere possibility of technical reproduction, had deep and fruitful cultural effects, such as the consequent change in the secular art of painting. It freed painting from its figurative “mission”, opening multiple paths for its further development. Nothing casual was the broadening in the horizon of aesthetic languages experienced by painting in the late nineteenth and early twentieth centuries.

This new world of images, with more and more sophisticated technological devices, began with Photography. But the multiplication of images subverted the original role of Photography as a mere reproduction technique. In the

nineteenth century and especially in the twentieth century, many photographers have contributed to this move by building unique aesthetics and turning Photography into Art, even when it is still dedicated to portraying reality.

The Secretary of Culture of the State of Bahia understands Photography as an art expression that is most attuned to this world of proliferating images, which we call contemporaneity. Hence the institution of the Pierre Verger National Prize of Photography, held every two years since 2002. Today, this is one of the greatest prizes in the country. It includes a cash award, an exhibition to be held in Salvador and the publication of a catalog with the photographic essay.

We are now celebrating Pedro David, winner of the prize in 2010/2011. The Garden is an photo essay that, as confirmed the by the author, seeks “to understand the expansion of the city out of its boundaries; the clash between its inhabitants with nature and the reasons that lead people who are so different, to look for the same pieces of land in the periphery. “ This is a very current issue for Brazil, a growing country that incorporates marginalized sectors and revitalizes neighborhoods, but also still shows up as extremely unequal, tense and marked by political, cultural and environmental demands.

Special places, the periphery nowadays condense many challenges but also potential social, economic, political and cultural processes of change already underway in Brazil. To look at them to understand their dynamics, to stimulate their potential emerge as an urgent task, including in the cultural field, often engaged elsewhere and apart from the complexity of vital struggles in contemporary Brazil. Hard realities, dense, conflicted and beautiful images revealed by the creative imaginary of Pedro David.

ANTONIO ALBINO CANELAS RUBIM
Secretary of Culture of Bahia State

ALGUMAS PALAVRAS ACERCA DO PRÊMIO NACIONAL DE FOTOGRAFIA PIERRE VERGER

A invenção da fotografia no século XIX foi uma enorme revolução em termos tecnológicos e culturais. Ela se inseriu no processo de subsunção da cultura ao capital e se inscreveu no processo de inauguração de novas tecnologias de reprodução técnica voltadas especificamente para bens simbólicos. Tais bens estavam excluídos até aquele momento do alcance das transformações tecnológicas, originadas na “revolução industrial” do final do século XVIII e voltadas somente para a reprodução técnica dos bens materiais.

A revolução da reprodução técnica de bens simbólicos, inaugurada com o aparecimento das novas máquinas de imprimir dos anos 30 do século XIX, que substituíram as artesanais e já arcaicas impressoras modeladas desde sua invenção por Gutenberg, em seu instante fotográfico permitiu um salto qualitativo nas tecnologias de reprodução: além de palavras, agora era possível retratar imagens.

A reprodução técnica de imagens fixas significou um avanço tecnológico com notáveis impactos na vida contemporânea, pois transformou a imagem em um objeto cotidiano, iniciando sua proliferação e sua posterior banalização em uma atualidade cada vez mais inundada de imagens.

A fotografia, originalmente entendida como mera possibilidade de reprodução técnica, teve repercussões culturais profundas e fecundas, a exemplo do que aconteceu com a secular arte da pintura. Ela libertou a pintura de sua “missão” figurativa, abrindo múltiplas veredas para seu desenvolvimento posterior. Nada casual o alargamento do horizonte de linguagens estéticas que a pintura experimentou no final do século XIX e início do XX.

Este novo mundo de imagens, com dispositivos tecnológicos cada vez mais sofisticados, nasceu com a fotografia. Mas a multiplicação de imagens subverteu o papel original da

fotografia enquanto mera técnica de reprodução. Já no século XIX e, em especial, no século XX, inúmeros fotógrafos contribuíram para isso, construindo uma estética singular e transformando a fotografia em artes, mesmo quando ainda se dedica a retratar realidades.

A Secretaria de Cultura do Estado da Bahia entende a fotografia como uma das artes mais sintonizadas com este mundo de imagens proliferantes, que chamamos de contemporaneidade. Daí a instituição do Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger, realizado a cada dois anos desde 2002. Hoje, este é um dos maiores prêmios do país. Ele abrange uma premiação em dinheiro, uma exposição a ser realizada em Salvador e a publicação de um catálogo com o ensaio fotográfico.

Estamos agora festejando Pedro David, vencedor do Prêmio em 2010/2011. O ensaio fotográfico O JARDIM, como confirmou o próprio autor, procura “entender a expansão da cidade para fora de seus limites, o embate entre seus habitantes com a natureza e as razões que levam pessoas tão diferentes a procurar os mesmos pedaços da periferia”. Tema atualíssimo em um Brasil que cresce, incorpora setores excluídos e revitaliza periferias, mas ainda se revela profundamente desigual, tenso e marcado por desafios políticos, culturais e ambientais.

Lugares especiais, as periferias na atualidade condensam desafios e muitas das potencialidades sociais, econômicas, políticas e culturais do processo de mudança em curso no Brasil. Olhar para elas, entender suas dinâmicas, estimular seus potenciais emergem como tarefas urgentes, inclusive do campo cultural, quase sempre tão enquistado em outros lugares e apartado da complexidade dos embates vitais da contemporaneidade brasileira. Realidades duras, densas, conflituosas e belas reveladas pelo criativo olhar imaginário de Pedro David.

ANTONIO ALBINO CANELAS RUBIM
Secretário de Cultura da Bahia

EXCHANGE OF ARTISTIC REFERENCES

The Cultural Foundation of Bahia (FUNCEB) is the unit of the Secretary of Culture of Bahia (SecultBA) responsible for public policies to promote the arts. It promotes and encourages the formation, production, research, and dissemination of artistic languages and memory, having undertaken as a priority the dissemination of the work of not only Bahia artists, but also Brazilians, recognizing their qualified, innovative and contemporary characters. The FUNCEB considers the exchange of references and productions made in the country indispensable to qualify the arts in Bahia and Brazil.

The Pierre Verger National Prize of Photography, created in 2002, is one of the most important photo contests in the country. With biannual editions, this event is undertaken by FUNCEB, a foundation focusing on the development of the arts in the state of Bahia. It is lined up with the commitment of being inserted in the cultural reality of Brazil, following what is revealing to be rich and new in the national production. In this fourth edition, the award has confirmed its potential to value works of excellence in Brazilian photography.

A total of 109 sets of photographic subjects, with free techniques, 44 of them from Bahia and the remaining 65 from other states such as Amazonas, Ceará, Mato Grosso, Minas Gerais, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Sao Paulo and Brasilia.

The selection committee, formed by José Carlos Mamede (Professor of Photography at the Faculty of Communications at the Federal University of Bahia), Leonardo Costa Braga (Photographer, winner of the third edition of the Pierre Verger National Prize of Photography and Sergio Burgi (Coordinator of Photography at Instituto Moreira Salles), indicated Pedro David, born in Santos Dumont (MG) for his work of “excellent aesthetic quality, moving and reflecting on relevant aspects of contemporary photographic language, while in dialogue with traditional aspects of the classic and modern Photography”.

In his Garden Project, the young photographer seeks to combine technique, working with 4x5-inch sheets, specific to large format Photography and currently little explored in the digital world, to the approach of contemporary issues, dealing with the relationship between civilization and nature, large cities, suburbs and human feelings.

It is an honour for the Cultural Foundation of Bahia to enable that the Garden of Pedro David becomes public, through this catalogue, which is one of the results of the Pierre Verger National Prize of Photography.

NEHLE FRANKE

Director of the Cultural Foundation of Bahia State (FUNCEB)

INTERCÂMBIO DE REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS

A Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) é a unidade da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) responsável pelas políticas públicas de fomento às artes. Promove e incentiva a formação, a produção, a pesquisa, a difusão e a memória das linguagens artísticas, tendo como uma das prioridades assumidas a divulgação dos trabalhos dos artistas, não apenas baianos, mas essencialmente brasileiros, reconhecendo seu caráter qualificado, inovador, contemporâneo. A FUNCEB considera o intercâmbio de referências e produções realizadas no país uma forma indispensável de qualificar a arte na Bahia e no Brasil.

O Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger, criado em 2002, é um dos maiores concursos para trabalhos fotográficos do país. Com edições bianuais, a realização deste certame pela FUNCEB, enquanto fundação com foco no desenvolvimento das artes no estado da Bahia, se linha ao seu compromisso de estar inserida na realidade cultural do Brasil e de acompanhar o que se revela de rico e novo na produção nacional. Nesta quarta edição, o Prêmio confirmou seu potencial de valorizar trabalhos de excelência da fotografia brasileira.

Foram inscritos 109 conjuntos fotográficos de temáticas e técnicas livres, 44 deles da Bahia e os outros 65 oriundos de estados como Amazonas, Ceará, Mato Grosso, Minas Gerais, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo e Distrito Federal.

A comissão de seleção, formada por José Carlos Mamede (professor de fotografia da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia), Leonardo Costa Braga (fotógrafo, vencedor da terceira edição do Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger) e Sérgio Burgi (coordenador de Fotografia do Instituto Moreira Salles), indicou Pedro David, natural de Santos Dumont (MG), por seu trabalho de “excelente qualidade estética, transitando e refletindo sobre aspectos relevantes da linguagem fotográfica contemporânea, ao mesmo tempo em que dialoga com vertentes tradicionais da fotografia clássica e moderna”.

No projeto O JARDIM, o jovem fotógrafo mineiro busca aliar a técnica, trabalhando com chapas de 4x5 polegadas, específica para fotografia em formato grande, hoje pouco explorada no universo digital, à abordagem de questões contemporâneas, ao tratar de relações entre civilização e natureza, grandes cidades, periferias e sensações humanas.

É uma honra para a Fundação Cultural do Estado da Bahia possibilitar que se torne público O JARDIM de Pedro David, por meio deste catálogo, que constitui um dos resultados do Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger.

NEHLE FRANKE

Diretora da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB)

A GARDEN UNDER THE WEIGHT OF THE SKY

With the completion of this fourth edition of the Pierre Verger National Prize of Photography, the Coordination of Visual Arts of the Cultural Foundation of Bahia hopes to contribute to the encouragement and appreciation of Brazilian photographic production, a just tribute to the French photographer who participated in the construction of identity in Bahia and Brazil. In a fierce dispute, competing with great names in our national Photography, Pedro David won the contest with The Garden, a contemporary poetic and universal project.

Photography increasingly asserts itself as one of the great expressions of Contemporary Art. Poetry, technique, aesthetics, social essay and political activism may fit in a single image, as shown. Increasingly popular, Photography is facing the challenge to overcome its own boundaries, establishing itself as a creative and renewing artistic language.

Pedro David chose the landscape on the outskirts of Belo Horizonte to show us that progress and fast development can also leave painful marks, before it even starts. A body,

a tree, lying on a red ground, in ruins under the weight of the sky. Image synthesis of a set of impressions left by a socioeconomic system that builds ruining. A chaotic growth that misleads us: is this the beginning or the end? Will homes, schools, streets, squares and gardens be built or everything is gone? Where are the people?

Pedro's photos go beyond denouncement and reach another ground: that of art, where feelings, memories and the (old) aesthetic pleasure rule. Frame, light and a cinematographic color testify the maturing of an artist who is far from an easy solution for the "Brazilian identity" and yet, it is there, in its most cruel and melancholic.

By presenting The Garden, cultivated by Pedro David to the public, the Secretary of Culture of the State of Bahia, through its Cultural Foundation, meets, once again, its mission to contribute to the dissemination of visual arts and to enrich the national symbolic production.

LUCIANA VASCONCELOS

Coordinator of Visual Arts, Cultural Foundation of Bahia (FUNCEB)

UM JARDIM SOB O PESO DO CÉU

Com a realização da quarta edição do Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger, a Coordenação de Artes Visuais da Fundação Cultural do Estado da Bahia espera contribuir para o incentivo e a valorização da produção fotográfica no país, uma justa homenagem ao fotógrafo francês que participou da construção da identidade baiana e brasileira. Em uma disputa acirrada, concorrendo com grandes nomes da fotografia nacional, Pedro David venceu o concurso apresentando “O JARDIM”, uma proposta contemporânea, poética e universal.

A fotografia cada vez mais se afirma como uma das grandes expressões da arte contemporânea. Poesia, técnica, estética, crônica social, ativismo político podem caber em uma só imagem, imediata. A fotografia tem pela frente o grande desafio de se superar, firmando-se como linguagem artística criativa e renovadora.

Pedro David escolheu a paisagem, quase desértica, da periferia de Belo Horizonte para nos mostrar que progresso e desenvolvimento acelerado também podem deixar dolorosas marcas, antes mesmo de começar. Um corpo, uma árvore, jaz em uma terra rubra, escalavrada, sob o peso do céu. Imagem

síntese do conjunto de impressões deixadas por um sistema socioeconômico que constrói arruinando. Um crescimento caótico que nos desorienta: isto é o começo ou o fim? Casas, escolas, avenidas, praças e jardins serão construídos ou tudo já se foi? Onde estão as pessoas?

As fotos de Pedro vão além da denúncia e alcançam outro terreno: o da arte, onde sentimentos, memórias e o (velho) prazer estético dominam. Enquadramentos, luz e cores cinematográficas testemunham o amadurecimento de um artista que está longe da fácil solução da “identidade brasileira” e, no entanto, ela está lá, no que tem de mais cruel e melancólico.

Ao apresentar ao público um “Jardim”, cultivado pelo fotógrafo Pedro David, a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, através da Fundação Cultural, cumpre, mais uma vez, sua missão de contribuir para a divulgação das artes visuais e para o enriquecimento da produção simbólica nacional.

LUCIANA VASCONCELOS

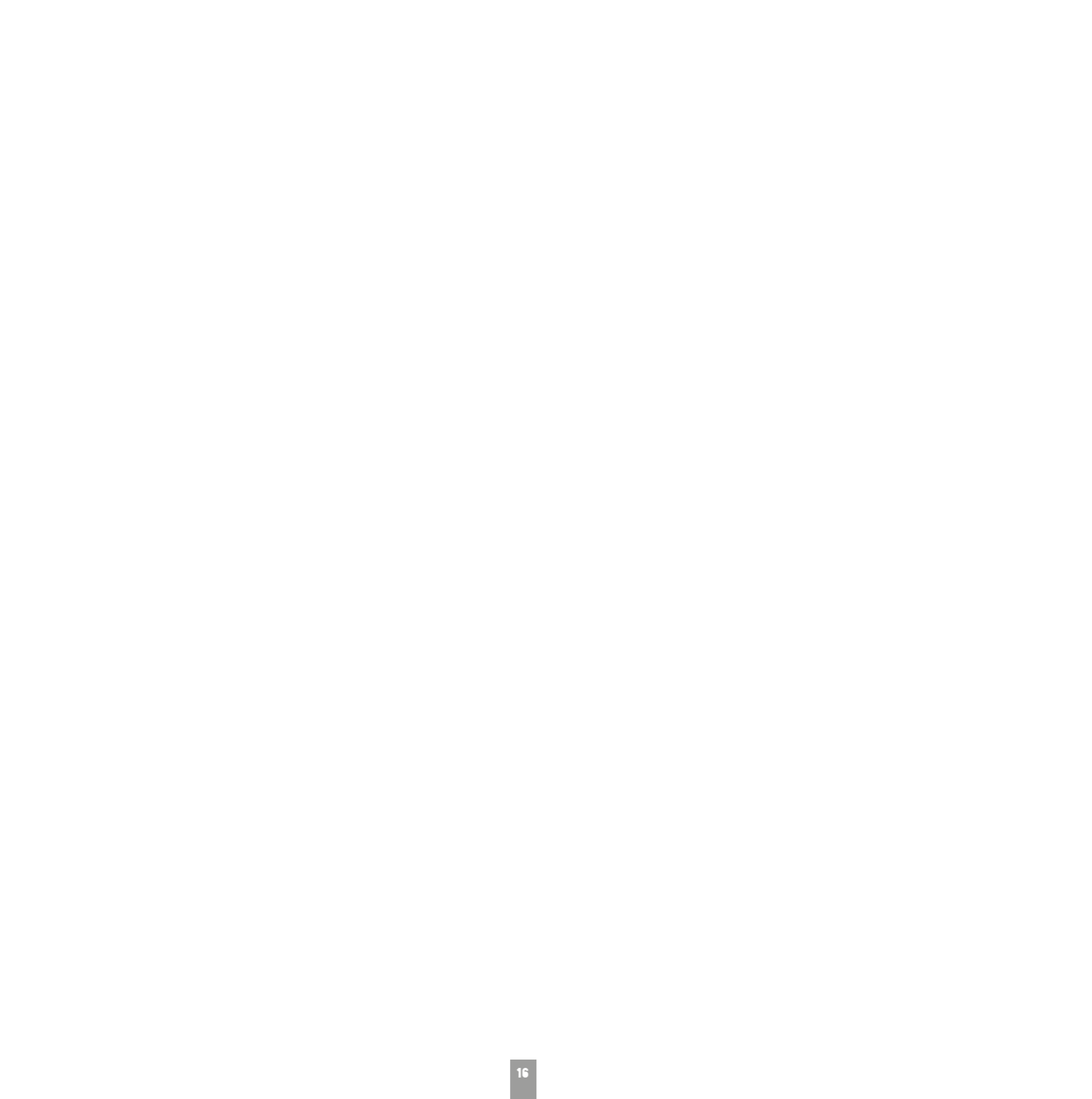
Coordenadora de Artes Visuais da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB)

For Marina

Para Marina









































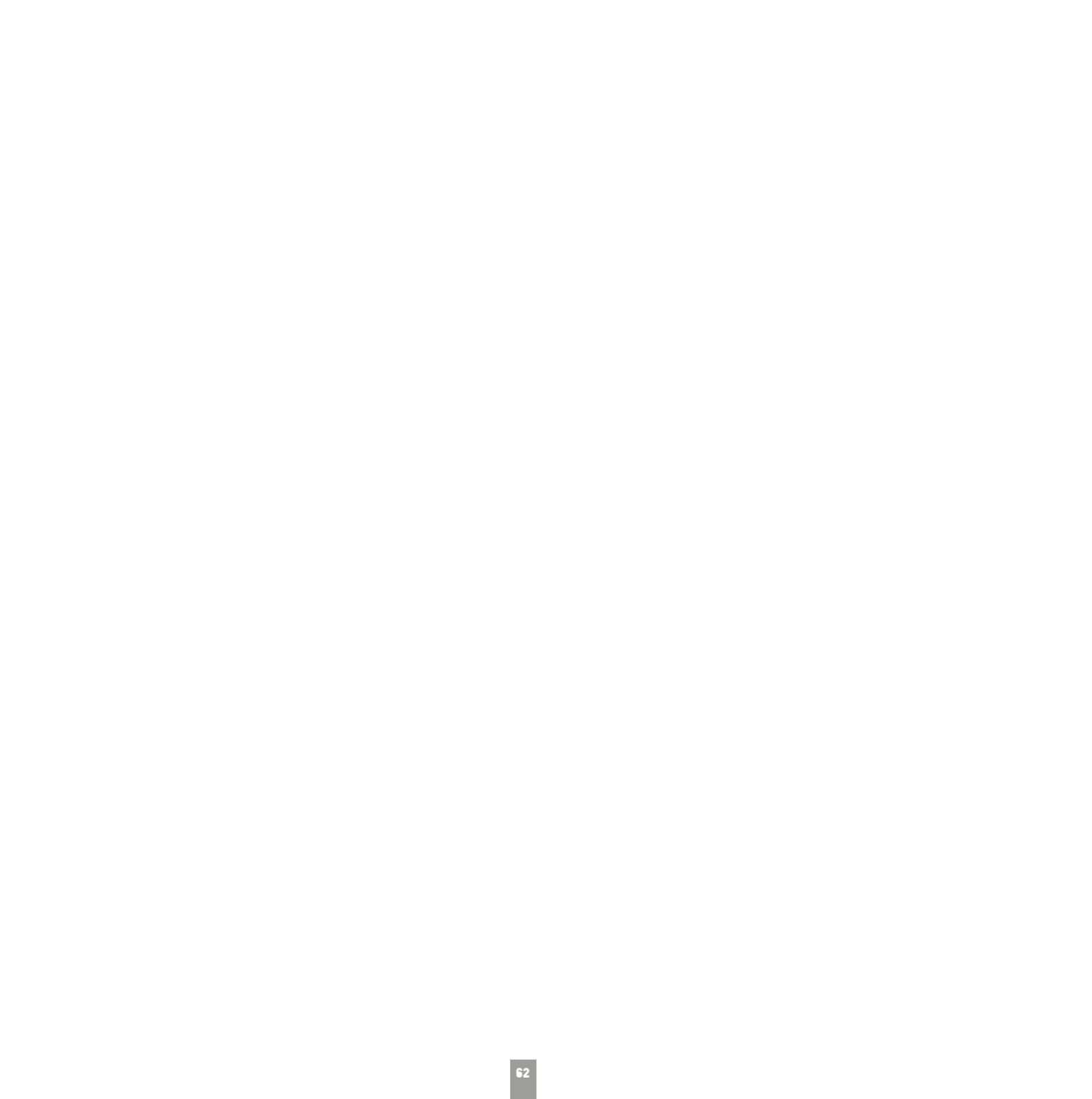
















TERRA VERMELHA:

A VIAGEM DE UM CARTOGRAFO DISSIDENTE.

... Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o Mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o Mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o Tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos Desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas.

(Suárez Miranda: Viajes de varones prudentes, livro quarto, cap. XIV, 1658.)

Do Rigor na Ciência. Jorge Luís Borges em O Fazedor (1960).

O JARDIM é um projeto levado a cabo em dois bairros da região metropolitana de Belo Horizonte - Jardim Canadá e Vale do Sol - situados às margens da rodovia BR-040. A periferia das cidades - um território mestiço onde a paisagem urbana se dilui na paisagem natural - é um dos temas estrelas da fotografia contemporânea na última década; milhares de fotógrafos em todo o mundo têm se aproximado destes não-lugares que abundam em todo o tipo de civilizações. Sem dúvidas, Pedro David esquivava-se das representações já estereotipadas e empreende uma viagem, minúscula em suas dimensões geográficas, na qual transparece sua própria experiência e se reconhecem, entre outros, os ecos da literatura, da pintura, da escultura e da *land art*.

Para entender o caráter poliédrico desta série, é recomendável observar retrospectivamente seus trabalhos anteriores, utilizando também algumas projeções ideológicas inscritas historicamente na representação da natureza e da paisagem. “Natureza e paisagem”, como sugere Santiago Olmo, “não são coincidentes; uma vez que a paisagem é a porção da natureza contemplada e observada como lugar específico ou geográfico em um tempo e estação do ano determinados e constitui um fenômeno cultural; a natureza implica qualidades e notas de caráter ontológico, exige uma perspectiva global. A construção de seu conceito pode incluir o homem como um elemento a mais, mas exige um marco epistemológico científico”¹.

Desde o Renascimento, o olhar europeu sobre a paisagem se desdobra em duas visões: por um lado, a protocientífica, que considera a Natureza um corpo harmônico (macrocosmos) que se corresponde com o homem (microcosmos). Uma relação cujos mecanismos de compreensão são simbólicos. E por outro lado, a que considera a natureza uma ordem inerte regida pela Divindade todo poderosa, suscetível de ser quantificada, medida, comercializada, manipulada, utilizada e espoliada com violência, como um presente dado por Deus aos homens

para sua subsistência, mas também para seu proveito. Essa é a concepção do nascente capitalismo protestante, que, no século XVI, converterá o mundo e a natureza em uma mercadoria. A paisagem é, desse ponto de vista, um lugar suscetível de ser utilizado para a indústria ou o comércio, de ser transformado para gerar riquezas para a nação por meio da conquista e da colonização de impérios².

Uma ilustração de como essa filosofia se traslada à pintura colonial pode ser encontrada na obra do pintor holandês Frans Post, que acompanhou o séquito do príncipe Johan Maurits de Nassau na expedição da Companhia Holandesa das Índias Ocidentais (1636-1644) para tomar posse da Colônia de Perambuco - no nordeste do Brasil -, recém-conquistada dos portugueses. Nos óleos deste que é considerado o primeiro artista a pintar as paisagens do Novo Mundo, aprecia-se seu interesse em glorificar o território conquistado. Detém-se, com rigor, na reprodução dos elementos exóticos, um tipo de enumeração precisa dos detalhes - de fato, intervém na realização de mapas -, cujo pano de fundo enuncia sem enfatizar o poder da Holanda³. Os pintores, como mais tarde fizeram os fotógrafos do século XIX, acompanhavam as expedições coloniais para glosar, em imagens, a importância do conquistado. Contudo, no que concerne à arte, poderíamos resumir sumariamente que a pintura calvinista apostava no retrato, isto é, na preeminência do indivíduo, enquanto, na católica, predominam as temáticas religiosas como instrumento de catequização.

O caráter de superioridade que o calvinismo outorgou à raça de seus fiéis, e a hierarquia na qual situou o homem a respeito da natureza ajudam a entender o comportamento dos impérios protestantes europeus no tocante às suas colônias; o que não exime os católicos de atitudes similares, apenas torna visíveis as diferenças. Para ilustrá-las, o norte e o sul do continente americano são exemplos ilustres. No caso da configuração urbana das cidades latino-americanas

frente às do norte, pode-se notar que, conceitualmente, estão nas antípodas. O modelo estadunidense de cidade-forte, instaurado com os primeiros colonos, supunha o entrincheiramento dos habitantes em espaços protegidos, com certo nível de autossuficiência. Fora estavam as populações indígenas, potencialmente agressivas, às quais a religião protestante não outorgava o mesmo status que à raça branca. “A cidade puritana não é uma cidade destinada a exercer uma ação ideológica sobre o índio, senão um ‘forte’ rodeado de defesas encarregadas de impedir que o aborígene possa entrar nelas e misturar-se com os ‘eleitos’. E só se abrirá quando possa encerrar o índio em reservas e as minorias em guetos”⁴.

Por outro lado, no modelo de cidade colonial implantado por Espanha e Portugal no México e América do Sul, reproduzem-se os valores do colonizador e se impõe uma hierarquia política, social e racial. Este modelo anula ou destrói o código cultural das cidades submetidas. Desenha urbes abertas, organizadas em quadras em torno da praça, onde se centraliza o poder administrativo. Um centro de convergência em que se promovem, além do pagamento de tributos, as relações comerciais. Desse modo, obrigam-se as populações a abandonar seus povoados e trasladarem-se às novas cidades, facilitando assim seu controle policial e doutrinação religioso. Um sistema que os impede de todas as atividades procedentes de suas tradições. O índio não pode criar se não for na linguagem do conquistador. Paradoxalmente, nas últimas décadas, graças aos conflitos sociais e ao auge da violência nas grandes capitais latino-americanas, está sendo adotado o modelo anglo-saxão, ao criarem-se subúrbios residenciais dotados de sofisticados sistemas de segurança, frequentemente fechados atrás de cercas eletrificadas. O acesso ao consumo realiza-se em grandes centros comerciais instalados na periferia, acessíveis por rodovias que circundam o núcleo urbano, evitando assim a entrada nos centros históricos, cuja progressiva degradação os têm tornado inabitáveis para as classes altas.

CARTOGRAFIAS CONTEMPORÂNEAS

Na atualidade, não apenas tem triunfado o modelo urbano europeu-protestante, também tem se instaurado um paradigma de representação – especialmente na fotografia contemporânea – que aspira à objetividade e, por consequência, a sustentar a bandeira do desaparecimento da presença subjetiva do autor, eliminando, nas palavras do casal Becher, “todo o superficial, narrativo, emocional, vegetativo e efêmero”. A arte contemporânea, em geral, e a fotografia, em particular, têm se concentrado ultimamente no debate da representação, tanto em sua acepção política, como identitária, social e cultural, deixando, em segundo plano, a experiência sensível. A vontade de representar, à maneira da escola alemã, estas paisagens periféricas em que o limite entre uma percepção do lugar como tal e a do lugar percebido pelo filtro da história é quase imperceptível, desarticula a continuidade da experiência e da percepção subjetiva, mas facilita a incrustação de diferentes discursos, o que torna mais apetecível para os curadores esse tipo de representação.

A importância que se outorga a esse modelo de representação na arte contemporânea tem um efeito perverso sobre aquelas aproximações às mesmas temáticas em que prevalecem os aspectos subjetivos de nossa percepção. O mito da racionalidade como paradigma da objetividade está, sem dúvida, em questão: nossa cognição, por sua necessidade biológica de comprimir algorítmicamente os fenômenos, é estruturalmente diferente da realidade. E a fotografia, como instrumento de registro, é apenas uma tautologia incompleta, incapaz de situar-se na verdadeira escala do real, que não se baseia exclusivamente em parâmetros científicos e racionais.

Pedro David alinha-se com uma posição situada nas antípodas da obsessão pela objetividade. A descrição da práxis tipológica é grata ao pensamento protestante, mas, como sustenta John Berger, “as palavras nunca abrem por completo a função da vista. A contemplação tem uma primeira fase

admirativa que torna-se introspectiva uma vez que completa-se a visão do cenário. Nunca vemos apenas uma coisa, sempre vemos a relação entre as coisas e nós mesmos”.

A modernidade tem se caracterizado pela construção de uma lógica de racionalidade baseada na hegemonia da visão. Visão e saber aparecem como sinônimos. A fotografia, como afirma Juan Antônio Molina em seu ensaio “A Fotografia com Objeto Débil”, vem a oferecer esse espaço mítico onde encontraria sustentação uma visão sólida da realidade. Mas a hegemonia da visão já não é praticável desde o atual status de debilidade e ambiguidade que a fotografia ostenta. A paisagem, a partir dessa ótica, é um ato falido, uma constatação de sua impotência, já que as imagens falseiam as dimensões, modificam a cor – reduzem-na a uma escala cromática de cinzas –, ocultam as emoções, ou, simplesmente, as banalizam. Não é estranho que alguns autores – e Pedro David é um deles – tendam a concentrar-se em pequenos fragmentos, suscetíveis a atuar como metonímias do todo. As tentativas de acometer uma representação grandiosa da natureza, ver o caso desse honesto artesão da fotografia que foi Ansel Adams, terminam convertidas, com o passar do tempo, em meros postais com um sutil aroma novecentista. De pouco serve toda a energia despendida pelos Estados Unidos para buscar-lhe um lugar no olimpo dos grandes mestres da fotografia. Em todo caso, teríamos de dirigir nosso olhar para outro norte-americano, Mark Klett, para obter uma aproximação contemporânea, crítica e inteligente aos grandiosos parques naturais de seu país durante o século XIX; busca os rastros humanos na paisagem atual e os inclui em suas fotografias com dimensões proporcionais à escassíssima entidade que o ser humano tem tido na configuração de suas formas.

Uma parte da obra de Pedro David tem uma clara tendência à cartografia e à tipologia, por isso não é estranho que se sirva da prática da fotografia para configurar sua maneira de ver o mundo. Suas séries *Desenhos*, *Coisas que Caem do*

Céu, *Planta*, *Aluga-se ou Última Morada* são boa mostra disso; mas simultaneamente vem desenvolvendo outros trabalhos que aprofundam seu afã de compreender a relação de sua biografia com a terra que habita. O horizonte utópico a que aspiravam os cartógrafos de Borges não apenas é inalcançável em termos algorítmicos, também é deficiente no que se refere à experiência individual. Daí a importância que adquire esse projeto polifônico intitulado *Paisagem Submersa*, realizado entre 2002 e 2008 por João Castilho, Pedro Motta e o próprio Pedro David, no nordeste do estado de Minas Gerais. O trabalho é centrado nos sete municípios que foram parcialmente inundados para formar o lago da central Hidrelétrica de Irapé, construída no leito do rio Jequitinhonha. Os territórios destas comunidades situadas às margens do rio foram atingidos, e seus habitantes tiveram de mover-se para outras regiões.

Durante as viagens realizadas para *Paisagem Submersa*, Pedro David começou a desenvolver a série *Rota: Raiz*, um documentário imaginário sobre a vida no sertão contemporâneo e sua relação pessoal com este universo, realizado com a colaboração de seu “mestre, mentor e amigo”, Rui Cezar dos Santos. Durante cinco anos, viajou pelos vales do Jequitinhonha, Mucuri e São Francisco, localizados nas regiões menos desenvolvidas de Minas Gerais, que ainda conservam algumas tradições culturais já desaparecidas em outros lugares. Pedro David procurou dar corpo a imagens que existiam apenas em seu pensamento. Imagens latentes, criadas durante sua infância a partir de inúmeras e extraordinárias histórias que seus pais lhe haviam contado sobre suas viagens por essas regiões. Rui Cezar dos Santos afirma que, nesta série, Pedro David “tece com suas imagens uma rede sem fissuras, similar à do realismo mágico de Juan Rulfo”. Para Santos, na viagem de Pedro pelo sertão mineiro afloram os ecos dessa viagem iniciática a Comala, que Rulfo narra magistralmente em *Pedro Páramo*. O olhar sutilmente alucinado que emerge dessas fotografias é o que resulta ao confrontarem-se os sonhos com uma realidade que ainda resiste a passar para o outro lado do espelho.

A experiência destas séries, cujos cenários diferem substancialmente dos urbanos, continua em outra viagem de corantes oníricos que leva o título de Homem Pedra, contemplado, em 2010, com o Prêmio União Latina - Martín Chambi de Fotografia. De novo, uma imersão nesse território mítico - “ali envelhece o vento” - que é o Sertão; um território que o autor descreve como “uma panela em fogo brando, um dispositivo cósmico, que deixa entrever as possibilidades ficcionais da fotografia”. O trabalho é “uma reflexão sobre a vida em outro tempo”. Sobre o hábito e a necessidade de observar as condições naturais do meio ambiente, de viver em contato com a natureza e planejar a vida em estreita relação com ela. Uma atitude cardeal na existência da gente do Sertão, amplamente trabalhada na obra do escritor mineiro João Guimarães Rosa. É que a Natureza intervém, às vezes, com tanta majestade que apenas alguns poetas e alguns cientistas se atrevem a descrever com palavras.

A necessidade de recuperar a relação do homem com a natureza gravita sobre todos estes trabalhos que Pedro David tem desenvolvido desde 1997. Sua obra vem amadurecendo conforme se aprofunda nas raízes de sua terra (a cabeça pensa onde os pés pisam, diz um ditado brasileiro). A sua é uma maneira de olhar que, como dizia o fotógrafo italiano Luigi Ghirri, quer determinar um sentido de pertencimento pelo mundo. E nessa viagem interior também tem crescido seu posicionamento crítico a respeito da devastação do meio ambiente. Traduzir em imagens esse mal-estar não é apenas uma questão estética, é sobre tudo uma questão ética. Por isso, David introduz frequentemente códigos públicos de conhecimento, (o que Norman Bryson chama “a orquestração coletiva da cultura”⁵) que lhe permitem eludir uma representação romântica e sublimada da paisagem. Prova disso é a presença na série O JARDIM de edifícios e pequenas construções em estado ruinoso. A representação da ruína leva quase sempre um posicionamento político; um exemplo eloquente é a obra do cubano Carlos Garaicoa, que outorga um papel duplo

aos depauperados edifícios de sua cidade, Havana; em seu trabalho, as ruínas dos edifícios funcionam como alegorias de um monumento - edifícios transmutados em esculturas efêmeras - e como metarrelato para falar do fracasso dos programas arquitetônicos e sociais desenvolvidos durante décadas na capital de Cuba⁶. Pedro David trata as construções decrépitas como se fossem esculturas totêmicas geradas espontaneamente. Explorando assim seu potencial metafórico e salientando “a dicotomia entre a realidade do espaço público e o corpo simbólico e social. Sua mimesis com a escultura procede sem dúvida de sua essencialização, do caráter totêmico que adquire ao isolá-la, ao focalizar nela o nosso olhar. Objetualizar o real para deslizá-lo ao simbólico”. Como diz Alberto Ruiz de Samaniego, “a ruína possui um poder de sugestão e de impulsão que transita por determinações tanto conscientes como inconscientes, o que o faz alcançar âmbitos de expressividade e de projeção sensorial - e, diríamos, pulsional⁷”.

Outra das capas semânticas aderidas a O JARDIM é a onipresença da terra vermelha em quase todas as imagens da série. Terra vermelha que é uma metonímia da presença da natureza sobre nossos pés. A cor vermelha acrescenta a si própria um código cultural que a vincula à violência, ao sofrimento do ser humano e à paixão. A pintura barroca, tanto a europeia como a colonial, abundava no uso do vermelho como elemento simbólico. Um dos grandes artistas contemporâneos, Miguel Rio Branco, também inclui o vermelho na mesma chave metafórica e simbólica; serve-se da estratégia antropofágica para tornar visível o rastro de sua formação pictórica e de sua educação católica e gerar imagens - frequentemente dispostas como uma espécie de retábulos barrocos contemporâneos - que transcendem a experiência individual ou local para remeter-nos à condição humana universal.

A proposta visual que Pedro David faz, a partir de seu entorno mais próximo, não se limita a denúncias peremptórias sobre a

perversão de nossa relação com a natureza; em certo sentido, critica o fracasso do projeto vital do homem moderno. Agora que desde a universidade se está voltando o olhar sobre a experiência sensível que obtém seu contexto na história da cultura, não parece selvagem incluir a arte como mais um dos elementos necessários para se aprofundar nesse contexto. Desta perspectiva, cobram sentido as menções que Pedro David faz, de forma explícita ou velada, à *land art*, às ações de Hamish Fulton e ainda ao *objet trouvé* dos surrealistas. A natureza fornece amostras espontâneas que se aparentam com as ações duplicativas que realizavam Richard Long ou Robert Smithson sobre a paisagem. Estes e outros artistas adscritos à *land art* têm centrado seu olhar sobre a composição da terra e sua ordem natural, respeitando-a ou alterando-a a fim de chamar a atenção sobre os problemas derivados da invasão e exploração sem escrúpulos do meio natural; “uma alienação destruidora que representa não apenas a perda de um enorme patrimônio necessário para o desenvolvimento normal da vida no planeta, mas também uma divisão da própria identidade humana, pois não devemos esquecer que a relação entre esta e a paisagem, e a maneira como a molda, não se estabelece originariamente em termos de disjunção, senão de conjunção”⁸.

Assim mesmo, a documentação das caminhadas que compõem a obra de Hamish Fulton emite na mesma frequência de onda que a que Pedro David instala para percorrer seu entorno e sua própria biografia mediante fragmentos de percepções fugazes ou rastros aleatórios de suas experiências. E ambos devem, consciente ou inconscientemente, crédito histórico à poesia de Thoreau. A viagem de Pedro David pelo Jardim nunca aspirou às soberbas dimensões dos Cartógrafos de Borges, mas bem tem percorrido alguns pedaços deste Mapa; mas é certo que essa travessia imaginária em que o tempo orbita sem cessar entre o passado e o presente, como diz João Guimarães Rosa, “durou um instantezinho enorme”.

ALEJANDRO CASTELLOTE

¹ SANTIAGO, Olmo B., *Naturalezas artificiales. Paisajes fotografiados in Los géneros de la pintura. Publicaciones de estética y pensamiento, s.l., 1994.*

² Ver o ensaio de W.J.T. MITCHEL, *Imperial Landscape in MITCHELL, W. J.T.(Ed.). Landscape and Power. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.*

³ B. OLMO, Santiago, *op. cit.*, p. 120-121.

⁴ ROJAS Mix, Marcos. *La colonización por la imagen. Revista de Occidente, n. 230-231, julho-agosto 2000. Editada por Fundación Ortega y Gasset, Madrid. p. 136-137.*

⁵ Para Norman Bryson “já ninguém crê no artista solitário que busca somente a beleza. Sempre há um interesse por detrás da arte: a economia, a política, a vaidade... Além disso, beleza já não é uma palavra que figure no idioma de quem especula sobre estética. Mudaram os objetivos, como tantas outras coisas, ainda que continue a paixão. Agora se fala em signos. E se interpretam [os signos]”.

⁶ CASTELLOTE, Alejandro. *Un index patológico. Catálogo da exposição Casas doentes de Manuel Sendón. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2006. p. 16.*

⁷ SAMANIEGO, Alberto Ruiz de. *Artículo publicado na 1ª exposição Casas Doentes de Manuel Sendón. Fundación Pedro Barrié de la Maza. 2006.*

⁸ Ver GARCÍA, Aurora. *Hacia el Paisaje. Catálogo da exposição de mesmo nome no Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas, 1990.*

RED EARTH: A DISSIDENT CARTOGRAPHER'S TRIP.

... In that empire, the Art of Cartography attained such Perfection that the map of a single Province occupied an entire city, and the Map of the Empire, an entire province. Over time, these unmeasured maps were not satisfactory and the Cartographers Schools made a Map of the Empire that had the size of the Empire and coincided exactly with it. Less used to the Study of Cartography, the Following Generations understood that this expanded Map was Useless and not without Impiety handed it over to the inclemency of the Sun and Winters. In the Deserts of the West shattered ruins endure the Map, inhabited by Animals and Beggars; across the country there is no other Relic of the Geographic Disciplines.

(Suárez Miranda: *Travels of prudent fellows*, Book IV, chap. XIV, 1658.)

From *Rigor in Science*. Jorge Luis Borges in *The Rainmaker* (1960)

The Garden is a project carried out in two neighborhoods of the of Belo Horizonte's metropolitan zone - Jardim Canada and Vale do Sol - located along the BR-040. The periphery of cities - a mixed area where the urban landscape is diluted in the natural landscape - is a star of the themes of contemporary photography in the last decade, thousands of photographers around the world have approached these non-places that abound in all kinds of civilizations. No doubt, Pedro David dodges ready stereotypical representations and undertakes a journey, in their tiny geographical dimensions, in which he shines his own experience and recognizes, among others, the echoes of literature, painting, sculpture and land art.

To understand the polyhedral character of this series it is recommended to observe retrospectively his previous work, using also some ideological projections historically written on the representation of nature and landscape. "Nature and landscape", as suggested by Santiago Olmo, "do not coincide, since the landscape is the portion of the nature contemplated and observed as a specific place or geographic time and season, and has become a certain cultural phenomenon, nature implies qualities and notes of ontological character, require a global perspective. The building of its concept may include man as one more element, but requires a scientific epistemological sign¹.

Since Renaissance, the European gaze over the landscape unfolds in two views: on one hand the proto-scientific, which considers nature as a harmonic body (macrocosm) which corresponds to man (microcosm). A relationship in which the mechanisms of understanding are symbolic. And on the other hand the view that considers nature as an inert order governed by the all powerful Deity, capable of being quantified, measured, marketed, handled, used and robbed with violence, as a gift from God to men for their livelihood, but also for their benefit. This is the

conception of the emerging Protestant capitalism, which, in the sixteenth century will convert the world and nature into a commodity. Landscape is, from this point of view, a place capable of being used for industry or trade, to be processed to generate wealth for the nation through conquest and colonization of empires².

An illustration of how this philosophy is transferred to the colonial painting can be found in the work of Dutch painter Frans Post, who accompanied the entourage of Prince Johan Maurits of Nassau in the expedition of the Dutch East India Company (1636-1644) to take possession of the Colony of Pernambuco - in northeastern Brazil - recently conquered by the Portuguese. In these oils, painted by one who is considered to be the first artist to paint the landscapes of the New World, we appreciate his interest to glorify the conquered territory. He rigorously holds up the reproduction of exotic elements, a precise list of details - in fact involved in the drawing of maps - which sets out the background without emphasizing the power of the Netherlands³. Painters, as later did the photographers of the nineteenth century, accompanied colonial expeditions to gloss images in the importance of the winning. However, when it comes to art, we can briefly summarize that the Calvinist paint bet in the portrait, that is, in the preeminence of the individual, while in the Catholic religious themes are predominant, as a tool for conversion.

The character of superiority that Calvinism gave to the race of its faithful and the hierarchy in which it situated man on nature, helps to understand the behavior of the Protestant European empires in terms of their colonies, which does not absolve Catholics of similar attitudes, it only makes differences visible. To illustrate them, North and South America are prominent examples. In the case of the urban setting of the Latin American cities compared

to the ones in North America, it may be observed that they are conceptually the opposite. The American model of a strong city, established with the first settlers, supposed the entrenchment of the inhabitants in protected areas and with certain level of self-sufficiency. Outside were the indigenous populations, potentially aggressive, to which the Protestant religion granted not the same status as the white race. "The puritan city is not one destined to exert an ideological action on the Indian, but a "forte" surrounded by defenses to prevent the Aboriginal to enter them and mingle with the "elected". And it will only open itself when natives are trapped in reservations and minorities in ghettos."⁴

On the other hand, the model of colonial city implemented by Spain and Portugal in Mexico and South America recreate values of the colonizer and is binding on a political hierarchy, social and racial. This model cancels or destroys the cultural codes of submitted cities. It draws large open cities, organized in blocks around the square, around the centralized administrative power. A convergence center promotes the payment of taxes, as well as trade relations. So people are bound to leave their villages and move to new cities, thus facilitating its police control and religious indoctrination. A system that prevents all activity originating from their traditions. The Indians can not create if not in the language of the conqueror. Paradoxically, in recent decades, thanks to social conflicts and the rise of violence in major Latin American capitals, the Anglo-Saxon model is being adopted, to create the residential suburbs with sophisticated security systems often closed behind electrified fences. Access to consumption takes place in large shopping centers installed in the outskirts, accessible via highways that encircle the urban core, thus preventing entry into the historic centers, whose progressive degradation are turning them uninhabitable for the upper classes.

CONTEMPORARY CARTOGRAPHY

Nowadays, not only the European urban-Protestant model has triumphed, it has also established a paradigm of representation - especially in contemporary photography - which aspires to objectivity and, therefore, to uphold the banner of the disappearance of the subjective presence of the author, eliminating , in the words of the Becher couple, "the entire superficial, narrative, emotional, vegetative and ephemeral". Contemporary art in general and photography in particular, have focused lately on the debate of representation, both in its political purposes, such as identity, social and cultural background leaving in a secondary perspective the sensitive experience. The desire to represent - as the German school does - these landscapes in which the peripheral boundary between perception of a place like this and the place as seen through the filter of history is almost imperceptible, dismantles the continuity of experience and subjective perception, but eases the embedding of different discourses, which makes it more appealing for curators of such type of representation.

The importance that is granted to this model of representation in contemporary art has a deleterious effect on those approaches to the same themes that prevail in the subjective aspects of our perception. The myth of rationality as a paradigm of objectivity is, no doubt, questionable. Our cognition, in its biological need to compress algorithmically the phenomena, is structurally different from reality. And photography as an instrument of recording is just an incomplete tautology unable to lie on the true scale of the real, which is not based solely on scientific and rational parameters settings.

Pedro David aligns with a position located on the opposite side of the obsession for objectivity. The description of the typological praxis thanks the protestant thought, but as John Berger states "words never open the watching

function entirely. Contemplation has a first admiring phase which becomes introspective once it views the scenery as a whole. We never see only one thing, we always see the relationship between the things and ourselves".

Modernity has typified itself by the construction of a logic of rationality which is based in the hegemonic view. Seeing and knowing appear as synonyms. Photography, as Juan Antonio Molina says in his essay "Photography with feeble object" offers this mythic space where a solid view of reality would find support. But the hegemonic view is not possible due to the feeble status and ambiguity photography shows. Landscape, based on this, is a fail act, a proof of its impotence, as images distort dimensions, change color or limit color to a chromatic gray scale, they hide emotion or they simply turn them ordinary. It's not to find strange (weird) that some authors - and Pedro David is one of them - tend to concentrate in tiny fragments, which are subject to act as metonym for the whole. Attempts to represent nature in a grandiose way, as it happened with the photography artisan Ansel Adams, tend to end up as time goes by as mere postcards with a subtle Noucentisme aroma. All the efforts taken by the United States to find him a place in the Olympus of the great photography artists were wasted. However, we could drive our attention to another American, Mark Klett, in order to get closer to a contemporary, intelligent and critical view of the great natural parks in his country during the XIX century, which searches for human prints in the present landscape and includes them in their photographs with proportional dimensions to the scanty entity the human being has been having in configuration of their forms.

A part of Pedro David's work has a clear tendency to cartography and typology, so no wonder it takes photography to configure his way of seeing the world. His series Drawings, Things Falling from the Sky, Plant, For Rent and Last Home make a good sample of this; at the same time,

he is developing different types of work which deepen his wish to understand the relationship between his biography and the land he dwells in. The utopic horizon, which was aimed by Borges cartographers is not only unreachable in algorithmic terms, it is also inefficient as far as his individual experience goes. That's why this polyphonic project called is so important. It was done between 2002 and 2008 by João Castilho, Pedro Motta and Pedro David himself, in the northeast of Minas Gerais state. The work focus the seven towns partially flooded in order to form the lake of Irapé hydroelectric power plant, which was built in the bed river of Jequitinhonha. These communities located at the river's banks were reached and its inhabitants had to move to other districts.

During the trips taken to do Submerged Landscape, Pedro David started to develop the series Route: Root, an imaginary documentary about life about contemporary backwoods and his relationship with this universe, which was done together with his "master, advisor and friend" Rui Cezar dos Santos. For five years, Pedro David travelled through the valleys of Jequitinhonha, Mucuri and São Francisco, located in the less developed areas in Minas Gerais, places which still preserve some cultural habits already forgotten elsewhere. Pedro David tried and gave body to images that were only in his mind. Latent images which were created during his childhood after many extraordinary histories told by his parents about their trips around these places. Rui Cezar dos Santos states that in this series Pedro David "weaves with his images a net with no fissures, similar to one of Juan Rulfo's magic realism". To Santos, in the trip taken by Pedro in the backwoods of Minas emerge the echoes of this initiation trip to Comala, masterly told in Pedro Páramo. The delicate hallucinated look that emerges from these photographs results when confronting dreams with a reality that still fights not to pass to the other side of the mirror.

The experience from these series, whose settings are quite different from those urban ones, continues in another trip of oneiric pigments under the title *Man Stone*, which was awarded the Latin Union Prize of Photography Martín Chambi in 2010. Once again, an immersion into this mythic territory - "there were the wind grows old" - where the backwoods are, a territory the author describes as "a pan in mild fire, a cosmic device, which allows one to see the fictional possibilities of photography". The work is a "reflection upon 'life in some other time'". Upon the habits and need to observe the natural environmental conditions, upon living in contact with nature and planning life in a close relationship with it. A cardinal attitude in people who live in the backwoods, widely explored in the literary works of Minas Gerais state native writer João Guimarães Rosa. Nature sometimes intervenes with such majesty that only a few poets and some scientists dare to describe it with words.

The need to recover the relationship of man and nature gravitates around all these works Pedro David has been developing since 1997. His artwork is ripening as it deepens into his lands' roots (the mind thinks where feet step, states a Brazilian popular saying). His way of looking, as the Italian photographer Luigi Ghirri says, wants to establish a sense of belonging around the world. And in this inner traveling is his critical opinion about environmental devastation. Translating this uneasiness in images is not only a matter of esthetics; it is mainly an ethical question. That's why David often introduces public codes of knowledge (what Norman Bryson calls the "collective orchestration of culture"⁵), which allows eluding a romantic and sublimated landscape.

A proof is the presence in the series *The Garden of buildings and small construction in ruinous state*. The representation of wreck always takes to a political position; a strong example is the work of the Cuban Carlos Garaicoa, who grants a double role to the ruined buildings

of his city, Havana; in his work, the building ruins work as allegories of a monument - buildings changed into ephemeral sculptures - and as meta relations to talk about the failure of architectural and social programs which were developed for decades in the Cuban capital⁶. Pedro David approaches these ruinous buildings as if they were totemic sculptures spontaneously created. This exploring his metaphoric potential and emphasizing "the dichotomy between the reality in the public space and the symbolic and social body. His mimesis with the sculpture no doubt comes from his essentialness, of the totemic character that it grasp when isolated, when we focus it with our eyes. "Objectifying the real to slide it to the symbolic". As Albert Ruiz de Samaniego says "the ruins has a persuasion power and impulse which passes through both conscious and unconscious determination, which makes it to reach expressiveness and sensorial projection realm - and shall we say, instinctual"⁷.

Another semantic cover adhered to *The Garden*, among others, is the ubiquity of the red earth in almost all the images of the series. Red earth is a metonymy of nature's presence under our feet. The red color adds itself to a cultural code that connects itself to violence, human suffering and passion. The baroque painting, both the European and the colonial, were rich in the use of red as a symbolic element. One of the great contemporary artists, Miguel Rio Branco, also includes the red color in the same metaphorical and symbolic key; he also uses the anthropophagic strategy to make visible the print of his scenic formation and his catholic education and produces images - often presented as some kind of contemporary baroque retables - which transcend the individual or local experiences to send us to the human universal condition.

The visual proposal made by Pedro David from his nearest surroundings is not restricted to peremptory denunciation

about our perverted relationship with nature, somehow it criticizes the failure of modern man's vital Project. Now that the university is driving its regard to the sensible experience form its context in the history of culture, it does not seem that wild to include art as one of the necessary element to deepen this context. From this perspective there is sense in Pedro David mentioning openly or concealed to land art, to Hamish Fulton actions and yet to the surrealist's objet trouvé. Nature provides spontaneous samples, which look like the duplicative actions done by Richard Long or Robert Smithson on the landscape. These and some other artists subject to land art have focused their regard on land composition and its natural order, respecting it or changing it in order to draw attention to problems coming from invading and exploiting with no scruples of nature; "a destructive alienation which represents not only loss of an enormous patrimony necessary to normal development of life in the planet, but also a division of the human identity itself, as we shall not forget the relationship between this and the landscape, and the manner as it shapes it, is not originally established in terms of disjunction but of conjunction"⁸.

Nevertheless, the documents that comprise the work of Hamish Fulton are in the same frequency wave as the one Pedro David installs to walk through his surroundings and his own biography through fragments of brief perceptions or random prints of his experiences. And both of them owe, consciously or unconsciously, historical credit to Thoreaus poetry. Pedro David's trip through *The Garden* never desired the great dimensions of Borges Cartographers, but it has gone through some parts of this Map; but this imaginary crossing when the time orbits between the past and the present, as João Guimarães Rosa says, "it has lasted an enormous little instant".

ALEJANDRO CASTELLOTE

¹ See B. Olmo, Santiago, "Naturalezas artificiales. Paisajes fotografiados" in *Los géneros de la pintura. Publicaciones de estética y pensamiento*, S.L.,1994.

² See the essay from W.J.T. Mitchell, "Imperial Landscape" in *Landscape and Power*. The University of Chicago Press, Chicago, 1994.

³ B. OLMO, Santiago, op. cit., p.120-121.

⁴ Rojas Mix, Marcos. *La colonización por la imagen*. Revista de Occidente, nº 230-231, July-August 2000. Edited by Fundación Ortega y Gasset, Madrid. p. 136-137.

⁵ For Norman Bryson "nobody still believes in the solitary artist only in search of beauty. There is always another interest behind art: the economy, politics, vanity... Besides, beauty is no longer a word in the language of the one who speculates about aesthetics. The objectives are changed, as so many other things, even when passion remains. Now people talk about signs. And people interpret them [the signs]."

⁶ CASTELLOTE, Alejandro. *Un index patológico. Exhibition catalog of Manuel Sendón's exhibition Casas doentes (Sick Houses)*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2006. p. 16

⁷ Alberto Ruiz de Samaniego. *Essay published for the exhibitions Casas Doentes de Manuel Sendón*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. 2006.

⁸ See García, Aurora. *Hacia el Paisaje. Catalogue of the exhibition with the same name in the Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas, Spain, 1990.*

ALEJANDRO CASTELLOTE

MADRID - ESPANHA, 1959

Em 1982, começa a trabalhar como curador de fotografia. De 1985 a 1996, foi diretor da Área de Fotografia do Círculo de Bellas Artes de Madrid, onde organizou o Festival FOCO - Fotografia Contemporânea em Madrid -, em suas cinco edições e foi responsável pelas exposições, oficinas e outras atividades por 12 anos.

Em 1987, cria a Sala Minerva de Fotografia, para jovens autores no Círculo de Bellas Artes. Foi diretor artístico do festival internacional de fotografia PHotoEspaña em suas três primeiras edições - 1998 a 2000.

De 2001 a 2004, foi responsável pela seção de fotografia contemporânea na editora Lunewerg, onde publicou, entre outros livros, Mapas Abiertos - Fotografia Latinoamericana 1991-2002. Foi curador convidado para a América Latina da Bienal Photoquai, organizada pelo Musée du Quai Branly de Paris; e cocurador, junto com Juan Antonio Molina, da exposição Encubrimientos no Instituto Cervantes, em Madrid - 2010.

É acadêmico correspondente da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid; diretor da coleção Biblioteca de Fotógrafos Latinoamericanos Photobolsillo, editada por La Fábrica, Madrid, e professor no Master de Fotografia das escolas EFTI e Instituto Europeo di Design de Madrid.

Em 2006, recebeu o prêmio Bartolomé Ros pela melhor trajetória profissional em fotografia espanhola.

In 1982 started working as a Photography Curator. From 1985 to 1996 was the director of Photography at Círculo de Bellas Artes de Madri, where organized the FOCO Festival - Contemporary Photography in Madrid for 5 years. Was also responsible for curating exhibitions, facilitating workshops and managing the other activities at the center for 12 years.

In 1987, created the Minerva Room of Photography, an outreach setting for young authors in the Fine Arts Circle. Was the Artistic director of the PhotoEspaña International Festival of Photography in its three first editions - 1998 to 2000.

From 2001 to 2004 was responsible for the Contemporary Photography section at the Lunewerg Editors, where published, among other books, Mapas Abiertos - Fotografia Latinoamericana 1991-2002; was guest curator for Latin America of the Photoquai Photography Biennale, organized by the Musée du Quai Branly in Paris; and co-curator, together with Juan Antonio Molina, of the exhibition Encubrimientos, at the Cervantes Institute, in Madrid - 2010.

Is currently correspondent scholar at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, director of the collection Biblioteca de Fotógrafos Latinoamericanos Photobolsillo, edited by La Fábrica, Madrid and professor at the Photography Master program in the EFTI Schools and Instituto Europeo di Design de Madrid.

In 2006 was awarded with the Bartolomé Ros for best professional trajectory in Spanish Photography.

PEDRO DAVID

SANTOS DUMONT - MG - BRASIL, 1977

Formou-se em jornalismo em 2001 pela Puc-Minas. cursou pós graduação em artes plásticas e contemporaneidade na Escola Guignard - UEMG, em 2002.

Publicou com os fotógrafos João Castilho e Pedro Motta, em abril de 2008, o livro Paisagem Submersa, pela editora Cosac Naify,

Dedica-se a interpretar a relação do homem com seu meio ambiente, nas suas variadas formas e contextos.

Participa das seguintes coleções de arte:

Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul; Museu Casa de Guimarães Rosa - Cordisburgo - MG; Coleção Sérgio Carvalho - Brasília - DF; Noorderlicht Photography, Groningen, Holanda; Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis - SC; Photographer's Network, Siegen, Alemanha; Coleção Ana Luisa e Mariano Marcondes Ferraz, Rio de Janeiro - RJ; Coleção Pirelli - Masp de fotografias, São Paulo - SP; Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte, MG.

Em 2011 recebeu o Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger pela série O Jardim. Em 2010, recebeu o Prêmio União Latina - Martín Chambi pelo trabalho Homem Pedra, desenvolvido com a bolsa de residência Artística do 47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco.

Em 2005 recebeu o prêmio Porto Seguro Brasil de Fotografia, e em 2000, o Prêmio da Mostra Competitiva do 32º Festival de Inverno da UFMG.

Got his Bachelors degree in Journalism (2001) from PUC-Minas and attended graduate in Fine Arts and Contemporaneity from the Guignard School - UEMG (2002)

Published with João Castilho and Pedro Motta the book "Paisagem Submersa" (Underwater Landscape), by Cosac Naify Editions, in April of 2008.

Has been dedicating himself to the interpretation of the relationship between people and their environment, in its various forms and contexts.

Participates in the following art collections:

Rio Grande do Sul State Museum of Contemporary Art - Brazil; Home of Guimarães Rosa Museum - Brazil; Sérgio Carvalho Collection - Brazil; Noorderlicht Photography - The Netherlands; Art Museum of Santa Catarina - Brazil; Photographer's Network - Germany; Ana Luisa and Mariano Marcondes Ferraz Collection - Brazil; São Paulo's Museum of Art (Masp) - Pirelli Collection - Brazil; Abilio Barreto Historic Museum - Brazil.

In 2011 was granted the Pierre Verger National Award for Photography, with the series "The Garden"; in 2010 was awarded the Latin Union Prize of Photography - Martín Chambi for his work Homem Pedra (Stone Men), developed through an artist residency fellowship granted by the Pernambuco state 47th Salon of Fine Arts in 2008.

In 2005 he received the Porto Seguro Brazil Award of Photography and in 2000, the 32nd UFMG Winter Festival Competition Award.

Texto *Text*:

Alejandro Castellote

Tradução *English Version*:

Luciana Tanure

Digitalização de Imagens *Film Scanning*:

André Hauck

Projeto Gráfico *Graphic Design*:

Pedro David e Fred Paulino

Arte final *Lay Out*:

Fred Paulino

Revisão *Text review*:

Rachel Kopit Cunha

Impressão das fotografias *Photo Prints*:

Guilherme Horta • Studio Anta

Impresso por jato de tinta de pigmentos minerais em papel de fibra de algodão - Hahnemühle Photo Rag Ultra Smooth

Printed by pigment ink jet on cotton fiber paper

Hahnemühle Photo Rag Ultra Smooth

305 g/m² • 150x190 cm, 100x125 cm

PERÍODO EXPOSITIVO:

28 de setembro a 28 de outubro de 2012

EXHIBITION PERIOD:

September 28th to October 28th, 2012

MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA

Av. do Contorno s/n - Solar do Unhão - Salvador - BA - Brasil

Agradecimentos especiais a Rui Cezar dos Santos, Márcio Rodrigues & Marco Mendes, e todos os companheiros e apoiadores que acreditaram neste trabalho e empenharam-se em sua realização.

Special thanks to Rui Cezar dos Santos, Márcio Rodrigues & Marco Mendes, and all fellows and supporters who believed in this work and put energy to its realization.

GOVERNADOR DO ESTADO DA BAHIA *GOVERNOR OF BAHIA STATE*

Jaques Wagner

SECRETÁRIO DE CULTURA *SECRETARY OF CULTURE OF BAHIA STATE*

Antonio Albino Canelas Rubim

DIRETORA DA FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA

DIRECTOR OF THE CULTURAL FOUNDATION OF BAHIA

Nehle Franke

DIRETOR DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA

DIRECTOR OF THE INSTITUTE OF ARTISTIC AND CULTURAL HERITAGE OF BAHIA

Frederico Mendonça

DIRETORA DE MUSEUS DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL

DA BAHIA *DIRECTOR OF MUSEUMS OF THE INSTITUTE OF ARTISTIC AND*

CULTURAL HERITAGE OF BAHIA

Maria Célia Teixeira

DIRETORA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA

DIRECTOR OF THE MUSEUM OF MODERN ART OF BAHIA

Stella Carrozzo

COORDENADORA DE ARTES VISUAIS DA FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA

BAHIA *COORDINATOR OF VISUAL ARTS OF THE CULTURAL FOUNDATION OF BAHIA*

Luciana Vasconcelos

O PRÊMIO NACIONAL DE FOTOGRAFIA PIERRE VERGER foi instituído pelo Governo do Estado da Bahia através do Decreto nº 8360, de 10 de novembro de 2002 e em 3 de janeiro de 2005, o Decreto nº 9296 estabeleceu que o edital e as normas relativas a este Prêmio passariam a ser conduzidos pela Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Esta é a quarta edição (2010/2011) do PRÊMIO NACIONAL DE FOTOGRAFIA PIERRE VERGER, veiculado pelo Edital Nº10/2010, e que tem como objetivo valorizar a produção fotográfica brasileira, além de homenagear um dos maiores pesquisadores da cultura afro-brasileira, o etnólogo francês Pierre Verger.

The PIERRE VERGER NATIONAL PRIZE OF PHOTOGRAPHY was established by the Government of Bahia State through the Decree No. 8360, of November 10th 2002 and January 3rd 2005. The Decree No. 9296 established that the open call and the rules relating to this award would be conducted by the Cultural Foundation of Bahia.

This is the fourth edition (2010/2011) of the PIERRE VERGER NATIONAL PRIZE OF PHOTOGRAPHY, conveyed by Proclamation No. 10/2010, which aims to enhance photographic production in Brazil, also honoring one of the leading researchers in African-Brazilian culture, the French anthropologist Pierre Verger.



DAVID, PEDRO

O Jardim: Pedro David. Alejandro Castellote (Colab.)

Luciana Tanure (Trad.)

Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2012

84 pág. 21 cm

ISBN 978-85-913650-0-5

1. Arte contemporânea. 2. Fotografia.

3. Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger (4ª Edição)

4. Nova Lima - MG. 5. Periferia. 6. Urbanismo

I. Castellote, Alejandro. II. Tanure, Luciana

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil: Arte: Arte contemporânea: Fotografia:

Periferia: Minas Gerais: Nova Lima: Documento Fotográfico:

Urbanismo

CDD 700

CDU 77

Este livro acompanha a exposição O JARDIM, realizada como parte da 4ª edição do PRÊMIO NACIONAL DE FOTOGRAFIA PIERRE VERGER, concedido pela Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Elaborado com as fontes Letter Gothic e Blackout Midnight, impresso pela Formato Artes Gráficas, em papel Suzano Reflex Matte 150 g/m² em Belo Horizonte - MG, em maio de 2012.

Tiragem: 1000 exemplares

This book follows the exhibition The Garden, produced as part of the 4th edition of PIERRE VERGER NATIONAL PRIZE OF PHOTOGRAPHY, granted by Cultural Foundation of Bahia State.

Composed with Letter Gothic and Blackout Midnight types, printed by Formato Artes Gráficas in Suzano Reflex Matte paper, 150g/m² in Belo Horizonte - Brazil, may 2012.

Print run: 1000 copies





www.pedro david.com