

A Flecha do Tempo

Uma série de plataformas suspensas no espaço a diferentes distâncias uma das outras e em diferentes níveis. Nestas plataformas, encontram-se receptáculos de vidro. Alguns dos receptáculos atravessam parcialmente a superfície de uma plataforma de maneira que se mantenham firmemente seguros em seu lugar entre um plano e outro. Certos receptáculos de vidro são conectados a outros por tubos capilares que formam um sistema de circulação que atravessa o espaço de acordo com sua lógica própria, independente do sistema de planos. Nesta configuração geral de receptáculos de formas diferentes em alturas diferentes, a água naturalmente encontra seu nível uniforme.

Até aqui, esta parece ser uma descrição adequada do trabalho *Nada que não era antes*, de Carla Guagliardi (exibido originalmente na Künstlerhaus Bethanien, Berlim, em 1999). Por que não comecei minha descrição com a água, ao invés de deixá-la por último? Continua sendo tão difícil aceitar que um fluido possa ser o elemento primário de uma escultura? Ou que o silencioso e elusivo processo da água em busca de equilíbrio poderia ser o assunto da obra? Ou mesmo que a água é uma metáfora para a passagem do tempo, assim como o gotejar de água que costumava medir o tempo em alguns dos primeiros relógios – com exceção de que esta água não se dissipa no esquecimento, mas circula: “*Nada que não era antes*”?

Acredito ser significativo que o trabalho de Carla Guagliardi tenha emergido da escultura, e tenha modificado a orientação da mesma. É uma escultura que exhibe o comportamento dos materiais, originando daí o seu significado. Suas associações com a ciência são óbvias, e Carla Guagliardi diz que ela “subjetivamente transporta a ciência para seu projeto artístico”. Poderíamos descrever sua instalação como algo entre o “experimento controlado” da ciência e a uniformidade visual da estética minimalista. De certa forma, ambos os esquemas fornecem o suporte e a dobradura para o comportamento orgânico da natureza que está no cerne de cada trabalho.

Assim, considerando *Big White* (2007), poderíamos começar com o ar imaterial em vez das partes sólidas da escultura que imediatamente se comunicam com nosso sentido visual. Não podemos ver o ar no balão, mas é ele o agente da tensão material que gera o prazer estético escultural do trabalho, tensionado como um arco. Não podemos vê-lo, mas podemos sentir intensamente a presença do ar. No entanto, o ar, gradualmente escapando seu confinamento e dissipando-se no espaço ao redor, é também o agente de

uma entropia gradual à qual o objeto material e seu impacto visual estão sujeitos. Sua bela tensão, sua figura energética, tristemente se extingue até ser apagada pela passagem do tempo. Tal duração é deliberadamente tecida no trabalho de Carla: sabemos, ou sentimos, que, se o balão estoura, a escultura seria imediatamente reduzida a umas poucas relíquias insignificantes.

Embora Carla Guagliardi afirme que seus experimentos começam em “condições puramente físicas e materiais”, ela admite que “nenhuma atividade artística está completamente livre das intenções subjetivas do artista”. Com certeza o espectador sente que a tensão material em *Big White* se traduz em uma tensão emocional. Uma tensão coloca-se entre opostos para quais muitos termos verbais são sugeridos: talvez entre *certeza* e *apreensão*. Em outro trabalho que segue o mesmo princípio, *Verso*, também de 2007, existe um forte sentimento de colisão entre ternura e desconforto. Três tábuas de madeira maciça, uma encaixada entre as outras duas, descansam pesadamente sobre três balões brancos de diferentes tamanhos (*1). Apesar da pureza e da generalidade da abstração do trabalho, aumentada pelo imaculado piso de tacos e pelas paredes brancas da galeria, uma sensação de ameaça e vulnerabilidade corporal é palpável, como se os balões fossem cabeças humanas, uma família quase pega no colapso de um edifício (seja acidental ou intencional).

(*1) O autor refere-se aqui à montagem dessa escultura na exposição *Schwerelos*, na Haus am Waldsee, em Berlim, em janeiro de 2008. A versão apresentada posteriormente no MAM do Rio de Janeiro, consta de cinco tábuas e cinco balões, seguindo o mesmo princípio de superposição e equilíbrio interdependente (vide foto...)

Há nestes trabalhos uma guerra entre o aspecto estrutural, com suas associações cerebrais e rígidas, e os componentes mais fluidos e maleáveis da peça? Talvez. Tal confronto foi elegantemente demonstrado em um trabalho anterior de Guagliardi (*O lugar do ar*, 1994-1999) (*2). Ocupando uma sala inteira, vergalhões de ferro foram suspensos horizontalmente, presos um em cima do outro apenas por tiras elásticas de diferentes larguras, o peso do ferro gradualmente desalinhando a regularidade da estrutura. Um processo extremamente complexo de estiramento – uma vez que todos os componentes estavam conectados a uma única estrutura interdependente, mas os elásticos possuíam diferentes graus de elasticidade –, que com o tempo, alterava a estrutura. Uma maravilhosa insinuação do “corpo” nos códigos da arte minimalista.

De fato, se há um conflito presente aqui, ele tem sido explorado por um bom número de artistas brasileiros durante as últimas décadas e com tal precisão filosófica e consciência sensorial a ponto de alcançar quase um equilíbrio entre esses lados opostos da psique humana. Lygia Clark foi uma grande precursora deste

(*2) Essa obra teve suas primeiras versões em 1994 e posteriormente, em escala maior em 1999, numa instalação suspensa do teto (vide foto pg....).

processo. No início dos anos 1960, Lygia Clark falava sobre a “morte do plano”. Ela acreditava que o plano, sendo um constructo mental por meio do qual os seres humanos se orientam no cosmos, seria substituído pela “imanência do ato”. Tal foi anunciado pela primeira vez em seus *Bichos* (1960), dobráveis construções em metal baseadas em precisas figuras geométricas que adquiriam a integridade e a

vitalidade de um organismo quando manipulados por um espectador. Ela, então, abandonou a linguagem geométrica, aproximando-se do corpo e ritmos orgânicos. A tensão de uma pedra paradoxalmente suspensa em um saco de ar, tanto sentida entre as mãos como vista com os olhos, caracteriza seu genial *Ar e pedra* (1966). Consideravelmente transmutada, creio que a mesma investigação pode ser sentida na escultura com balões de Guagliardi.

Há outro “momento” na história da vanguarda brasileira que talvez seja lembrado pelo trabalho de Guagliardi: a crítica da imagem feita por Hélio Oiticica. Oiticica produziu esta crítica depois de observar a reação pública ao seu “penetrável” *Tropicália* em 1967. Ele concluiu que muitas pessoas compreenderam seu trabalho somente no nível do imagético, fácil e rapidamente consumido e repetido, não percebendo o que, para ele, era a experiência mais importante: a experiência temporal e subjetiva de entrar na obra. Por isso, ele surgiu com seu conceito de “suprassensorial”.

Sinto algo semelhante em relação ao trabalho de Carla Guagliardi. Ele não deve ser fácil e rapidamente consumido no nível do imagético. Sua essência não se encontra na sua aparência imediata, mas na transformação material que sofre, algo que *deixa o tempo mais lento* do ponto de vista do compasso subjetivo do espectador contemporâneo. Sinto que isso é tremendamente valioso. Em seu trabalho, há uma reavaliação da história escultural e uma mudança na relação tradicional entre espaço e tempo. Na escultura tradicional, o tempo era de certo modo negado. O espaço foi desenvolvido, mas, no uso de materiais como o bronze e o mármore, o tempo, que mais cedo ou mais tarde tudo transforma, é mantido à distância como forma de conhecimento humano. Guagliardi desafia isso, mas não o descarta inteiramente.

A ansiedade e a incerteza geradas pela dissolução de estruturas fixas são compensadas pela descoberta, em seus interstícios, por assim dizer, de uma nova elasticidade e fluidez. Na tripartite metáfora de *Nada que não era antes* – laboratório / escultura / estado mental –, a água sem forma e sem fim busca seu precário equilíbrio.

Guy Brett

(Este texto é uma versão ligeiramente ampliada de um artigo originalmente escrito para o *yearbook* da Künstlerhaus Bethanien, Berlim, n. 6, set. 2000).