

CARLA GUAGLIARDI: a sustentável leveza do ser.

Há uma série de fotografias de Carla Guagliardi, de 2006, que me parecem resumir alguns aspectos de sua poética. Diante de uma paisagem árida e austera da Sardenha, onde sobressaem a pedra e o silêncio, ela espalhou alguns balões azuis iluminando o ar. É como se diante do tempo imobilizado da paisagem surgisse um sopro precário de cor. A delicadeza bruta de sua poética está sempre buscando os pontos de encontro entre a imobilidade e a mobilidade, o temporal e o a-temporal, o peso e a leveza. Os balões azuis, na iminência do desaparecimento, na sua precariedade constitutiva, avivam na pedra uma materialidade inabalável. O contraste entre materiais explicita a propriedade de cada coisa, uma singularidade que nasce da própria co-existência entre eles produzida pela escultura.

Quiçá seja esta capacidade de propor relações surpreendentes um aspecto fundamental de sua obra. Tábuas de madeira pesam sobre balões brancos que as sustentam no limite da sua própria resistência. O preciso e diferenciado volume de ar em cada um dos balões é fundamental. Se completamente cheios inviabilizariam o precário equilíbrio e a tensão das tábuas; se mais esvaziados perderiam a dignidade formal requerida para a escultura funcionar. É um momento de forma que tonifica a fragilidade dos balões, mantendo na madeira seu peso e sua gravidade. Na construção dos seus trabalhos, cada elemento individual depende dos demais, constitui-se e se afirma a partir da interdependência entre eles.

É notável sua capacidade de resgatar nos materiais uma pulsação vital. O que me parece importante apontar é a insinuação de que de dentro das relações propostas por suas esculturas, resgata-se uma diferença esquecida entre matéria viva e matéria morta (ou como se diz normalmente, matéria prima). Da mesma maneira que há em algumas línguas – penso aqui no inglês – duas palavras para distinguir um corpo vivo (body) de um corpo morto (corpse), é como se sua obra estivesse trazendo à tona uma vitalidade para a matéria inanimada. Esta vitalidade é a força assumida como tônus, como especificidade reveladora de uma intensidade não quantificável, porém perceptível, na presença singular dos materiais no momento de sintonia fina entre o olho e a obra.

Esta vitalidade remete para a presença da água e do ar como elementos estruturais em suas esculturas. A informalidade rigorosa, tão cara à sua poética, tão própria de sua delicadeza bruta, decorre justamente disso. Trata-se de uma espécie de sustentável leveza do ser, da capacidade das obras se manterem no limite da sua dissolução. Suas peças estão constantemente se transformando, vivendo processos internos a partir dos materiais que vão se alterando – seja a quantidade de ar e a forma dos balões, seja a oxidação visível do ferro no interior dos colchões de plástico e água, seja ainda o cobre que respira no contato com a água no interior das bolas de vidro.

Esta é a razão para a artista insistir em incluir o tempo como um dos materiais a serem descritos nas etiquetas. Tempo é processo e pulsação. A matéria respira e vai em busca de sua natureza própria. A respiração tem uma ligação ancestral com o princípio vital dos organismos. Através dela mantém-se a energia dos corpos pela fluência de oxigênio e circulação dos elementos vitais. A tonificação vem com a pulsação, o movimento e o equilíbrio.

A processualidade se revela com nitidez nos trabalhos com gelo, nos quais a forma se desmaterializa e se desfaz ao longo das exposições. Em um trabalho notável realizado na Áustria, ela põe uma enorme barra de gelo sobre uma mesa para mantê-la no chão, uma vez que tensores elásticos a puxam para o teto. Com o passar do tempo, derretendo o gelo e escorrendo a água, a mesa sobe e se expande

no espaço. A passagem do sólido ao líquido traz à percepção a diferença entre peso e volume, concentração e expansão.

“O Lugar do ar” talvez seja a peça que, em ambas as suas versões, melhor exemplifique a informalidade rigorosa que rege sua poética. Uma malha de barras de ferro e elásticos cresce pela parede ou se expande no espaço. A forma é uma equação sutil de gravidade, geometria e ar. O peso das barras dá o ritmo do desenho. Sua articulação é ao mesmo tempo orgânica e construída. É um trabalho que dialoga com as “Malhas da Liberdade” do Cildo Meireles, com os “Frutos do espaço” do Antonio Manuel, com a sutileza dos desenhos de Mira Schendel e algumas instalações de Gego. Outra artista com quem ela mantém um diálogo mais processual do que formal é a americana Eva Hesse, para não falar de Lygia Clark¹. Todas estas remissões não diminuem a originalidade da obra, pelo contrário, a potencializam.

Retomar este diálogo com artistas que a antecedem acaba por nos levar ao próprio contexto geracional no qual surgiu a obra de Carla Guagliardi. Tratou-se de um momento singular da arte brasileira, mais especificamente da cena carioca do final dos anos oitenta e começo dos noventa. Junto a ela, poderia mencionar, para citar alguns artistas próximos, João Modé, Eduardo Coimbra, Carlos Bevilaqua, Ernesto Neto, José Damasceno, Tatiana Grinberg, Brígida Baltar, Ricardo Basbaum, Fernanda Gomes, Marcos Chaves, entre outros². O que interessava era retomar o fio experimental pós-neoconcreto, resgatando rigor formal aliado à organicidade dos materiais, à leveza visual, à fragilidade estrutural e, acima de tudo, a uma noção de experiência poética marcada por uma temporalidade intensiva. Não obstante o fato de a artista morar em Berlim desde meados da década de noventa, o diálogo com seus pares de geração tem se mantido vivo.

¹ O texto de Guy Brett incluído neste catálogo traça relações interessantes entre a artista e Lygia Clark.

² Cabe fazer referência aqui ao Visorama, uma espécie de grupo de pesquisa e discussão poética realizado por muitos destes artistas, inclusive a própria Carla, naquele momento de formação dos artistas. Antes das possibilidades da internet e dada a carência de bibliotecas especializadas em arte contemporânea no Rio de Janeiro, eles realizavam encontros sistemáticos nos quais se projetavam slides e discutiam-se as relações entre a produção brasileira recente e seus pares internacionais.

Percebida esta filiação, há que se pontuar as diferenças no que tange ao modo pelo qual a experimentação pode e deve produzir efeitos na atualidade. A geração experimental dos anos 60 e 70 foi a última a assumir uma vontade de arte que se confundia com um desejo de transformação social, com uma ruptura marcada pela violência revolucionária. A queda do muro de Berlim pode ser vista dentro de um novo modelo de mudanças não violentas – revoluções reformistas como as designa o historiador inglês Timothy Garton Ash. Somam-se a isso os processos de redemocratização na América do Sul que, aos trancos e barrancos, incluem atores políticos historicamente deixados à margem. Surgia, a partir daquele momento, um devir inesperado, um tipo novo de exercício experimental de liberdade construído dentro do sistema hegemônico e redefinindo suas formas de poder e de sociabilidade. Seriam possíveis mudanças sem ruptura? Bifurcações sem cortes? Mantenham-se abertas as perguntas!

A melhor arte produzida a partir deste novo contexto recuperou um fio experimental pautado no risco de dissolução e na crença no aparecimento do novo sem, todavia, repetir o modelo das vanguardas e suas determinações ideológicas. Parte do risco mencionado vem da rápida institucionalização da arte contemporânea, da apropriação banalizante do mercado. Na passagem da adversidade conflituosa de outrora para a diversidade anestésica do presente, há que se buscar elementos de resistência que dêem às obras uma capacidade de diferir no meio da indiferença, extraindo da multiplicidade sinais de singularização.

A fluidez, a co-existência na diferença, a processualidade e a precariedade material, são traços destas poéticas experimentais – e Carla Guagliardi é um exemplo notável aqui – que nos ajudam a enfrentar e reinventar o presente. Acima de tudo, remetem aos processos de transformação negociada e de redefinição democrática em um mundo mergulhado na crise, mas que, mesmo assim, querem poder acreditar na “audácia da esperança” e na capacidade de se constituírem novas formas de vida, de arte e de comunidade.