

Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988

Museum of Modern Art, Nova York, 10 maio-24 agosto 2014

Felipe Scovino

A primeira grande retrospectiva de Lygia Clark nos Estados Unidos teve seus altos e baixos. Um espaço generoso foi cedido para que cerca de 300 obras da artista fossem reunidas. A curadoria construiu trajetória linear e histórica para a apresentação de suas obras, e logo no início da exposição o público era recebido por uma *Quebra da Moldura* (c. 1954) que anunciava em seu tempo um novo compromisso que as artes visuais brasileiras assumiam no começo daquela década (a chegada do abstracionismo e os ventos do moderno, a quebra de uma linguagem nacionalista e algumas vezes populista nas artes plásticas e um posicionamento interdisciplinar com outras artes, como a poesia, a música, o design e arquitetura), assim como construíam, e especialmente Clark e Oiticica, um diálogo de continuidade com a obra de Mondrian.

As pinturas iniciais de Clark rodeadas por suas maquetes de casas e labirintos revelam essa imbricação entre artes plásticas e arquitetura e, acima de tudo, um desejo de que a pintura ou o desenho fossem o pontapé para que a produção bidimensional avançasse em direção à cidade, ao modo de viver do cidadão comum. É notável também o número substancial de obras que foram expostas e que eram praticamente “inéditas” (especialmente pinturas da série *Superfície Modulada*, 1952-1957). Afirmo isso porque raramente foram expostas em mostras públicas e constituíam, portanto, um tesouro guardado. O caráter didático da mostra permitiu ao espectador compreender a passagem do plano ao espaço, que Lygia fun-

da, até o ponto em que o espaço é introjetado pelo espectador. O público torna-se obra e, metaforicamente, espaço, como pode ser percebido na sala em que réplicas e originais dos *Objetos sensoriais e Relacionais* foram dispostos.

A dinâmica e o ato de implodir o quadrado e libertar a figura de sua passividade a ponto de devolvê-la ao espaço, como podem ser lidas as séries *Quebra da Moldura* e *Superfícies Moduladas*, criam um enlace com a sala seguinte, composta pelos *Trepantes* (1963-1964) e por um número inacreditável de *Bichos* (1960-1964) que a curadoria selecionou. Apesar de os *Bichos* originais não estarem disponíveis à manipulação do espectador, o que gera certa frustração no público, a mostra contava com réplicas de alguns deles.

Um dos pontos negativos de a exposição ser didática, no sentido de exibir gradualmente e de forma histórica e temporal as fases da artista, é que o espectador leigo ou que era apresentado à obra de Lygia Clark naquele momento talvez tenha perdido a chance de compreender mais claramente que sua obra é orgânica mesmo no processo de integração entre as suas fases ou períodos de criação.

Um exemplo é sua teoria sobre a linha orgânica – “a linha que aparece quando duas superfícies planas e da mesma cor são justapostas” (...) “o que eu quis fazer nesta experiência foi negar a relação do quadro dentro da moldura, integrando-o dentro da moldura através da cor. É por esta razão que a moldura é tão larga, isto é, ela passa a ser parte integrante do quadro em si mesmo”¹ – aparecendo tanto quanto uma linha tênue, branca, que, como um pulmão, cria não uma separação, mas uma união entre os módulos de cor da pintura (criando em especial na série *Unidades*, 1958, uma obra que se equipara a uma composição musical, ora um grande monocromo preto, ora um desfigurado quadrado delimitado por uma linha

luz); sua aparição se dá também em obra posterior, como foi *Redes de elásticos* (1974) na qual é cedida a um coletivo uma série de elásticos para que ele construa uma trama da forma que lhe convier. Essa capacidade de variar tempos, lugares e obras, permitindo ao espectador entrelaçar obras e conceitos, pode ser lida como oportunidade perdida pela exposição.

Outro ponto negativo foi o fato de uma obra síntese da trajetória da artista, *A casa é o corpo* (1968), ter sido apresentada em espaço e andar distintos daqueles em que foi exibido o corpo principal da mostra. E o ponto mais baixo foi o modo como suas obras sensoriais foram apresentadas: em uma sala apertada por um grande colchão em seu centro, réplicas e originais de seus objetos eram exibidos com pouca informação além de duas projeções do filme *O mundo de Lygia Clark* (1973), dirigido por seu filho Eduardo, um trabalho seminal que mistura tom documental com aspectos experimentais nos quais é ofertada a visão da artista sobre sua obra, assim como a visualização do uso dos objetos em parte por ela mesma e em parte por um grupo.

Não apenas por ter presenciado, mas pelo que as críticas apontaram, ficou razoavelmente claro que o espectador leigo não sabia ao certo o que fazer. Alguns reagiam, muitos não entendiam o que estava acontecendo, e poucos se arriscavam a realizar as experiências. Nem mesmo os objetos ofertados por monitores da exposição causavam grande impacto no público. Talvez esse tenha sido o preço pelo fato de as obras não terem criado um vínculo orgânico maior, como alertado anteriormente. De qualquer forma, a grande retrospectiva no MoMA foi um espaço decisivo para o reconhecimento dessa artista no mundo.

1 CLARK, Lygia. 1954: a descoberta da linha orgânica. In: *Livro-obra*. Rio de Janeiro: edição da artista, 1983.

Luigi Ghirri Pensar por imagens

Ícones, paisagens, arquiteturas

Instituto Moreira Salles Rio de Janeiro, de fevereiro a abril de 2014

Vanessa Santos

Interessa-me sobretudo a paisagem urbana, a periferia, porque é a realidade que devo viver cotidianamente, que conheço melhor e, portanto, posso melhor repropor como 'nova paisagem' para uma análise crítica contínua e sistemática. Por isso me agradam tanto as viagens pelos atlas, por isso me agradam ainda mais as mínimas viagens domingueiras, num raio de três quilômetros de minha casa (Paisagens de papelão, 1973, Luigi Ghirri).

Um dos nomes mais significativos da fotografia italiana, Luigi Ghirri, ainda na infância, já percorria caminhos nos álbuns de família e atlas geográficos. Percursos esses retomados tempos depois em sua pesquisa artística. Nessa exposição encontram-se três desses "percursos", denominados ícones, paisagens e arquiteturas, que compreendem desde fotografias até escritos do artista e refletem a tamanha complexidade dos fluxos de relações e tensões que se mantêm entre sua produção e a ideia de arquivo.

Ao mesmo tempo em que se debruçava sobre o próprio cotidiano nas paisagens e arquiteturas, refletia e elaborava textos sobre as suas e outras produções. Escreve, por exemplo, sobre o trabalho de William Eggleston, fotógrafo que teve exposição montada também pelo IMS e ficou em cartaz de 14 de março a 28 de junho de 2015. Ambos, ao apresentar a fotografia em cores, levantam uma discussão sobre o real, cada um a sua maneira. Eggleston possui um viés fortemente crítico sobre uma parcela da sociedade norte-americana

que vivia às margens de um projeto moderno; já em Ghirri, a crítica se volta para sua produção artística, ao experimentar diversos planos, várias perspectivas de paisagens e arquiteturas comuns ao cotidiano europeu. Possui, contudo, posicionamento crítico também por outro viés. A produção de fotografia na Itália, ao longo da década de 1960, lidava com questões em que muitas das vezes desconstruía-se o próprio meio fotográfico. Ghirri, ao chegar à fotografia em meados dos anos 60 e início dos 70, vai aos poucos abrindo espaço para uma nova questão. Ele reconstrói a imagem e reafirma, portanto, a sua maneira, nova elaboração sobre o real. Mediante o uso da cor – as dimensões de impressão que utilizava em suas produções eram como as de fotografias amadoras e populares comuns àquela época, porém pouco vistas na arte até então –, traça diversos paralelos não com os artistas italianos que produziam nesse período e, sim, com artistas norte-americanos.

Em seu olhar, está compreendida uma sutileza que se volta sobre o cotidiano como fragmentos de relatos sobre a vida, em sua própria monotonia. Por exemplo, na fotografia *Paris* (1972), da série *Fotografias do período inicial (1969-1972)*,¹ há uma mulher sentada num banco de praça, fotografada de perfil, e seu rosto está coberto por uma névoa branca no instante em que solta a fumaça de seu cigarro. Aqui, mais do que uma ideia de esvaziamento de sua identidade, há forte presença do branco que, ao esconder seu rosto ou parte de suas expressões faciais, gera intenso sentimento de calma e de solidão. Como num instante silencioso, daqueles em que o indivíduo “se perde” nos próprios pensamentos ao recordar memórias ou efetuar associações livres ativadas por objetos vistos no espaço. Ela parece estar em um estágio meditativo que a leva para outro lugar, além daquele – metaforicamente, é como se estivesse em outro ritmo ou num tempo suspenso e paralelo àquele, em outro lugar, inserida numa memória

íntima, interiorizada, como em uma fantasia. O branco aparece como outra personagem, tamanha sua presença, que acaba por se “apropriar” dessa mulher ao retirar-lhe a expressão, o gesto e até sua própria referência: da mulher em si. Há uma ausência quase fantasmagórica, que a sobrevoa. Uma ideia de vazio e de solidão que, no entanto, se basta. Nesse instante muito sutil, uma brecha ínfima se abre e revela mais sobre o indivíduo do que qualquer expressão facial por si só revelaria. Nesse sentido, é pela fotografia que se estabelecem vínculos, e se desenvolvem linguagens por meio de experiências e ações corriqueiras. Em suas fotografias, são elaboradas novas falas a respeito da própria monotonia do cotidiano e do tempo narrativo na vida como propulsor de uma escrita que acontece na arte. Ao buscar referências, como em *Mitologias* (1958), entre outros aspectos relacionados à semiologia de Roland Barthes, além de *Signo* (1973) e *Tratado de semiótica geral* (1975), de Umberto Eco, Ghirri, em meados da década de 1970, concede ao signo e, principalmente, à distinção entre significante e significado um valor primordial. Além disso, ele relaciona a visualidade ao modelo linguístico, pois traça convergências entre fotografia, escrita e arquivo. Ghirri considera sistemas linguísticos o arquivamento de sua produção com o de catálogos e atlas, construindo, assim, novas e diversas redes de relações.

Em suas fotografias os objetos retratados se apresentam esmaecidos de significados, de formas fragmentadas como as lembranças ou citações dessas coisas apontadas como “ícones”, além das cenas que aparecem nas fotografias inseridas em “paisagens” e “arquiteturas”. No contexto dessa exposição, há uma divisão realizada por Francesca Fabiani, Laura Gasparini e Giuliano Sergio, que são os três curadores da mostra. A larga produção de Ghirri é reorganizada dentro de três proposições: ícones, paisagens e arquiteturas, que também compõem o título da exposição, além

de evidenciar a proposta da curadoria. Trata-se de ações ordinárias da vida que, por meio de um recorte muito pontual, se projeta sobre essas ações e lhes concede novos sentidos – na tentativa de capturar esvaziamentos como significantes desprovidos de seus significados. No fundo, seja lá qual for o signo inserido nessas fotografias, se de “ícones”, “paisagens” ou “arquiteturas”, o importante é que sua captura se apresenta na sutileza, na variação ínfima do significado dessas coisas e cenas que aparecem nas imagens. Novos sentidos são atribuídos a essas coisas quando delas se retiram seus contextos usuais vistos no cotidiano do próprio artista. Eles produzem uma reflexão muito sofisticada a partir de imagens corriqueiras e dão-nos a ver novos significados, já que colocam o espectador a pensar por imagens diante de sua contínua transformação em linguagem.

1 Ghirri, Luigi, 1943-1992. *Pensar por imagens. Ícones, paisagens, arquiteturas*. São Paulo: IMS, 2013: 101.

Laura Lima On_Off

Lagnado, Lisette; Castro, Daniela (Org.)
Rio de Janeiro: Cobogó, 2014

Jorge Soledar

“Não me sacralize, por favor. Toque em mim, mude a minha cor, me deixem suas digitais.” Esses imperativos dão o tom da conversa da artista com as organizadoras do livro *Laura Lima on_off*, publicado em agosto de 2014, pela Editora Cobogó. Além das autoras que o organizam, o livro reúne escritos de Bojana Piškur, Ricardo Basbaum, Cabelo e Jarbas Lopes em torno dos últimos 20 anos de trabalho da artista visual mineira e radicada no Rio de Janeiro, cuja produção reverbera internacionalmente. A voz da artista em prólogo

nos adverte da leitura que está por vir: a instrução é direta aos autores, ou seja, que seus discursos não deem voz ao sagrado, mas, ao contrário, que se aproximem de seus trabalhos, algo que nos recorda a provocação de Antoni Muntadas: “ATENÇÃO: percepção requer envolvimento.”

No primeiro capítulo, que dá título ao livro, Lisette Lagnado discorre sobre uma perspectiva de *dépaysement* de suas obras, isto é, a possibilidade que o trabalho teria, segundo a autora, de propor deslocamentos poéticos em diferentes níveis de subjetividade e ação. Interessante notar como já no prólogo, reitero, os imperativos de Lima aproximam-se desse prisma, ao propor que as vozes de seus comentadores se desloquem na direção do processo. Ainda nesse capítulo, Lisette aponta que as proposições de Laura Lima configuram uma “panaceia surreal”, dado que suas engrenagens poéticas produziram um descarrilamento cultural, questionando constructos e costumes existentes. Nesse sentido, percebe-se que o capítulo performa mudanças na alternância de vozes da autora e da artista como quem “liga_desliga” uma chave de contato.

Em seguida, Daniela Castro apresenta um fluxograma de trabalhos de 1994 a 2013, que enfatiza, ao longo do capítulo seguinte, um extenso panorama visual de concatenações de trabalhos, como se houvesse a presença de uma máquina poética de fabricação de indumentárias e de gestos. Contudo, a cronologia dos trabalhos permite perscrutar um complexo engendramento do processo da artista entre termos, siglas e expressões (“homem=carne/mulher=carne”, “RhR” etc.), que denotam, a nosso ver, uma vontade de organizar o trabalho segundo a linguagem oriunda da própria experiência de cada proposição. E, desse modo, a chave de contato “liga_desliga”, agora incorpora-

da ao processo como poética dessa publicação, serve de proposição metalinguística ante o distanciamento frequente entre discurso e prática.

Os costumes e a convivência secreta propostos pelo grupo RhR, frisado pela curadora eslovena Bojana Piškur no terceiro capítulo, recorda-nos o filme *Sound of my voice*, de Zal Batmanglij (revelando idiosincrasias de uma comunidade secreta, cuja alimentação, indumentária e ética são minuciosamente descritas por uma guia do futuro). Contudo, o olhar de Piškur expõe, enquanto lista uma espécie de caderno metodológico do processo de Lima, uma discussão implicada na relação entre as éticas, estéticas e subjetividades sugeridas *grosso modo* em RhR: o desligamento da representação da obra (R) através de trajetórias por elementos e territórios (h).

Ricardo Basbaum desenvolve em seguida um interessante quadro da artista como predadora, comentando aquilo que ele designa por “engenheira obscura de subjetividades”, à medida que Laura se colocaria notadamente em busca de pessoas ou carnes, segundo ela. Para nós, tal *leitmotiv* descrito por Basbaum ao longo do quarto capítulo aproxima-se, em linhas gerais, da discussão proposta por Claire Bishop em torno da presença do outro em performances instruídas por artistas, que ela [Bishop] designa como performances delegadas (*delegated performances*).

Mais próximo talvez dos rastros e das digitais recomendados desde o prólogo, estão os escritos de Cabelo e Jarbas Lopes, publicados no último capítulo, em tom de rasuras de banheiro. Assim, em Breve retrato inacabado da Marquesa Laura Lima, os dois convidados compartilham um elenco de aforismos que profanam qualquer tentativa de estabelecer um retrato aurático de Lima, fazendo jus a seu enunciado inicial, como já dissemos, ao passo de esses escritos serem incorporados às engrenagens predatórias dessa poética, parafraseando Ricardo Basbaum.

Ao longo da publicação, é nítido o fato de que Laura incorpora a captura das vozes que entrarão em contato com seu corpo de trabalho, ou ainda, ao modo de Cabelo e Jarbas Lopes, é a Marquesa revelando-se libertina ao conduzir minuciosas táticas imbricadas à captura de pessoas como matéria viva de suas obras. E, finalmente, voltando à expressão-chave do livro, enuncia-se a chave através da qual ela se irá conectar ou não com as carnes falantes: ligando-se _desligando-se delas, como quem deseja manter em segredo uma parte de si.

Geraldo de Barros e a fotografia

Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, de 19 de outubro de 2014 a 22 de fevereiro de 2015

Edgard Oliva

A exposição Geraldo de Barros e a Fotografia, com curadoria de Heloisa Espalda, nos revela a virtuosidade da obra que marcou a fotografia brasileira na primeira metade do século XX. A mostra, organizada cronologicamente, expõe o caminho de construção dos trabalhos de Geraldo de Barros (1923-1998).

Ao adentrar os espaços expositivos nos chamam atenção as diversas técnicas vivenciadas por Barros, principalmente na série Fotoformas – desenvolvida logo após seu retorno de viagem à Europa, no início de 1952, na qual ele abandona a fotografia documental e passa a gravar imagens diretamente sobre os fotogramas a partir das experimentações com colagens, superposições, utilização de pontaseca etc. Na série Fotoformas, percebemos o momento em que Barros rompeu com a fotografia de caráter documental e seguiu por um estilo pessoal que, conforme texto da curadoria, é conduzido pela ideia de que “a imagem fotográfica não era uma representação objetiva da realidade, mas um material passível de ser manipulado de diferentes maneiras”.¹ Sendo assim, notamos que

a obra de Barros busca a valorização da forma e de uma reelaboração da imagem por meio do imaginário ou, talvez, pelo trabalho mais direto com os materiais. De certa forma, ele é também influenciado pelo contato com obras de artistas em sua viagem à Europa. Observa-se, então, que ele se desvia da fotografia objetiva, indo além da fotografia “fotoclubista” que, à época, vigorava no Brasil. No percurso cronológico da exposição, percebe-se que sua fotografia adquire caráter experimental, relacionado às demais técnicas das artes visuais. A partir dessa premissa, Geraldo de Barros, como “reinventor” da imagem fotográfica brasileira, define: “... faço questão de seguir o meu caminho sem sofrer nenhuma influência. Basta-me ver as obras; não há necessidade de estar a tagarelar com os outros autores”.²

Para o artista é necessário o diálogo com os fatos, e com o ambiente, para que surja a construção de sua obra. Geraldo de Barros foi um artista fiel ao desejo de fazer de sua criação uma arte autêntica. Nota-se tênue influência dos artistas da vanguarda construtiva europeia, tal como Kasimir Malevich, El Lissitzky, Laszlo Moholy-Nagy, Piet Mondrian e, principalmente, a pintura abstrata de Wassily Kandinsky. Surge, na primeira etapa da pintura abstrata, aquilo que Geraldo de Barros viria a explorar na fotografia na segunda metade do século XX: a imagem concreta, ou seja, a organização das formas no processo da construção da obra fotográfica. Portanto, no conjunto de sua obra, pode-se perceber o extenso diálogo entre tempo e forma, no intuito de reelaborar a noção de imagem.

Na exposição, percebe-se que Barros ultrapassa os limites da fotografia, ao impor em sua estrutura, o desenho gravado com ponta-seca, furos e cortes nos negativos, em que formas se manifestam mais livres, seguindo o conceito do que é o concreto na fotografia e definido por ele. O “produto fotográfico” assume um novo viés para a investi-

gação. Por meio desses experimentos, Barros procura distinguir o que é abstrato e concreto, no âmbito da fotografia moderna:

*Se conseguirmos focalizar alguns pormenores que ninguém sabe o que é, estamos em face de uma fotografia abstrata. Quando organizamos formas no espaço, estamos no campo da fotografia concreta.*³

Esse amplo processo criativo, que abarca gravura, pintura e, ainda, interferências mecânicas nas fotografias, está bem representado na série Sobras. A série é composta de um conjunto de imagens do próprio arquivo do artista. Barros recompõe seu acervo e nos mostra a capacidade de um “arquivo morto” se transformar em algo vivo e de forte valor expressivo. Ao perceber a particularidade e originalidade da série, nota-se, também, sua ontogênese. Cada imagem representada, independentemente da manipulação empregada, se desfaz nua e se revela para o espectador com toda a sua intimidade e potência, ora nas sombras retangulares e superpostas, ora nas formas orgânicas que também preenchem os espaços vazios. Aqui, percebe-se o forte vínculo com a vanguarda construtivista europeia. A obra de Barros, portanto, confronta o real com o imaginário e instiga o olhar do espectador para um diálogo ininterrupto. Seu processo criativo nos aponta para o quanto a arte “desativa o convencional”, atinge nosso íntimo, ainda que através da práxis do artista, que faz de sua linguagem o alfabeto para compreendermos o que nos olha, ou seja, a própria imagem em questão.

1 Espalda, Heloisa. Folder da Exposição Geraldo de Barros e a Fotografia, IMS/RJ; 2014-2015.

2 Entrevista a Louis Wiznitzer para a revista *Letras e Artes*, domingo, 10/8/1952.

3 Entrevista a Valter Zanini, Suplemento Dominical de *O Tempo*, São Paulo, 8 mar. 1953. Cf. Mídia Digital da exposição no IMS/RJ, 2014-2015.