

Atributos do Silêncio, Galeria Bergamin, SP
Curador: Felipe Scovino

As obras reunidas para esta exposição fazem referência às possíveis qualidades ou atmosferas que o silêncio emana, tais como a delicadeza, o vazio, a suavidade, a invisibilidade, o antiespetáculo, o apagamento e o etéreo.

O conceito de silêncio tem sido tema de recentes exposições, mas o que nos interessa refletir nesta mostra é a sua capacidade de múltipla representação e como as atmosferas citadas se comportam e podem se conectar em uma rede de significados e transbordamento de sentidos.

Refletindo sobre a obra de Leonilson, *Para quem comprou a verdade* (1991), percebemos a exposição de uma fragilidade que é tanto dos materiais empregados quanto do próprio sujeito, que se revela audaz e corajoso. Estão contidos, nesse pedaço de bordado, seus medos, dramas, frustrações, solidão, mas significativamente sua voz. É a sua fala com o mundo, a sua exposição ao outro, seu espaço de vida e celebração. Estes são aspectos passíveis de serem atribuídos às obras dos artistas selecionados. O sentimento de despertencimento é abordado de maneira mais dramática com a série *Obituários* (1998), de Jorge Macchi. É a morte que encaramos nas páginas recortadas de um jornal. O artista recortou, dentro do caderno de obituários do periódico, as informações sobre os falecidos, resguardando apenas as cruzeiros ou as estrelas que determinam a religião do morto. Há um choque ao confrontarmos ao mesmo tempo uma escultura e a realidade do material. A maneira como o artista transforma uma estrutura de papel em um corpo desfeito de carnalidade. Vazado e triste, desolado e solitário, *Obituários* reflete ausência e falta, mesmo sem sabermos quem eram aquelas pessoas e suas histórias de vida.

Na obra de Thiago Rocha Pitta, a fluidez da natureza e o seu estado constante de transformação sempre suave se tornam aparentes através da delicadeza e da construção de um tempo próprio, estendido, deslocado e demorado que o olhar do artista nos oferece. Ademais, pintura e vídeo estão se fazendo simultaneamente, porque há uma materialidade pictórica e uma gestualidade na forma como a natureza das coisas nos é apresentada. A câmera aproxima-se da natureza, mudando a nossa perspectiva e escala sobre o mundo e transformando a própria materialidade da superfície em frestas, aberturas, descidas, pequenas depressões e vales que se constroem e se desfazem na mesma velocidade. O artista nos alerta sobre uma velocidade e transformação constante, mas que muitas vezes nos passam de forma imperceptível, e é por essa escala de silêncio e suavidade que ele também se interessa.

Os espaços escavados ou apagados, marcados pela gestualidade, em Anna Maria Maiolino efetuam uma espécie de inversão do plano. Ao mesmo tempo em que tanto a geração anterior, a dos neoconcretos, quanto a geração de Maiolino pesquisavam e inventavam uma saída do plano em direção ao espaço tridimensional, *Mais buracos* (1975/2000) não deixa de operar essa tarefa, mas o sentido é outro: seu espaço é o interior, a cavidade, e não o ar ou a exterioridade. Ele não é um desenho no espaço, mas um corpo, ou melhor, as entranhas de um corpo, agora visível e irrefutável.

Estão presentes na exposição discussões sobre a desmaterialização do objeto e a noção de “eficácia”, ou melhor, a apropriação de sentido e reflexão da obra de arte como ideia e não mais objetualidade. Ademais, em um tempo em que o excesso de informação parece ser uma tônica incondicional e irreversível, a exposição explora o outro lado: a partir de um “nada”, de “silêncios”, podemos construir uma rede de significados e potências nunca antes imaginada. São os casos das obras de Brígida Baltar e Cao Guimarães. Em *Coleta da neblina* (2002), Baltar investe no processo do artista como personagem e num contexto em que ficção e realidade convergem, embaralhando as nossas noções firmes e concretas sobre o que nos cerca. A artista age como uma coletora de imaterialidade, isto é, transmite volume, peso e densidade a algo que sempre foi identificado como etéreo. O fato de vagar por uma paisagem coberta pela neblina amplia ainda o senso de silêncio da obra. Já em Guimarães, suas obras ativam acontecimentos cotidianos triviais que são da máxima expressividade. São trabalhos que o artista chama de “microdramas da forma”, ou seja, guardam em si uma potencialidade dramática qualquer. Uma bolha que vaga a esmo, ou ainda uma folha seca cercada pelo orvalho e vice-versa são imagens que possuem em si mesmas uma enorme dramaticidade. Em *Nanofania* (2003) e *Concerto para clorofila* (2004), índices de imaterialidade – bolha, luz e sombra – passam a deter texturas, formas, cores, uma estrutura de pele e carne. A nossa perspectiva é dirigida para ações, lugares e seres que mal percebemos em nosso cotidiano. São fenômenos cadenciados pelo seu tempo e escala próprios. Os pequenos dramas ou acontecimentos da vida que são desprezados nos lembram que eles são exatamente o que constituem a vida. Em *Úmido* (2015), não sabemos o que se estabeleceu primeiro: a “auréola” em torno da folha ou o pouso suave desta que depois foi recompensado pelo orvalho da chuva. Mais uma obra desse artista que chega ao mundo pelo prisma da delicadeza e por

uma narrativa com fortes ligações com a literatura e o cinema. É a ideia do acidente e da impossibilidade de se confirmar o que vemos com a exata certeza de que a ciência ou a realidade quer nos impor que transmite à obra de Cao Guimarães um forte imaginário poético.

A escala do mundo inverte-se em *Sopro* (2013), de Maria Laet: voltamos para aquilo que era dado como supostamente imperceptível, menor ou desprezível. Presenciamos movimentos, leituras e sintomas de um mundo que acontece sem nos darmos conta. Ademais, a forma como opera a duração do tempo em suas obras, realizadas por meio de ações performáticas extremamente singelas, convertendo-se em um ritmo monótono e lento, emprega uma circunstância de investigação sobre o seu próprio estado. O ato de soprar água-tinta sobre o papel acaba por provar que tempo e espaço se aliam como potências que provocam um estado aleatório e de profunda poesia sobre as marcas do papel. Estão ali impregnadas por entre suas tramas paisagens, variáveis, nuances e fundamentalmente um corpo, que não é qualquer um, já que está ali contido também um registro imaterial do corpo da artista. Quando digo que é corpo, não se trata de carne, mas efetivamente pele. E esta imagem ganha ainda mais preponderância quando metafóricamente a imagem representada pelo sopro se assemelha a uma impressão digital, à superfície da pele. Esta imagem cria uma consonância perfeita com *Vestígios na transparência* (2006), de Maiolino, quando essa imagem metafórica do corpo, em geral, e da pele, em especial, se faz devido a uma sobreposição de folhas em papel japonês, em que a artista realiza um desenho na primeira dessas folhas. O desenho em nanquim cria “rastros” que são absorvidos pelas folhas subsequentes criando uma variedade de tons e formas derivados do aleatório, que é o indício máximo da própria vida.

As fotos de Caio Reiszewitz e Luiza Baldan situam-se entre o silêncio e o (largo) intervalo entre a espera e o esquecimento. Um território preenchido pelo indício de que algo acabou de acontecer por ali ou há muito é preenchido apenas por memórias. No caso de Baldan, é uma imagem de qualquer lugar, exatamente pela sua imprecisão espacial e temporal. Existe algo tão próprio de nós nesses dois espaços (uma casa e uma garagem) por certo pelo fato de estarem se comunicando com a ideia de espaço privado, mas que ambigualmente nos afasta de um comprometimento de estabilidade ou segurança, pois são espaços abertos. Silêncio aqui não está diretamente ligado à ausência humana (até porque existe a possibilidade de “alguém” ter acabado de passar por ali) nem à economia de gestos, mas ao caráter ambíguo de presença e solidão que Baldan e Reiszewitz empregam nas imagens.

Este mesmo caráter reaparece em uma obra escultórica na mostra. Trata-se de *London Angles #1* (2014), de Pedro Cabrita Reis. Os materiais empregam simbolicamente uma característica antropomórfica à estrutura metálica. A luz é pulsão de vida, registro de um corpo desamparado, triste, solitário, débil. Clama por alguém. Eis um grito surdo que conclama ao outro para que percebam a sua aparição no mundo. Quer se fazer vidente e visível diante do silêncio.

Inteligência, comprometimento com a ruptura e intuição estavam na base da constituição das poéticas de Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape, importantes referências para o trabalho de Waltercio Caldas, para conceber espaços relacionados ao corpo, “ou melhor, ao olhar encarnado em um corpo em movimento a partir da revolução de elementos puramente planares”.^[1] O que Caldas realiza caminha em outro sentido. Percebam que o observador não é participante da ação, mas reconstrói de forma subjetiva a condição planar das esculturas e materializa-se naqueles sólidos geométricos. Os planos vazados, ar enquanto volume, a relação antropomórfica, o espelho como um autorretrato e um elemento de transferência entre corpo do observador e matéria escultórica constituem *Eureca* (2001) como um espaço a ser inventado pelas múltiplas possibilidades de “posições de corpos”:^[2] sua, enquanto observador, e dela, escultura.

Planos em movimento a partir da relação entre cheios e vazios, figura e fundo, linhas horizontais e verticais são o motor da obra de Lygia Pape. Remetendo ao debate sobre a pintura, o minimalismo e a ilusão gráfica e pictórica do *grid* que atravessou os anos 1950 e 1960, Pape vai mais adiante: seu interesse, além de ampliar as características formais e estruturais do desenho e da pintura – ela singularmente constrói um espaço cinético no plano –, é comprometer-se com o corpo. Estimular, especular, inventar um organismo por entre o espaço geométrico. Sua linha é luz, corpo, matéria. Com sua economia de métodos peculiar, vagarosamente constitui uma ação, um método para a aparição de uma linha que se converte em desejo, ação e libertação do plano. Quer se fazer corpo, portanto. Interessante perceber o quanto esse debate sobre a operação gráfica e ilusória do plano se faz em uma geração mais recente de artistas, como é o caso de Carolina Martinez. Operando com uma espécie de sombra e luz da madeira, Martinez cria espaços de cor e campos de luz (assim como de sua ausência), combinando um jogo de formas e espaços que se convertem ora em janelas ora em horizontes, criando, portanto, fortes laços com a prática pictórica. E tudo isso regido por elementos precisos.

Nas obras de Isa Genzken e Otavio Schipper, em que especialmente o som é um referente, o diálogo delas se dá pelo seu negativo, ou seja, pela ação de obstruir o som e evocar o seu (suposto) silêncio. O que existe, ou melhor, aquilo que se expande pelo espaço, é a imagem do som, isto é, as mais distintas suposições que podemos ter sobre qual som poderia ser ouvido se finalmente aquilo que o impede (um betão, uma solda) fosse solto ou reinterpretado. O som, portanto, é evidenciado pela forma, mas a nossa expectativa pelo seu acontecimento é negada pelo silêncio. Não necessariamente a impossibilidade de o som se converter em audição se constitui como drama ou falência, mas como um fenômeno que nos possibilita criar inúmeras metáforas para o que pode ser qualificado como som. Parafrazeando o pensamento de John Cage de que o silêncio não existe e, portanto, ele não se reduz à questão acústico-musical, estas duas obras não afirmam um significado último e derradeiro para o silêncio; ao contrário, pois mostram sua abertura, complexidade e multiplicidade e apontam finalmente para o fato de que silêncio e som estão em constante mutação e interpenetração.

Em uma perspectiva de tempo na qual vivemos em um transbordamento de imagens em que o excesso revela também o afogamento em dados inúteis e a banalização da imagem (ela fica vagando num mundo onde ela não sabe se é um anúncio de publicidade ou uma obra de arte), as obras desta mostra operam exatamente contra essa automatização. Trazendo as monotipias de Mira Schendel como um norte poderoso para a discussão, estas obras despertam outra forma de perceber o mundo, de criar um alfabeto que se caracteriza não pelo pragmatismo que dele por ora se espera, mas pelo viés da poesia, da delicadeza e substancialmente de uma relação de opostos (cheio e vazio, dentro e fora, branco e preto, retilíneo e torto) que se revela como a síntese da condição humana. É um alfabeto que constantemente precisa ser decifrado, pois ele nunca se completa e é exatamente esse exercício de descoberta incessante que o “apaga” da sua “função original” e converte essas obras em discurso silencioso, lento e impactante sobre como ver e sentir o mundo. As linhas de suas monotipias, que se convertem continuamente em ideogramas e imagens plásticas, devem ser interpretadas sob a luz das próprias intempéries da vida. Estão lá o drama, o riso, o silêncio, a vida, o fim. Tudo contido em uma economia surpreendente e mágica.

Finalmente, esse conjunto de obras não deve ser pensado como testemunho de um tempo, mas como compromisso com a vida. Não são obras “datadas” ou “históricas”: possuem vida e tempo próprios cujas projeções são voltadas para a construção de novos olhares sobre o mundo.

[1] DUARTE, Paulo Sergio Duarte. **Waltercio Caldas**. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 57.

[2] *Ibidem*.