
Muito Além da Aflição
por Paulo Sergio Duarte, 2007

Querem o tempo aflito dos tijolos de notícias nas colunas de jornal, o mesmo das pílulas que devem lhes acordar e, depois, o das outras para lhes adormecer; o dos moto-boys, que quando buzina já passaram cinco pelo retrovisor, o tempo inerte do engarrafamento e o tempo vil que corta o ponto dos pobres coitados que chegam atrasados. Querem o tempo sem antes nem depois, o do instante das bolsas em Wall Street, Frankfurt, Londres e São Paulo (maldito fuso horário que lhes obriga a esperar por Tóquio e Hong Kong). Querem o tempo cheio – feito as burras do banqueiro – das agendas sem espaço até daqui a dois anos. O tempo rápido dos jatinhos, mas que tem que esperar para decolar e pousar (ao menos aqui e nos EUA). Desejam o tempo das férias no paraíso e dos intermináveis fins-de-semana. O tempo do check-in e do check-out, doméstico ou comercial. O freqüente, da trepada rápida com a amante, e aquele de dilatados intervalos dos indolentes coitos nas mãos dos filhos. Querem sempre o tempo do burocrático “Eu te amo” – repetido a torto e a direita. Na verdade, não amam mais nada, pois foi este tempo que escolheram que lhes ama, lhes adora e a ele se entregam como escravos, crentes que são mestres.

Pois foi sempre outro o tempo perseguido por Laura Vinci. Em contato com os seus trabalhos experimentamos um tempo perdido, não o da memória proustiana, mas aquele que foi seqüestrado pela vida contemporânea. Escultora, seu tempo adere à matéria mesmo que esta seja o vapor d’água. Lembro-me quando a instalação das grandes bacias que evaporavam o delicado vapor foram expostas ao lado de um Volkswagen imbecil que fazia piruetas no ar, numa Bienal de São Paulo. Havia uma clara insensibilidade na disposição dos dois trabalhos um ao lado outro. Mas havia algo de propedêutico, éramos, sobretudo o público leigo, preparados para sermos empurrados na estupidez contemporânea. Como a virulência de um trabalho monumental, que se apresentava literalmente como um brinquedo de parque de diversões, com suas cores fortes e seus movimentos rápidos, era apresentada ao lado de uma experiência da delicadeza? E, no entanto, o tempo de Laura passava...

Já sei que não há espaço para falar do Centro Cultural São Paulo, do Arte Cidade e da 5ª Bienal do Mercosul, nos quais o tempo se dilata transportando a matéria. Mas esta palavra é perigosa: matéria. Dá margem a muita abstração. Escultora, insisto, Laura trabalha com materiais. Dessa vez, não é areia nem água, são mármore e maçãs. “Que beleza!” está escrito numa obra de Mira Schendel. E é assim que antevejo essa instalação, pelas fotos, antes de montada. Em Mira, sempre contida no essencial, introvertida, salvo nos “Sarrafos”. Em Laura, agora, espalhada, mas “Que beleza!”. Com cor, o branco dos “Bloquinhos” e o vermelho das maçãs, vibrando e se opondo num contraste clássico, caro aos modernos.

Mas a festa para o olhar é breve. Logo será chamado a pensar. Uma oposição visceral alimenta o encontro dos materiais e seus tempos: o mineral do mármore e o orgânico das maçãs. Um perene – o da pedra –; outro vai apodrecer diante de nossos olhos – o da maçã. A decrepitude acelerada do ser vivo contrasta com a impávida permanência do mineral. Mas há a questão da forma.

É uma instalação que agrega diversas naturezas-mortas. É óbvio que essas naturezas-mortas lançadas no espaço por Laura Vinci teriam seus vínculos muito mais com Cézanne e Chardin do que com Morandi. São muito afirmativas. A solidez é Cézanne, a afirmação é Chardin. No Brasil, temos um passado de dignas naturezas-mortas no século 19. Poucas, mas boas, o que é essencial – mas ainda contidas nos limites da academia. Depois esperamos muito por Guignard, assim mesmo o gênero não consegue concorrer com suas paisagens de Ouro Preto. Mas as naturezas-mortas de Laura da Vinci são volumes. Arrumadas no espaço podem vir a ter diversas configurações. Quem dirá qual é a original? Umas estão arranjadas entre volumes de mármore e algumas poucas maçãs. As famosas maçãs de Cézanne. Outras dividem o espaço com inúmeras maçãs. Todas fazem parte de um único trabalho, mesmo que nosso olho possa discernir, aqui e ali, unidades. Já sabe-

mos que Laura trabalha com o tempo e todo aquele que estudou direitinho história da arte sabe que, se os modelos vivos de Cézanne sofriam com os meses de tempo de pose – e Madame Cézanne foi uma das maiores vítimas –, ao contrário da disciplina da mulher e dos amigos, a natureza não se submetia às exigências do artista: as maçãs apodreciam diante dos olhos do pintor. É estimulante essa polarização entre o mineral e o orgânico, essa convivência entre dois extremos sobre os quais vivemos.

Mas o que permanece, não vai apodrecer, são formas construtivas. Lembram-me páginas dos livros de Lygia Pape tomando volume, jogados no espaço, sem a sua disposição hierática sobre a parede; “Bloquinhos” entregues com todo o corpo e magia, na sua permanência e brancura, esperando por novas maçãs, estas sim, que como nós, vão passar. Quanto às maçãs, compra-se nas feiras (já que não são pintadas).

Rio de Janeiro, outubro de 2007.

Texto de Paulo Sergio Duarte sobre a obra ainda viva de Laura Vinci.

Arte Cidade
por Lorenzo Mammi, 1997

O moinho Central é um edifício de seis andares, de que sobraram pavimentos e vigas, e quase nenhuma parede. Do ponto de vista formal, um prédio de múltiplos andares é uma diagramação do vazio, uma tentativa de reduzir o espaço aéreo em paralelepípedos. Num prédio em ruínas, o espaço aéreo reconquista seus direitos: algumas divisões permanecem, mas revelam toda sua precariedade; o chão em que pisamos já não é tão chão como antes.

A estrutura da instalação de Laura Vinci transgride a estrutura do espaço, com sua divisão por pavimentos. Nesse caso, porém, não ha recortes brutais: apenas um pequeno buraco, que deixa cair um sutil fio de areia. No andar de cima, a areia, amontoadá na curva redonda de uma duna, abre-se progressivamente uma cratera, escorrendo para o andar de baixo. Uma construção em ruína é uma construção que não consegue mais estancar o tempo. A areia é tempo enquanto erosão, e tempo enquanto ampulheta. Mas, sobretudo, é tempo enquanto movimento que depende do vento, da umidade, do peso variável dos grãos, e no entanto acaba criando formas perfeitas pela sua própria entropia, que equilibra e anula cada movimento com um movimento oposto. Assim, o monte de areia torna-se forma exemplar do contínuo temporal, em oposição ao edifício, forma exemplar da descontinuidade da história. E a areia recobre esse cubo industrial com a mesma regularidade inexorável e doce com que já recobriu as pirâmides do Egito.

No fundo, a coluna de areia que oscila ao vento no Moinho central, medindo a distância temporal entre teto e pavimento, é uma versão mais incorpórea de outros trabalhos da artista: listras escuras que sugerem uma verticalidade possível, ou serpenteiam no chão, deixando adivinhar uma curva invisível na atmosfera. De fato, desde que começou a fazer esculturas, Laura Vinci busca pontuações rítmicas do espaço vazio.

Texto extraído do artigo “Uma cidade morta nas entranhas da cidade atual” escrito por Lorenzo Mammi para o jornal Folha de São Paulo em 20 de novembro de 1997, sobre instalação de Laura Vinci no evento Arte/Cidade 3.

“Laura Vinci”
por Lorenzo Mammi, 1994

Consumir, descarnar a matéria até que ela gere a forma quase como uma mais-valia produzida pelo trabalho _ essa é, me parece, a lição que Volpi transmitiu a uma parcela significativa da arte paulista. Autores como Paulo Pasta, Sérgio Sister e Laura Vinci saem daí .Se as obras recentes de Laura lembram bandeirinhas ou janelas petrificadas, não é por um jogo fácil de citações. É que nelas se reflete um tipo de fazer artístico que nas janelas e bandeiras de Volpi teve sua primeira expressão madura. Uma das consequências necessárias desse fazer é a relação entre uma formalização aparentemente tímida e recatada e uma carga estética concentrada e intensa. A operação prevalece sobre o projeto.

As esculturas de Laura Vinci não criam um espaço se instalam num espaço já existente que só elas, porém, tornam visível. São Glosas, pontuações, comentários. O fato de o espaço já estar lá, condicionar as obras pressionando-as, quase empurrando-as para as margens, é o que diferencia esses trabalhos das esculturas de Giacometti, a quem poderiam ser aproximadas pelo perfil delgado e pela luminosidade tosca.

Giacometti faz com que o volume de suas obras seja irredutível ao ar que o envolve, ainda que seja um volume limite, de uma fragilidade desesperadora. A base sobre a qual esse volume se apóia funciona como uma cerca, que o defende e o isola do mundo. As esculturas de Laura não têm uma base que as torne autônomas do mundo exterior. São mais corpulentas que as de Giacometti, mas não têm volume, apenas perfil. Qualquer que seja o ângulo de observação, temos a impressão de olhar a obra de lado, de não estar na frente dela.

A escultura clássica procura uma forma em que todos os pontos de vista proporcionem uma plenitude estética. Na escultura barroca, cada lado remete a todos os outros, ou ao espaço que o cerca, obrigando o observador a um movimento contínuo. É um dualismo que permanece na arte moderna. Nesse sentido, por exemplo, e com o perdão do esquematismo, Waltércio Caldas é clássico, José Resende é barroco. Uma das características mais interessantes da escultura de Laura é, a meu ver, o fato de fugir dessa oposição. Todos os pontos de vista são, nela, secundários, mas não forçam o olhar para o outro lado da obra, nem para fora dela, e sim para o vazio que parece ter se imprimido nelas, como uma pegada.

As esculturas de parede, as mais compridas, ilustram bem esse aspecto. Nas proporções lembram certas obras de José Resende, estruturas verticais que obrigam o olho a correr continuamente para o alto e para baixo. Mas Laura fecha suas linhas com elementos formalizados nas extremidades, justamente onde as esculturas de Resende se dissolvem. Essas conclusões tímidas, até um pouco irônicas talvez, que se projetam por alguns centímetros, lembram que a obra quer sobretudo marcar um limite, emoldurar, como um parêntese. Não vale tanto por si quanto pela porção de espaço que isola do fluxo do tempo, como um inciso num discurso, e que ornamenta nas bordas.

Laura Vinci começou como pintora. É curioso que suas esculturas, que fogem à frontalidade, sejam seus trabalhos mais felizmente pictóricos. Penso sobretudo nas esculturas mais amplas, de chão. As marcas das mãos na argila, passando pelo gesso e a cera, até chegar ao molde para a fundição, se transformam em algo parecido a pinceladas pesadas numa matéria gordurosa, que resiste. Mas isso seria ainda uma impressão superficial, uma ilusão de ótica. Na verdade, é a relação que elas entretêm com o ar, a docilidade com que cedem ao peso do vazio, o que torna essas formas tão pictóricas. Não acreditamos que a superfície se sustente por dentro, que seja a face exterior de um volume. Ao contrário, se estabelece a partir de fora, como um sfumato, ou a marca de um selo. Claro-escuro de um gesto que não projeta sombras, rastro de corpos inexistentes.

Texto de Lorenzo Mammi para o Catálogo da Galeria Camargo Vilaça.

AQUI, ALI, LÁ
por Paulo Venancio Filho

Nós teríamos que usar o gênero neutro, o verbo estar, os advérbios aqui, ali, lá, para falar dessas esculturas. A princípio estão diante de nós como objeto natural. Elevam-se do chão verticalmente e não chegam a ultrapassar a escala do corpo humano. Ficam próximas, ao alcance, nem além nem aquém da nossa medida. Aqui uma mais alta, ali uma estreita, lá uma mais larga. Nada mais fazem que instalar um espaço: fixar um aqui, ali, lá. Mas logo ao nos movermos essa situação já mudou, é outra; agora a que estava próxima se distanciou e a mais afastada ficou perto. Aqui, ali, lá trocaram de posição. Tudo isso não é estranho porque afinal nos movemos constante e incessantemente ainda que pouco reparemos nos andamentos e ritmos que as coisas nos sugerem ao andarmos. Estas esculturas de imediato propõem cadências, pausas, silêncios. Ora são recortes negros que vazam o espaço ou são escarpas ascendentes, ora frontalidade e perfil balizam um andamento negativo e positivo que se alterna. Assim as esculturas de imediato estão simplesmente – presente do verbo estar. Lá, aqui, ali, assim elas se apresentam, sem mais compromissos do que propor caminhos e percursos – ora conduzem, ora são obstáculos inofensivos.

Até a semelhança entre os trabalhos indica uma continuidade, o desenvolvimento e projeção de uma forma adiante, desimpedimento.

Mas ao andar, encontramos uma surpresa – um travamento.

As superfícies rugosas e saturadas dos trabalhos parecem exigir uma atenção diversa do mero reconhecimento posicional. Todas trazem um passado que se coloca em oposição às possíveis situações espaciais, às variações do aqui, lá, ali. Cada uma deseja manifestar o que é permanente: a anterioridade do fazer, o enfrentamento da matéria, a presença da mão e do tempo. Tudo isso resiste à entrega e se fecha reticente. Como se alguma coisa quisesse se esconder por trás dessas superfícies marcadas por gestos repetidos e ficar onde está, sem ser importunada, recusando o espaço e a exterioridade. Querem permanecer sólidas, pesadas, imóveis. Donas de si, desejam o recolhimento, desconfiadas do aqui, ali, lá. As marcas da mão na superfície do ferro não revelam nada mais do que a escultura tentando agarrar a si mesma – de bom grado não se deixaria exteriorizar, ficaria nela, quieta. Talvez seja por esse motivo que insinuem também uma falta. A completude é já o impulso imediato em direção à entrega. Incompletas, resistem.

Descobrimos que estamos diante ou dentro de antagonismos. Enquanto unidade espacial cada escultura está muita à vontade no aqui, ali, lá. Mas ao nos aproximarmos de qualquer uma delas – eliminando as demais da nossa atenção e campo visual – toda a disposição comunicativa cessa e a superfície turva gerada por gestos vigorosos impõem -se muda, travada na dureza do ferro. Surge uma incompatibilidade entre a vocação de cada e o conjunto. Juntas instauram um espaço comunicacional de andamentos e cadências, permitem o acesso, abertas. No entanto, ao tentarmos um contato direto com uma única escultura, ocorre uma inversão comunicacional. Do espaço aberto e móvel desabamos na imobilidade e no fechamento. Diante do que se cala empacamos, desaparecem os andamentos e cadências. Somos aprisionados por aquilo que nos imobiliza: tempo, um peso implacável – aquele de todos os dias, de todas as horas, somados. Essas superfícies afinal mostram o quanto tornamos opacos a nós mesmos e o que só paredes cegas podem revelar.

Uma antiga parábola é renovada e recontada. A parábola do desencontro e do irreconhecimento diante das coisas. Tudo hoje quer levar ao indistinto, à saturação, à indiferenciação. Tudo quer levar-nos a aderir as imagens que vão e voltam sem deixar traços. Daí a força da escultura em colocar a soma dos esforços de pé, na nossa frente, mesmo que para isso precise emudecer e deixar uma mudez incomoda em nós.

As Esculturas Pretas por Célia Euvaldo

Elas pertencem ao reino dos rastejantes, atraídas que são pelo solo de onde não se erguem mais do que quinze centímetros. Desenvolvem-se ao longo deste feito lesmas – negras, lentas, silenciosas. Invertebradas, são pura exterioridade, não supõem nenhum núcleo nem estrutura que as organize ou gere.

A projeção horizontal mostra o lugar, a gestalt destas peças. Como linhas traçadas a pinceladas, começam e terminam bruscamente, comandadas por uma vontade que delibera uma medida para cada uma. Mas é na ínfima elevação que elas revelam suas singularidades, em sutis inclinações e distorções nos limites exatos do equilíbrio, e em espécies de curvas, como pontes em negativo, projetando-se discretamente do chão que as retém.

Texto de Célia Euvaldo sobre a obra As Pretas de Laura Vinci.

Com materiais tão distintos quanto a pedra e o vapor, as peças de Laura Vinci tornam perceptível o que, tradicionalmente, é pensado como invisível. Em seu diálogo com o espaço, elas usam materiais que mudam de estado, falando sempre de transformações. Laura Vinci, que em 1997 fez também um primeiro trabalho em cenografia teatral (em "Cacilda!", dirigida por José Celso Martinez Corrêa), mostra em "Estados" obras que convidam e provocam o olhar.

Nesta mostra, batizada de "Estados", há materiais que vão da rocha ao vapor, passando pela areia e o gelo. "Estados" fala de transformações?

As três obras são como uma, falam da mesma coisa de forma diferente. São transformações e trocas, sem nostalgia. Movimentos que buscam repetir, copiar a vida. Um esforço para provocar no observador o instante da percepção, conquistar o olhar, o estado do olhar. A idéia de movimento é otimista, são transformações sem perdas. Nas trocas, não há melhor ou pior.

"Estados" apresenta trabalhos criados especificamente para o espaço que ocupam e com o qual mantêm uma estreita ligação.

Entendo o espaço como um corpo que se move e é transformado pela ação. Ações como o próprio movimento das pessoas. Nas obras em que uso materiais mais sólidos, o jogo é esse: o espaço é um corpo, e a matéria deve brincar de ser empurrada, outras vezes empurrá-lo. Há uma analogia com o corpo humano e urbano. Mais com o corpo humano devido à escala. No caso do vapor, o material quase se mistura de fato ao espaço. O vapor sobe e, ao condensar, volta ao estado líquido carregado de partículas do espaço.

E o cofre no subsolo cheio de pó de mármore?

Ele tem um lado bem-humorado, "o dinheiro que virou pó". Também é uma forma de medir o espaço. É como um molde, que contorna o que não pode ser mensurado.

Esta é a primeira vez que você usa um texto em seu trabalho. Palavras, diferentemente de esculturas, carregam um significado têm forma conhecida...

Pensei nas mutações do corpo, da matéria e do espaço. Daí veio a idéia de que a língua, a linguagem e a cultura também sofrem mudanças. O texto é algo em movimento, você só não sabe exatamente o que está mudando. Para mim, é uma total novidade, são 104 letras, e o texto foi escrito praticamente de uma só vez. Ele está congelado, mas a intenção principal não foi provocar a sensação física do frio, e sim um estado de atenção. Também é novo para mim lidar com a medida espacial das palavras, elas dependem da arquitetura para existir.

Em sua extensa experimentação de materiais há uma hierarquia: do sólido, mais controlável, para o fluido, por exemplo?

É verdade que houve uma época em que trabalhava com materiais mais tradicionalmente associados à escultura. Uso vidro há algum tempo, e a água estava no meu imaginário desde 1997, quando fiz vídeos a mostrando esse material. Na verdade, a areia já foi pedra, o vidro, fisicamente, não é um sólido, mas um líquido duro. A areia é, ainda, o sólido que mais se aproxima da água. Portanto, os estados podem ser diferentes, mas, de alguma forma, os materiais estão ligados uns aos outros

Formas do Repouso

por Alberto Tassinari

O repouso é um dos desafios mais difíceis da escultura. Uma forma estática não costuma cativar muito a percepção e o olhar não consegue bem penetrá-la. É mais a calma de quem olha do que o ser visto que ocasiona, numa parada entre as atribuições cotidianas, um sentimento de sossego. Apóia-se o olhar em algo, importando mais o ato que busca apoio do que o objeto escolhido. Uma escultura, porém, não é uma coisa entre outras. Se o que possuir de mais próprio for uma apreensão do repouso, terá que se distinguir do que está apenas fixo para que o olhar não a tome como uma coisa qualquer onde encontrará descanso. O móvel do repouso se deslocará do espectador para a escultura. Dar repouso, mesmo a um olhar antes agitado, será obra da arte, não de quem olha. Daí a dificuldade do desafio, pois é uma ida até o repouso que a escultura expressará para se diferenciar do que é apenas inerte. Nesta ida, todo cuidado é pouco, pois levar a forma até o repouso sempre permite intromissões do movimento. Será necessário comedimento, sem entretanto eliminar o movimento, suas expansões, suas contrações, para que seu alvo, a quietude, não se perca.

Cada escultura de Laura Vinci parece encontrar no repouso sua principal motivação. A obra não apenas possui seu repouso, mas como que o apóia. As esculturas de 94 não teriam a mesma força, a mesma serenidade indevassável, sem as guias em que se apóiam e a partir das quais se estreitam. As formas de outro modo perderiam suas balizas, pois o repouso aí se recosta, e não só o chão sustenta as obras. As guias são o zero de movimento em relação ao qual as ondulações das esculturas se medem. Elas marcam o início ou o fim de uma movimentação da massa de ferro que encontra nas linhas curvas que contornam as obras um outro término ou começo. O movimento fica delimitado, contido. Se as cristações das superfícies surgem como oscilações que expandem e contraem as curvas, nunca rompem o perfil imutável da obra. A massa da escultura levanta-se ou escorre, mas sem ultrapassar seus limites. Não chega mesmo a engendrar um volume, a não ser o que é sugerido pelas linhas e pelas superfícies quando a obra é vista de lado, pois um volume que se desdobrasse em todas as direções destruiria a postura da escultura. Já vista de frente, ou de costas, é apenas uma cunha ou uma estaca no espaço. Ergue-se por suas laterais o quanto pode, mas sucumbe a seu peso, sem que a gravidade, entretanto, seja sua única coordenada. É sobretudo a partir de uma guia inicial firme e ereta que tudo mais vem à obra. Ela fornece à escultura sua altura e sua principal direção. Sob a ação da gravidade, mas também retida pela guia, a escultura debruça-se e, junto ao solo, mais uma vez descansa.

Conter o movimento, aquietá-lo, exige operações precisas. As esculturas de 94, dito de modo breve, encaixam suas ondulações num ângulo reto formado pela linha do solo e pela guia vertical. Pode-se imaginar um vento varrendo essas obras sem que elas se soltem de suas amarras. E são mesmo tais amarras que primeiro surgiram na trajetória do trabalho de Laura Vinci. Um conjunto anterior de esculturas já se articulava por meio de guias ou hastes, embora fossem mais altas. Também possuíam uma relação com o chão, pois, conforme deste se aproximavam, as esculturas ganhavam massa, como se a matéria escorresse. Ou, ao contrário, a massa levitava no topo da haste. Passar deste conjunto de esculturas para o de 94 foi fundamental. A questão do trabalho já era uma conquista do repouso, mas a direção vertical acabava por predominar. Há uma leveza nessas obras mais antigas, no vai-e-vem calmo que proporcionam entre o ponto mais alto e a descida até o chão. Nada que se assemelhe, porém, a uma espécie de disputa entre a haste e o solo para sustentar e deter a expansão e as movimentações das massas das esculturas de 94. O perfil curvilíneo, assim como as sinuosidades e os encrespados destas são a resultante da disputa. O repouso se torna tenso, no limite da ruptura, mas, pela mesma razão, denso, inabalável, mesmo vasto. Ainda que mais baixas que as anteriores, as esculturas ganham monumentalidade. A tensão que retêm é tal que perde-se um tanto a noção da escala ao olhá-las. O olhar nelas dura, vagueia, embora nada perdido,

antes tranqüilo e seguro de si.

Nas pinturas que realizou em 87, antes que se dedicasse à escultura, Laura Vinci já buscava formas repousadas. As telas eram espessas, sem molduras e chassis que as contornassem. Mais pendiam do que aderiam à parede. Possuíam, por isto, um desenho irregular. Verticais, se assemelhavam a lençóis de diferentes cores: branco, dourado, negro. Até mesmo os títulos por exemplo, "O quarto" insistiam na similaridade. Repouso e metáfora do repouso, as pinturas não descuidavam, porém, de trabalhar o movimento até acalmá-lo. Sulcos verticais firmes mas um tanto inclinados em relação às bordas irregulares obrigavam a percepção a ajustar uma forma quieta diante do que em parte se desequilibrava. O esforço da percepção também encontrava no caráter ao mesmo tempo cortante e cicatrizante dos sulcos uma correspondência afetiva. Como se fossem ícones, as pinturas pareciam lugares de uma cerimônia um tanto enlutada, de uma dor contida. Talvez venha daí, quem sabe, que a artista tenha abandonado a pintura, depois de algumas tentativas mal sucedidas que se seguiram. É que são obras de uma maturidade rara para uma artista com 25 anos. Pode-se imaginá-las como o término de uma trajetória artística longa e coerente, que se depura e assume um aspecto direto, concentrado e último.

Para Laura Vinci, entretanto, as pinturas de 87 foram o começo de suas esculturas. Tudo se passa, retrospectivamente, como se fosse necessário saltar para o espaço ambiente para encontrar modos de prosseguir procurando o que suas pinturas tinham encontrado tão cedo. O primeiro conjunto de esculturas que realizou são hastes de ferro e de outros materiais que riscam o espaço verticalmente assim como os sulcos nas pinturas. Não imantam o espaço ambiente, porém, com a mesma intensidade que as linhas escavadas ao longo do campo das pinturas. Já possuem, entretanto, dois aspectos dos conjuntos de esculturas posteriores: um apoio ou um recosto para a forma algumas vezes preso à parede e o afunilamento em direção a uma linha. A artista realizou diferentes arranjos destas hastes e é mais no ritmo pausado dos arranjos que se assemelham à calma das esculturas posteriores. Isoladamente, perdem vitalidade. Ressalva, entretanto, que não possui nenhum valor crítico, apenas analítico, pois são obras que, salvo engano, nunca foram expostas, nem concebidas para ser expostas, solitariamente. Se as esculturas posteriores são tanto obras isoladas quanto passíveis de formarem os mais diferentes arranjos é porque o aspecto de cunha que possuem já indicado nas primeiras esculturas as faz surgir como flechas penetrando o espaço. Sem abandonar seu repouso e sua posição, cada escultura aponta para outra ou para suas proximidades. O espaço não é, então, apenas uma relação dada pelo ritmo, mas um espaço de densidades, de cheios e vazios, os quais se tensionam, se avizinham, se distanciam.

Num quarto conjunto de esculturas, as esculturas pretas que Laura Vinci realizou depois de 94, o chão, pela primeira vez, é o espaço por excelência das obras. Embora também possam formar arranjos, a relação entre elas já não é rítmica ou de diferentes densidades, mas gráfica. Agarram-se com tamanha precisão ao lugar onde se assentam que ao passar de uma a outra o olhar retém apenas o vestígio de um traço. Não há nisto nenhuma falha em relação às esculturas anteriores, assim como a aderência ao solo não as faz melhores que as demais. O pertencimento ao chão, entretanto, é uma inflexão importante na trajetória da obra da artista. Já tinha sido tentado em algumas esculturas anteriores a 94, mas sem muito sucesso. As formas, então, pouco se tensionavam. Parece ter sido necessário passar primeiro pelo intenso confronto, nas esculturas de 94, entre a direção vertical e a horizontalidade do solo para só depois livrar as obras de um apoio vertical e estendê-las pelo chão.

Descontadas a altura e a textura, as extremidades das esculturas pretas assemelham-se muito às esculturas de 94. Ligam-se, porém, por meio da própria escultura e não mais pelos vazios entre elas. O jogo entre vizinhanças e distâncias é agora conduzido por cada escultura. A matéria como se transporta por um sinuoso conduto horizontal. Daí o aspecto liso, escorregadiço, da textura das obras. As crispações das esculturas anteriores são removidas em prol de uma ondulação macia,

enquanto a cor preta puxa a escultura mais para junto de si. De um lado a outro, de vizinhança a vizinhança, e de maneira contínua, a obra traça uma distância dinâmica, só dela, muitas vezes curva e inclinada. O espaço se expande e se retrai. A implantação no solo, porém, é o que possibilita as oposições. Vizinhança e distância, contração e expansão, nunca se desprendem da adesão da escultura ao chão. Junto a este, a obra se alarga, relaxa, ao passo que o restante do contorno é traçado por uma linha que parece também deslizar, pelos dois lados, até o solo. É de novo uma ida até o repouso que comanda as demais articulações da escultura. As movimentações horizontais nunca privilegiam um entre dois sentidos opostos. O olhar, do mesmo modo que vai, volta, suavemente contido por extremidades arredondadas, como as de um bumerangue que não necessitasse deslocar-se para retornar à posição de partida ou de chegada.

Se as esculturas pretas são um tanto inesperadas em meio a uma trajetória que desligando-se da pintura produziu três conjuntos de esculturas com diferenças acumulativas, os trabalhos de areia de Laura Vinci são ainda mais inusitados se comparados com os anteriores. A obra que realizou para a exposição Arte/Cidade em 97 não passa à primeira vista de uma grande ampulheta. Não há nada de notável, em princípio, num monte de areia disposto numa das lajes de uma fábrica abandonada e que através de um orifício deixa escorrer a areia para a laje inferior. Há duas diferenças importantes, porém, em relação a uma ampulheta corriqueira. Em andares diferentes, cada monte só deixa ver metade da grande ampulheta. Num caso, vê-se a areia escorrer não se sabe bem com que destino. No outro, um monte formar-se sem que se conheça direito sua origem. Mesmo que já se tenha percorrido os dois andares e as formas dos dois montes deixem de ser desconhecidas, a situação não se altera muito. A ausência de um dos montes ocupa pouco a imaginação em relação à presença e à percepção do outro, da ininterrupta e tranqüila movimentação da areia. Uma segunda diferença importante é a escala da obra. O tempo medido não se conta em minutos, ou mesmo horas, mas tem a dimensão de um tempo imenso. Como a origem da areia, ou a destinação, uma à outra oculta, não se domina por inteiro nem o tempo nem o espaço da obra.

O espectador percebe-se junto de um acontecimento que o ultrapassa, de um tempo e de um espaço dos quais participa mas que não é só seu, mas exterior e de todos. O monte superior lentamente se desmancha e assume a figura do passado transbordando no futuro. O monte inferior vagorosamente se forma e assume a figura do futuro depositando-se no passado. A concavidade no alto do primeiro monte é um vazio que equivale à forma convexa e cheia do segundo monte. A inversão das formas dos montes é, assim, uma tradução espacial dos modos opostos pelos quais passado e futuro passam em cada um. A união das duas formas, realizada pela linha de areia que escorre de uma para outra, é a figura do presente. Seria inalterável em sua forma não fosse o vento ou a brisa que vem de tempos em tempos torná-la mais viva, quebradiça e esfumada, marcando, assim, diferentes ritmos do presente. Seja como for, a grande ampulheta, uma metáfora da vida, não cessa de durar. Também não cessa o encanto de olhar as movimentações da areia, sobretudo as do fio de areia, ora vertical, ora esvoaçante, ora vindo ao cume do monte, ora contornando-o. Se a expressão do repouso, como até aqui se pensou, exige um movimento até o repouso, a grande ampulheta é disto uma encenação ao vivo. A linha de areia, apesar de célere, às vezes esgarçada, mansamente desenha os contornos dos montes. Mesmo em sua queda, visto que não pára, o fio de areia como que repousa em seu movimento. Sua quietude só se rompe e tremula aqui e ali pela ação do tempo, dos ventos.

Numa trajetória artística que começou com pinturas de uma meditação algo enlutada, a grande ampulheta é uma serena celebração da vida. Serenidade que marca cada fase do percurso de Laura Vinci. No que não está só, mas em comunicação com as obras de outros artistas de sua geração, como Fabio Miguez, Paulo Pasta e Sergio Sister, para citar apenas alguns nomes. São artistas da temperança. Num tempo em que a arte e a vida social sobretudo em países periféricos já não possuem rumos definidos, não adianta forçar a mão. Entregues ao presente, aceita-se e interpreta-se a situação, mas ao mesmo tempo se a critica, tomam-se distâncias. Não se opta nem pela indiferença nem por falsas promessas. Não se é deixado levar pelo imobilismo nem por um mundo que parece,

e sobretudo parece, estar em transe e à beira do desastre ou de uma revelação súbita. São obras que procuram arrancar o presente de uma agitação estéril ou da paralisia. Dão tempo ao tempo. Se há, sem dúvida, outras respostas da arte para a situação confusa e tantas vezes decepcionante dos dias de hoje, a temperança, entre elas, tornou-se imprescindível. Não é uma virtude fácil. Ronda tudo o que não quer predominar. Nem sujeitar-se. A areia não se esvai com o peso da pedra, embora esta marque seu lugar. Estão juntas. E diferentes.

Mona Lisa no Meio do Redemoinho por Rodrigo Naves

Há sete anos o trabalho de Laura Vinci deu com um estranho veio. A partir da “ampulheta” — na verdade, uma obra sem título —, realizada para a mostra “arte/cidade” de 1997, a artista parece ter circunscrito um espaço que a colocou em contato com uma região extremamente complexa e produtiva, que impulsionou sua obra com uma potência admirável. Ocorria como se a partir daquela instalação a artista tomasse consciência de forças que estavam muito além dela, cabendo-lhe apenas elaborar os instrumentos que transformassem aquela energia dispersa em algo apto a ser experimentado pelos nossos sentidos — não só pela visão —, sem que, neste movimento, houvesse uma domesticação dos elementos que eram a própria razão de ser dos trabalhos.

Passagens, mudanças de estado da matéria, metamorfoses dos mais diversos elementos e transições se tornaram a marca distintiva de seu trabalho. Mas o lugar em que Laura se situava não se assemelhava ao Aleph do conto de Jorge Luis Borges, “[...] o lugar em que estão, sem se confundirem, todos os lugares do mundo, vistos de todos os ângulos”. Ao contrário, tratava-se do ponto de cruzamento de forças expansivas e brutas, de energias fluidas e plásticas, anteriores às configurações e aos nomes. Por isso ela deparara com um estranho veio. Porque Laura Vinci não experimentara apenas uma trama de vasos comunicantes que restabelecesse a imagem de um mundo sereno e equilibrado. Com esse movimento, que de fato se mostra em algumas de suas instalações — a “ampulheta” (1997), a “Mona Lisa” (2001), “Estados” (2002) —, conviviam redes praticamente opostas àquelas, em que elementos extremamente aproximados — o branco do mármore e do pó de mármore da instalação realizada em 2000 no Centro Universitário Maria Antonia, o ambiente branco, gelado e asséptico da instalação feita em 2003 na Galeria Nara Roesler — estabeleciam entre si relações quase aversivas, quando não se dava entre eles uma cristalização que paralisava o que antes fora fluxo e passagem.

As pinturas e esculturas feitas por Laura Vinci desde a metade dos anos 80 sem dúvida já traziam algumas questões que se desdobraram nas obras posteriores a 1997: uma estreita interação com o espaço, a sucessão de lugares mais definidos e de regiões menos determinadas. Mas foi com a “ampulheta” de 1997 que tudo adquiriu uma expansão e um potencial novos. Nas ruínas de um velho moinho da cidade de São Paulo, Laura colocou sobre uma das lajes do prédio abandonado uma montanha de areia finíssima. Por um furo feito no cimento da laje a areia escorria levemente para o andar inferior, sujeita à ação do vento e à umidade, refazendo aos poucos o monte da laje superior.

A passagem do tempo materializada no escoamento da areia se reforçava pelo contato com o prédio velho e arruinado. A areia que, lentamente, se depositava sobre o chão realizava de maneira acelerada o mesmo movimento que os elementos naturais operaram sobre o edifício, também depositando sobre ele toda sorte de sinais, da corrosão dos materiais ao cinza da fuligem, dos musgos às infiltrações da água.

Mas era a capacidade de relacionar a areia com o ambiente e a natureza — o vento que atravessava as paredes em ruínas, a umidade, o peso das diversas partículas de areia — que dava grandeza e significado à instalação. A areia escorria livremente, balizada apenas pelo furo feito na laje. Mas sua queda estava sujeita às variações que o meio, descontroladamente, lhe impunha. Esse movimento colocava o observador numa relação contemplativa com a passagem do tempo. Não se tratava mais do tempo linear do relógio e da regulação da vida de homens e mulheres, e sim de um fluxo em que as condições ambientais desempenhavam um papel decisivo, como quando a vida se regia tão-somente por ciclos naturais: as estações, o dia e a noite etc. Esse envolvimento corporal com o tempo — de pessoas que experimentavam a ação dos mesmos elementos que atuavam sobre a

areia — fazia com que também nós passássemos com ele, em lugar de ilusoriamente tentar detê-lo ou controlá-lo.

O que se depositava sobre o chão era apenas tempo morto, um material sem vida que se acumulava inerte sobre a laje. E ali, passando com a areia, nós parecíamos aprender a morrer, pois o que nos atraía era justamente a perda de controle sobre uma ação mais poderosa que nós, uma leveza que tornava nossa finitude algo digno de ser experimentado .

Na “ampulheta”, Laura Vinci conseguia pôr em contato elementos muito diversos (areia, gravidade, construção, percepção, vento etc.) que estabeleciam entre si relações de continuidade e sentido. Pouco depois, em 2000, Laura realiza outra instalação — desta vez no Centro Universitário Maria Antonia, também em São Paulo — em que essa proximidade entre os elementos parecia estreitar-se ainda mais. Em meio às colunas da grande sala, uma espessa camada de pó de mármore ocupava boa parte do espaço expositivo. Sobre ela e em suas margens foram dispostos volumes meio orgânicos esculpidos no mesmo mármore de que era feito o pó que se amontoava no chão.

Em princípio, criava-se entre os volumes e o pó uma quase indistinção, tão próximos eram na tonalidade e na forma, pois a topografia do monte branco também tinha algo da configuração sinuosa e arredondada dos volumes. Mas uma estranha cisão tornava quase aflitivo aquele contato tão estreito e tão inerte. Se um predicado — “branco” — podia recobrir perfeitamente aqueles dois elementos, ficava evidente o quanto esse ato de nomear deixava de lado as sutis diferenças que cindiam aquela continuidade estabelecida verbalmente.

Aí ficava clara a profunda intuição de Laura Vinci em relação à história da escultura e de seus significados. Aquilo que era sólido e que teve contornos definidos foi triturado e tornou-se pó — um pó tão fino que parecia apto a ganhar novas configurações com a menor corrente de ar. A concentração brancusiana dos volumes se dispersava pelo contato com o informe da topografia da areia, e vice-versa. No entanto, a reversibilidade entre o sólido e o arenoso, entre o formalizado e o informe, jamais se cumpria plenamente. E era a ansiedade produzida pelo contato entre coisas tão próximas e tão irreduzíveis que tornava o convívio entre elas tão aflitivo e incômodo.

Numa passagem memorável de seu livro sobre Rembrandt, Georg Simmel afirma: “Toda obra plástica, no sentido mais amplo do termo, visa a superar o que a existência tem de obscuramente substancial, elaborando a forma. Pois o seu oposto não é a forma desprovida de sentido da massa de gesso ou do bloco de mármore bruto, a partir dos quais se vai em seguida desenvolver a forma provida de sentido; mas é o elemento absolutamente heterogêneo à forma, que não é jamais visível, e que suprime toda elaboração formal” . Na instalação de Laura Vinci, era justamente essa heterogeneidade que vinha à tona, esse convívio poucas vezes obtido numa obra de arte — Simmel menciona Giotto, acho que poderíamos acrescentar os escravos de Michelangelo — entre forma e algo “obscuramente substancial”. Naquela obra, Laura nos fazia lembrar o quanto o processo de formalização suposto em qualquer trabalho de arte pode nos afastar de dimensões mais opacas e resistentes da existência, empobrecendo sua compreensão, sobretudo numa época — a nossa — em que praticamente lidamos o tempo todo com um mundo já formalizado.

Nesta instalação de 2000 a fluidez que caracterizava a “ampulheta” emperrava, por mais que a proximidade entre os componentes da obra fosse ainda maior que na instalação de 1997. Sem que, no entanto, a artista se limitasse à simples enumeração desses diferentes níveis da existência, apontando simultaneamente para a necessidade de contato entre eles — o desejo de que às formas viesse se juntar aquele estrato opaco que impede que concebamos o mundo como algo redutível à vontade e à ordenação.

Em “Mona Lisa” — realizado no Centro Cultural São Paulo em 2001 e que guarda semelhanças com

a instalação montada em Miami em dezembro de 2003 —, Laura novamente buscava uma passagem mais serena entre os elementos empregados na obra, como já ocorrera com a “ampulheta”. Bacias transparentes foram dispostas pelo chão, algumas contendo água, outras vazias. Sua distribuição tinha a irregularidade dos acontecimentos naturais e elas se aproximavam mais aqui, para distanciarem-se acolá, num ritmo desigual que pontuava o espaço de transparências diversas e de reflexos variados, a povoar de lugares estranhos o que fora uma extensão homogênea. A água das bacias era aquecida por resistências cujos fios estavam envoltos por tubos de cobre que tornavam ainda mais capilar o contato entre as várias partes da instalação. Aos poucos a água se aquecia, evaporava, condensava-se no teto e gotejava sobre o chão. Um ciclo completo se cumpria diante de nossos olhos, com todas as associações que a água — freqüentemente associada à vida e a sua manutenção — desperta .

Mas o trabalho não alcançaria a força que alcançou se as mudanças de estado da água não fossem acompanhadas de um sentido formal que intensificava e ampliava o ciclo que conduzia do líquido ao líquido. O espaço do Centro Cultural São Paulo adquiria resistência e corporeidade não apenas pelo vapor que subia das bacias. Os diferentes espelhamentos permitidos pelas superfícies de água e pelos vidros traziam para baixo o que se mostrava inalcançável no teto da sala, ao mesmo tempo que os inúmeros reflexos tornavam o ar um material presente e facetado. E na versão de 2002, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil, em São Paulo, os tubos de cobre, subindo por todo o vão do prédio, reforçavam ainda mais essa proliferação de vínculos entre regiões e lugares distintos, constituindo assim uma trama contínua e heterogênea que possibilitava que todos nossos sentidos experimentassem uma potencialização de suas capacidades.

Num texto muito esclarecedor sobre a “Mona Lisa”, de Leonardo da Vinci, o historiador italiano Giulio Carlo Argan afirmava: “É inútil interrogar o famoso sorriso da senhora para saber quais sentimentos traz na alma: nenhum em particular, mas o sentimento difuso do próprio ser, ser plenamente e em uma condição de perfeito equilíbrio no mundo natural” . O que Laura Vinci faz em sua “Mona Lisa” não é apenas uma atualização das formidáveis investigações de Leonardo, ao colocar no espaço real o que da Vinci figurara sobre a tela. Para Leonardo, a unidade harmônica do universo era presidida por uma metafísica da luz — estreitamente ligada ao neoplatonismo florentino — que encontrou sua verdade plástica no seu célebre sfumato. Laura Vinci — que o destino quis que tivesse o mesmo sobrenome do pintor florentino — prescinde dessa mística da luz, ao revelar uma possível harmonia feita a partir de materiais muito diversos e ao articular regiões altamente diferenciadas, embora — desnecessário frisar — não tenha a força inaugural da obra de Leonardo da Vinci.

No entanto, pouco depois desse esforço de integração Laura surpreende com a instalação realizada na Galeria Nara Roesler em 2003. Aparentemente havia neste trabalho um estreitamento ainda maior do que na obra feita com pó e volumes de mármore. Numa sala toda branca, a artista dispôs por toda a volta das paredes serpentinas de gelo — igualmente brancas pelo congelamento do ar — que se desdobravam como galhos pelo espaço da galeria, ao mesmo tempo em que, à altura dos olhos, se convertiam em letras que compunham um texto escrito por Laura. No chão, placas de material plástico — dessas usadas em ambientes úmidos, que permitem que a água escorra para baixo, deixando sua superfície relativamente seca —, igualmente brancas, completavam o cenário glacial, que a iluminação industrial, fluorescente e fria, só fazia ressaltar.

Aparentemente, Laura Vinci apenas transpusera para temperaturas inferiores a zero o que ocorrera em “Mona Lisa”, mantendo intacto aquele sistema de passagem entre os estados de uma mesma substância . Mas seria enganosa essa aproximação. Como na instalação com pó e volumes de mármore, a extrema vizinhança entre todas as partes da obra produzia um poderoso efeito colateral, uma espécie de má continuidade repleta de significados. Em meio àquele ambiente asséptico e frio, insinuava-se a todo instante uma violência surda mas incontornável. Era praticamente impossível não associar a limpeza da instalação a lugares em que se dão atividades altamente invasivas: ma-

tadouros, hospitais, laboratórios, salas de autópsia etc. Na proteção da sala imunizada algo de sangrento e cruel se insinuava constantemente, com o que aquela experiência aversiva da instalação de 2000 se atualizava de maneira ainda mais intensa.

Uma parte significativa da melhor arte contemporânea vem procurando há algum tempo propor experiências que possibilitem uma compreensão mais íntegra de nossas relações com a natureza, entendida num sentido amplo como condição da própria existência e como um momento das relações sociais. Muitos trabalhos da land art vão nessa direção, embora com soluções diversas entre si. Para o norte-americano Walter de Maria — sobretudo se considerarmos “Lightning field”, um de seus trabalhos mais relevantes — tratava-se de catalisar, por meio de centenas de para-raios dispostos num terreno de aproximadamente 1,6 km², a eletricidade dos raios numa região do Novo México em que sua incidência é bastante alta. A intervenção na natureza — o uso dos para-raios — não a domesticava. Ao contrário, ajudava a desencadear forças mais intensas e selvagens. Uma operação muito diversa da realizada pelo búlgaro Christo, que tende a edulcorar a natureza em que atua, usando-a como simples suporte para toda sorte de caprichos, dos empacotamentos às longas cortinas de tecido.

Por outro lado, o inglês Richard Long encontrou uma maneira menos abrupta de se relacionar com a natureza. Retomando a tradição dos caminhantes e peregrinos, Long produz trabalhos em que a formalização nasce de um contato sereno com o mundo: “Eu comecei trabalhando ao ar livre e usando materiais naturais como grama e água, e isso evoluiu para a idéia de fazer esculturas by walking”. Surgem daí percursos que apenas pontuam a indefinição de amplas extensões de terra ou o rearranjo de objetos — pedras, galhos, fragmentos de toda espécie — característicos de uma região. Não se trata de transformar a natureza, mas apenas de demarcá-la, como quem deixa pegadas atrás de si com a intenção de não se perder.

Na Itália, quase todos os artistas ligados à arte povera também se interessaram por encontrar formas de, em lugar de representar a natureza, apresentá-la enquanto potência. Nas palavras de Germano Celant, o crítico que cunhou o termo arte povera: “O seu trabalho [do artista povero] não busca servir-se dos mais simples materiais e elementos naturais (cobre, zinco, terra, água, rios, chumbo, neve, fogo, erva, arte, pedra, eletricidade, urânio, céu, peso, gravidade, calor, crescimento etc.) para uma descrição ou representação da natureza; o que lhe interessa é, ao contrário, a descoberta, a apresentação, a insurreição do valor mágico e maravilhoso dos elementos naturais”. Mas se observarmos, por exemplo, algumas obras de Pier Paolo Calzolari — que desde os anos 60 tem o gelo como elemento central de sua produção —, fica claro que, junto com o esforço para revelar a singularidade desse elemento, associa-o com frequência a conteúdos simbólicos — tudo que gira em torno do conceito de sublime — que o fazem perder parte de uma presença física: “O gelo é um momento primário. Não é a pintura que descreve, não é a literatura que escreve, que fabula, mas é a matéria ‘anômala’, (...) única e só, por isso sublime, que absorve luz e espaço, cujo equilíbrio é frágil e delicado”.

Contudo, a meu ver foi Joseph Beuys o artista contemporâneo que levou mais longe esse tipo de interrogação. Beuys tentou atualizar neste nosso mundo fragmentado e cindido as figuras pluri-facetadas de Leonardo e Goethe. A escultura social defendida por ele consistiria no esforço para problematizar todos os tipos de formalização — a começar pelo próprio pensamento —, tendo em vista uma sociedade mais fraterna e plástica: “Quando eu digo que todos são artistas, quero dizer que todos podem determinar o conteúdo da vida em sua esfera particular, seja ela pintura, música, engenharia, o cuidado dos doentes, economia etc. Em torno de nós os fundamentos da vida estão implorando para serem moldados ou criados. Mas nossa idéia de cultura foi severamente restringida, porque nós sempre a aplicamos à arte”.

A Eurásia mítica revivida por Beuys em vários trabalhos reuniria a razão ocidental à intuição oriental. A presença constante de animais em suas ações — como no admirável “I like America and America likes me”, em que o artista passa três dias trancado com um coioote num espaço da Galeria René Block, em Nova York — tentava nos reaproximar de instintos e comportamentos há muito esquecidos. Talvez seja possível acusar o artista alemão de ingenuidade e excessiva singeleza. Mas foram elas que propiciaram uma das obras mais instigantes da segunda metade do século XX. Tudo na atividade de Beuys confluiria para uma aproximação tensa e dilacerada entre arte e vida, num movimento que passaria necessariamente por um novo vínculo com a natureza.

Foi porém no esforço para obter uma nova noção de matéria que, a meu ver, a obra de Beuys mostrou toda sua originalidade. O recurso constante a certos materiais — feltro, gordura, cobre, mel, cera de abelha — em contextos que os livravam da simples instrumentalização e que os associava a situações repletas de simbolismo — caos, indeterminação, calor criativo etc. — conferia àqueles elementos um novo estatuto. Na obra de Beuys, a cera de abelha, por exemplo, torna-se a imagem de um processo que pode ir do amorfo ao mais organizado (os favos) e assim adquire uma extensão e uma espessura que devolvem às coisas um sentido absolutamente diverso daquele restrito ao simples uso. Escusado dizer que esse mundo avesso à simples manipulação suporia forçosamente um novo vínculo com a sociedade e com os indivíduos.

Laura Vinci nasceu em 1962 e ainda está desenvolvendo seu trabalho e suas intuições. Mas me parece que, até onde podemos observar, sua obra diferencia-se consideravelmente das produções contemporâneas que mencionei rapidamente, embora mantenha com elas um estreito diálogo. A natureza que surge em suas instalações é, de saída, menos simbólica que aquela que vemos se desenhar sobretudo nas obras dos artistas europeus. A água, o tempo ou o calor aparecem em suas instalações como elementos sujeitos às leis físicas e químicas, embora evidentemente constituam, nas relações estabelecidas por seus trabalhos, novos significados e novas perspectivas. Beuys e Calzolari, por sua vez, buscam justamente o contrário: elevar os elementos a uma esfera mágica em que aquelas leis não tenham vigência e que por isso mesmo encarnem uma série de significados ligados a concepções culturais mais ou menos míticas e espiritualizantes.

Não é casual que, quanto a isso, os trabalhos de Laura Vinci estejam mais próximos das intervenções da land art norte-americana. Para artistas como Walter de Maria, Robert Smithson e Michael Heizer também interessa fortemente essa imagem da natureza como força física e exterioridade, embora estejam sempre à beira de conduzi-la para as profundezas insondáveis do sublime. A meu ver, porém, o que confere singularidade às obras de Laura é a sucessão, nos sistemas que constrói, de situações mais harmônicas e de relações aversivas, como tentei mostrar atrás. Observando a série de seus últimos trabalhos tem-se a impressão de que se depreende daí um mundo presidido por cisões e continuidades, fluidez e ruptura.

Talvez fosse possível localizar a origem dessa particularidade na própria natureza brasileira. A enorme extensão territorial do país e as vastas regiões praticamente inexploradas alimentam no imaginário nacional e internacional a idéia de uma realidade natural exuberante e variada, selvagem e pujante. Se unirmos a isso a violência com que ela vem sendo destruída desde o início da colonização, não ficaria difícil ver aí algo da origem dos sistemas cindidos de Laura Vinci. No entanto, essa representação cultural da natureza do país raramente encontrou uma formalização equivalente em nossas artes visuais. Pense-se, por exemplo, na pintura de Tarsila do Amaral e de Guignard, nas instalações Hélio Oiticica ou nas esculturas de Franz Weissmann. Todas essas produções — muito diferentes entre si — lidam com uma noção contida de natureza, que se relaciona docemente com as forças civilizatórias que a balizam. Há exceções, é claro. Nos “Núcleos” e “Expansões” de Iberê Camargo via-se um esforço para expor sobre as telas um mundo tenso e expansivo. E nas esculturas de Krajcberg convivem a diversidade da natureza e a destruição que sofre em nossas mãos. Não me parece, porém, que em nenhum deles se tenha chegado, nem de longe, às exteriorizações

poderosas de um Pollock ou de um Walter de Maria.

A simples existência de uma realidade natural grandiosa não parece portanto garantir que se alcancem manifestações artísticas e culturais à sua altura. Tudo leva a crer que esse movimento de representação passa decisivamente pelas mediações sociais que definem nossos vínculos com a natureza. E aí — por mais paradoxal que seja — haveria uma correlação entre o poder de intervenção sobre o mundo e a imagem que dele se constrói, com o que talvez pudéssemos chegar mais perto da compreensão das diferenças entre a arte brasileira e a norte-americana. Quanto à Europa, são tantos os estratos que se interpõem entre natureza e cultura que sua representação fortemente culturalista parece se justificar plenamente.

A meu ver, Laura Vinci tirou enorme proveito dessa nossa situação incompleta e desigual, na qual convivem, de maneira aflitiva e violenta, natureza e cultura, formas avançadas e primitivas de trabalho, cordialidade e cruel exploração. Suas instalações — que, da maneira como as entendo, devem ser vistas em conjunto — falam desse mundo em que a precariedade das normas sociais permitem observar vínculos fluidos e transições frágeis, pois quase nada se opõe às dinâmicas que buscam dominar e, até mesmo, afeiçoar a vida. Simultaneamente vem à tona toda a crueldade dessa situação, sem que se perca de vista o que haveria de promissor em relações menos estanques e cristalizadas, em que a maior proximidade entre estratos sociais, indivíduos e natureza trariam a possibilidade de uma existência melhor. Beleza e horror, atração e repulsa trocam incessantemente de posição nessas obras, e considero difícil conceber imagem mais realista dos dilemas que enfrentamos. Como nos versos de Mario Faustino, “tanta violência, mas tanta ternura!”.

Também alguns trabalhos de Nuno Ramos e de Nelson Felix lidam com questões semelhantes, o que ajuda a ver a extensão e a riqueza dessa problemática entre nós. No “Grande Budha”, de Nelson Felix, algumas garras de metal foram colocadas em torno do tronco de uma árvore. À medida que a árvore cresce, as garras penetram seu tronco, num movimento em que a vitalidade vegetal se revela apenas pela violência que lhe é imposta. Nas pedras que secretam vaselina — produzidas por Nuno Ramos em 1998 —, ocorre algo semelhante: somente uma enorme pressão faz vir à tona o que da natureza é mais íntimo.

Nunca como hoje se interveio de maneira tão profunda na natureza e nas relações sociais; intervenções que, ao menos em parte, se condicionam reciprocamente. Da engenharia genética às guerras “defensivas”, tudo supõe um planejamento desvairado, que se move automaticamente, perseguindo fins estranhos a tudo e a todos. Paradoxalmente, tende-se a criar e impulsionar, em função desse poder de intervenção e moldagem, a noção de um mundo plástico e harmoniosamente adaptável, uma segunda natureza ainda mais plácida que a imaginada nas mais bucólicas utopias. A idéia pós-moderna de que a realidade se converteu em imagem talvez seja apenas a formulação mais acabada dessa ideologia. Das margens do sistema internacional, Laura Vinci encontrou uma posição altamente reveladora de observar esses movimentos. Aqui, Mona Lisa não é a face serena de um mundo harmônico e pleno. Talvez feche os olhos de aflição. Talvez às vezes os entreabra de emoção.