
Através de um “Espelho no Espelho” por Henrique P. Xavier

*“Vi intermináveis olhos próximos
perscrutando-me como num espelho,
vi todos os espelhos do planeta
e nenhum me refletiu...”*
Jorge Luis Borges

Olho meu rosto no espelho para saber quem sou, o espelho é um mecanismo para checar a realidade, em muitas correntes interpretativas o “realismo” é tido como um espelhamento literal do mundo. Porém, quando nos deparamos com os espelhos e as demais superfícies reflexivas da exposição “Espelho no Espelhos”, de Carlos Fajardo (que apresenta a curadoria deste que escreve estas linhas), temos a delicada experiência estética de estar diante de superfícies espelhadas que não devolvem a realidade, o mundo e nós mesmos tal como somos, mas, sim, transformados em outro, transformados irrevogavelmente em arte.

É um total de sete obras em sua maioria compostas de grandes superfícies de placas de vidro com variações de transparência, reflexão e cor. Todas as obras foram originalmente criadas para reconfigurar esteticamente a galeria do Instituto Ling em uma espécie de instalação que nos coloca em meio a um jogo de infinitas reflexões, sendo algo da mesma ordem do abismo ótico de quando temos um espelho diante de outro espelho. As grandes dimensões das superfícies de vidro, que tomam conta das paredes, produzem reflexos que multiplicam uma obra no interior de outra obra, abrindo, então, estranhas passagens que de forma ilusória perfuram o espaço da galeria.

Há na exposição alguns poucos e significativos materiais não reflexivos: a) uma esfera de glicerina verde que tinge o ar com um delicado perfume que provém da sua cor; b) uma série de nove fotos que compõem uma enorme superfície que sensualmente evoca, sem muita definição, a partes do corpo humano e c) uma espessa camada de feltro branco que se inclina sobre o seu peso, porém esta já se encontra por trás de uma superfície de vidro amarelo, com a qual voltamos ao universo de reflexões. Por meio da meticulosa sobreposição entre camadas de vidro - superfícies que são cuidadosamente reclinadas a partir de leves e diferentes angulações e, também, apresentando cores, transparências e reflexões de intensidades variadas -, o artista é capaz de criar espelhos que “fantasticamente” deslocam o mundo para o interior da arte. São espelhos cujos belíssimos e estranhos reflexos se bifurcam no interior de si, são fantásticas superfícies que produzem reflexões partidas e sobreposições de imagens que se deslocam de si mesmas. Jamais temos uma imagem comum ao nos colocarmos diante de tais obras.

Por exemplo, uma caixa quadrada com dois metros de lado e 20 centímetros de altura que está apoiada no chão, torna-se, através do jogo de reflexos, uma espécie de profunda piscina de um líquido vermelho reluzente. Como no mito grego de Narciso, os espectadores se perdem fascinados pelos belíssimos reflexos que parecem flutuar e submergir entre os vidros, como se tivessem adquirido vida própria. Neste espaço especularmente líquido é como se as imagens virtuais que se multiplicam procurassem deixar de reproduzir os nossos movimentos, rebelando-se contra a tarefa de imitar todos os atos que produzimos diante da obra.

Quando nos encontramos frente às obras de Fajardo, temos uma fascinante experiência estética que nos faz recordar que o espelho não apenas vem simbolizar o realismo, mas, ao mesmo tempo, é um dos elementos mais constantes e misteriosos da arte e literatura fantástica.

Texto de Henrique P. Xavier para Revista Dasartes Ed. 61, 2017

Espelho no Espelho

por Henrique P. Xavier



“O que o espaço interno do espelho reflete em sua totalidade, depois de trincado, também é refletido por seus estilhaços. Assim, em cada um de seus pequenos cacos, um e o mesmo leão avançam.” Saavedra Fajardo, o ilustre autor do barroco ibérico, escreveu tais palavras em 1640 para abrir o tratado que acompanha a imagem intitulada “Siempre el mismo”, ou seja, “Sempre o mesmo”. O autor tinha em vista a associação alegórica que o espelho, o teatro e a imagem possuíam com o comportamento e a identidade pessoal que vigorava nas cortes do universo barroco. O espelho barroco vem marcar a teatralidade e a duplicação da vida em imagens em que predominam não apenas a visão, mas também e principalmente a ilusão.

Saltemos quatro séculos até alcançar os dias de hoje e a exposição Espelho no espelho de outro Fajardo. Adentremos os novos jogos de espelhos e ilusões propostos pelo artista Carlos Fajardo para a Galeria do Instituto Ling e sentiremos uma experiência estética que nos remonta a uma invertida pergunta: “Sempre ser outro?”

Com tal pergunta em mente, descobriremos que a imagem humana, a sua identidade e o seu comportamento – no caso, tomados a partir do próprio espectador que se encontra diante das obras – serão o ponto central para a experiência estética proposta pelos atuais espelhos do artista. Começemos pelo fundo da exposição e sigamos em direção às outras obras para tentar responder como tais labirintos de reflexos são capazes de produzir este deslocamento estético e subjetivo.

Você se depara com a obra que está na última parede da galeria e se pergunta: seria ela uma série de nove fotos em preto e branco com pouca nitidez, coladas sob nove

placas de acrílico laranja ou a obra pode ser encarada como uma única grande imagem de um único grande corpo fragmentado, sob uma ampla superfície de acrílico? Nove fotos de setenta centímetros de altura por um metro de largura ou uma única imagem de dois metros e dez centímetros de altura por três metros de largura? Uma ou nove imagens alaranjadas pelo acrílico? A imagem ou as imagens estão no limite do reconhecimento, nada é claro. Evocam-se, talvez, fragmentos de virilhas, pernas, coxas, pescoços, pés entrelaçados, pele, muita pele e bem de perto, dobras, dobras sobre dobras, poros, um rosto, nádegas, ancas, seios, bicos, sexos dissolvidos? A falta de foco nos remete à experiência de abertura erótica de um corpo colado a outro: a proximidade ao ponto de fricção das peles, um em outro, um dentro de outro e sobre um leito entre lençóis. Corpos tão próximos que o olho não tem a distância mínima para formar o foco? Precisamos ver e sentir o corpo do outro através do nosso próprio corpo e vice-versa? Ao contemplar a obra você vê um terceiro corpo também com pouca nitidez: o seu próprio corpo refletido na fina pele reflexiva do acrílico laranja. Para que se tenha a experiência estética da obra é necessário que a imagem de nosso corpo se cole à pele dos corpos desfocados na fotografia?

Você continua a olhar para o seu reflexo na superfície cristalina do acrílico laranja e vê, junto ao seu corpo refletido, a obra espelhar toda a exposição atrás de você. Se quer é preciso virar-se para ver o resto da exposição; a imagem refletida apresenta um jogo de luz que, sem descanso, vai e volta, penetrando e multiplicando-se nos vidros, espelhos e superfícies semi-reflexivas, transparentes e coloridas que foram trazidas para o espaço da galeria pelo artista.

Você se vira e contempla a obra do artista como sendo estas grandes superfícies reflexivas apoiadas na parede da galeria. As obras não apenas refletem a si mesmas em um jogo de espelhos, mas também a própria arquitetura cujo espaço ilusoriamente torna-se outro. Os espelhos se apresentam como estranhas passagens, interagindo com o próprio ambiente, operando como uma grande e sutil instalação que virtualmente rearticula, dobra e, de forma ilusória, perfura o espaço da galeria.

Você caminha na exposição entre as superfícies reflexivas e percebe diferentes níveis de espelhamento e transparência. Há uma obra que apresenta desde uma vasta área de vidro transparente que permite ver a parede branca atrás de si, indo até uma placa de reflexo máximo de um espelho prateado, passando, também, por um vidro branco leitoso e por uma superfície semi-espelhada, em um tom cinza escuro, que tinge os reflexos do semi-espelho.

Uma obra composta de vidros coloridos chama a atenção por trabalhar com algo que recorda uma das mais tradicionais técnicas da pintura: a velatura. A velatura é uma técnica em que o pintor sobrepõe camadas de tinta semitransparente. Nessa técnica, espera-se que uma camada de cor se torne seca para em seguida aplicar sobre ela mais uma fina camada translúcida ou quase transparente de tinta, aplicam-se camadas, uma sobre a outra, deixando ver, através das transparências os tênues “véus” de tinta que foram sobrepostos. A velatura é uma técnica da pintura realizada por um acúmulo de véus transparentes de tinta. A obra de Fajardo com

vidros produz algo do gênero: a sua extensa superfície reflexiva de cor azul é acompanhada das cores amarelo, verde, laranja e roxo que não existem por si, mas são o resultado de camadas, ou melhor, “véus” de transparências de cores em vidro que, sobrepostas, alteram a profundidade do belo matiz das cores envolvidas.

Uma quarta obra chama a atenção pelo contraste entre, por um lado, uma superfície lisa, dura, transparente, fina e reflexiva e, por outro, uma outra superfície opaca, composta de fibras aglutinadas por meio de pressão, um feltro, algo que não é tramado como um tecido, mas composto por camadas sobre camadas de fibra pressionada, sua constituição é um aglomerado. Diante da obra você vê a densa superfície de feltro que se inclina, devido ao seu próprio peso, por detrás do vidro, e, no vidro, você contempla mais uma vez o seu próprio reflexo e no feltro vê algo inesperado: a sombra de uma transparência, a própria placa de vidro produz uma leve sombra de si mesma, sobre o anteparo opaco. Tomam a sua atenção não apenas a reflexão da luz sobre a superfície polida, mas a sombra de uma transparência que deveria passar despercebida a qual, contudo, persiste como um leve “fantasma” sobre a opacidade do feltro.

Neste instante, a sua opinião sobre o que constitui as obras da exposição é transformada, não são as placas de vidro, mas, sim, a luz entre elas, a luz que produz a visibilidade no espaço em que você se encontra. A luz que bate no espectador, no chão e nas paredes e volta para os olhos produzindo um mundo de visibilidade; é esta a matéria trabalhada pelo artista, os invisíveis raios de luz que dão a ver o mundo da visibilidade.

Você subitamente contempla não mais os vidros, mas este jogo de luz produzindo uma multiplicação das imagens nos espelhos de Fajardo, você vê que as obras refletem a si mesmas como espelhos frente a frente multiplicando suas imagens em um abismo infinito de reflexão. As imagens formadas pelos reflexos são jogadas umas sobre as outras. Você quase pode imaginar a impossível fricção entre infinitos raios de luz se esbarrando em trajetórias cruzadas em um perpétuo movimento de vai e vem, vêm e vão.

O invisível caminho de luz que garante a visibilidade é também o fundamento da estética de Fajardo, então você olha para a obra que se encontra sob a entrada de luz natural do teto da galeria, uma claraboia; e exatamente sob a claraboia e apoiada no chão temos uma caixa com a sua face superior espelhada. A caixa, quadrada, possui dois metros de lado, uma dimensão próxima da claraboia, e vinte centímetros de altura. A sua face superior produz um reflexo curioso ao espelhar a claraboia, pois o seu reflexo não é uno, se divide em três imagens sobrepostas. Uma espécie de velatura de reflexos nos é devolvida pela obra fazendo com que uma única e mesma imagem seja triplicada na sobreposição de diferentes densidades de reflexos e transparências.

A caixa está sobre o chão abaixo dos seus joelhos, você decide observá-la com mais cuidado, inclina levemente seu corpo sobre ela e se dá conta da engenhosidade do

artista: a caixa possui três chapas de vidro, uma espelhada no fundo e outra transparente recobrendo a superfície superior, os dois vidros são paralelos entre si e entre os dois há um terceiro vidro colorido, semitransparente e semirreflexivo, inclinado cortando a caixa de ponta a ponta. A luz simultaneamente a atravessar e a se refletir nas três camadas distintas de vidro irá produzir a sobreposição e o deslocamento de três reflexos: são três imagens contempladas na superfície da caixa com leves diferenças de tamanho, de densidade e de deslocamentos entre si. A bela imagem, ou melhor, as imagens resultantes são quase monocromáticas (pois tingidas pela cor do vidro inclinado), apresentando a sobreposição pictórica de reflexos da imagem do mundo cujo centro foi literalmente deslocado sobre si.

Neste reflexo de um mundo triplicado, entre a luz da claraboia e a caixa, você encontra a si mesmo contemplando a obra, mais uma vez o seu reflexo é contido na superfície reflexiva, três vezes o seu rosto é sobreposto, três vezes o seu olhar é devolvido a você.

A luz enlaçada pelos jogos de espelhos captura a sua própria imagem, você, o público, encontra-se neste fogo cruzado entre luz e imagens refletidas, não apenas na caixa espelhada apoiada no chão, mas em todas as superfícies reflexivas que compõem a exposição. Então você percebe que a iluminação da galeria não está voltada para as obras, mas, sim, para o espaço vazio entre as obras, para o espaço de deslocamento do público.

Por fim, você tem a sutil consciência de que a imagem humana, a sua identidade e o seu comportamento – no caso, tomados a partir do próprio espectador que se encontra diante das obras – são o ponto central para a experiência estética proposta por Fajardo. E que duplicar-se nos reflexos de tais obras é, também, abrir-se para uma introspecção subjetiva, a partir de uma experiência estética onde a imagem mais superficial refletida produz a reflexão mais profunda da experiência de pensamento. A reflexão, na exposição, assume um duplo sentido: tanto o da reflexão ótica de uma imagem em uma superfície espelhada, como o da reflexão do questionamento subjetivo de si mesmo. A experiência do deslocamento produzida pela multiplicação de imagens, no peculiar jogo de vidros reflexivos que envolvem nossos corpos, simultaneamente, exige que nos debrucemos criticamente sobre nós, pois, ao nos depararmos com tais obras nos perguntamos se não apenas a nossa imagem foi deslocada, mas, principalmente, algo em nós mesmos?

Texto de Henrique P. Xavier para catálogo da exposição “Espelho no Espelho” apresentada no Instituto Ling, Porto Alegre, 2017

SUSPENDER O ESPAÇO

por Sonia Salzstein-Goldberg

O espaço que nos envolve parece-nos tão generoso que temos sempre a pretensão de utilizá-lo como um vazio (o inverso simétrico de nossa presença), a ser logo subjugado pelo peso dos corpos ou pela pedagogia dos objetos: um objeto é uma positividade em meio a um vácuo, repetindo monotonamente a positividade opaca e auto-cêntrica de nosso corpo, essa alteridade que, oferecendo-se como natural, organiza o espaço a sua volta como função de si própria.

É claro que a arte moderna empreendera a conquista do espaço como vazio ativo, enervado, pulsante. No entanto, para a produção contemporânea isso já não bastará: consumadas as mais radicais experiências modernas do espaço como profundidade, por assim dizer, constituinte, a positivação do vazio passou a ser uma operação já subsumida na lógica do objeto de arte. E novamente ocorreu que, nesse vazio, o objeto se recompôs, recuperou a linha do horizonte, posicionou-se, a prumo, mais uma vez como uma alteridade. Do ponto de vista da arte contemporânea, seria inadmissível situar-se diante do objeto inscrito como centro no real, porque para ela esse centro se perdera, havia sido deslocado em todos os sentidos, percorrendo o espaço – agora des-hierarquizado – em diferentes graus e intensidades.

A partir daí, já não se tratará de operar por negações, mas talvez de deixar esse espaço extravasar a condição da ausência (na qual não suportamos nos ver porque talvez esteja em questão justamente nossa ausência no outro), proliferar incontidamente o nada no qual se corroeram, finalmente, as coordenadas espaciais e em que somos, agora, obrigados a pensar outras formas de inscrição, onde o trabalho de arte deve imprimir, por si, intervenções qualitativas no real.

Em Carlos Fajardo, é essa ausência o campo absoluto no qual transita o trabalho. Qual a relação possível que esse lugar estabelece com o olhar, visto que não é a de uma transitividade cúmplice? Por ora sabemos que a obra de Fajardo contabiliza, de saída, a seguinte constatação: assim como o espaço não pode conter nada, porque é um vazio em potência, um *plenum*, como disse Sartre a propósito dos vazios de Giacometti, também esse vazio em potência não pode ‘expressar’ ou ‘simbolizar’ nada além de si próprio.

Seus trabalhos partem, então, dessas duas negações fundamentais; buscam uma ‘outra’ inserção da arte, que só poderá se consumir às custas de descentralizações sucessivas, onde não há, nem o objeto da arte num centro que apela – e só ele – a uma decifração, nem, inversamente, o entorno positivado que reclamaria a experiência da percepção. Nessas obras o espaço é substantivamente uma ausência poderosa e mordente, que tende a dissolver tudo, a desligar a química dos corpos – daí a recorrência aos chassis vazados e a importância do que ocorre ‘entre’ as obras

– que tende finalmente a instalar-se em seus interstícios, constituindo neles o vazio de que é feito.

Quando falamos em ausência estamos necessariamente falando de algo ao qual ela resiste com tenacidade. Algo que está lá virtualmente, e cujo surgimento, entretanto, precisa ser contido a qualquer custo, sob pena de vermos assentado o objeto, posto o corpo como o centro, estabelecida a cumplicidade identificante do olhar com o real. A matéria. Curiosamente para uma obra que se põe como condição o vazio, o que está em jogo nela é todo o corpo da pintura e toda a volúpia do espaço na história da arte. Mas voltemos a essa matéria que sabemos estar lá sem que possamos pronunciar o seu nome. De fato, às vezes ela emerge, dispersa, minguada, contraditória (nos casos em que é incompatível com a forma que lhe é dada). Mas então é imediatamente convertida no registro claro e franco do raciocínio que informa os trabalhos. Notemos, por exemplo, a esfera em glicerina colocada estrategicamente ao solo, desrespeitando a escala do olhar: uma condensação em grau máximo de toda matéria – o ar- que o recinto da exposição poderia conter, e também uma devolução ao olhar, seca e desconcertante, de toda reivindicação de matéria que ele possa, inutilmente, ter aderido ao vazio da situação-exposição.

O ‘entre’, portanto, ou isto que o olho quer ver como um espaço vacante, é o próprio tema da obra de Fajardo, detectável já em sua pintura de fins dos anos 60, em que, por exemplo, uma placa de acrílico recortava ironicamente silhuetas sobre as figuras pintadas na tela, testemunhando a presença inexorável desse vácuo. Tal raciocínio, latente em toda sua obra, tendeu a se radicalizar nas produções subsequentes, resultando, do ponto de vista conceitual, numa espécie de estase do vazio: a impossibilidade mesma da materialidade absoluta do plano (sim, plano, pois embora sua produção designe um lugar escultórico, parte sempre dos planos ou das superfícies), flanqueado incessantemente pela premência inevitável de uma profundidade infinita, onde o olhar está destinado a viver, errante, num estado de flutuabilidade permanente. Assim, as três colunas de ferro pintadas em azul, distantes 13 metros uma da outra, a céu aberto, onde o que conta é justamente o espaço ‘entre’, como uma precipitação em bordas do azul incessante do céu que entorna.

Entretanto, o mais freqüente é captarmos a presença da matéria pela sua negação. E sabemos que ela deveria estar ali porque muitas das peças de Fajardo agem como suportes, como planos jazendo numa espécie de falta, de incompletude. Parecem estar ali limitando alguma coisa, e no entanto constatamos que diante delas há apenas o nada, e também o nada infinito por detrás. De qualquer modo, elas insinuem um anteparo, engendram uma falsa perspectiva, uma relação oblíqua com o olhar, que no interior desse espessamento pensa ter aprisionado uma matéria. Mas que logo em seguida perde o centro, o ponto de fuga, e volta a deriva, no vazio. E o que experimentamos diante da estrutura planar em madeirite, placa com recorte em ‘U’ recostada à parede: um imenso vão.

Nesse seu estado de ininterrupta flutuabilidade, o olhar perfaz um tempo, que é o tempo negado da percepção, pois não haverá um espaço vivenciado, mas um vazio

insuperável, impossível de ser revertido em qualquer espécie de troca com o espectador. Não oferecendo o tempo imutável e estanque da imagem, do corpo posto enfim como alteridade, os trabalhos colocam entretanto ao olhar a prerrogativa de um tempo desdobrado, *ralenti*, demonstrando quase pedagogicamente que o olhar constitui o sujeito da arte, que é ele o responsável pela demarcação incessante dos limites deste sujeito no espaço, entretecendo assim o vazio.

Defrontadas a um espaço generoso, as obras de Carlos Fajardo optam por se concentrar discretamente em suas arestas, por aderir lateralmente a ele. Em sua franqueza radical, que não lhes permite colocar-se como nada senão demarcações de ausências, sempre a um passo da escultura mas sem jamais deverem constituí-la, as peças se recusam, frontalmente, a criar positivities de arte no espaço. Daí retraírem-se a uma existência mínima mas intensa, onde o que está em questão não são os corpos, tampouco exatamente as superfícies, mas, antes destas, a extensão reduzida a sua condição necessária: a linha. E ela quem desdobra os raciocínios e demarca no espaço uma zona fronteira que coloca a obra em contato com a não-obra (mas onde, entretanto, tudo é trabalho).

Suas produções são soluções de continuidade no espaço. Limitando com o real na proximidade exata para ativá-lo.

Texto de Sonia Salzstein-Goldberg para catálogo de “Ciclo de Esculturas”, Funarte, Rio de Janeiro, 1987