

Fortes D'Aloia & Gabriel

Galpão

Rua James Holland 71 | 01138-000 São Paulo Brasil

T +55 11 3392 3942 | www.fdag.com.br

Diagonais

Por Tiago Mesquita

No início do século XX, quando a abstração sequer tinha esse nome, a diagonal foi assunto frequente daqueles que pretendiam eliminar a representação do mundo visível nas telas. Diferentes artistas ponderaram qual seria o papel de tal orientação numa arte "não-objetiva" do futuro. Em seu *Ponto e Linha sobre o Plano* (1926), Wassily Kandinsky teorizou sobre a diagonal como um tipo de linha reta, uma das formas de representar movimento. Seria algo entre a linha vertical ascensional, e a linha horizontal de repouso. Em 1924, a controvérsia em torno do uso da diagonal opõe antigos amigos de jornada: Piet Mondrian e Theo Van Doesburg. Essa disputa implode o grupo De Stijl e o neoplasticismo.

Esta exposição é uma mostra de tangências que tenta estabelecer relações possíveis entre trabalhos diferentes tendo um mesmo elemento morfológico como termo de comparação: a linha diagonal.

Sonia Delaunay, presente nesta mostra, foi uma das pioneiras na arte não representativa. Ela concebeu a diagonal como um eixo que evitava a representação naturalista da gravidade e pensava a relação entre as cores e seus contrastes em órbita. Delaunay elaborou uma espacialidade esférica, de contrastes simultâneos, onde suas cores brilhantes não se destacavam nem como figura nem como fundo. Era uma maneira de estabelecer múltiplas relações sem a determinação de um ponto de vista fixo.

Nos últimos anos, a seção diagonal do plano tem sido uma presença recorrente nas pinturas de Beatriz Milhazes. Suas formulações certamente ecoam as questões modernistas do início do século XX. A artista reúne elementos distintos, por vezes antitéticos. "'Memórias do Futuro II' (2023) é uma pintura de Milhazes produzida especialmente para a exposição. As diagonais cumprem aqui principalmente a função de cortes. Elas cruzam a superfície da pintura imprimindo movimento aos círculos, texturas e padronagens que permeiam o plano. As formas parecem estar em rotação, evocando a roda da saia de uma dançarina ou a roda de samba, em organizações espaciais que remetem ao radicalismo formal da abstração geométrica e ordenações coreográficas de um repertório tipicamente brasileiro, elementos revisitados em toda a sua pesquisa. É uma composição complexa, feita de harmonias dissonantes e ritmos descontínuos, combinando termos díspares.

Relevo Branco (2010), obra de Emanuel Araújo, também trabalha as linhas diagonais em uma superfície dividida em metades não idênticas, mas bastante semelhantes. Partindo do repertório formal da arte construtiva geométrica, seu relevo é feito de arestas. São faixas afiadas e triângulos pontiagudos, alternados, que também nos lembra a produção de artistas iorubá. Esses elementos se cruzam e, às vezes, se chocam em um ritmo tenso, em percursos enviesados de uma margem à outra, com choques, tangências e sobreposições.

Desde as vanguardas do início do século XX, diversos artistas têm explorado o uso de linhas oblíquas para investigar espaços não convencionais. Em *Sem título* (1958), Judith Lauand faz ver linhas escarlates sobre fundo escuro, como uma abstração noturna. Os traços insinuam um espaço mais amplo do que a superficialidade monocromática da tela impõe. O espaço parece se tornar mais amplo quando associamos uma reta à outra. Como se a luz revelasse novas dimensões. Essa

espacialidade amplifica a utopia perceptiva da arte daquela época, onde encontrar uma nova espacialidade era também lidar com as promessas que o mundo parecia oferecer. Nesse contexto, a diagonal representa um espaço a ser descoberto em um momento de grandes expectativas.

Observando o uso que Wanda Pimentel faz da perspectiva diagonal, na pintura *Sem título* (1968), da série *Envolvimentos*, notamos uma perspectiva bastante diferente da obra de Lauand. A profundidade da imagem é determinada por uma faixa branca, talvez um rodapé, que percorre o trabalho da esquerda para direita, até um quadrilátero com um x. A faixa não amplia o espaço, mas mostra um campo curto e claustrofóbico, sobretudo se o comparamos com os pés que vemos de cima a baixo. A pintura data de 1968, ano particularmente tenso no Brasil, de acirramento da violência de estado da ditadura cívico-militar, depois que todo o otimismo da década anterior tinha se desfeito.

Obras como *Diagonais* (2023) de Jac Leirner, *Pró Labore* (2013) de Iran do Espírito Santo e *Gibi* (1968) de Raymundo Colares também olham o repertório técnico e formal da modernidade com distância crítica e humor pop. Em contextos urbanos distintos, como o Rio de Janeiro do final dos anos 1960 e São Paulo do século XXI, esses artistas partem de linguagens herdadas das vanguardas, do avesso, sem a mesma perspectiva de futuro que existia no início do século passado.

Embora apresentem abordagens bastante diferentes, os três artistas utilizam formas retas, como trapézios, retângulos e linhas entrecruzadas. No entanto, ao contrário de artistas construtivos, sua matéria não é mais o projeto abstrato, mas o reprocessamento de bens de uso cotidiano, capturados da circulação comercial. Jac Leirner cruza duas hastes de metal cobertas por adesivos coloridos, saídos dos mais variados contextos, ao modo de Malevich ou Rodchenko. O trabalho aqui não tem metafísica, mas é uma pintura por outros meios, onde resíduos da sociedade de massa são colecionados e ressignificados.

Se Leirner trabalha com os despojos do consumo, Iran do Espírito Santo aproveita os indícios do trabalho, ao dobrar formas construtivas nas folhas de papel carbono do contracheque. Há um sentido dos desdobramentos para se viver com baixos salários, mas também a relação, em uma sociedade burocratizada, da produção com o trabalhador. Raymundo Colares sobrepõe os ritmos da abstração geométrica à diagramação e aos modos de significação dos comics. Nesse processo, o tom heroico das vanguardas é lido por meio de operações críticas.

M.C. (Pink Panther) (2017), tapeçaria de Rivane Neuenschwander, também parte de um repertório pop: as armadilhas absurdas dos desenhos animados. A artista trabalha o esquema geométrico da pirâmide em perspectiva zenital. Posta no chão, a superfície tecida leva nossos olhos para o quadrado preto ao fundo. Em uma sala de exposição, a leitura, entretanto, é diferente. O ilusionismo não se confirma, o perspectivado que é uma armadilha irônica. Ao mesmo tempo, a artista se apropria de uma estrutura espacial canônica e de sua leitura cartunesca.

Em outros trabalhos expostos, a diagonal é resultado da inclinação oblíqua das partes escultóricas que faz o volume se manter de pé. No relevo *Sem título* (2017), de Carlos Fajardo, uma lâmina de vidro é sobreposta a um feltro. O resultado de um equilíbrio delicado entre um material transparente e rígido e outro macio e opaco. Ambos são apoiados entre a parede e o chão. Assim, não podemos ver um sem o outro e é impossível não enxergar o reflexo do arredor que se espalha sobre a lâmina. O trabalho é feito desses empilhamentos instáveis e indiretos.

A escultura *Sem título* (2002), de Ivens Machado, também é tensa. É sua diagonal esticada que define a forma do ferro entre uma ponta e outra de concreto. Aliás, o estriado das pontas insinua relações corpóreas carnudas no material frio. Como se algo se repuxasse de uma ponta a outra. Aqui tem algo de um alongamento muscular. Essa dimensão carnal

aparece na estrutura geométrica de *Plátano power bottom* (2017), de Engel Leonardo. Os barretes de madeira triangulares apoiados ganham aparência de corpo masculino ao serem relacionados a um cacho de bananas em sua ponta. Embora trabalhe com elementos estruturais, o artista nos dá uma piscadela erótica.

Por fim, nas obras de Sheroanawe Hakihiiwe e Hércules Barsotti a ocupação diagonal da superfície é rítmica. Em *Expansão Gradual* (1973), Barsotti utiliza o formato da tela para sugerir a formação de um volume óptico por meio da variação cromática de elementos semelhantes. Por outro lado, *Hi i hipe amakuripe* (2021), de Sheroanawe, parte do efeito de um rastro luminoso e colorido a circundar os troncos de uma árvore. O ziguezague define triângulos azulados alternando sobre um eixo. O colorido converte a representação da natureza em fenômeno musical, como se a descrição tivesse sido metrificada para ser apresentada em versos ou canto. O sentido da reiteração das formas é estrutural e metafórico. A representação encontraria um outro modo de percepção do fenômeno.

Atualmente, a discussão de questões espaciais e formais da arte, devido a boas ressalvas, perdeu a centralidade. Acredito, não obstante, que a reflexão em torno da persistência de elementos rudimentares da arte e suas variações nos ajuda a entender como tais imagens seguem construindo novos sentidos para a nossa experiência.