





precaução de contato, 2014 -- vista da exposição/exhibition view -- galeria nara roessler, são paulo

carlito carvalhosa

posições alteradas
guilherme wisnik

Os primeiros abrigos humanos, pelo que se supõe e pelo que se sabe, foram grutas de pedra, cavas naturais usadas por pessoas ou grupos maiores para se proteger das intempéries. Considera-se que os primeiros materiais usados pelo homem na construção de seus próprios abrigos, depois disso, foram a pedra e a madeira. A pedra, formando sólidas paredes de alvenaria por empilhamento, e os troncos de madeira, espaçados entre si, para suspender coberturas de palha. As colunas gregas, feitas de mármore, já muito tempo depois, homenageiam essa origem rústica e natural da arquitetura, esculpindo na pedra – em particular nos capitéis coríntios – as folhas que um dia coroaram as colunas de madeira, como restos não desbastados da própria árvore nos troncos daqueles edifícios primitivos tal como se imaginou. A arte, portanto, uma vez ultrapassadas as restrições técnicas, codifica com “graça” toda essa genealogia histórica, fazendo a ponte simbólica entre natureza e cultura.

Mas por que aludir a essa questão em um texto sobre a obra de Carlito Carvalhosa? Pois me parece que uma das questões cruciais de seu trabalho reside no questionamento dessa passagem simbólica, desfazendo sua linearidade evolutiva em direção a uma circularidade mais horizontal. Daí a aparição, dentro de ambientes expositivos, de toras de madeira desgastadas pelo tempo, e marcadas por tinta, ou numeradas. Essas toras, que foram troncos, já foram também postes de rua, e reaparecem agora como obras de arte, na forma de intrusos elementos que obstruem as salas, dificultando a passagem das pessoas. Elementos tão intrusos que chegam a romper as paredes, atravessando-as. Essa floresta de madeira, no entanto, está muito longe de outras referências artísticas brasileiras mais expressionistas, como em Frans Krajcberg ou Henrique Oliveira, tomando dois exemplos de gerações distantes. No caso de Carlito, não me parece haver nem a evolução



precaução de contato, 2014 -- vista da exposição/exhibition view -- galeria nara roesler, são paulo

da natureza à cultura, como no caso paradigmático das colunas gregas, tampouco a volta expressionista da presença natural, aludindo a um estado de possível retorno, ainda que alegórico. Trata-se, antes de tudo, de uma passagem silenciosa e circular, em que as coisas se transmutam sem perder o nome: madeira.

Como explica Vilém Flusser, a palavra latina “matéria” resulta da tentativa dos romanos de traduzir o termo grego *hylé*, que originalmente significa madeira¹. Mas não a madeira em sentido genérico, mas sim aquela que se encontrava concretamente estocada nas oficinas dos carpinteiros, designando algo amorfo por natureza, em oposição ao conceito de forma (*morphé*). *Hylé* é, portanto, para os gregos, o mundo amorfo dos fenômenos naturais, o mundo material, atrás do qual se encontram ocultas as formas eternas. A matéria é o estofo, o recheio perecível da forma indestrutível, pois aquela madeira acabará, necessariamente, um dia, ainda que a ideia de mesa, ou de cadeira, por outro lado, certamente não. Voltando aos trabalhos de Carlito, o que parece haver, ao contrário, é o círculo vicioso da matéria, que se conserva, apesar da vulnerabilidade da forma que a informa (tronco, poste, obra de arte etc.). Apropriação, uso, descarte, reciclagem. Exauridas as várias formas de existência prática daqueles troncos de madeira, eles reaparecem como um trabalho de arte em que a floresta mudou de sentido, deitando-se horizontalmente, e inclinando-se na forma de diagonais, muitas vezes em contraposição à verticalidade dos pilares do edifício (também cilíndricos, porém, brancos), como no caso da exposição *Sala de espera* no Museu de Arte Contemporânea da USP, em 2013. No caminho da explosão do suporte e da espacialização ambiental das obras de arte ocorridos nos últimos cinquenta anos, é possível ver essas estranhas florestas de Carlito Carvalhosa como diálogos com os *Sarrafos* de Mira Schendel. Pois não seriam esses troncos-postes reclinados, que atravessam paredes e se equilibram de

¹ Ver Flusser, Vilém. “Forma e material”. In: *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 23.

maneira instável, como que prolongamentos em escala ambiental daquelas ripas de madeira que saltam de dentro de telas brancas para nelas afundarem novamente?

Talvez uma das maiores constantes nos últimos trabalhos de Carlito, bastante presente nesta mostra, é a alteração da posição normal das coisas. Troncos reclinam-se, luminárias descem para o chão ou para as paredes, e copos e taças grudam-se também ao chão ou às paredes. Quer dizer, dá-se um embaralhamento entre as direções vertical e horizontal, o que corresponde, em certa medida, à dissolução crescente que experimentamos entre arte e vida. Desde que Robert Rauschenberg, em 1955, besuntou sua cama de tinta, junto com colcha e travesseiro, e a levantou para a posição vertical – a posição contemplativa da arte, abandonando a horizontalidade das ações cotidianas: dormir, sentar, apoiar objetos sobre a mesa –, encostando-a na parede, essa questão se tornou central para a arte, incorporando, de forma estrutural, o espectador no trabalho. Contudo, há nesses trabalhos de Carlito algo de surrealista (escheriano ou magrittiano), no modo como teto, parede e piso contaminam-se reciprocamente, e como objetos de uso cotidiano, tais como copos, vão parar em outros lugares, sem perder suas identidades reconhecíveis.

Aliás, essa insistência na conservação da identidade das coisas é justamente algo que distingue fortemente o trabalho atual de Carlito do expressionismo matérico e gestual que marcou a produção do grupo Casa 7, do qual ele fazia parte, no final dos anos 1980 e início dos 90. Nos trabalhos que faz há pelo menos mais de dez anos, Carlito Carvalhosa prefere conservar, através de uma certa literalidade, a identidade externa dos objetos. Daí a presença de um marcado pudor expressivo em seus trabalhos, visível no próprio título desta exposição, *precaução de contato*.

Na instalação *Regra de dois* (2011), feita na Fundação Eva Klabin, no Rio de Janeiro, móveis de madeira escura, pesada e altamente adornada, preexistentes naqueles ambientes que foram domésticos, são levantados do chão por copos e taças de vidro que passam a apoiá-los



precaução de contato, 2014 -- vista da exposição/exhibition view -- galeria nara roesler, são paulo



precaução de contato, 2014 -- vista da exposição/exhibition view -- galeria nara roesler, são paulo

de maneira vertiginosamente instável. Mal comparando, é como se um edifício se apoiasse não sobre pilares – os equivalentes aos pés dos móveis –, mas sobre frágeis paredes ou colunas de vidro, em um claro paradoxo tectônico. Carlito, ainda nessa instalação, reforça o sentido de suspensão etérea desses móveis, instalando linhas de lâmpadas fluorescentes no chão, criando, assim, um halo frio e imaterial que parece eliminar o próprio chão, sobrando apenas cadeiras e outros móveis baixos, além de copos, soltos no espaço. De fato, a ideia de contato ali se reduz a uma dimensão mínima, enquanto que os objetos mantêm intacta sua integridade formal.

Também nas pinturas, essa mesma questão se manifesta, ainda que de outra forma. Ali, a tinta óleo escorrega levemente sobre as placas de alumínio espelhado em um contato aversivo, que não se sedimenta. Vazados em negativo, os desenhos são aberturas refletivas luminosas sobre essas massas de cor azul. A precaução de contato, aqui, é também diminuição de vínculos, alusão a um mundo no qual as coisas (e pessoas) não se colam mais umas às outras, apenas escorregam e se refletem mutuamente. Um mundo em que o chão virou parede, em que a parede virou teto, e assim por diante. Um mundo, portanto, onde as coisas escorregam e escapam dos seus lugares habituais, trocando de posição, esquivando-se constantemente.



precaução de contato, 2014 -- vista da exposição/exhibition view -- galeria nara roesler, são paulo



precaução de contato, 2014 -- vista da exposição/exhibition view -- galeria nara roesler, são paulo

altered positions

guilherme wisnik

The earliest human shelters, based on assumptions and knowledge, were stone grottos, natural caves used by people or larger groups for protection against inclement weather. It is believed that the first materials used by man to build his own shelters some time later were stone and wood. The stone formed solid pile-up masonry walls, and wooden logs, spaced at intervals, held the straw thatching in place. Much later on, Greek columns made from marble pay homage to this rustic, natural early architecture, as the leaves that once crowned the wooden columns were sculpted onto stone—especially in the Corinthian capitals—like non-whittled-down remainders of the tree itself in the trunks of those primitive buildings that were once imagined. Thus being, once all technical restrictions have been overcome, art codifies this entire historical genealogy with “grace,” symbolically bridging nature and culture.

But why allude to this issue in a text about the works of Carlito Carvalhosa? Because it seems to me that one of the crucial aspects of his work resides in the questioning of this symbolic transition, undoing its evolutionary linearity to the benefit of a more horizontal circularity. Hence the appearance, in exhibition venues, of time-worn wooden logs, painted or numbered. These logs that

once were trunks have also been lighting posts on streets, and now reappear as works of art, in the form of intrusive elements that obstruct the halls, making it difficult for people to pass through. They are such intrusive elements that they even burst through the walls, going across them. This wooden forest, however, is far removed from other more expressionistic Brazilian art references, such as Frans Krajcberg or Henrique Oliveira, to name two examples from distant generations. In Carvalhosa’s case, there seems to be neither the evolution from nature into culture, as in the paradigmatic case of the Greek columns, nor an expressionistic return to natural presence that alludes to a state of potential return, albeit allegorical. This is, first and foremost, a silent, circular passage where things transmute without losing their name: wood.

As Vilém Flusser explains, the Latin word “matter” results from the Romans’ attempt to translate the Greek term *hylé*, which originally means wood.¹ Not wood in a broad sense, but the wood found concretely stockpiled at carpenters’ workshops, designating something amorphous in nature, as opposed to the notion of form

¹ See Vilém Flusser, “Forma e material,” in *O mundo codificado* (São Paulo: Cosac Naify, 2007), 23.



precaução de contato, 2014 -- vista da exposição/exhibition view -- galeria nara
roesler, são paulo

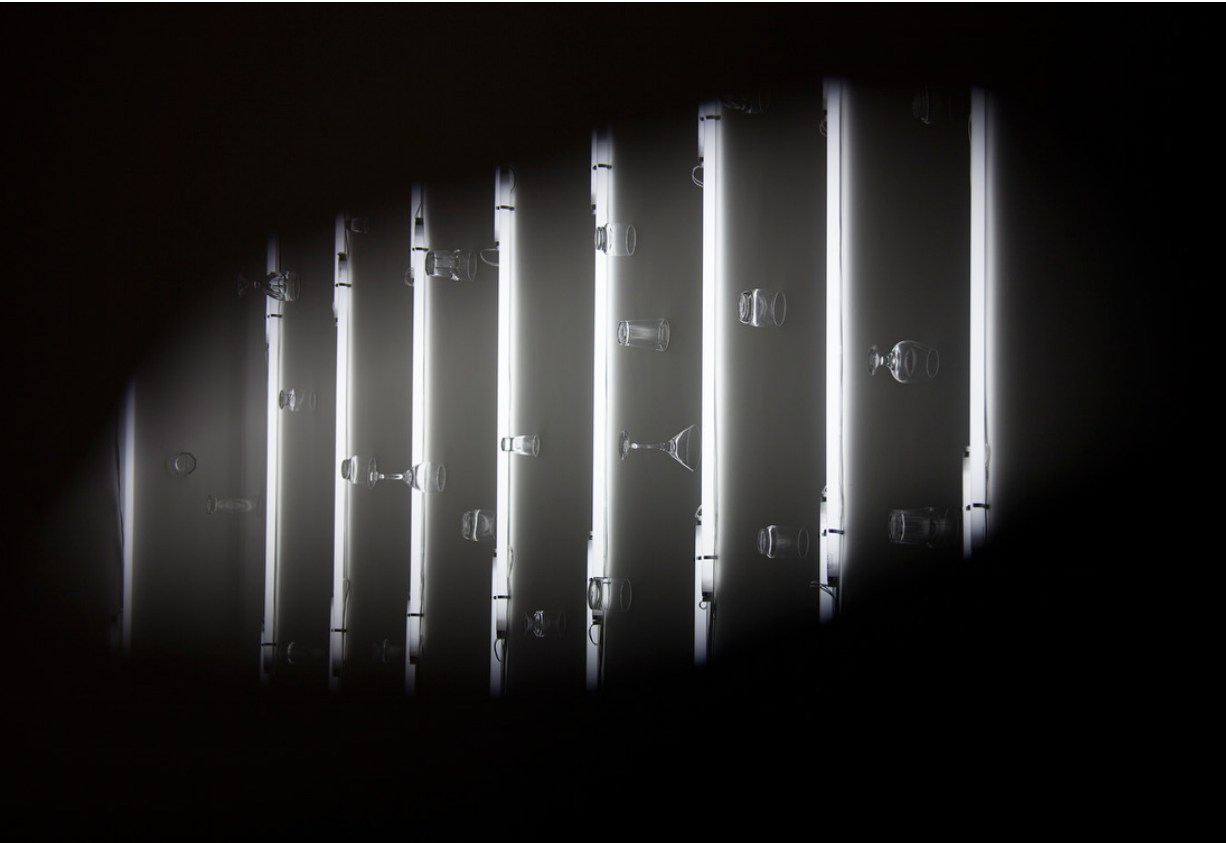
(*morphé*). Therefore, for the Greek, *Hylé* is the amorphous world of natural phenomena, the material world behind which eternal forms are concealed. Matter is the upholstery, the perishable filling to the indestructible form, because that wood is bound to end someday, whereas the idea of a table or a chair, on the other hand, is certainly not. Going back to Carvalhosa's works, what seems to be there, on the contrary, is the vicious circle of matter, which conserves itself despite the vulnerability of the form that informs it (trunk, lighting post, work of art, etc.). Appropriation, usage, disposal, recycling. Once the various forms of practical existence of those wooden logs have been exhausted, they reappear as a work of art in which the forest has changed its meaning, lying horizontally and tipping into diagonals, often opposing the verticality of the building's pillars (also cylindrical, but white), as was the case with the *Sala de espera* (Waiting room) exhibition held at USP's Museum of Contemporary Art in 2013. Considering the medium's boom and the environmental spatialization of artwork that took place for the past fifty years, these strange forests by Carlito Carvalhosa can be seen as dialogues with Mira Schendel's *Sarrafos* (Battens). For aren't these trunks/tilted posts that go through walls and balance themselves unstably akin to environment-scale prolongations of the wood strips that leap from within white canvases before sinking into them again?

Perhaps one of the main constants of Carvalhosa's later works, one that is fairly present in this show, is the modification of the regular position of things. Trunks tilt, lighting fixtures are moved to the ground or the walls, and drinking and wine glasses stick to the floor or the walls. In other words, the vertical and horizontal directions become shuffled, which, to a certain extent, corresponds to the growing dissolution we experience between art and life. Ever since Robert Rauschenberg, in 1955, laced his bed, quilt and pillow with paint, and raised them onto a vertical position—the contemplative position of art, abandoning the horizontality of day-to-day actions: sleeping, sitting, placing objects on the table—leaning it onto the wall, this has become a central issue for art, incorporating the viewer into the artwork in a structural way. However, these pieces by Carvalhosa contain something surrealistic (Escher- or Magritte-like), in the way the ceiling, wall, and flooring mutually contaminate one another, and in the way commonplace objects such as glasses end up elsewhere without losing their recognizable identities.

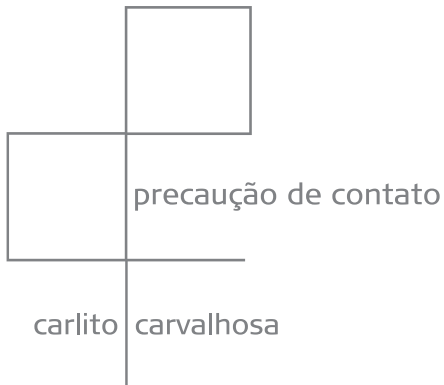
Incidentally, this very insistence in conserving the identity of things strongly sets Carvalhosa's current output apart from the material, gestural expressionism that marked the production of the Casa 7 group, of which he was a member in the late 1980s and early '90s. For at least over ten years now, Carlito Carvalhosa has chosen to preserve, through a certain degree of literality, the external identities of objects. Hence the marked expressive prudishness in his work, a case in point being the very title of this exhibition, *precaução de contato* (contact warning).

In the installation *Regra de dois* (Rule of two, 2011), shown at Rio de Janeiro's Fundação Eva Klabin, pieces of furniture made from dark, heavy, highly adorned wood, preexistent in those formerly domestic settings, are lifted off the ground by drinking and wine glasses that support them in a vertiginously unstable manner. An approximate comparison would be a building standing not on pillars—the equivalent of furniture legs—but on fragile glass walls or columns, in a clear tectonic paradox. In this installation, Carvalhosa further highlights the sense of ethereal suspension of the furniture by setting up lines of fluorescent lamps on the floor, thus creating a cold, immaterial halo that seems to eliminate the ground altogether, and all that is left is chairs and other low pieces of furniture, as well as drinking glasses, loose in space. In fact, the idea of contact here is reduced to a minimal dimension, whereas the objects keep their formal integrity intact.

This same issue manifests in the paintings, albeit differently. Here, the oil paint glides smoothly over the mirrored aluminum sheets in an aversive contact that does not sediment itself. Carved out in negative, the designs are luminous reflective openings upon these blue masses. The contact warning here is also a reduction of connections, an allusion to a world where things (and people) no longer attach themselves to one another; they just glide and mutually reflect. A world in which floor has become wall, wall has become ceiling, and so forth. A world, therefore, where things glide and escape their habitual places, changing position, dodging constantly.



precaução de contato, 2014 -- copos, luzes fluorescentes/glasses, fluorescent bulbs -- 500 x 640 cm



(capa/cover) (detalhe/detail) instalação/installation --
precaução de contato, 2014 -- galeria nara roesler, são paulo

texto/text
guilherme wisnik

tradutor/english version
gabriel blum

fotos/photos
everton ballardin

revisão/proofreading
regina stocklen

realização/produced by
galeria nara roesler

galeria nara roesler
são paulo

avenida europa 655
jardim europa

abertura/opening

30.08.2014
11 > 15h

exposição/exhibition

01.09 > 04.10.2014
seg/mon > sex/fri 10 > 19h
sáb/sat 11 > 15h

