

***Recheio*, uma exposição dinâmica: o espaço como moldura**

O primeiro contacto que tive com o trabalho da Sara foi à distância, através de um portfolio que a Sara enviou para a Residency Unlimited. Nesse momento, do trabalho da Sara, em especial dos desenhos, sobressaiu imediatamente a sua linguagem singular. Quando foi seleccionada para integrar a RU, face às dificuldades em obter apoio para a realização daquele programa, a Sara escreveu-me “com ou sem apoios farei a residência”, o que me deu uma primeira ideia acerca da sua determinação. Antes de a Sara ir para Nova Iorque, encontrámo-nos no Picadeiro, em Lisboa, onde a Sara tinha, além dos desenhos de pequeno formato, os seus blocos de diferentes dimensões, feitos com esferovite e uma capa fina de cimento coberta de tinta, com relevo e muita plasticidade, e que criavam um efeito ilusório de serem maciços e muito pesados.

O terceiro momento de contacto com o seu trabalho foi na visita ao Observatório Astronómico, em 2011, onde tinha *Galak*, um objecto *site specific* de grandes dimensões, em madeira lacada, dobrável, composta por um disco e por duas asas. Esta estava situada em frente à grande janela circular da fachada sul, e por onde a peça se poderia hipoteticamente escapar. Havia nessa peça uma forte relação com o exterior: da janela avistava-se a cidade, o rio e o céu. Na sua superfície estava inscrita uma codificação cromática e um mapeamento geométrico. A aparência robusta e mecânica contrastavam com o potencial poético e simbólico da mesma, que se imaginava a qualquer momento poder descolar e atravessar o espaço. O contexto do observatório, ligado à investigação científica e à dedicado ao estudo de fenómenos naturais, não podia ser mais acertado para o desenvolvimento de um trabalho como o da Sara.

Quando o Carpe Diem Arte e Pesquisa convidou a Sara para aqui desenvolver uma residência, já no rescaldo da sua experiência em Nova Iorque e no seguimento de algumas mudanças de estúdios, lembro-me que a Sara tinha em mente produzir umas peças suspensas nas quais andava interessada na altura, na tradição dos mobiles. Pensando nessa conversa inicial é curioso observar o que dessa ideia inicial se materializou nesta exposição, na sugestão de movimento que um visitante experiencia ao percorrer a sala, com o corpo ou apenas com o olhar.

Nesta instalação, o *Recheio*, próprio do interior, o miolo, foi projectado para as paredes. A propósito de interioridade, é importante referir como a residência da Sara privilegiou essa dimensão de isolamento. Habitualmente, os artistas em residência no Carpe Diem procuram uma contaminação, a proximidade com a comunidade e o trabalho em equipa. No caso da Sara foi curioso constatar como o seu processo foi inverso: a sua presença foi absolutamente

discreta (aos nossos olhos) e imersiva no espaço. Este quase secretismo, de quem desempenha uma tarefa íntima, um trabalho literalmente à porta fechada, corresponde a uma tipologia de residência hoje pouco comum do artista em retiro, em recolhimento. Além de pouco comum este posicionamento é, por vezes, mal compreendido, dada a generalização das práticas colaborativas e em ligação à comunidade. O estúdio onde trabalhou durante quase um ano, ainda que dentro do Palácio, era em certa medida antitético quando comparado com a sala de destino, onde decorreu a parte final da residência, à excepção da sua cor: de pequena escala, era uma divisão não nobre, não decorada, pouco iluminada. Daí se entende o depoimento aquando da passagem para a sala verde: “A experiência de um espaço com uma magnitude maior que nós”, que testemunha o sentimento de intimidação pelo salto de escalas.

O facto de trabalhar com objectos encontrados no Palácio Pombal, marca, a meu ver, a grande diferença em relação aos seus trabalhos precedentes. Estes objectos pré-existentes, tão vulgares como a cobertura de um assento de uma cadeira, e não obstante posicionados ao serviço da arte pelo contexto em que se encontram no âmbito do *Carpe Diem*, foram invalidados e apropriados para uma nova significação. Da sua função utilitária passaram a objectos de contemplação, sempre dentro da esfera artística; de meras ferramentas artísticas passam a ser eles mesmos objectos de atenção.

Esta metamorfose operou-se ora por via da pintura, pela justaposição de outros objectos ou materiais e/ou pela sua reconfiguração pela manipulação (p.ex. ao ser dobrado). Ao eco Duchampiano de remover os objectos da sua função original existe nesta operação uma diferença substancial: todos objectos seleccionados eram obsoletos, restos de materiais usados para a construção de outras obras, de outros artistas, ou objectos do quotidiano inutilizados por algum motivo, como uma cadeira partida. A Sara desactivou-os das suas vidas de bastidores, para os expor, intervindo sobre os mesmos e atribuindo-lhes novas formas e cores, em operações com carácter de “manufatura”. Em muitos casos tornou-os irreconhecíveis, até para as pessoas “da casa”, o que faz com que se situem, no momento da sua recepção, algures entre a familiaridade e estranheza. Tem-se a impressão que os objectos são parte do espaço, tendo no entanto uma linguagem que lhe é estranha a nível formal e ao mesmo tempo próxima quanto à sua proveniência.

Há algo de encantatório nesta operação de renovação que ao mesmo tempo não deixa de corresponder à “morte” dos objectos, ao serem retirados de circulação e que é atenuada pelo facto de serem reintegrados numa sala de exposição dinâmica, assente na percepção e na experiência, pela impressão de movimento decorrente da disposição dos elementos no espaço.

Em *Recheio*, desde os objectos minúsculos às obras de maior escala, existe uma forte

articulação entre o bidimensional e o tridimensional e uma relação estreita entre os objectos e a sua prática diária de desenhos. São os desenhos que ganham aqui tridimensionalidade e tornam-se escultura ou, pelo contrário, aqueles tomam as formas e as cores dos objectos? Todas as peças desta instalação são marcadas pela fragilidade dos materiais, especialmente aqueles que são perecíveis e do uso quotidiano, como tiras de adesivo, toalhetes, post its, estruturas precárias quando comparadas com a aparência dos blocos de esferovite cobertos de cimento.

Do seu léxico de *intervenções morfológicas* – ou seja, as formas variadas que a matéria pode adoptar e as aproximações à natureza e aos seus fenómenos – fazem parte: os sistemas, a organicidade (de organização e de organismo), a ordem, as coordenadas, a geometria irregular, sensível e afectiva, a codificação, a vibração da cor, a poesia, a dimensão onírica e as visões, o mistério e a revelação, a memória, a ligação ao universo, o impressionismo e a percepção, e a não correspondência literal entre objecto e representação e as obras que, em última instância, se reservam quanto ao seu sentido. A sua metodologia: a valorização da intuição e o corte com a narratividade.

Recheio cumpre plenamente com aquilo a que o programa expositivo do CDAP se propõe: a realização de ciclos de exposições individuais. A instalação da Sara é, em si mesma, uma exposição e os seus objectos ganham leitura enquanto conjunto, não hierarquizados.

Retomando a questão da exposição dinâmica, esta prende-se com as propostas de inovação expositiva postas em prática por Alexander Dorner enquanto director do Landesmuseum em Hanover nos anos 20 e 30 no século passado, assentes justamente na ênfase na percepção das obras no espaço através da criação de sala atmosféricas. Nesse museu, também de ambiente palaciano, a distribuição das obras passou, com Dorner, a organizar-se não apenas no plano horizontal mas também vertical (e note-se que a verticalização assume grande importância nesta instalação da Sara), as paredes eram pintadas com cores evocativas de acordo com as épocas (neste caso, no Palácio Pombal, as cores definem a designação das salas, sendo a sala em questão a “sala verde”).

Recorde-se que o ponto alto da estratégia de Dorner foi o convite para a elaboração do Gabinete para a Arte Abstracta lançado a El Lissitsky, inaugurado em 1927, e que solicitava ao observador um papel mais activo para a fruição dessa sala, em detrimento da lógica contemplativa que até então imperava. Este decorre do Espaço Proun, de 1919, que passa para a tridimensionalização as questões levantadas por Malevich desde 1915. Estas referências, às quais se soma a exposição *0-10* de Petrogrado, na qual é integrado o Quadrado Preto de Malevich, são especialmente expressivas quando observamos a utilização total do espaço feita pela Sara, incluindo os cantos.

Por fim, destacam-se, nesta instalação, duas interessantes estratégias de espelhamentos espaciais: por um lado, a forte verticalidade, vincada em três objectos, ferramentas para a medição e para a convocação da escala humana, constituem chamadas ao chão, numa sala com um pé direito imponente. Por outro, as molduras vazias e o “palco” a meio da sala replicam a abertura da lareira e os vãos das janelas. Ao emoldurar o próprio espaço, Sara Bichão inscreve-se na tradição de artistas que convertem o espaço expositivo numa obra em si mesma. E relembra-nos que a moldura real desta instalação são os limites da própria sala, reproduzidos na peça que apresenta um duplo quadrado (outra moldura?) posicionado junto ao tecto.

Luísa Especial, Abril 2014