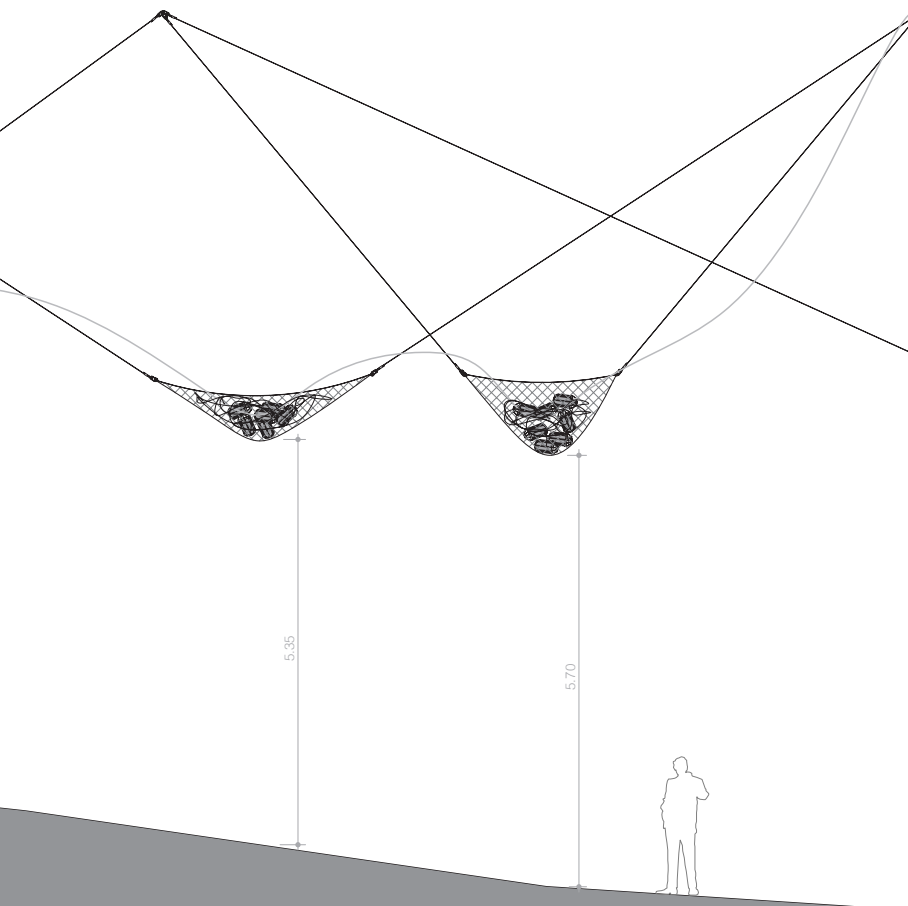


# CLARA CLARA

LAURA VINCI







RUA DOUTOR MIGUEL COUTO



## ARTE EM TODA PARTE

Não é de hoje que a arte abandonou os espaços a ela consagrados e passou a se revelar nos formatos mais livres. Transformar o ambiente urbano em espaço de contemplação e consciência cidadã é o desafio que os artistas contemporâneos enfrentam e a reação da população ao grafitti e à arte urbana tem se mostrado bastante estimulante.

São Paulo é hoje uma cidade identificada com sua vibração cultural. A arte está em toda parte, na rua, no parque, na empena, no beco, no poste, no viaduto, na esquina, no muro, na calçada, na fachada. Com a intenção de esboçar um circuito de arte na cidade, a Secretaria Municipal de Cultura, com o apoio de curadores e críticos, estimula intervenções criativas ao ar livre, com o edital "Arte na Cidade".

Inesperados emblemas no percurso do cidadão contribuem para a consolidação de São Paulo como capital cultural. Em setembro de 2011, as primeiras intervenções vieram à luz e permanecem em exposição por longo período, suficiente para que muitos paulistanos e turistas possam desfrutá-las.

Carlos Augusto Calil  
Secretário Municipal de Cultura

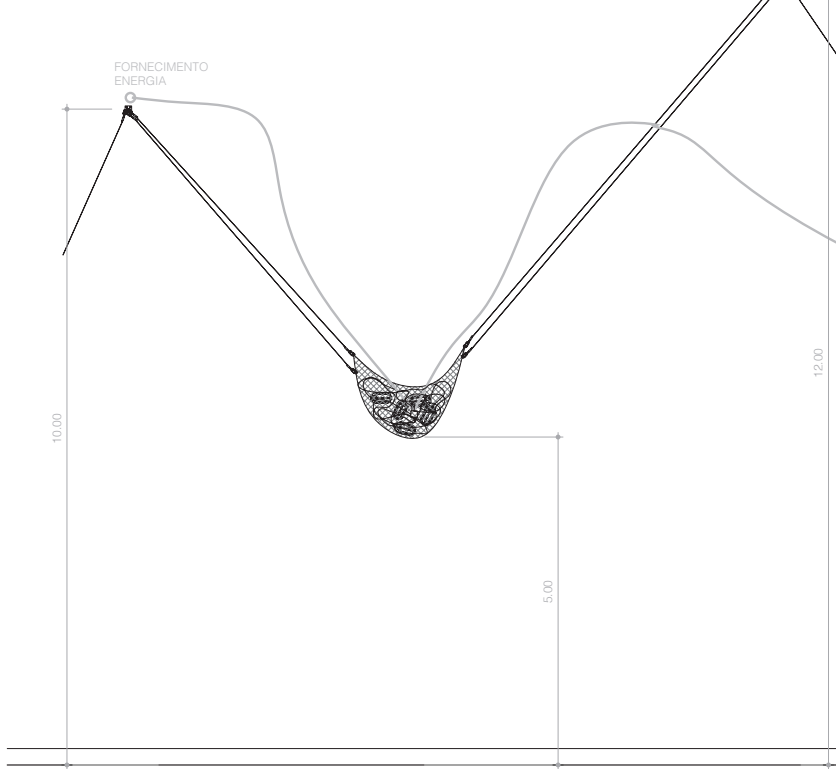
## ART EVERYWHERE

For some time now, art has been absconding from its traditionally designated spaces and seeking out freer formats outside them. Contemporary artists face the challenge of transforming urban spaces into realms of contemplation. In that sense, the public's reaction to graffiti and urban art has been very encouraging.

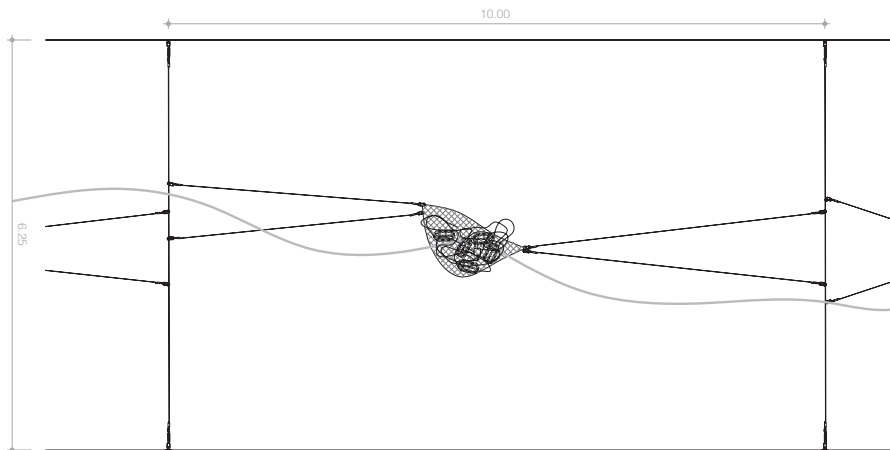
São Paulo's identity today is inextricably linked to the cultural vibrancy of the city. Art can be found everywhere – on the streets, in parks, on gables, in alleyways, on lamp posts, overpasses, street corners, walls, sidewalks or building façades. Intent on establishing an art circuit inside the city, the Municipal Department of Culture, alongside curators and art critics, encourages creative outdoor interventions, such as the living gallery *Arte na Cidade*, or *Art in the City*.

These unexpected works of art, infused in the daily routine of countless citizens, increasingly consolidate São Paulo as a cultural capital. In September of 2011, the first interventions came about and remained in exhibition for long periods of time – enough time for numerous locals and tourists to enjoy them.

Carlos Augusto Calil  
Municipal Secretary of Culture



ELEVAÇÃO  
0 1 m



PLANTA  
0 1 m







# Clara Clara

Março a setembro de 2012 / March to September of 2012

Rua Miguel Couto, São Paulo

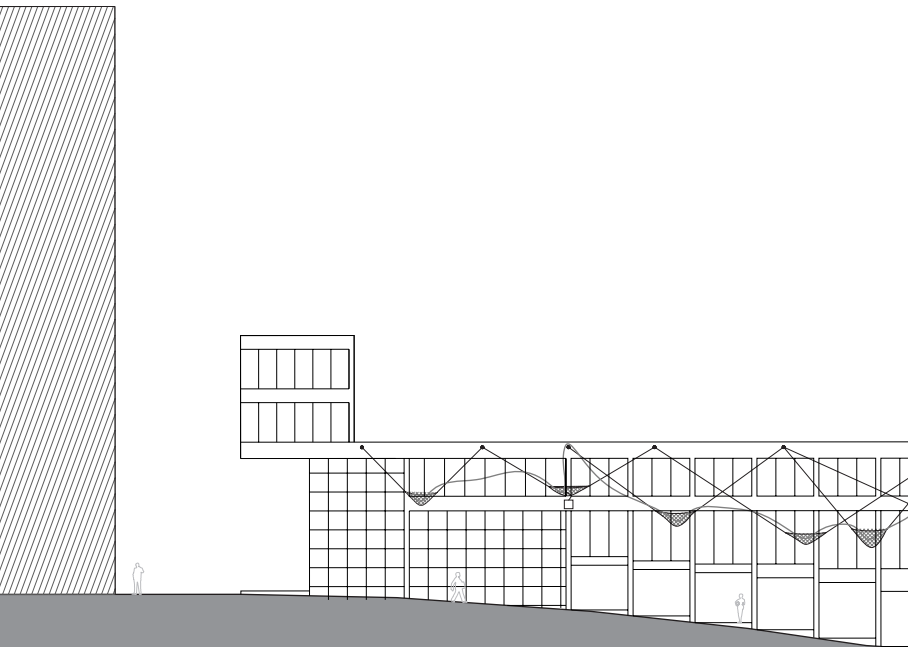
49 luminárias industriais e lâmpadas mistas de 150watts,

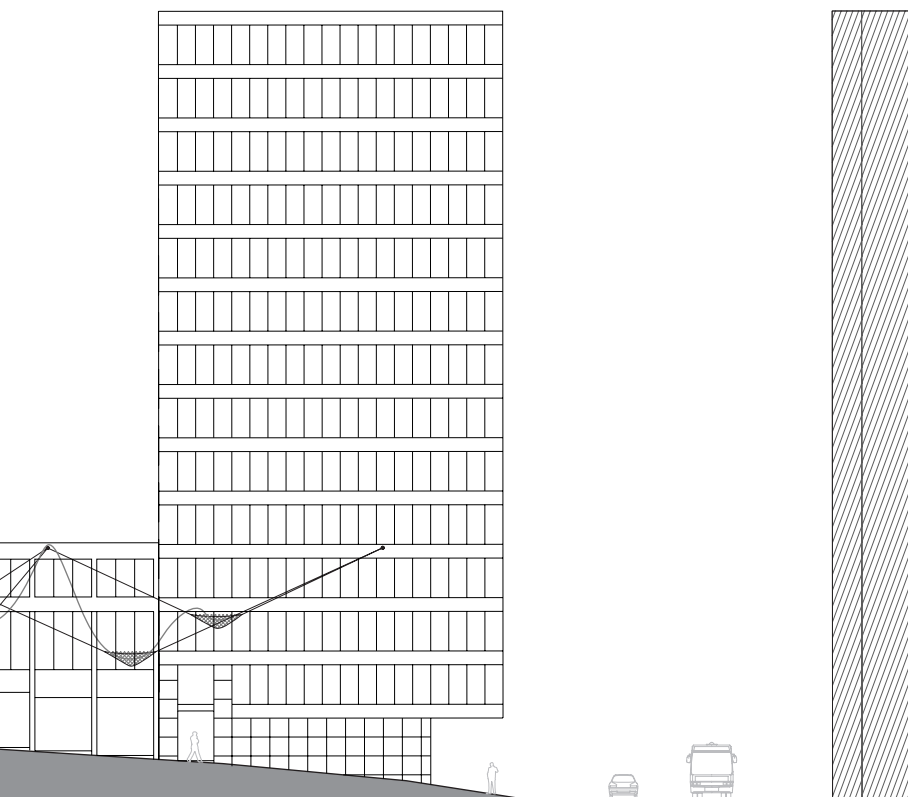
7 redes tecidas em kevlar, cabos de aço e mosquetões

/ 49 industrial lamps and diverse 150W lightbulbs,

7 Kevlar nets, steel cables and carabiners

Dimensões variadas / Varied dimensions



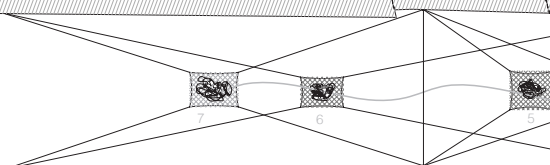


RUA LIBERO BADARÓ

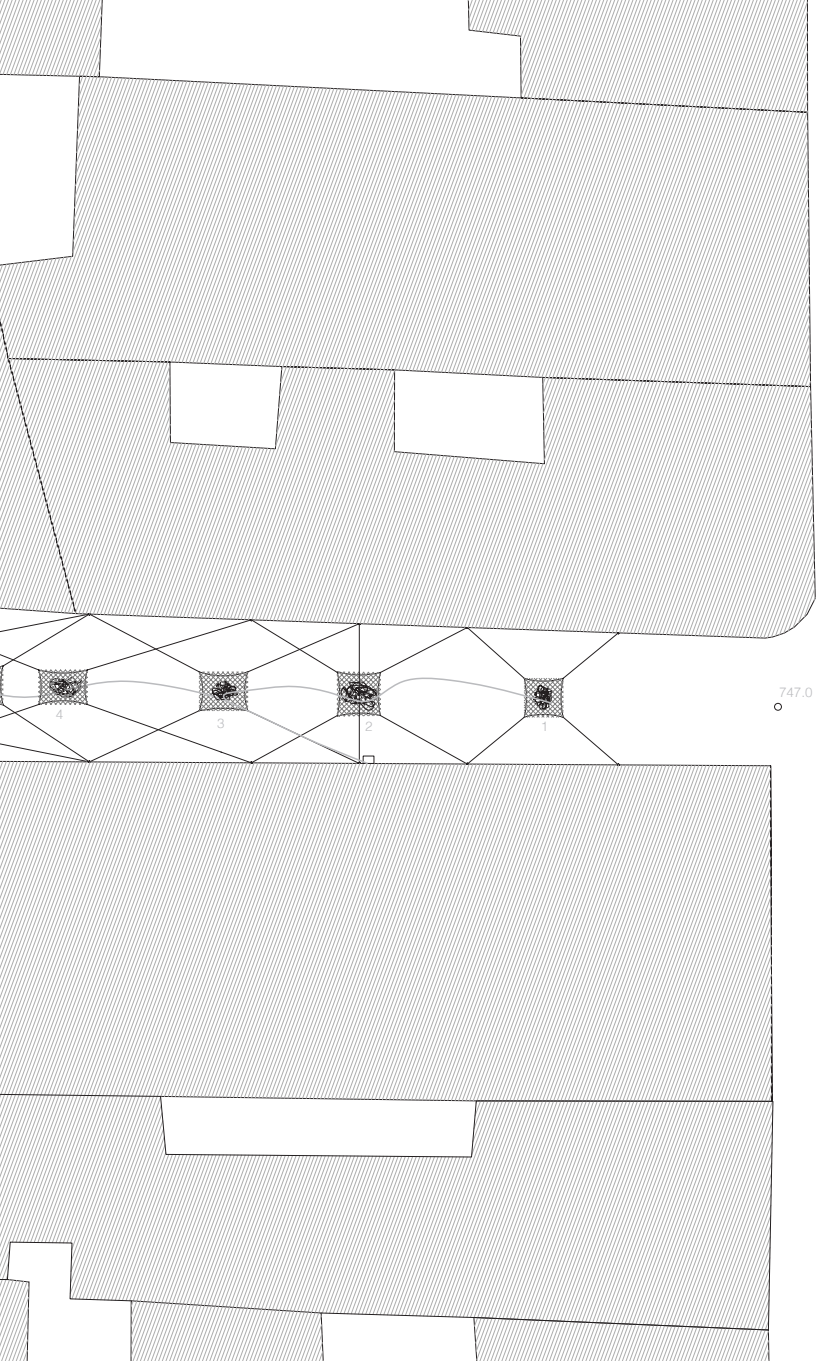
0 | 10m

RUA LIBERIO BADARO

741.00



RUA DOUTOR MIGUEL COUTO



747.0

RUA SÃO BENTO























LAURA VIVI  
MILANO  
1990

ZUCK  
MILANO







LAURA VINCI

ZURCK





LAURA VINCI  
LAURA VINCI  
LAURA VINCI





LAURA VINCI  
CURVA CLASSE

L'ANGE





LAURA VINCI  
LAURA VINCI

LAURA VINCI  
LAURA VINCI







LAURA VIRCI  
A BARRA DO RIO

LAURA VIRCI

LAURA VIRCI





LAURA VIRCI  
LA BURGER

L.A. BURGER

LA BURGER





LAURA VINCI  
L'ARTISTE  
DE LA VILLE

LATINO























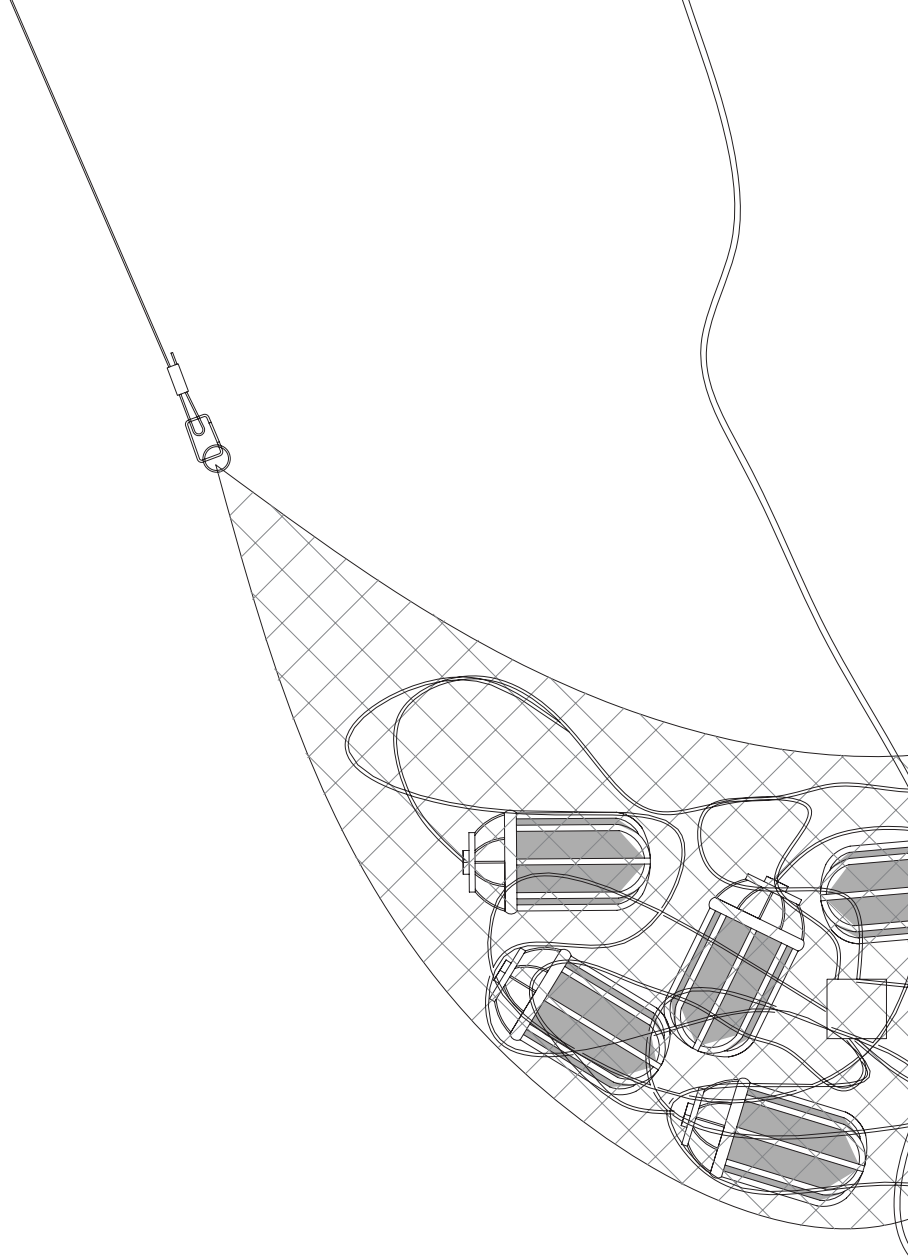
BARCK  
CASA

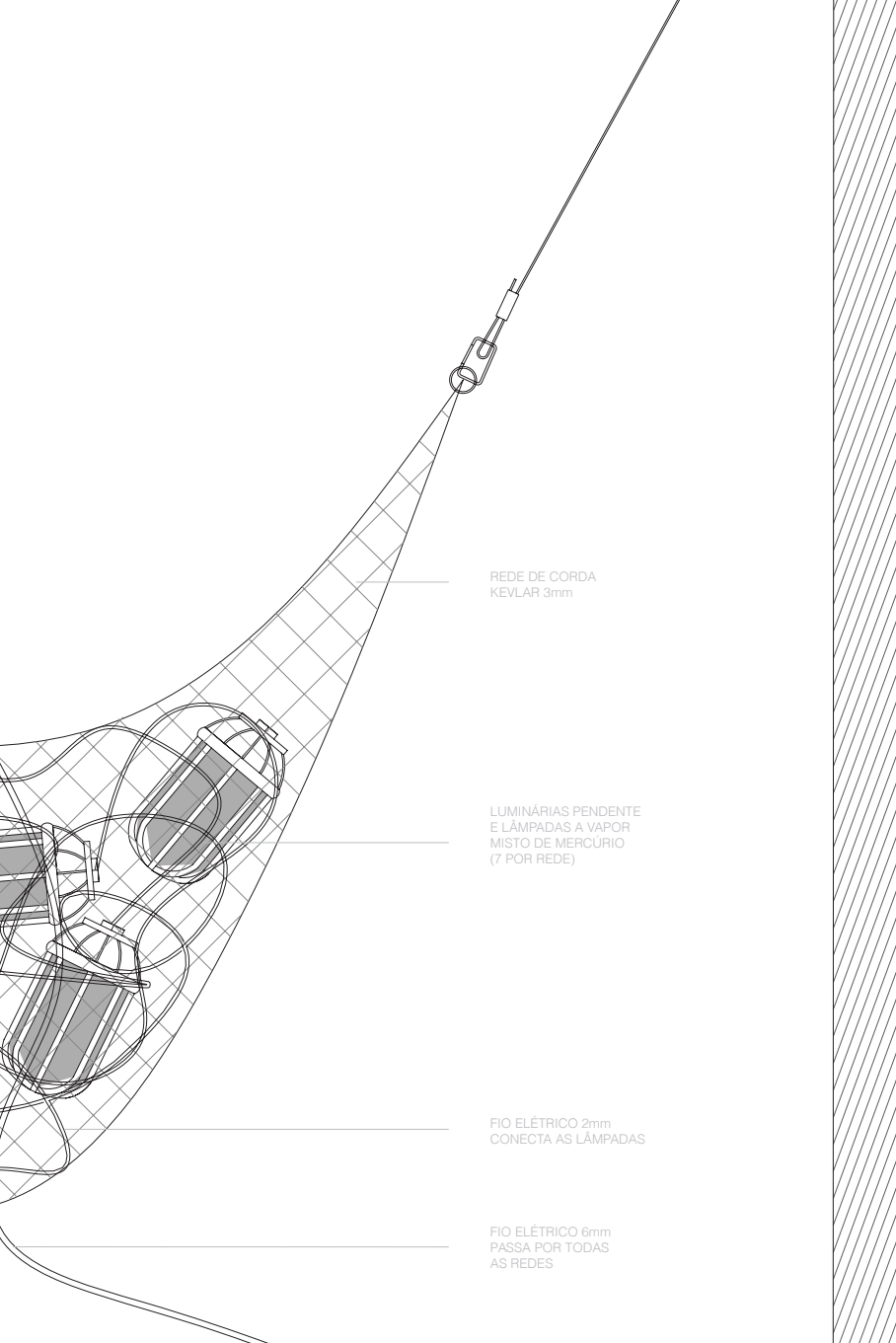






WICK  
RESTAURANT





REDE DE CORDA  
KEVLAR 3mm

LUMINÁRIAS PENDENTE  
E LÂMPADAS A VAPOR  
MISTO DE MERCÚRIO  
(7 POR REDE)

FIO ELÉTRICO 2mm  
CONECTA AS LÂMPADAS

FIO ELÉTRICO 6mm  
PASSA POR TODAS  
AS REDES



## CLARA CLARA

Lorenzo Mammí

Num filme antigo de Totò, célebre comediante italiano (*Totò, Peppino e la malafemmina*, 1956), dois napolitanos, na véspera de ir para Milão, aprendem que lá há a neblina, que faz com que “não se veja nada”. Ao descer do trem, num dia perfeitamente sereno, um dos dois exclama: “Que neblina!”. E quando o outro reclama que não está vendo nada, replica: “Justamente.” A piada é boa: se o efeito da neblina fosse tornar impossível a visão, deveria ser ela mesma invisível. Mas a neblina é bem visível e, como qualquer corpo opaco, encobre o que está atrás dela. Dizemos que não vemos nada porque não olhamos para ela, apenas através dela, e não conseguimos ver aquilo que queríamos. Aliás, se a neblina fosse completamente opaca, se não nos promettesse mostrar os objetos que afinal esconde, não proporcionaria uma sensação tão clara de perda da visão. O que faz que na neblina não se veja nada é que nela, afinal, alguma coisa se vê.

Por outro lado, é um lugar comum desde a filosofia antiga que a luz exerça uma dupla ação: ao mesmo tempo em que torna visíveis as coisas, torna visível a si mesma. Analogamente, nossa mente torna-se perceptível não por uma imagem ou pensamento específico, mas ao produzir imagens e pensamentos de outras coisas. Haveria então um paralelismo entre pensamento e iluminação, justificado inclusive pela etimologia (o termo grego para representação mental, *phantasia*, derivaria de luz, *phôs*). Mas a tese é verdadeira só se falarmos em visão num sentido muito amplo: na realidade, nunca vemos a luz em si, a não ser em situações muito particulares, como em experimentos científicos. O que vemos são objetos iluminados e fontes luminosas. Analogamente, é raro pensarmos no pensamento. Luz e pensamento

não são propriamente objetos da visão ou da representação, mas algo que acompanha necessariamente toda imagem. Não podemos dizer que os deduzimos posteriormente: dão-se de imediato. Mas também não se incorporam totalmente ao objeto: se prestarmos atenção a eles, embaralham um pouco a vista. Nesse sentido, se a luz é metáfora do pensamento como meio de representação, a neblina poderia ser metáfora do pensamento como ruído que cerca toda representação.

Até onde poderíamos levar esse raciocínio? Há uma neblina conotativa entre nós e as coisas, que borra a pureza do estímulo ótico: vemos o frio num bloco de gelo, o calor numa nuvem de vapor, o tempo numa pedra erodida, o vazio na distância entre os objetos (ou será a distância no vazio?). Aqui também, não se trata de meras inferências: a percepção visual é imediatamente fria ou quente, demorada ou instantânea, cheia ou vazia. Uma longa tradição estética nos ensinou a desconsiderar esses aspectos: o branco é branco, não interessa se neve ou linho; o vermelho, sangue ou maçã, é vermelho.

A obra de Laura Vinci, ao contrário, circula por essa terra de ninguém, onde o ato de visão ainda é íntegro, mas já começa a se decompor em qualidades. O vazio, o tempo, a atmosfera, a temperatura são questões centrais para ela. Se, por exemplo, verdadeiras maçãs são dispostas sobre uma mesa de mármore, junto com pequenas esculturas também em mármore (*Ainda Viva*, Galeria Nara Roesler, São Paulo, 2007), não é apenas uma contraposição de vermelho e branco, redondo e poligonal, que está em jogo, mas a relação entre dois “tempos” diferentes da cor e da forma: o branco e os contornos do mármore são estáveis; o vermelho e a esfericidade das maçãs alcançam um ápice, depois murcham. Há uma tensão no vermelho e uma paz no branco, uma solidez no polígono e uma maciez na esfera, que não são mera questão de geometria e gama cromática. O mármore, na nossa cultura, está ligado ao clássico, à permanência, ao ideal; a maçã é símbolo da tentação, do sensível, do átimo que foge e deve ser colhido. E finalmente, maçãs sobre uma mesa, para todos nós, querem dizer Cézanne, ou seja: uma pintura que se refaz continuamente e nunca acaba.

Convém nos determos um pouco nisso, antes de abordar a questão que *Clara Clara* enfrenta: a luz. O mármore aparece pela primeira vez numa instalação de 2000, no Centro Universitário Maria Antonia, na dupla forma de esculturas arredondadas, que a artista chamou de *Brancusas*<sup>1</sup>, e de pó amontoado, onde se afundavam e que em parte as recobria. O pó, por sua vez, remete ao monte de areia da instalação sem título realizada três anos antes nas Oficinas Matarazzo, por ocasião da *Arte/Cidade III*. Este trabalho, certamente seminal na obra de Laura Vinci, já foi muito comentado. Aqui, será suficiente salientar o contraste entre a areia amontoada e o esqueleto do prédio em ruína. O prédio estava virando pó. A areia, por outro lado, já é pó e não mais se transforma, é um estágio final. De certa maneira alcançou a eternidade, só muda de lugar porque todo lugar lhe é indiferente. Os prédios, ao contrário, ruem porque são história, intenção de duração, necessariamente fadada ao fracasso. Entre os dois extremos, o fio de areia, coando para o andar de baixo, marcava o tempo.

Por sua vez, as *Brancusas* do Centro Maria Antonia, arredondadas, brancas, pareciam indestrutíveis. Poderiam se consumir, reduzindo-se imperceptivelmente, mas não serem quebradas, porque não tinham arestas. Pela remissão a Brancusi, aludiam à história da arte, como o prédio das Oficinas Matarazzo remetia à história *tout court*. Remetiam, mais precisamente, a um artista que trabalhava as pedras como o tempo as erode, alcançando inesperadamente, em plena idade moderna, um momento de conciliação entre natureza e arte. Mas esse momento só pode ser retomado se der conta de seu complemento necessário, a matéria que foi sacrificada à conciliação. Como pedras enterradas na areia, as *Brancusas* são protegidas pelo mesmo pó em que se consomem.

Aquela obra foi a primeira alusão explícita de Laura Vinci à história da arte (as esculturas de ferro da década de 1990, por certo, deviam muito a Giacometti, mas não explicitamente). *Mona Lisa*, de 2001, foi a segunda. Retomava a ambição de Leonardo de pintar o diáfano, sobrepondo inúmeras camadas de tinta até gerar, quase literalmente, um

<sup>1</sup>Obra originalmente sem título, com o tempo chamada de *Brancusas*.

volume de ar entre o olho e as figuras -- outra tentativa de conciliação, nesse caso simbiose, entre arte e natureza. A instalação de Laura Vinci tornava visível o ar pela evaporação de água contida em bacias de vidro e esquentada por resistências, alimentadas, por sua vez, por tubos de cobre. A descrição é tão tortuosa quanto a própria obra o era. Os tubos de cobre se espalhavam como galhos ou raízes, e as bacias, dispostas desordenadamente, pareciam ter sido arrastadas por uma enchente, de maneira que o vapor, mais do que efeito, parecia causa de um microclima tropical. Esse caráter se tornou mais evidente no ano seguinte, quando os mesmos elementos foram incluídos na instalação *Estados* (Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2002). No saguão do antigo banco, o diálogo com a arquitetura foi necessariamente mais cerrado: se os tubos de cobre encontravam um parentesco imediato com os corrimãos de latão que cercam o espaço em vários níveis, as bacias de vidros se espelhavam na grande clarabóia de vidro colorido que se abria acima delas. É aqui, a meu ver, nessa troca a distância de reflexos, que a pesquisa de Laura Vinci se embate finalmente com a luz.

Mas, de novo, antes de enfrentar definitivamente a questão, há outros desdobramentos. Um, que me interessa especialmente, é a *Máquina do mundo*, montada pela primeira vez em Siena, no Palazzo della Papesse em 2004 e remontada, com variações, na 5ª Bienal do Mercosul e na Paralela de São Paulo em 2006. Hoje integra a coleção do CAIC em Inhotim. Desta vez, a referência não é um artista, mas um poeta, Drummond – o poema do mesmo título, incluído em *Claro Enigma*. O trabalho marca um salto em relação à integração de arte e natureza que comentamos nas obras anteriores: o maquinário está à vista, com toda a deselegância de um industrialismo já antigo, e abre um buraco preto, rigidamente retangular, na montanha branca de pó de mármore. É como se a matéria inerte tivesse introjetado a geometria em ruína das Oficinas Matarazzo. A cavidade realmente, como quer o poema, “abriu-se majestosa e circunspecta,” e a matéria assumiu para si, com dignidade um tanto resignada, a tarefa de mudar de lugar, mesmo sabendo que afinal dá no mesmo. Aquele retângulo preto é um tanto assustador,



sobretudo nas versões mais enxutas de Porto Alegre e São Paulo: como se não abrisse para um interior, mas para um vazio infinito. Lembra de perto um quadro antigo, e a semelhança é tanto mais instigante enquanto talvez seja involuntária (ou, em todo caso, não declarada): refiro-me ao *Enterro de Cristo* de Fra Angélico.

Angélico, além de mestre da perspectiva, era excelente orador: sabia do efeito de um recorte tão abrupto, dentro de uma simetria tão estruturada. Para ele, a morte de Cristo era o fato decisivo, o corte irreversível na ordem cíclica da natureza (repare-se que as folhas das árvores são amareladas à esquerda, verdes à direita). Apesar de sua doçura aparente, esse pequeno painel talvez seja, junto com o *Cristo morto* de Mantegna, a mais pujante imagem da morte que o Renascimento nos deixou. Lembra também, além da *Máquina do mundo*, a caixa recoberta de borracha e piche que Joseph Beuys produziu em 1957; um espaço isolado que tudo absorve – luz, som, energia –, uma espécie de negação absoluta. Mas do buraco da *Máquina do mundo* sai uma esteira carregando matéria: ao se desfazer por dentro, a montanha pare outra montanha. O ciclo se repete impiedoso e aparentemente inútil, mas enfim: é nisso que estamos. E a instalação sugere que nesse ciclo exista um lado obscuro, uma região da morte que só se revela às vezes, e por negação.

Finalmente, a luz. *Clara Clara* foi montado pela primeira vez em Melbourne em 2006, num daqueles becos altos e estreitos típico das cidades anglo-saxônicas, para onde dão os fundos de velhos prédios de tijolos e por onde, nos filmes americanos, fogem os bandidos. Foi remontado agora no centro de São Paulo, numa rua também curta e estreita. É muito simples: cachos de luzes (luminárias comuns, daquelas protegidas por uma armação de ferro que se usam em espaços abertos) são recolhidos em redes suspensas às cornijas dos prédios. À noite, não há outra iluminação: tem-se a impressão que as luminárias caíram de seus lugares costumeiros e ficaram presas aí e, não sei em Melbourne, mas em São Paulo, onde grande parte da fiação ainda é a céu aberto e tem amiúde um aspecto de gambiarra, a situação parece quase plausível.

Mas a rede sugere também a captura de seres vivos, talvez anjos ou estrelas caídas, ou uma pesca milagrosa de almas, ou vagalumes. Talvez, porém, a instalação revele melhor seu significado de dia, possivelmente num dia nublado. As lâmpadas, então, não iluminam mais nada, a luz fica grudada nelas como uma espécie de gosma amarelada. Finalmente vemos a luz, não algo iluminado ou que ilumina, nem mesmo um raio de luz, mas uma luz-coisa, uma luz-matéria.

Entre as duas montagens de *Clara Clara*, Laura Vinci enfrentara mais uma vez a questão da luz, numa obra que se chama, justamente, *LUX* [Capela do Morumbi, São Paulo, 2008]: cachos de vasos de cristal suspensos a aros circulares. Não havia iluminação especial, mas os cristais refletindo um a outro se embriam da luz ambiente, pareciam sugá-la e acelerá-la, como num redemoinho. Exatamente o contrário acontece em *Clara Clara*: a instalação emite luz, mas a luz pára, fica presa nela. Se *LUX* remete aos jogos de reflexos das bacias de vidro de *Estados*, *Clara Clara* remonta mais atrás, às telas que Laura Vinci produzia em início de carreira. Entre elas, uma das séries mais bem sucedidas se intitulava *O quarto*, 1986. Outras telas pouco posteriores não têm título, mas repetem substancialmente a mesma estrutura. São listras finas, claras (amarelas, vermelhas, às vezes literalmente metálicas, de estanho) sobre fundo escuro, ou vice versa. Quando são linhas escuras no claro, parecem caixilhos ou assoalhos apenas visíveis em aposentos inundados de luz; quando são claras no escuro, frestas de luz num quarto fechado. Todos nós temos a experiência dessa luz debaixo da porta, que é bem visível, mas não consegue entrar, e fica ali, meio frouxa, com seu amarelo de ovo mexido. Ou então a luz leitosa que invade o quarto e apaga tudo como uma neblina, quando de repente abrimos uma janela. Nos dois casos, é uma luz objetivada, que não se transmite, mas, ao contrário, veda ou estanca. O mesmo acontece em *Clara Clara*, de dia e de noite. A luz é um dado sensível cuja natureza profunda é pôr em relação duas coisas: o sujeito que olha e o objeto que é olhado. Quando ele mesmo se torna coisa, deixa de ser o que é. Vemos finalmente a luz, mas ela não ilumina. Justamente, diria Totò.





*O quarto* [MAC-SP]









*Estados* [CCBB-SP]

*Sem título (Brancusas)* [CEUMA]

*No Ar* [Galeria Nara Roesler]





*Entero de Cristo* [Fra Angélico]

*Máquina do mundo* [Paralela// 2006]

*Clara Clara* [Melbourne]









***Ainda Viva (Still Alive)*, 2007**

90 vidros tipo Murano, mármore, maçãs e tiros de bala / *90 Murano glass panes, marble, apples and bullet holes*  
vista da instalação / *instalation view* /  
Galeria Nara Roesler, São Paulo  
foto / *photo* Nelson Kon

***Sem título (Untitled)*, 1990**

ferro e chumbo fundidos / *iron and molten lead*  
vista da exposição / *view of exhibition* /  
Centro Cultural São Paulo  
foto / *photo* Carlos Fadon

***O quarto*, 1986**

acrílica sobre tela / *acrylic on canvas*  
vista da exposição / *view of exhibition* /  
MAC SP  
foto / *photo* Carlos Fadon

***Sem título (Untitled)*, 1997**

50 toneladas de areia e perlita / *50 tons of sand and perlite*  
produzido para / *produced for* /  
Arte/Cidade III, São Paulo  
foto / *photo* Nelson Kon

***Estados*, 2002**

100 bacias de vidro, resistência eléctrica, tubos de cobre e água / *100 glass bowls, electrical resistances, copper tubing and water*  
vista da instalação / *instalation view* /  
Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo  
foto / *photo* Nelson Kon

***Sem título (Untitled)*, 2000**

mámore e pó de mármore / *marble and marble power*  
vista da exposição / *view of exhibition* /  
Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo  
foto / *photo* Nelson Kon

***No Ar*, 2011**

sistema de aspersão, mármore e cortina de latão niquelado / *aspersion system, marble and nickle-plated brass curtain*  
vista da exposição / *view of exhibition* /  
Galeria Nara Roesler, São Paulo  
foto / *photo* Inês Bonduki

***Enterro de Cristo (Entombent)***

[Grablegung Christi]  
Fra Angelico, 1440 -1442  
têmpera sobre painel / *tempera on panel*  
Alte Pinakothek, Munich  
foto / *photo* © bpk fl Bayerische Staatsgemäldesammlungen

***Máquina do mundo*, 2006**

dosadora, correia transportadora e 10 toneladas de pó de mármore / *batcher, conveyor belt and 10 tons of marble powder*  
vista da instalação / *instalation view* /  
Paralela//2006, São Paulo  
foto / *photo* Denise Adams

***Clara Clara*, 2006 - 2007**

45 luminárias industriais e lâmpadas de 2000 watts, rede de proteção, cabo de aço / *45 industrial lamps and 2000-watt lightbulbs, protective fencing, steel cables*  
vista da instalação / *instalation view* /  
Laneway Commissions, Melbourne, Austrália  
foto / *photo* Greg Sims

***LUX*, 2008**

515 vidros tipo Murano, argolas metálicas, cabos de aço / *515 glass pieces, metallic rings, steel wire*  
vista da exposição / *view of exhibition* /  
Capela do Morumbi, São Paulo  
foto / *photo* Ding Musa

## CLARA CLARA

Lorenzo Mammí

In the old movie *Totò, Peppino e la malafemmina* (Totò, Peppino and the Hussy, 1956) featuring celebrated Italian comedian Totò in one of the leading roles, two Neapolitans are about to set off for Milan when they learn about the local fog that totally blocks one's vision. Upon getting off the train at their destination, they were met with a perfectly serene day. "What thick fog!" one of them said, and the other replied that he could not see a thing. "Precisely!" the first one retorted. That was a fine joke. After all, if fog blocks one's vision, then it could not be seen itself. However, fogs are quite visible and, like any opaque body, they shroud that which lies beyond them. We say we can't see a thing because we are not looking at the fog; we are looking through it and, in so doing, fail to discern anything. In fact, if fogs were absolutely opaque and pledged to hide objects that they eventually shroud, we would be spared the distinct sensation of a screened vision. The reason we cannot see anything in fog is that, ultimately, we are facing something indistinct.

On the other hand, beginning in ancient philosophy, it is a commonplace assumption that light plays a double role: it renders things visible, at the same time that it becomes invisible itself. By analogy, our brain activity becomes perceptible when we materialize images and ideas into things, rather than when we ponder a specific image or idea of things. Thus, a parallel may be drawn between thought and light that is also justifiable by etymology, given that the Greek word *phantasia*, for fantasy or mental image, relates to *phôs*, light.

Yet the thesis is only confirmed when we confer on the word "vision" a very broad meaning. In fact, we never see light itself, except in very particular instances, such as in scientific experiments. What we see are lighted objects and lighting sources. Likewise, we rarely think about thought. Light and thought are not exactly subjects of vision or representation; they are necessary components

of all images. We cannot say we deduce them later: they are readily present. Yet they are not fully incorporated into the object: careful scrutiny will reveal them to be somewhat blurry. In this sense, whereas light is the metaphor of thought as a means of representation, fog might be the metaphor of thought as noise surrounding the entire representation.

How far can we unfold this type of reasoning? There is a connotative fog between us and different things that blots the purity of the optical stimulus: we see cold in a block of ice, we see heat in a cloud of steam, we see time in an eroded rock, and the void, in the distance between objects (or would that be distance in the void?). Here, too, the issue is not mere inferences: the visual perception immediately translates the notion of cold or hot, delayed or instantaneous, full or empty. A long-standing aesthetic tradition has taught us to overlook these aspects: white is white, be it the color of snow or of bleached linen, just as red is red, be it the color of blood or of an apple.

The body of work by Laura Vinci, however, wanders over this no-man's land where the act of seeing remains sound, despite its incipient decomposition into qualities. The void, time, atmosphere, and temperature are the artist's core issues. For example, if the real apples are arranged on a marble tabletop side by side with small marble cubes (*Ainda Viva* [Still alive], Galeria Nara Roesler, São Paulo, 2007), it is not only the contrast between red and white, round and polygonal that is brought into play, but also the relation between two different "timings" of color and form: the whiteness and the contours of the marble pieces are stable; the red and the roundness of the apples reach an apex and then shrivel. There is tension in the red color and peace in the white; there is solidity in the polygon and softness in the sphere that are not a mere question of geometry and color spectrum. In western culture, marble is related to the classic, to permanence and the ideal; in its turn, the apple symbolizes temptation, sensitivity, and the split second that escapes us and must be retrieved. Finally, for all of us, apples on a table translate as Cézanne, i.e., a painting that is continuously redone and never ends.

We should dwell on this subject momentarily before taking up light, the core issue addressed in *Clara Clara*. Marble appeared for the first time in Laura Vinci's work in an installation she presented in 2000 at Centro Universitário Maria

<sup>1</sup>The work, originally, was *Untitled* but with time began to be referred to as *Brancusas*.

Antonia, both in round sculptures that the artist titled *Brancusas*<sup>1</sup>, and in powder form, gathered into mounds in which the sculptures sank or that partly covered them. Here, the marble powder referred to the sand mound of the untitled installation shown three years earlier at the *Indústrias Matarazzo* complex, as part of the exhibition *Arte/Cidade III*. This indisputable seminal piece in Laura Vinci's oeuvre has been extensively reviewed. Here it will suffice to point out the contrast set between sand mound and framework of the decaying building. The building was turning into powder. In its turn, sand is already in powder form, it will no longer be transformed, as it has reached its final stage. In a way, it has reached eternity, and it shifts around because it finds all places to be equally indifferent. The buildings, on the contrary, crumble because they are part of history, intended as duration and necessarily doomed to failure. Between the two extremes, the thin strand of sand trickling down to the lower level measures time.

At Centro Maria Antonia, the rounded and white *Brancusas* looked indestructible. They might get worn and imperceptibly reduced in size, but they could not be broken, as they had no edges. Given their indirect reference to Brancusi, these works alluded to art history, just as the works shown at *Indústrias Matarazzo* made reference to history as a whole. More precisely, they brought forth an artist who worked stones in the same way that time erodes them, thereby unexpectedly achieving, at the height of modern age, a moment of reconciliation between nature and art. But this moment can only be resumed if it can cope with its necessary complement, i.e., the material sacrificed for the reconciliation. Like rocks buried in the sand, the *Brancusas* are protected by the same powder into which they were reduced.

The *Brancusas* were Laura Vinci's first overt allusion to the history of art (her iron sculptures of the 1990s certainly owed much to Giacometti, though not explicitly). Her *Mona Lisa*, of 2001, was the second work to follow this trend. Here she took after Leonardo's ambition to paint the diaphanous by superimposing paint layers up to the point in which she almost literally created a volume of air between the observer's eye and the figures – yet another attempt at reconciliation, by promoting a symbiosis between art and nature. Laura Vinci's installation gave visibility to air through the evaporation of water contained in glass basins and heated by heating elements fed by copper tubes.

The description is just as twisted as the work itself. The copper tubes spread out as branches or roots, and the randomly arranged basins seemed to have been dragged by a flash flood, in such a way that the steam appeared more as the cause of a tropical micro-climate than an effect in itself. This distinguishing feature became more evident the following year, when Vinci included the same elements in her installation *Estados* [States] (Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2002). In the lobby of the old bank building, the dialogue with architecture was necessarily more substantial: whereas the copper tubes revealed an immediate kinship with the brass handrails that closed off the light well on the different floors, the glass basins were mirrored on the large stained glass skylight straight above them. I believe it is in this exchange of reflections, at a distance, that Laura Vinci's investigation finally turns to light.

Yet, once again, before definitely dealing with the issue, the artist produced other developments. One that particularly interests me is *A máquina do mundo* [World Machine], which she presented for the first time at the Palazzo della Papesse in Sienna, Italy, in 2004 and then restaged with variations at the 5th Mercosur Biennial and at Paralela de São Paulo, in 2006. Today the installation integrates the CAIC holdings, in Inhotim. Here the reference was not an artist, but a poet, Carlos Drummond de Andrade – from whose poem *Claro Enigma* Vinci's piece took its title. This installation represents a major leap in terms of the integration of art and nature that we have mentioned in previous works. Here the machinery is in full view, displaying the clumsiness of dated industrial design and opening a rigorously rectangular black hole in the white mound of marble powder. It is as if the inert matter had incorporated the deteriorated geometry of the Indústrias Matarazzo venue. Like in Drummond's poem, the hole "opened up, majestic and collected" and, with a somewhat obsequious dignity, matter took upon itself the task of shifting place, albeit knowing that ultimately it makes no difference. The black rectangle looks rather eerie, particularly in the more economic versions of the work presented in Porto Alegre and São Paulo. It is as if rather than opening to an interior, it leads to a great void. It looks very much like an old painting, and this resemblance is all the more instigating as it is perhaps unintentional (or, in any case, undeclared): here I refer to Fra Angelico's *Entombment*.

Fra Angelico was not only a master of perspective but also an accomplished

speaker: he knew the effect of an abrupt cutout performed in such structured symmetry. To him, the death of Christ was the decisive factor, the irreversible discontinuity in the cyclical order of nature (note that the tree leaves are yellowed on the left side of the picture and green on the right).

Notwithstanding its apparent gentleness, this small panel may be, together with Mantegna's *Dead Christ*, the most overwhelming image of death bequeathed to us by Renaissance. Besides *Máquina do mundo*, it also brings to mind the box covered with rubber and tar that Joseph Beuys produced in 1957: an insulated space that absorbs everything – light, sound and energy –, a sort of complete negation. However, a conveyor belt comes out of the hole in *Máquina do mundo* that hauls matter: at the same time that it depletes its inside, the mound begets another mound. The cycle is repeated mercilessly and apparently to no purpose, but this is what the work is all about. The installation suggests an obscure side to this cycle – a field of death that is only revealed on occasion, and through negation.

Finally, there was light. *Clara Clara* was set up for the first time in Melbourne, in 2006, in an alley typically found in Anglo-Saxon towns, at the back of old brownstones, used as escape route by evildoers in U.S. movies. Now Laura Vinci has set up this installation in a short and narrow street, in downtown São Paulo. The work is very simple: clusters of lighting fixtures (ordinary spotlights with metal shells used for open-air lighting) hang from nets attached from building cornices. At night there is no public street lighting. The viewer has the impression that lamps fell off their customary lamppost tops and were held by the net. I don't know about Melbourne, but in São Paulo, where power lines are for their most part aerial and often look amateurishly installed, the setting seems nearly plausible. But the net also evokes the capture of living beings, maybe angels or fallen stars, or a miraculous catching of souls or lightning bugs. Perhaps, however, the installation more adequately reveals its meaning during the day, possibly on a cloudy day. In this case the lamp bulbs do longer generate light; light sticks to them as a sort of yellowish gunk. Finally we see the light, neither as something luminescent or illuminated, nor even as a light ray, but as a light-thing, a light-matter.

Between the two presentations of *Clara Clara*, Laura Vinci addressed once again the question of light in a work titled *LUX* (Capela do Morumbi, São Paulo, 2008),



made out of clusters of crystal vases hanging from round supports. There was no special lighting in the show venue, but the crystal pieces reflecting one another were imbued with natural light; they seemed to suck it in and accelerate it, as in a vortex. The exact opposite happens with *Clara Clara*: the installation emits light, but this light goes nowhere, it remains confined within the work. Whereas *LUX* relates to the plays of reflections from the glass basins in *Estados*, *Clara Clara* harks back further, to the canvases that Laura Vinci painted in the early part of her career. These paintings included a successful series titled *O quarto* [The bedroom] (1987). Other untitled canvases she created subsequently repeat, to a large extent, the same structure of thin, light colored lines (yellow, red, and at times literally metallic, of a tin color) painted on dark background, or vice versa. In the case of dark lines against a light background, they appear to be window or door frames, or floors that are only visible in light-flooded rooms; with light-colored lines on a dark background, they seem like light shafts shining through a dark room. We have all experienced this light shining under our bedroom door – a visible light that, however, does not manage to shine inside the room. In fact it just dangles there on the threshold, boasting its scrambled-egg yellow. Or the milky lighting that drenches the room and obstructs our vision with its fog effect the moment we swing the Venetian blinds open. In both instances, we have an objectified light that is not emitted; on the contrary, it is restrained or stanché. The same happens in *Clara Clara*, in daytime and at night. Light constitutes a sensitive datum, the deep nature of which is to establish a relation between two elements: the subject who looks and the object that is looked at. The moment light turns into object, it is no longer the subject. We finally see it, but it does not illuminate. Precisely, as Totò would say.





**Laura Vinci**, nascida em São Paulo, cidade onde vive e trabalha. Formou-se em Artes Plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado e concluiu seu mestrado na Escola de Comunicação e Artes da USP. Tem participado de várias exposições no Brasil e no exterior. Em 2002 ocupou o espaço do CCBB em São Paulo com a exposição *Estados*. Em 2004 participou da 26ª Bienal Internacional de São Paulo e do projeto *Caveau*, com uma instalação criada especialmente para o Palazzo delle Papesse, em Siena, na Itália; em 2005 participou da Bienal do Mercosul e do South Project, residência de dois meses em Melbourne, na Austrália; em 2006, realizou para o Laneway Comissions, também em Melbourne, a instalação em escala urbana sob o título de *Clara Clara*. Em 2007 expôs no espaço do Octógono da Pinacoteca do Estado e na Galeria Nara Roesler, ambas em São Paulo, a exposição *Ainda Viva*. Em 2008 apresentou a obra *LUX* na capela do Morumbi e em 2009 participou da X Bienal de Cuenca e da exposição *After Utopia* no Museu Pecci, na cidade de Prato, na Itália; em 2010, participou da exposição *Riciclarte 2010*, em Pádua, Itália; //Paralela 2010 e Ponto de Equilíbrio, no Instituto Tomie Ohtake, ambas em São Paulo; e fez duas instalações, *No Ar* e *LUX*, para o Carpe Diem Arte e Pesquisa, em Lisboa, Portugal. Em 2011, expôs *No Ar* na galeria Nara Roesler e no Beco do Pinto, ambos em São Paulo.

**Laura Vinci**, was born in São Paulo, where she lives and works. She has a degree in Fine Arts from FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado – and a Master’s Degree from the School of Communications at USP, the University of São Paulo. In 2002, she held the exhibition *Estados* at the CCBB space in São Paulo. In 2004, she participated in the 26th International Biennale of São Paulo, and in the Caveau project, with an installation specifically created for the Palazzo delle Papesse, in Siena, Italy; in 2005 she participated in the Mercosul Biennial and in the South Project, a two-month residency in Melbourne, Australia; in 2006, also in Melbourne, she created *Clara Clara*, a large street installation, for Laneway Commissions. In 2007, her exhibition *Ainda Viva* showed in Espaço do Octógono at the Pinacoteca do Estado, and at the Nara Roesler Gallery, both in São Paulo. In 2008, she showed *LUX* at the Morumbi Chapel and in 2009 she participated in the X Cuenca Biennial and in the exhibition *After Utopia* at the Museu Pecci, in Prato, Italy; in 2010, she participated in the exhibition *Riciclarte 2010*, in Padua, Italy; in the //Paralela 2010 and Ponto de Equilíbrio, at the Tomie Othake Institute, both in São Paulo; and completed two installations, *No Ar* and *LUX*, for the event *Carpe Diem Arte e Pesquisa*, in Lisbon, Portugal. In 2011 there was a showing of *No Ar* at the Nara Roesler Gallery and at the Beco do Pinto, both in São Paulo.





Realização do Projeto / Project Organizer  
**METRO ARQUITETOS ASSOCIADOS LTDA**

Coordenação de produção / Production Coordinator  
**Sérgia Percassi**

Pré-produção / Pre-production  
**Jade Percassi**

Arquiteta responsável / Responsible Architect  
**Tatiana Tatit**

Coordenação de montagem / Installation Coordinator  
**Haroldo Alves**

Assistente de montagem / Installation Assistant  
**Grasiela Manzano**

Montagem / Installation  
**Haroldo Alves**  
**Cícero Artur Figueiredo de Brito**

Engenheiro elétrico / Electrical Engineer  
**Gilson Pereira dos Santos**

Assessoria de imprensa / Press Agents  
**Adelante Comunicação Cultural**  
**Décio Hernandez Di Giorgi**

---

Realização do catálogo / Catalog organizer  
**Associação para o Patronato Contemporâneo - APC**

Projeto gráfico / Graphic Design  
**Renata Castro e Silva**

Tradução / Translation  
**Izabel Burbridge** (para o ensaio de / for the essay of / Lorenzo Mammi)  
**Leticia Lima**

Revisão / Proof reading  
**Letícia Lima**

Pré-impresão e Impressão / Pre-press and printing  
**Stilgraf**

Desenhos dos projetos / Project drawings  
**Tatiana Tatit**  
**Anna Ferrari**

Ensaio fotográfico / Stop motion pictures  
**Fernanda Figueiredo e Eduardo Mattos**

Fotos / Photos  
**Inês Bonduki** (capa, pags. 8-9, 52, 74-75, 78-79)



Agradecimentos / Special thank you

**Anna Ferrari, Galeria Nara Roesler, Douglas de Freitas, Gustavo Cendroni e Martim Corullon, Ricardo Natividade, Claudio Monteiro Soares Netto, Tadeu Reis Dias, Elisabeth Cieni, Peter Flores Catta Preta, Marília Guimarães Teixeira, Maria Ida Vasconcelos Haussig, José Milton Vieira, Luis Campos de Oliveira, Simone Knabe, Mary Silva, Maria do Rosário Ramalho e Marcello Moraes**

2012©Laura Vinci

2012©Lorenzo Mammì

2012© Fernanda Figueiredo e Eduardo Mattos, Inês Bonduki

Todos direitos reservados

---

Prefeitura do Município de São Paulo / São Paulo City Hall

**Gilberto Kassab**

Secretaria Municipal de Cultura / Municipal Department of Culture

**Carlos Augusto Calil**

Secretário Adjunto / Assistant Secretary

**José Roberto Sadek**

Chefe de Gabinete / Chief of Staff

**Paulo Rodrigues**

Seleção dos Projetos / Project Selection

**Agnaldo Farias**

**Inês Raphaelian**

**Marcelo Araújo**

**Ricardo Resende**

**Teixeira Coelho**

Coordenação do Projeto / Project Coordinators

**José Roberto Sadek**

**Maria do Rosário Ramalho**

**Douglas de Freitas**

Agradecimentos / Special thank you to

**Secretaria de Desenvolvimento Urbano**

**Secretaria do Verde e Meio Ambiente**

**Secretaria de Coordenação das Subprefeituras**

**Subprefeitura da Sé**

**Comissão de Proteção à Paisagem Urbana**

**Secretaria Municipal de Serviços**

**ILUME - Departamento de Iluminação Pública**

**Realização**



**PREFEITURA DE  
SÃO PAULO**  
CULTURA

