

Sarah Crowner
Alexandre da Cunha

Sarah Crowner
Alexandre da Cunha

Texto | Text
Diego Matos

São Paulo, 2023

auroras

É com grande alegria que apresentamos a primeira exposição de Sarah Crowner no Brasil, que acontece simultaneamente no *auroras* e na Casa de Vidro, icônica residência da arquiteta Lina Bo Bardi.

Ainda no *auroras*, temos o prazer de apresentar “Quebrada”, exposição de Alexandre da Cunha que ocupa a piscina e a biblioteca da casa. Seus trabalhos articulam relações entre o espaço público e o privado, o exterior e o interior.

A arquitetura informa a pesquisa de ambos artistas, e a realização dessas exposições em duas casas modernistas fortalece e celebra o diálogo interdisciplinar, a importância do trânsito cultural entre países e a parceria entre espaços de arte.

We are very proud to present Sarah Crowner's first exhibition in Brazil, which takes place simultaneously at auroras and at Casa de Vidro, the iconic residence of architect Lina Bo Bardi.

At auroras, we also have the pleasure to present “Quebrada”, Alexandre da Cunha's exhibition that occupies the swimming pool and the library of the house. His works articulate relationships between public and private spaces, the exterior and the interior.

Architecture informs the research of both artists, and holding these exhibitions in two modernist houses strengthens and celebrates the interdisciplinary dialogue, the importance of cultural transit between countries and the partnership between art spaces.

Blues in Greens, Greens in Blues

A cor como forma, a pintura como arquitetura

Para a folha: verde

Para o céu: azul

Para a rosa: rosa

Para o mar: azul

Para a cinza: cinza

Para a areia: ouro

Para a terra: pardo

Para a terra: azul

(Quais são as cores que são suas cores de predileção?)

Rai das Cores, Caetano Veloso¹

Fundar uma relação objetivamente sensível, sinestésica e sedutora entre a matéria e a técnica, a forma e a composição – modulando e implicando a arte no lugar em que ela se torna pública – parece ser uma vontade primeira da artista norte-americana Sarah Crowner (1974). Trata-se de algo sublinhado pelo que se apresenta aos visitantes: sua primeira exposição no Brasil está sendo realizada simultaneamente em dois contextos arquitetônicos distintos da cidade de São Paulo – duas casas modernistas, diferentes em suas formas e modos de usar, mas ambas generosas em seus artifícios de integração com o ambiente externo.

É na pintura – em toda sua amplitude física e simbólica – que reside o gesto inicial do arcabouço de trabalhos reunidos. À primeira vista, o ambiente abstrato, por vezes geométrico, por vezes mais sinuoso, se sobressai nas obras apresentadas pela artista. A distância da observação reitera o campo de enquadramento da tela bidimensional que em seu interior nos oferece uma dança de formas, um quebra-cabeça de cores que se ordenam com vazios do tom cru ou do próprio branco. São arranjos modulados e vibrantes que se coadunam em paisagens quentes e frias, atizadas ou quietas: uma espécie de retórica do movimento que abre diálogo com o ambiente doméstico da casa, lugar, por exemplo, que abriga o auroras. Há, desse modo, uma integração entre a riqueza racional do interior com a riqueza da paisagem exterior de predominância verde e do azulejado da piscina.

A contemplação de cada uma das peças instaladas sugere universos próprios, seja pelo protagonismo das ilhas de cor, seja pelos arranjos equilibrados ou não das faixas geométricas bem definidas. O primor na execução de cada obra

¹ “*Rai das Cores*” é a segunda canção do álbum *Estrangeiro*, do artista brasileiro, compositor, intérprete e escritor, Caetano Veloso, lançado em 1989. Dentro de sua vasta produção musical, talvez esta música seja uma das que mais evidenciam um processo de tradução artística em que lírica e melodia oferecem um movimento ao pictórico. Ademais, o disco em si demarca a fase de maior internacionalização de sua música, tanto em termos de conceito como de mercado. Curioso que foi nesse período de sua trajetória que Veloso se aproximou de músicos e produtores americanos, como David Byrne, Arto Lindsay e Peter Dinklage. Os dois últimos, inclusive, foram responsáveis pela produção do disco em questão.

se ressalta de partida e ganha ainda mais fôlego durante a observação interessada e aproximada de cada uma. Assim, nos vemos tentados ao próprio exercício sedutor de predileção.

Mais além, há um outro mergulho visual que nos é dado pela observação do conjunto: a identificação dos pares possíveis, de contrastes entre eles; dos diálogos formais por oposição ou aproximação; do reconhecimento sinestésico entre o que se vê e o que se elabora como sentimento ou sentido; do que se enxerga como conforto ou pulsão de vida; do que parece compor com a arquitetura do lugar, seus cheios e vazios, opacidades e transparências, permanências e transições.

Veja bem: não é ornamento, e sim um desejo constituído de integração e vivência entre arte e arquitetura, busca que está na raiz de uma fabulação moderna e que segue na história da arte por mais de um século. Crowner tem plena consciência intuitiva disso. “Compor é integrar”, já dizia o arquiteto franco-suíço Le Corbusier na aurora do século XX. A própria instalação das sete pinturas no espaço do auroras, sendo uma delas um díptico, confere caráter performativo e arquitetônico ao trabalho.

Por exemplo, em *Lovers Up and Down*, o próprio artifício do díptico, posicionado entre paredes transversais, constitui uma espécie de volumetria espacial que envolve o observador. Algo que a artista vem alinhavando em suas mais variadas experiências expositivas nos últimos anos. Basta ver o resultado de sua conhecida exposição individual *Beetle in the leaves* (Besouro nas folhas), no Massachusetts Museum of Contemporary Art (MASS MoCA), em 2016, na qual dispôs trabalhos bidimensionais com alguns padrões compositivos na feitura das pinturas e no piso de azulejos, ao mesmo tempo em que exercitava um diálogo com o corpo arquitetônico do lugar.

Por isso, veja novamente: façamos o exercício de aproximação para com cada um dos trabalhos ali montados. O movimento de intimidade com a obra nos revela uma nova fronteira, melhor, um jogo intrincado de fronteiras na aparente unidade de uma grande tela. Aquilo que parecia ser o objeto pintura, com toda a carga simbólica que este signo agrega, é na verdade um grande quebra-cabeça formal e compositivo de partes, retalhos, pedaços, regiões, peças, módulos que estão costurados uns nos outros. A fronteira da costura é um marco territorial que separa as unidades de uma generosa colcha de retalhos pictórica. Essa percepção técnica da obra de Sarah Crowner questiona e deturpa a própria

linguagem da pintura, aproximando-a em escala da natureza dos painéis ou murais. O movimento que ela promove, do deslumbramento inicial ao trânsito para uma eventual condição funcional da obra de arte, parece ser seu gesto intuitivo de relevância. Voltaremos a esse ponto quando falarmos da escala do espaço arquitetônico.

Arrisco, preliminarmente, chamar os trabalhos exibidos de “painéis-telas”. Umás mais verticais e outras mais horizontais, essas pinturas de grande dimensão parecem ter sido gestadas à maneira de uma coreografia de formas monocromáticas, com algumas variações de intensidade e tom, e se misturam e se coadunam na formulação bidimensional. Produzidos em sua grande maioria após a primeira vinda da artista ao Brasil, em 2022, nesses “painéis-telas”, com seus respectivos títulos que fortalecem o signo de cada um – *Aurora*, *Greens Window (Brazil)*, *Rising Violet*, *Lovers Up and Down*, *Another Green World 2*, *Blue Descending Staircase* e *Blues with Red Margin* – vigoram, por exemplo, o entendimento da natureza da paisagem, dando protagonismo à entidade da cor. Aqui o fator da sedução pela via sinestésica ganha apelo exponencial e sublinha o valor no qual a pigmentação ganha como entidade perceptiva e definidora de forma e volume.

Assim, é também a partir dessa vocação sinestésica que podemos encarar a arte de Crowner como algo que, a meu ver, comparece traduzida, por exemplo, em Caetano Veloso (1942), na canção “Rai das cores”. Prevejo de imediato um interessante paralelo poético – uma transmutação muito rara de ocorrer entre música e pintura, entre modulação melódica e modulação plástica da cor. A canção em si caminha para a ideia de um quase poema visual, em que signos do que encontramos ao nosso redor se associam a cores – numa espécie de ode à própria plasticidade das cores. Já as peças instaladas por Crowner trazem uma dança visual e material da própria representação das cores – azuis, verdes, vermelhos, rosas, amarelos, laranjas, magentas, brancos e crus.

É como se encontrássemos um amálgama possível entre cores e sons, sons e cores: um caminho poético que parece importar por aqui. Segundo consta, o próprio termo “rai” enquanto polo aglutinador das cores pode ser uma alusão à uma música folclórica árabe-argelina, mas também traduz a ideia de opinião no português. O corpo de trabalho da artista é, nesse sentido, um rai das cores.

Pela composição titular da exposição, abro ainda um pequeno parêntese: não há como não lembrar e estabelecer uma associação imediata com o tema musical “Blue in green”, composto por Miles Davis (1926–1991) e Bill Evans (1929–1980) em 1959, uma balada que foi parte da revolução estético-musical empreendida pelo álbum *Kind of blue de Davis*². A invenção naquele momento do modal jazz – radicais mudanças harmônicas que saíam da estrutura de improviso do *bebop* – permitiu a construção de climas, movimentos musicais mais sinuosos em que o próprio improviso aconteceria sob o caminho de uma

2 Trata-se da terceira faixa do disco *Kind of blue* (1959), álbum de jazz mais bem-sucedido e influente da história. Para a própria crítica cultural, por suas experimentações na tessitura de um gênero musical, o *modal jazz*, e suas aproximações com a música popular e com outras formas de expressão artística. A música, além de sua interpretação clássica nesse álbum, possui uma versão de igual importância, a interpretação de Bill Evans, um dos autores da canção, em seu *Portrait in jazz* (1960).

simples linha melódica e nas variações de escala dos mais diversos modos. Essa abertura de possibilidades mais fluidas permite inclusive a condição para novos jogos sinestésicos e a desestruturação do tempo cronológico e consecutivo. É como se um mantra, sem fim, se impusesse. Há esse sentido de expansão na produção artística de Crowner.

Em inglês, a cor azul (e o uso do termo “*blue*”) resume um estado de espírito em que se triangulam a nostalgia, certa tristeza e a calma. Afora, quando este azul interpola o verde, ganha-se um sentido de paz. Se “Blue in green” pode ser um sentimento, um arranjo melódico ou uma composição plástica, é a cor que transversa esse protagonismo de significados: de um som para um sentimento, de um sentimento para uma vibração de cor, de uma cor para uma expressão musical. Portanto, é a cor gestada como devida forma.

Com licença poética, portanto, cada trabalho abre-se como uma janela de cor(es), algo que se mimetiza no lugar em que foi instalado, dando a ver a percepção intuitiva desse fazer artístico acerca das questões formais e funcionais da arquitetura com a qual dialoga: primeiro, o espaço auroras já mencionado, casa projetada pelo arquiteto ítalo-brasileiro Gian Carlo Gasperini (1926–2020), em 1957, e, em segundo, o Instituto Bardi, situado na famosa Casa de Vidro projetada pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914-1992), entre 1950 e 1951. Por vezes persiste no senso comum a ideia de que a intuição é algo sem controle ou rigor. Crowner, entretanto, nos mostra exatamente o contrário: rigor e intuição andam de braços dados em seu labor artístico, o que se dá pela conexão, mesmo que transitória, com a arquitetura que a recebe.

* * *

“Foi procurado, portanto, situar a casa na natureza, participando do ‘perigo’ sem se preocupar com as ‘proteções’ usuais: a casa, de fato, não tem parapeitos”.

Lina Bo Bardi ³

Se em uma casa o caminho da rua para seus espaços abertos se faz de maneira descendente, chegando à proximidade com a natureza em seu pátio generoso e aberto, em outra o caminho do visitante é de ascensão, e acontece da intimidade social da sala e dos demais ambientes para a presença exuberante do verde que contrasta com a limpidez azul do piso feito de pastilhas de vidro. Falamos, obviamente, de uma percepção dos espaços nos quais as obras estão: primeiro, a casa do auroras, e, segundo, a casa do *Instituto Bardi*. Tanto uma como outra são formas de enquadrar a paisagem que advogam os preceitos da arquitetura moderna. As janelas em fita e as portadas em vidro de ambas as casas enquadram a paisagem e mimetizam um suposto acordo harmônico com a natureza, aproximando o fora e o dentro pela primazia da visão. E não se trata apenas da relação idílica com o mundo natural, mas a abertura para a possibilidade da contaminação e adaptação que são características inerentes às casas modernistas mundo afora.

Haja vista que a arquitetura lida com a questão da paisagem enquanto artifício mediador entre o fora e o dentro, o público e o privado, o visível e o invisível, o quente e o frio, entre outras dualidades, a artista encontra sua maneira de subversão dessa paisagem que se apresenta in loco, desequilibrando essa natureza mediadora do corpo edificado. Dois dos trabalhos apresentados no auroras traduzem essa espécie de janela para a exuberância verde: em certo sentido, *Greens Window (Brazil)* e *Another Green World 2* são aberturas para o mundo plástico da natureza, visto a partir do parapeito de uma esquadria ou de uma soleira de porta. Já o encontro com o céu e a superfície espelhada de uma piscina é, por sua vez, corroborada pela obra *Blues with Red Margin*. O vermelho é alusivo à percepção do limite, um entrelugar das formas arquitetônicas e das margens da pintura.

Já para a Casa de Vidro, a artista realiza uma instalação de maior porte que guarda semelhança funcional com a ideia de painel, respeitando a horizontalidade da transparência da casa. A obra *Blues for Lina* foi pensada em sua comunhão com o ambiente da residência – espaço cercado pelo verde adensado da mata e revestido internamente pela frieza e calma dos tons de azul claro do piso. Nesse contexto, portanto, o jogo de luz que estão se conforma gera uma interpolação do azul com o verde. Os quase seis metros de extensão da obra definem um movimento pela casa, ressaltando a própria ideia que Bo Bardi evoca de “participar do perigo”, na escala do corpo de cada um. Mesmo que efemeramente, a obra ganha aderência ao lugar e nele passa a atuar. Não há sentido de espaço expositivo conservado ali, mas sim a acentuação da ideia de convívio e presença, ao mesmo tempo em que faz no campo do simbólico o encontro entre o céu e a folhagem alta da copa das árvores algo transitório entre o azul esverdeado ou o verde azulado. Deriva daí a formação de uma intimidade entre o corpo edificado e a pintura.

3 A arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914–1992) escreveu um texto memorial sobre o projeto da sua hoje famosa Casa de Vidro em que conta sua intenção funcional, formal e plástica da residência, lugar onde residiu com seu marido Pietro Maria Bardi por muitos anos. Cf. BARDI, Lina Bo. Residência no Morumbi. *Habitat*, São Paulo, n. 10, p. 31-40, jan.-mar. 1953. In: GRINOVER, Marina; RUBINO, Silvana. Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Intuitivamente, Sarah Crowner subverte o próprio sentido da “síntese das artes”, uma das potências fundacionais do modernismo. Em uma primeira visada, muitos de seus trabalhos remetem por exemplo ao universo poético de grandes personagens da arte e da arquitetura brasileira, como Roberto Burle Marx em suas composições paisagísticas e Athos Bulcão em seus grandes painéis de Brasília. Essa arte do passado e a de hoje atuam na confluência com o objeto arquitetônico no qual se estende a possibilidade por meio de padrões e pontos de partida que crescem, constroem combinações e se ampliam em escala. Entretanto, a artista não abre mão da imprevisibilidade do desvio sinuoso.

Crowner cria mundos no próprio ambiente retido de uma tela, de uma parede ou de um piso. A obra da artista enseja o espírito moderno, mas o ancora nas urgências do contemporâneo e sem nostalgia – os arranjos plásticos e visuais propostos podem até ter uma ponta na luz da racionalidade, mas experimentam também os ordenamentos das formas geométricas mais complexas, nascidas muitas vezes de complexidades matemáticas ou da mera intuição onírica do indivíduo bombardeado diariamente por imagens impressas ou digitais.

Há também devaneios saudáveis pela história da arte, no apreço por legados que por ela foram capturados, cruzando agora de forma mais clara os caminhos da história da arte brasileira recente. As primeiras investigações construtivas de Lygia Clark, suas superfícies modulares, são sempre citadas pela artista norte-americana. Tal informação suscita a vontade de aproximá-la de outras produções já históricas do Brasil: das elegantes geometrias de Judith Lauand (1922–2022), especialmente das produções abstratas dos anos 1950 e início dos anos 1960, os vidros e painéis de Marianne Peretti (1927–2022), a exemplo dos próprios vitrais da Catedral de Brasília com seus azuis caminhantes. São referências que, de uma maneira ou de outra, podem ganhar aderência na compreensão crítica do que se produz hoje.

Em suma, a pintura expandida de Sarah Crowner é a constatação de um estado de sensibilidade, a coadunação de partes abstratas que se associam e formam a composição. São peças costuradas em perfeição, nas quais eventuais molduras, perfis ou mesmo a borda do plano da tela funcionam como ponto de limite entre a obra e o mundo, fronteira que em algum dia poderá transbordar, apropriando-se de um lugar que é da arquitetura. Não se trata de uma vontade, um objetivo conceitual, e sim o desejo de constituir uma zona de perigo que qualifica e retroalimenta a pesquisa da artista. *Blues in greens, greens in blues* são a cor como forma, a pintura como arquitetura: encontros poéticos e formais que a artista confabula, por ora, no Brasil.

Blues in Greens, Greens in Blues

Color as shape, painting as architecture

For the leaf: green

For the sky: blue

For the rose: rose

For the sea: blue

For the gray: gray

For the sand: gold

For the earth: brown

For the earth: blue

(What colors are your favorite colors?)

“Rai das cores,” Caetano Veloso¹

Founding an objectively sensitive, synesthetic, and seductive relationship between material and technique, shape and composition - modulating and implicating art in a place where it is made public - seem to be a primary desire of American artist Sarah Crouner (1974). This is something that is underscored in what visitors are shown: her first exhibition in Brazil is being held in tandem within two different architectural contexts in the city of São Paulo - two modernist houses, with different shapes and modes of use, but both possessing generous devices for integration with the outside environment.

It is in painting - in all of its physical and symbolic amplitude - where the initial gesture of the framework of works gathered finds a home. At first sight, the abstract environment, at times geometrical, at other times curvaceous, stands out in the works shown by the artist. The distance of the observation reiterates the framed area of the two-dimensional canvas, whose interior offers us a dance of shapes, a puzzle of colors that are arranged with empty spaces of beige or of white itself. These are modulated and vibrant arrangements that combine with landscapes both warm and cold, bustling or still: a sort of rhetoric of movement that opens a dialog with the domestic environment of the home, a place, for instance, that houses the auroras. There is thus integration between

a rational inner richness and the richness of the predominantly green exterior landscape and the pool's blue tone.

Contemplation of each of the items installed suggests unique universes, whether because of the leading role of islands of color, or because of the balanced or unbalanced arrangements of starkly defined geometric bands. The faultless execution of each work of art immediately jumps out and gains even more energy during each person's interested and close observation. We therefore find ourselves drawn to the same seductive exercise of predilection.

Beyond this, there is another visual immersion that we receive from observing the whole: identification of possible pairs, of contrasts between them; of formal dialogs through opposition or approximation; of the synesthetic recognition between what you see and what is produced as a feeling or meaning; of what is envisioned as comfort or the urge to live; of what seems to go with the architecture of the place, its empty and full volumes, opacities and transparencies, permanences and transitions.

Look: it's not an ornament, but rather a desire made up of integration and experience between art and architecture, a search which is at the root of a modern fable and that has continued in the history of art for over a century. Crouner has a complete intuitive awareness of this. "Forming is integrating," as French-Swiss architect Le Corbusier said at the dawn of the twentieth century. The installation of seven paintings in the auroras space, one of which is a diptych, gives the work a performative and architectural feel.

In *Lovers Up and Down*, for example, the very use of the diptych, positioned between transversal walls, represents a type of spatial volume that involves the observer. Something that the artist has been stitching together in her wide variety of exhibition experiences in recent years. Just look to the results of her renowned individual exhibit, *Beetle in the leaves*, at the Massachusetts Museum of Contemporary Art (MASS MoCA), in 2016, where she showed two-dimensional works with some compositional patterns used in making the paintings and in the tile floor, while at the same time exercising a dialog with the architectural body of the venue.

So look again: let's try to move close to each of the works assembled there. The intimate movement with the work reveals a new frontier to us, better yet, an intricate game of frontiers in the apparent unit of a large canvas. That which seemed to be the painted object, with all of the symbolic burden that this sign holds, is actually a huge formal puzzle made up of parts, scraps, pieces, regions, parts, modules that are sewn one onto the other. The seam's frontier is a territorial mark that separates the units

¹ "Rai das cores" is the second song off of *Estrangeiro*, the 1989 album by Brazilian artist, songwriter, performer, and author Caetano Veloso. Within his vast catalog, this is perhaps one of the songs that best shows a process of artistic translation, where lyric and melody provide a movement toward painting. Moreover, this same album marks a more international phase of his music, in terms of concept as well as market. Interestingly, it was at this time when Veloso's path veered toward American musicians and producers, such as David Byrne, Arto Lindsay and Peter Dinklage. The latter two were even responsible for producing the record in question.

of a generous quilt of painted scraps. This technical perception of Sarah Crowner's work questions and perverts the very language of painting, moving it closer in scale to the nature of panels or murals. The movement she promotes, from an initial wonder to moving toward some sort of functional condition of the work of art, seems to be her intuitive gesture of relevance. We will return to this point when we talk about the scale of the architectural space.

First, I will risk calling the work shown "canvas panels." Some more vertical and others more horizontal, these large-scale paintings seem to have been gestated like a choreograph of monochromatic shapes, with some variations in intensity and tone, and they mix and combine in a two-dimensional formulation. Mostly produced after the artist's first visit to Brazil in 2022, these "canvas panels," with their respective titles that strengthen each one's meaning – *Aurora*, *Greens Window (Brazil)*, *Rising Violet*, *Lovers Up and Down*, *Another Green World 2*, *Blue Descending Staircase*, and *Blues with Red Margin* – provide a robust understanding of the nature of the landscape, for example, giving the entity of color the leading role. Here, the seductive factor through synesthesia gains an exponential appeal and underscores the value wherein pigmentation triumphs as a perceptive and defining entity of form and volume.

It is therefore also based on this synesthetic tendency that we can see Crowner's art as something that, in my opinion, is translated, for example, by Caetano Veloso (1942), in his song "Rai das cores." I immediately foresee an interesting poetic parallel - a transmutation that occurs very rarely between music and painting, between melodic modulation and plastic modulation of color. The song itself moves toward the idea of a quasivisual poem, where signs of what we find around us are associated with colors - in a sort of ode to the very plasticity of colors. While the works installed by Crowner provide a visual and material dance of the very representation of colors - blues, greens, reds, pinks, yellows, oranges, magentas, whites and beiges.

It is as if we were to find a possible amalgam between colors and sounds, sounds and colors: a poetic path that seems to matter around here. It is said that the very term "rai" as a hub that aggregates the colors may allude to a folkloric Arab-Algerian music, but it also translates the idea of an opinion. The artist's body of work is, in this sense, a rai of colors.

2 The third track on the album *Kind of blue* (1959), the most successful and influential jazz record ever, according to cultural critics, for its experimentation in weaving together a musical genre, modal jazz, and its approximations with popular music and other forms of artistic expression. Beyond the classic performance of this song on this album, there is another, equally important version played by Bill Evans, one of the songwriters, on his *Portrait in jazz* (1960).

3 Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi (1914–1992) wrote a text describing the design of what is now her famous Glass House, in which she discusses its functional, formal and artistic intention as a home, where she resided with her husband Pietro Maria Bardi for many years. Cf. BARDI, Lina Bo. Residência no Morumbi. *Habitat*, São Paulo, n. 10, p. 31-40, Jan.-Mar. 1953. In: GRINOVER, Marina; RUBINO, Silvana. Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Based on the title of the exhibition, I would also like to make a short aside: it is impossible not to remember and establish an immediate association with the musical theme of "Blue in green," written by Miles Davis (1926–1991) and Bill Evans (1929–1980) in 1959, a ballad that was part of the aesthetic-musical revolution that Davis's *Kind of blue* embarked upon². The invention in this modal jazz moment – radical harmonic changes that came out of the improvisational structure of bebop – let moods be built, more sinuous musical movements where improvisation itself would happen on the path of a simple melodic line and in variations of scale in a wide variety of ways. This opening of more fluid possibilities even led to conditions for new synesthetic games and the deconstructing of chronological and consecutive time. It is as if an endless mantra had been imposed. There is this feeling of expansion in Crowner's artistic work.

In English, the color blue (and the use of the term "blue") sums up a mood where nostalgia, a certain sadness and calm are triangulated. Yet when this blue is introduced into green, it gains a peaceful feeling. If "Blue in green" can be a feeling, a melodic arrangement or an artistic composition, it is color that cuts through this protagonism of meanings: of a sound to a sentiment, of a sentiment to an excitement of color, of a color to a musical expression. It is therefore color gestated as an appropriate form.

However, with poetic license, each work opens up like a window of color(s), something mimicked in the venue where it was installed, providing a vision of the intuitive perception of this artistic practice regarding formal and functional issues of the architecture with which it is in dialog: first, the auroras space, mentioned above, a house designed by Italian-Brazilian architect Gian Carlo Gasperini (1926–2020) in 1957, and, secondly, Instituto Bardi, located in the famous Glass House designed by Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi (1914-1992) between 1950 and 1951. Sometimes the idea that intuition is something uncontrollable or free of rigor persists in common sense. Yet Crowner shows us precisely the opposite: rigor and intuition walk hand in hand in her artistic work, which is done through connection, albeit transitory, with the architecture that houses it.

* * *

An attempt was therefore made to place the house in nature, participating in the 'danger' without worrying about the usual 'protections:' the house does not, in fact, have parapets.

Lina Bo Bardi³

If in one house the street takes a downward path to its open spaces, coming near nature on its generous and open patio, in the other the visitor takes an upward path, and it takes place from the social intimacy of the common room and the other environments to the lush green presence that contrasts with the clear blue of the floor made of glass mosaic tiles. We are obviously talking about a perception of the spaces where the works are: first, the auroras house, and second, the Instituto Bardi house. One as well as the other are ways to frame the landscape that advocate for the precepts of modern architecture. The bands of windows and the glass doorways of both houses frame the landscape and mimic a supposed harmonious agreement with nature, making the outside closer to the inside through the primacy of vision. And this is not just an idyllic relationship with the natural world, but the opening up of a possibility for contamination and adaptation, which are characteristics inherent to modernist houses around the world.

Considering that architecture deals with the matter of the landscape as a mediating device between the outside and inside, the public and private, the visible and invisible, hot and cold, among other dualities, the artist finds her way of subverting this landscape that is found in loco, knocking this mediating nature of the edified body off balance. Two of the works presented in the auroras space translate this type of window onto the lush green: in a certain sense, *Greens Window (Brazil)* and *Another Green World 2* are openings onto the artistic world of nature, seen from the parapet of a window frame or from the threshold of a door. While the meeting with the sky and the mirrored surface of a pool is, in turn, corroborated by the work *Blues with Red Margin*. The red alludes to the perception of a limit, an intermediate place of architectural forms and the margins of the painting.

While for the Glass House, the artist executed a larger installation that has a functional similarity to the idea of the panel, respecting the house's horizontality and transparency. The work *Blues for Lina* was conceived in her communion with the home's environment - a space surrounded by the dense green of the forest and internally covered by the cool and calm of the light blue tones of the floor. So in this context the play of light that then appears generates an interspersing of blue with green. The work's nearly six meters in height define a movement through the house, highlighting the very idea that Bo Bardi evokes of "participating in the danger," at the scale of each person's body. Although ephemeral, the work gains adherence to the place and begins to act in it. The feeling is not that

there was an exhibition space conserved there, but rather that the idea of coexistence and presence is accentuated, while at the same time the sky meeting the leaves on the tree tops marks a transition in the symbolic field between greenish blue and bluish green. It is from there that the formation of intimacy is derived between the edified body and the painting. Intuitively, Sarah Crowner subverts the very meaning of "synthesis of arts," one of the foundational powers of modernism. At first sight, many of her works recall, for example, a poetic world of major figures in Brazilian art and architecture, such as Roberto Burle Marx's landscape compositions and Athos Bulcão's large panels in Brasília. This art from the past and today act at the confluence with the architectural object in which the possibility is extended through patterns and starting points that grow, construct combinations, and are blown up in scale. Nevertheless, the artist insists on the unpredictability of the curved deviation.

Crowner creates worlds in the very environment held on a canvas, on a wall, or on a floor. The artist's work craves the modern spirit, yet it anchors it in contemporary urgencies and is free of nostalgia - the plastic and visual arrangements proposed can even have a point in the light of rationality, but they also experience arrangements of more complex geometric shapes, oftentimes born of mathematical complexities or of the mere dreamlike intuition of the individual who is bombarded daily with print or digital images.

There are also healthy forays into art history, in the appreciation for legacy that she has captured, now more clearly crossing the paths of recent art history in Brazil. Lygia Clark's first constructive investigations, her modular surfaces, are always mentioned by the American artist. This information evokes a will to approximate her to other productions that have already made history in Brazil: the elegant geometries of Judith Lauand (1922–2022), especially the abstract productions of the 1950s and early 1960s, and Marianne Peretti's (1927–2022) glass and panels, as found in the stained-glass windows of the Cathedral of Brasília, with its blue wanderings. These are references that, in one way or another, can gain popularity in the critical understanding of what is produced today.

In short, the expanded painting of Sarah Crowner is the declaration of a state of sensitivity, the combination of abstract parts that are associated with and form the composition. They are perfectly sewn parts, where any frames, profiles, or even the edge of the flat canvas itself function as a border point between the work and the world, a frontier that may someday overflow, appropriating itself of a place that belongs to architecture. This is not a desire, a conceptual objective, but rather a wish to build a danger zone that qualifies and feeds back into the artist's research. *Blues in greens, greens in blues* are color as form, painting as architecture: poetic and formal meetings fantasized by the artist, for now, in Brazil.

3 Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi (1914–1992) wrote a text describing the design of what is now her famous Glass House, in which she discusses its functional, formal and artistic intention as a home, where she resided with her husband Pietro Maria Bardi for many years. Cf. BARDI, Lina Bo. Residência no Morumbi. *Habitat*, São Paulo, n. 10, p. 31-40, Jan.-Mar. 1953. In: GRINOVER, Marina; RUBINO, Silvana. Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Quebrada (2023) compõe com coerência o que Alexandre da Cunha (Rio de Janeiro, Brasil, 1969) vem gestando como arte: uma prática permanente de captura do olhar em um primeiro momento, e um exercício de sedução para com quem a acessa. Em um só tempo, a obra, em função da escala e de sua presença enquanto corpo escultórico, nos faz ativar outros sentidos e nos pede movimento, num processo de reconhecimento espacial. Entretanto, de imediato, somos traídos pelo nosso olhar, já educado e acostumado ao pretensu lugar certo dos objetos, tanto em uso como em presença.

Basta atentar para o que ocorre no pátio do espaço auroras: toldos presos e perfilados nas bordas de uma piscina vedando parcialmente a percepção da profundidade, protegendo inocuamente da água uma área originalmente molhada e criando ali, naquele novo contexto, um novo espaço compositivo. Não sem uma dose de humor, o gesto artístico, de fato, acaba por nos propor um enigma. Um enigma definido como arte. Ou melhor, um claro enigma em que foi sublinhada uma contradição.

Tal expressão eu tomo emprestada da já histórica obra literária de Carlos Drummond de Andrade, *Claro Enigma* (1951), livro de 41 poemas que redefiniu a trajetória de um dos maiores poetas brasileiros. Nele se encontra, por exemplo, o basilar poema “A Máquina do mundo”. Curiosamente, foi nesse livro que Drummond retomaria uma preocupação com a forma, atento à métrica e à rima. Em certo sentido, esse apreço pela forma é elemento-chave na obra de Alexandre da Cunha. Apesar da trivialidade dos objetos da indústria reproduzidos em série, a conjugação deles e o esmero formal de suas composições, coloca o cuidado com a operação compositiva no centro da investigação do artista, uma espécie de busca por revelar algum mistério infundado que só a arte poderia guardar. Há, portanto, nesse trabalho, o rigor do pensamento escultórico de uma tradição historicamente constituída no fazer do artista, sem, no entanto, perder de vista o tempo do hoje.

Como procedimento de Da Cunha, os objetos do mundo e no mundo – no caso, os toldos que certa vez foram frontões de loja – são deslocados do sistema utilitário arquitetônico e urbano do qual faziam parte. São desse modo transferidos para um outro contexto, sendo ressignificados pelo arranjo que agora estruturam, a partir do gesto integrador da arte. Na abundância do capitalismo industrial, ele procura, seja na coleta dos refugos urbanos e/ou construtivos, seja na compra de materiais, ferramentas e peças em lojas e oficinas das mais variadas, objetos que possam intuitivamente compor e formular o que ele denomina como arte. Nessa prospecção, o artista também cria preliminarmente arquivos mentais, fotográficos e físicos desses objetos e formas que encontra. A seleção de toldos surge inclusive desse exercício cotidiano da fotografia despreziosa. Em seguida, eles são agrupados conscientemente em um trabalho.

Para entender esse procedimento artístico, basta ver, a título de exemplo, o trabalho escultórico que repousa na biblioteca do auroras. Trata-se de uma segunda presença de intervenção pontual nesse contexto expositivo. Como de hábito em sua produção recente, ele compõe uma peça com anéis de concreto, manilhas, pré-fabricados, usados em grandes obras de infraestrutura pelas cidades e que normalmente não são vistas por estarem atuando em tubulações de serviço nos equipamentos e edifícios da cidade. A obra *Alliance V* (2022) se aproxima, portanto, da série de trabalhos designados como *Esculturas públicas*, sempre com algum signo/ termo no título colocado entre parênteses e que se contrapõe à condição do anel de concreto. A escultura instalada na casa é constituída por duas manilhas de concreto, uma maior e outra menor, além de um anel, ainda menor, em latão polido. Colocados de pé e em diagonal, os três elementos (em ordem de tamanho) definem uma integração anelar em que os círculos estão tangentes e inscritos uns nos outros. Sua presença monolítica e equilibrada cria uma espécie de aura em seu entorno, o que captura a atenção de quem visita o ambiente da biblioteca. Se a visão era capturada pela lateralidade das estantes de livros, agora é seduzida pela escultura disposta ao centro e em diagonal.

Assim, essa transitoriedade que a arte de Alexandre da Cunha promove, ao deslocar elementos construtivos de sua funcionalidade, uso e reconhecimento de signo, é de certo a representação do conceito de arte que Robert Morris (1931-2018), um dos grandes artistas norte-americanos da segunda metade do século XX, costumava trazer: “tudo que é usado como arte deve ser definido como arte”. Ou seja, o deslocamento do objeto de uso industrial realizado por Duchamp nos 1910 foi sendo tomado como uma operação vital no campo da arte, o que levou os artistas a intervir e fazer uso das linhas de produção da indústria para construir objetos. Diferentemente dos minimalistas, grupo do qual Morris fazia parte, o artista brasileiro não só designa uma nova identificação com

seus deslocamentos e apropriações de artefatos ordinários, mas também realiza uma operação que é, sobretudo, semântica, no nível da linguagem. Com perspicácia, ele usufrui do que o sistema de mercado de trocas, obsolescência e descartabilidade tem a lhe oferecer.

Por isso, a partir de uma ação transitória do artista em que sentidos e signos são embaralhados, uma série de perguntas são abertas ao espectador-visitante. Os desavisados perguntariam com afobação: o que fazem toldos fixados em uma piscina? É como se constatassem uma suposta perda do valor de uso dos objetos, agora apresentados em outro contexto. Então, só podem ter relevância os objetos que possuem algum valor material de uso? Outros, entretanto, perguntariam: mas esses toldos foram coletados ou foram fabricados para essa instalação? Para melhor compreensão, é fundamental realizar uma aproximação atrás de pistas que nos deem algum valor semântico naquela representação. Ainda, adiante, perguntaríamos: há alguma relação direta com o que vemos na cidade, em nossa realidade imediata? Amplifica-se assim o sentido de enigma que o trabalho comporta enquanto se constrói algum estreitamento dessa arte com o espaço de vivência que nos cerca.

É sabido que Alexandre da Cunha vive e trabalha em Londres (Reino Unido) por mais de duas décadas, mas atua frequentemente com o olhar acurado para o contexto brasileiro. Sempre em trânsito por São Paulo, o artista traz um repertório visual e construtivo dessas duas cidades em permanentes ciclos de construção e destruição, interrupção e recomeço. Sabendo disso, é relevante atentarmos para o título da instalação.

Quebrada é uma palavra rica de signo na língua coloquial brasileira. Se tem ação verbal implicada, por derivar do verbo “quebrar” – sua forma nominal do particípio –, tem também um valor substantivo que pode indicar uma pequena propriedade, um espaço de serviços, uma pequena vila, um mercado em praça pública. Ao mesmo tempo, pode vir a ser também uma espécie de vertente, declive, plano inclinado, algo alusivo à natureza de um toldo. Todavia, o sentido mais alargado remete imediatamente a uma condição específica no ambiente urbano: em São Paulo e nas demais capitais brasileiras, quebrada é um lugar mais distante, geralmente na periferia, onde há sentido de vizinhança. Além disso, pode ser um espaço de negociação onde o controle do Estado é menor, havendo espaço para uma resistência das populações menos favorecidas. É algo análogo à ideia de gueto, um lugar não só de identificação, mas também de sobrevivência.

Dessa rápida derivação de signos que trouxemos é possível realizar um deslocamento de sentido que se aproxima da valoração dada pela instalação do artista. Título e obra ganham uma combinação intrínseca. Há um embaralhamento de significante e significado, algo que começa pela apropriação e desarticulação de um objeto funcional inclinado que protege do sol e escoas as águas da chuva e que, quando instalado, cria um espaço

delimitado pela sombra, um lugar transitório entre o público e o privado, e vice-versa. A própria presença dos toldos em conjunto, voltados para um espaço interior, confere um sentido de conjunto, uma condensação de espaços, só que agora sem o protagonismo de sua utilidade arquitetônica e funcional. A própria repetição da forma, lado a lado ou transversalmente, designa um determinado lugar.

Alexandre da Cunha traça inclusive um paralelo com a noção de *impluvium* (implúvio): palavra advinda do latim que identifica um dispositivo arquitetônico usado para coletar de forma central as águas da chuva em recintos e pátios internos desde as arquiteturas imemoriais dos tempos greco-romanos. Ironicamente, o ciclo de signos (significados e significantes) ensejados no trabalho retorna ao começo, ao simples toldo, objeto com mesma funcionalidade que se adquire e se adapta às platibandas da homogênea arquitetura das grandes cidades. Está dado, mais uma vez, o *claro enigma*, um exercício permanente de contradição de sentidos na obra de arte.

* * *

Os trabalhos de Alexandre da Cunha alertam para outras questões de igual relevância: a acentuação da propriedade física e formal dos diversos materiais sintéticos que os compõem e, por consequência, o protagonismo das cores ali impregnadas. Assim, as formas dadas pela cor são polos de atração do olhar. As lonas de cada um dos toldos selecionados possuem cores fortes bem definidas, seja em sua forma de cor única ou nas composições bicolores, tricolores, além, evidentemente, da ação do tempo registrada nelas. O arranjo que é feito na piscina, sugerindo uma presença quase análoga ao implúvio, leva em conta a composição ritmada de faixas de cores, sobressaltando-se as cores quentes e vivas.

O olhar do observador, que antes, na rua, é de baixo para cima, quando identifica o lugar pelo letreiro adesivado ou pintado no toldo, no auroras é de cima para baixo. É preciso, até mesmo, circunscrever o espaço retangular da piscina para identificar pequenos resquícios de seus letreiros originais. A aba frontal do toldo, que é geralmente o primeiro elemento de identificação, torna-se informação secundária e residual do trabalho. Ao contornar o jardim pelo lado posterior da piscina, identificamos, por exemplo, o texto “Bar e Lanches Escritório”. Há novamente uma aproximação com a ambiguidade do *claro enigma*, fator que me parece decisivo na produção poética do artista.

A força da cor como forma ganha evidência ainda maior quando chegamos à terceira obra apresentada pelo artista na exposição: uma estrutura bidimensional denominada *Quebrada I* (2023). Ela, literalmente uma parte cerrada de um toldo e depois aplainada, encontra-se instalada em um dos quartos superiores da casa, dialogando em escala com a janela daquele ambiente. Como é de hábito nas casas modernistas, os cômodos de maior privacidade são distribuídos em seção específica da edificação, normalmente em piso superior. É isso que identificamos nessa casa projetada por Gian Carlo Gasperini (1926-2020) em 1957.

A janela do quarto, voltada para o pátio interno, permite uma percepção generosa de topo da instalação *Quebrada*. Tal condição estratégica sugere uma aproximação visual objetiva entre as composições instaladas em planos e vistas distintos. O cômodo retangular tem em suas faces menores duas aberturas, uma porta de acesso e uma janela. Já suas paredes laterais são ocupadas por dois trabalhos de arte: no caso, um contato frontal entre o bidimensional do artista e uma das pinturas expandidas de Sarah Crowner, sobre a qual falamos anteriormente.

Por conseguinte, *Blues with Red Margin* (2022) de Crowner e *Quebrada I* (2023) formulam, em oposição, um diálogo de cor e forma, ao mesmo tempo em que, instaladas entre uma janela real, criam um tríptico de paisagem. Em sentido horário de quem chega ao recinto, vemos o amarelo margeado pelo magenta vertical da obra de Da Cunha, o horizonte margeado pelo batente da janela e os azuis margeados pelo encarnado de Crowner.

Banhadas pela luz natural, ambas as obras corroboram a ideia de que a cor ganha primazia pela sua forma. As faixas de cor nítidas das lonas emendadas de Alexandre da Cunha se colocam em contraste e oposição à tela das sinuosidades azuis de Sarah Crowner. Se na primeira há uma margem magenta vertical, na segunda é a margem horizontal vermelha que se destaca. Ainda, se daquele fragmento de toldo é ressaltada a textura homogênea e magenta da lona, nos retalhos sinuosos de tela aparecem as nuances do azul em tecido. A cor em forma – fator essencial de conexão e contraste entre as produções dos artistas – é uma primeira razão do entrelaçamento poético que ali se confirma. Trata-se, enfim, de um apuro do olhar pelas cores da arte, dos seus materiais e arranjos formais.

Quebrada

The clear enigma of Alexandre da Cunha

Quebrada (2023) is a coherent part of what Alexandre da Cunha (Rio de Janeiro, Brazil, 1969) has been gestating as art: a permanent practice of capturing the eye at an initial moment, and an exercise in seduction regarding those accessing it. At a single moment, the work, because of its scale and presence as a sculptural body, causes us to activate other senses and asks us to move, in a process of spatial recognition. Yet we are immediately betrayed by our eyes, which are already trained and accustomed to the intended proper place for objects, both in their use and their presence.

Just look at what is happening in the auroras patio space: awnings attached and profiled at the edges of a pool that is partially sealing the perception of depth, protecting to no effect an originally wet area from the water and creating there, in this new context, a new compositional space. Not without a bit of humor, the artistic gesture does indeed end up proposing an enigma to us. An enigma defined as art. Or better yet, a clear enigma where a contradiction has been underscored.

I am borrowing this expression from the now historical literary work by Carlos Drummond de Andrade, *Claro Enigma* [Clear Enigma] (1951), a book of 41 poems that redefined the trajectory of one of the greatest Brazilian poets. This book contains, for instance, “A máquina do mundo” [The machinery of the world], a fundamental poem. Interestingly, this was the book where Drummond would resume his preoccupation with form, with an awareness to meter and rhyme. In a certain sense, this appreciation for form is a key element in the work of Alexandre da Cunha. Despite the triviality of the mass-produced industrial objects, their combination and the formal neatness of their compositions, care for the compositional operation is placed at the center of the artist’s investigation, a sort of search to reveal some unfounded mystery that only art could keep. This work therefore contains the strict sculptural thinking of a tradition that is historically part of the artist’s work, without, nevertheless, losing the present day from sight.

As part of Da Cunha’s process, the objects of and in the world - in this case, the awnings that were once storefronts - are dislocated from the architecturally useful and urban system of which they were a part. They are thus transferred to another context and given new meaning through the arrangement they now make, based on art’s integrative gesture. In the abundance of industrial capitalism, whether collected from urban and/or construction garbage, whether buying materials, tools and parts in the most varied stores and garages, he seeks out objects that can intuitively comprise and formulate what he calls art. In this prospecting, the artist also first creates mental, photographic and physical files on these objects and forms that he finds. The selection of awnings even emerged from this everyday exercise of unpretentious photography. Next, they are consciously grouped through work.

All that is needed to understand this artistic process is to look at the sculpture resting in the auroras library as an example. It is the second unique intervention in this context of an exhibition. As he has usually done in recent productions, he composes a piece with concrete rings and prefab items used in major infrastructure works by cities and that are normally not seen, because they serve as service pipes in the city’s equipment and buildings. The work *Alliance V* (2022) is therefore similar to a series of works designed as *Public Sculptures*, always with some sign/term placed in parentheses in the title and that contrasts with the condition of the concrete ring. The sculpture installed in the house is built using two concrete rings, one larger and the other smaller, as well as an even smaller ring of polished tin. Placed upright and diagonally, the three elements (in order of size) define a ringed integration where the circles are tangents and are inscribed one upon the other. Their monolithic and balanced presence creates a type of aura around them, which captures the attention of visitors to the library. If the eye had been drawn by the sides of the bookshelves, it is now seduced by the centrally and diagonally placed sculpture.

This transitory nature that Alexandre da Cunha’s art promotes, by dislocating constructive elements in relation to their function, use and recognized meanings, is therefore surely the representation of the concept of art espoused by Robert Morris (1931-2018), one of the major American artists of the late twentieth century, who used to say: “everything that is used as art should be defined as art.” In other words, Duchamp’s dislocation of an industrial object in 1910 was considered a vital operation in the field of art, leading artists to intervene and make use of industrial production lines to build objects. Unlike the minimalists, a group that Morris was part of, the Brazilian artist does not just designate a new identification with his dislocations and appropriations of ordinary artifacts; he also performs an operation that is, above all, semantic, at the level of language. He makes shrewd use of what the barter market system, obsolescence and disposability has to offer him.

For this reason, based on the artist's transitory action, where meanings and signs are tangled, a series of questions open up to the spectator-visitor. The unaware may hastily ask: what are awnings doing attached to a pool? It is as if they found a supposed loss of value in the use of the objects, now presented in another context. So are objects only relevant if they have some sort of material value for use? Others, however, may ask: but were these awnings collected or were they made for this installation? To better understand, it is fundamental to move closer to find clues that will give us some semantic value in this representation. Further on, we may also ask: is there any direct relation with what we see in the city, in our immediate reality? The sense of enigma that the work holds is therefore amplified while a sort of narrowing of this art is built with the living space that surrounds us.

Alexandre da Cunha has lived and worked in London (United Kingdom) for over two decades, but he frequently works with an attentive eye to the Brazilian context. The artist is always passing through São Paulo, bringing a visual and constructive repertory of these two cities in permanent cycles of construction and destruction, stopping and restarting. Knowing this, paying attention to the name of the installation is important.

Quebrada is a word rich in meaning in the day-to-day language of Brazil. While there is an implied verbal action, as derived from the verb “*quebrar*” [to break] - its nominal participle, there is also its use as a noun to indicate a small property, a service space, a small group of houses, a market in a public square. At the same time, it could also be a kind of hillside, slope, inclined plane, something that alludes to the nature of an awning. Moreover, the broader meaning immediately recalls a specific condition in the urban environment: in São Paulo and in the other major cities of Brazil, *quebrada* is a far-flung place, usually on the outskirts, which has a neighborly feel. In addition, it can be a space for negotiation where there is less government control, with space for resistance by disadvantaged populations. It is similar to the idea of a ghetto, a place not only of identification, but of survival as well.

From this rapid derivation of signs that we have seen, a dislocation can be made in meaning toward the value that the artist has given the installation. Name and work gain an intrinsic combination. The signifier and the signified are tangled together, which starts with the appropriation and disarticulation of an inclined functional object that provides protection from sunlight and drains away rainwater and which, when installed, creates a shady space, a transitory place between public and private, and vice versa. The very presence of a group of awnings, turned toward an interior space, provides of sense of a group, a condensation of spaces, but now without their architectural and functional utility playing the leading role. The very repetition of form, side by side or transversally, designates a specific place.

Alexandre da Cunha even outlines a parallel with the idea of *impluvium*: a Latin word used to identify an architectural device used to centrally collect rainwater in enclosed spaces and internal patios since the immemorial architecture of Greco-Roman times. Ironically, the cycle of signs (meanings and signifiers) made possible by the work returns to the start, to the simple awning, an object with the same functionality that is acquired and adapted to the parapets of the homogenous architecture of large cities. Once again, the clear enigma is provided, a permanent exercise in contradiction of the senses in the artwork.

* * *

The work of Alexandre da Cunha raises other equally relevant questions: the stress on the physical and formal property of the different synthetic materials that make them up and, as a consequence, the protagonism of the colors impregnated in them. The forms provided by the color are therefore hubs of visual attraction. The canvas of each awning selected has vivid and strong colors, whether it is a single color or in two-tone and three-tone compositions, in addition, obviously, to the weathering they show. The arrangement in the pool, suggesting a presence that is analogous to the impluvium, considers the rhythmic composition of bands of color, with warm and vibrant colors standing out.

The observer who had before, from the street, looked upward from below, upon identifying the place by the lettering stickered or painted onto the awning, is looking downward from above at auroras. One must even travel around the entire rectangular space of the pool to identify tiny remnants of their original lettering. The front flap of the awning, which is generally the first identifying element, becomes secondary and residual information in the work. When going around the garden through the back side of the pool, for example, we see the text “Bar e Lanches Escritório.” Once again, there is an approximation with the ambiguity of the *clear enigma*, a factor that seems decisive to me in the artist's poetic production.

The strength of color as form gains even more prominence when we reach the third work shown by the artist in the exhibit: a two-dimensional structure called *Quebrada I* (2023). Literally a sawed-off part of an awning that was later flattened, it is installed in one of the house's upstairs rooms, in dialog in terms of scale with the window in this area. As is the habit in Modernist homes, the more private rooms are spaced in a specific section of the building, usually on the top floor. This is what we find in this house, designed by Gian Carlo Gasperini (1926-2020) in 1957.

The room's window, looking out onto the internal patio, provides a generous top view of the *Quebrada* installation. This strategic placement suggests a visual approximation between the compositions installed at different levels and in different vistas. The two smaller sides of the rectangular room have two openings, a doorway and a window. While the lateral walls are filled with two artworks: in this case, face-to-face contact between the artist's two-dimensional work and one of the expanded paintings of Sarah Crowner, which we discussed earlier.

Consequently, *Blues with Red Margin* (2022) by Crowner and *Quebrada I* (2023) formulate, in opposition, a dialog of color and form, while at the same time installed with an actual window between them, creating a landscape triptych. In a clockwise direction for those arriving in the room, we see the yellow bordered by the vertical magenta of Da Cunha's work, the horizon bordered by the window pane, and Crowner's blues bordered by red.

Bathed in natural light, both works corroborate the idea that color gains primacy through its form. The clear bands of color on the Alexandre da Cunha's grouped canvases are in contrast and opposition to Sarah Crowner's canvas of blue curves. If the former has a vertical magenta border, the latter has a horizontal red border that jumps out. Moreover, if that fragment of awning highlights the homogenous texture and magenta of the canvas, the blue nuances in the fabric appear in the curvy scraps of the canvas. Color in form - an essential factor of connection and contrast between the artists' works - is the foremost reason for the poetic interweaving found there. This is, after all, refinement of the eye through the colors of art, its materials, and formal arrangements.



Sarah Crowner
Blues in Greens

Lina na Casa de Vidro | *Lina at Casa de Vidro*
Francisco Albuquerque, 1952
Arquivo Instituto Bardi | *Instituto Bardi Archive*
Chico Albuquerque | Convênio Museu da
Imagem e do Som SP | Instituto Moreira Salles

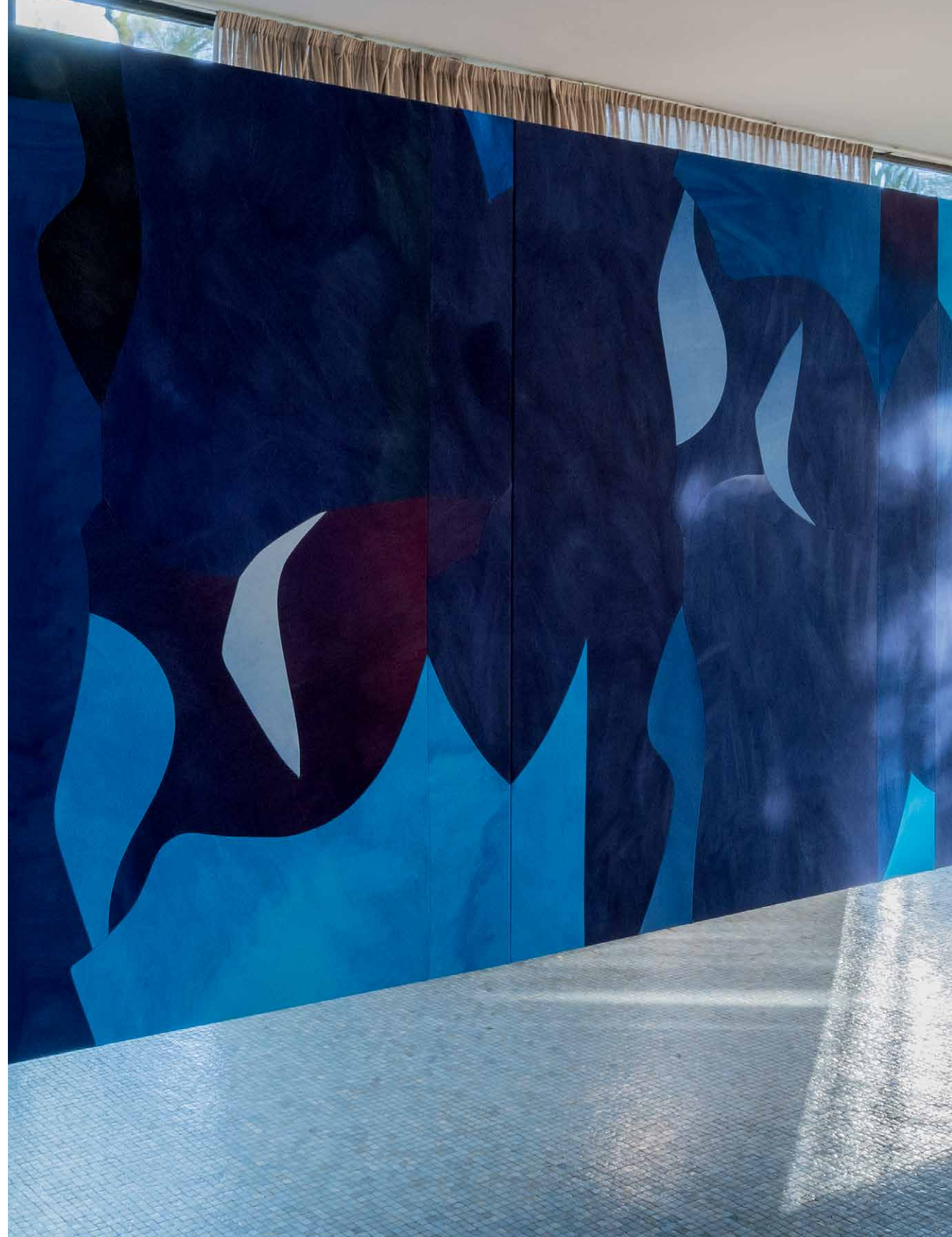
Casa de Vidro
Lina Bo Bardi



Sarah Crowner
2022

Blues for Lina
Acrílica sobre tela, costurada
Acrylic on canvas, sewn
198 x 559 cm | 78 x 220 in











Sarah Crowner

Greens in Blues

Alexandre da Cunha

Quebrada

auroras



Sarah Crowner
2022

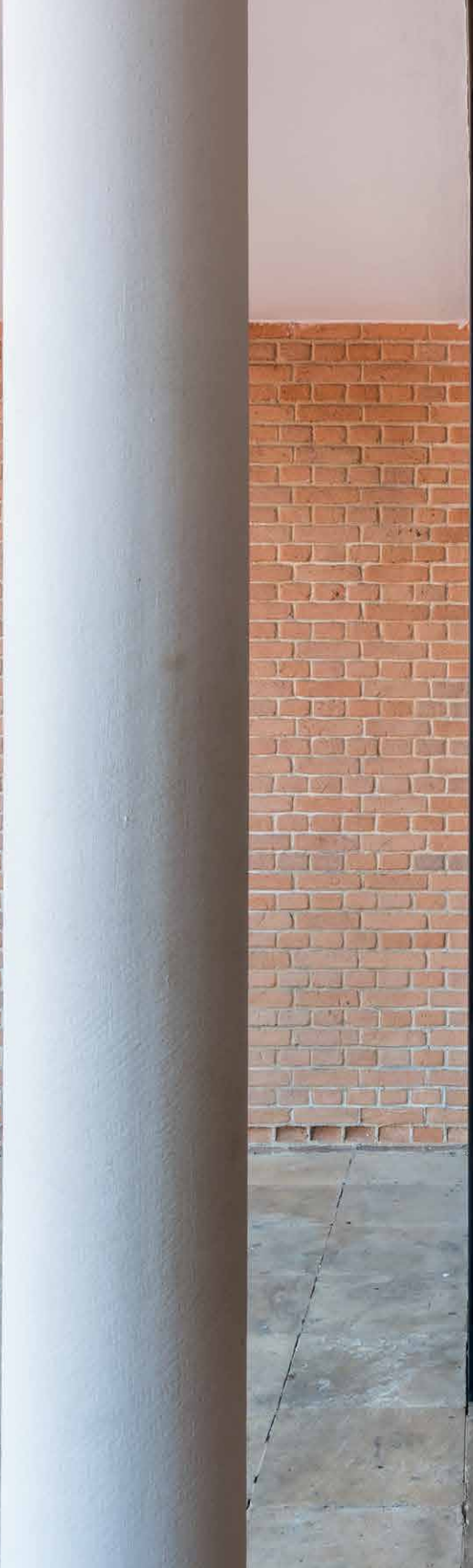
Another Green World 2
Acrílica sobre tela, costurada
Acrylic on canvas, sewn
198.1 x 183 cm | 78 x 72 in



Sarah Crowner
2022

Greens Window (Brazil)
Acrílica sobre tela, costurada
Acrylic on canvas, sewn
228.5 x 218.5 cm | 90 x 86 in





Sarah Crowner
2022

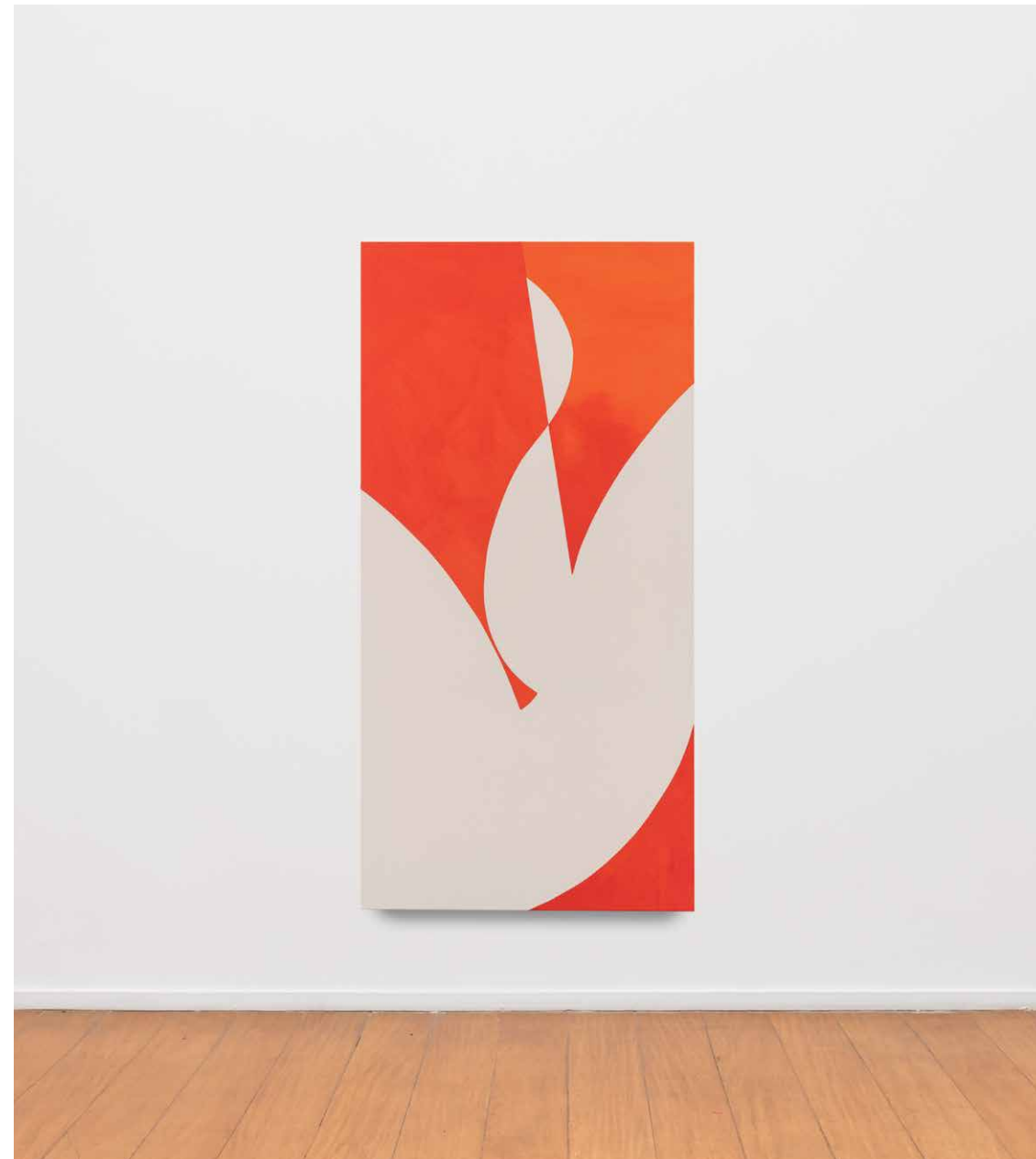
Rising Violet
Acrílica sobre tela, costurada
Acrylic on canvas, sewn
203.5 x 167.8 cm | 80 x 66 in

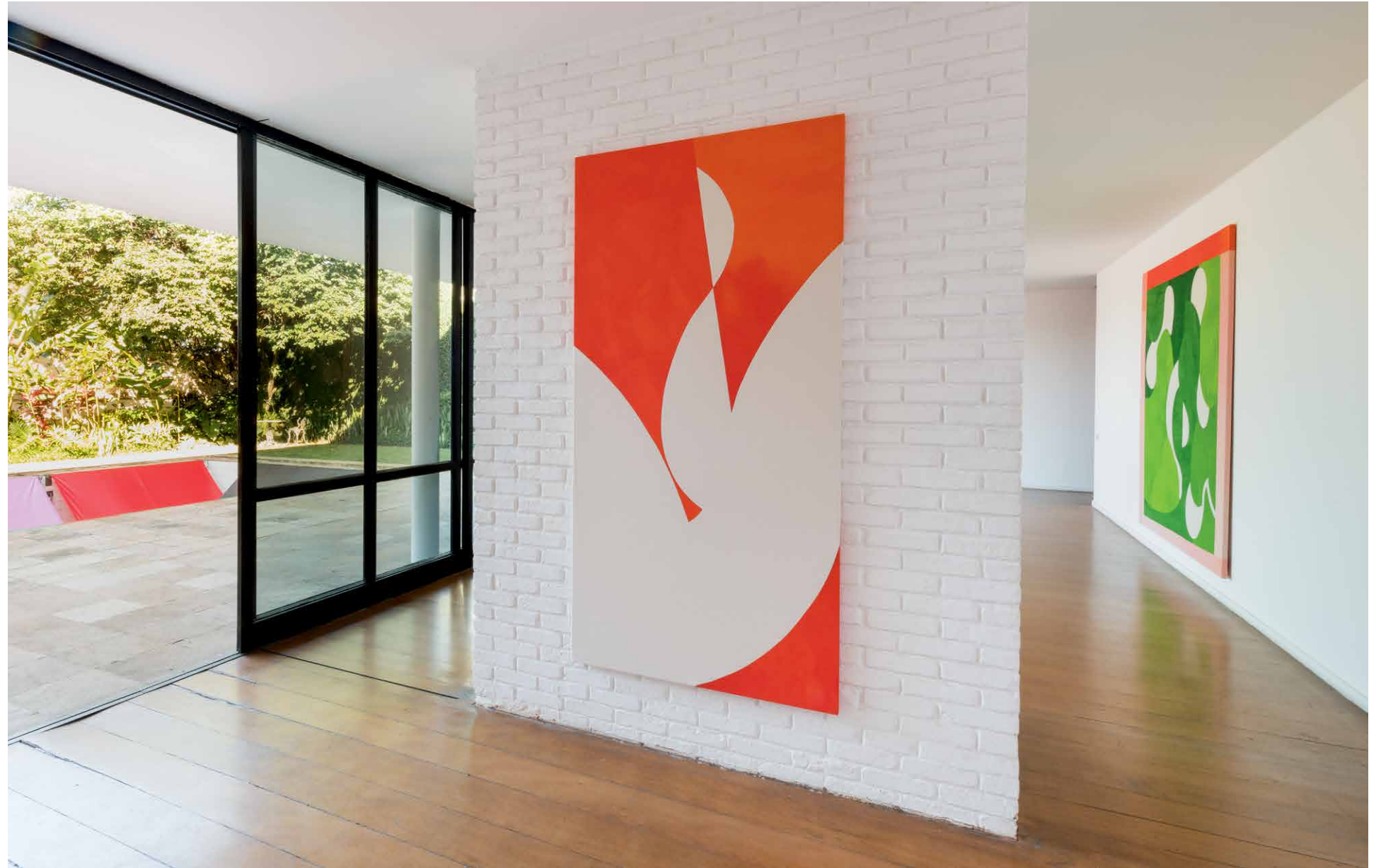




Sarah Crowner
2022

Lovers Up and Down
Acrílica sobre tela, costurada
Acrylic on canvas, sewn
203.5 x 102 cm | 80 x 40"









Sarah Crowner
2022

Aurora
Acrílica sobre tela, costurada
Acrylic on canvas, sewn
71.3 x 81.5 cm | 28 x 32 in



Sarah Crowner
2021

Blue Descending Staircase
Acrílica sobre tela, costurada
Acrylic on canvas, sewn
177.8 x 122 cm | 70 x 48 in





Sarah Crowner
2022

Blues with Red Margin
Acrílica sobre tela, costurada
Acrylic on canvas, sewn
122 x 91.5 cm | 48 x 36 in





Alexandre da Cunha
2023

Quebrada
Toldos e parafusos
Awnings and screws
dimensões variáveis | *variable dimensions*



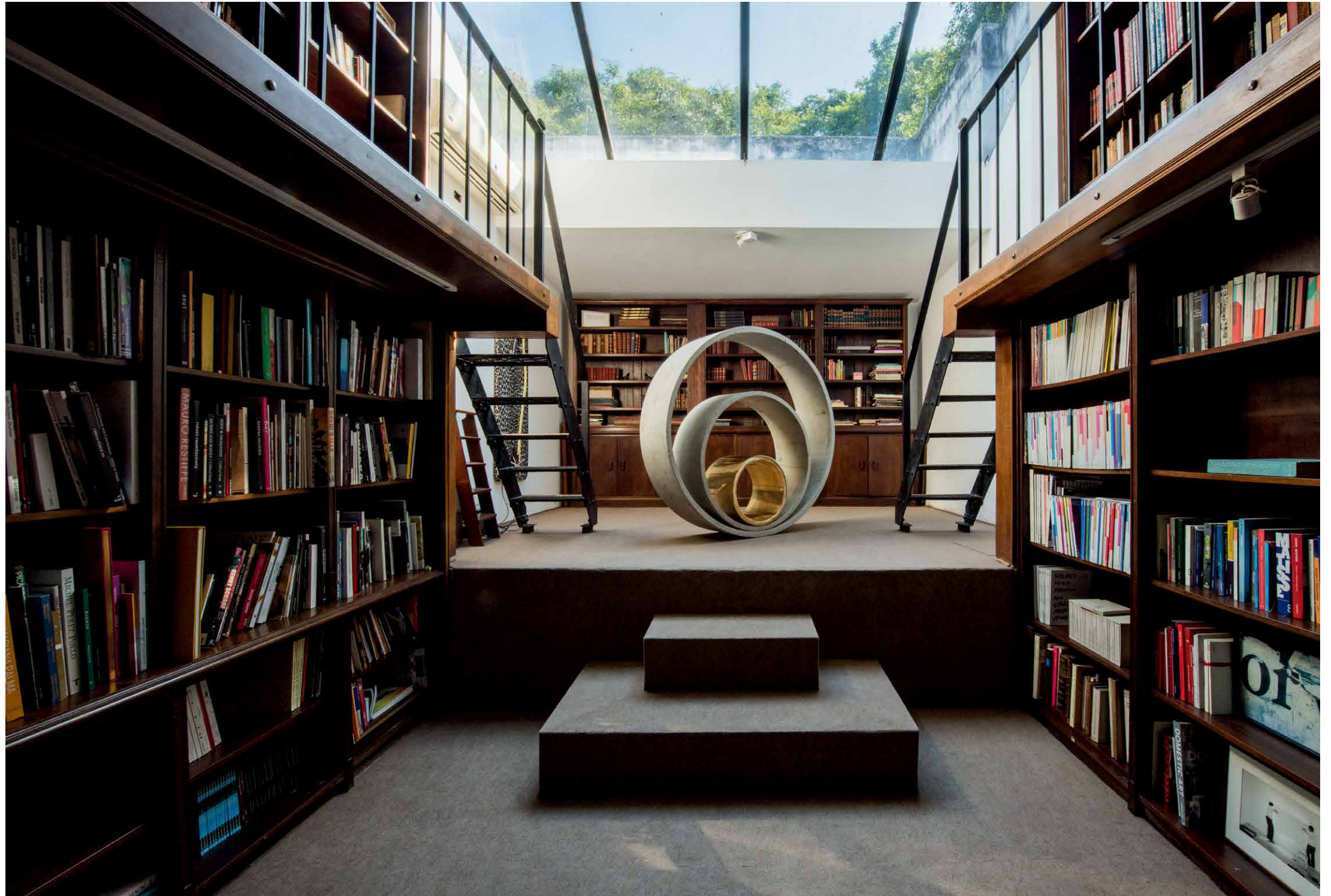
BAR E LANCHES ESCRITÓRIO



Alexandre da Cunha
2022

Aliance V
Concreto pré-moldado, latão polido
Precast concrete, polished brass
O 150 x 38 cm | O 59. 1/8 x 15 in
Cortesia do artista e da Galeria Luisa Strina







Alexandre da Cunha
2023

Quebrada I
Toldo e parafusos
Awning and screws
104 x 223,5 x 6 cm | 40.95 x 88 x 2.3 in



BAR E LANCHES ESCRITÓRIO

1759

Agradecimentos
Acknowledgments

Alberto Mayer
Alex Gibson
Ana Carolina Buim
Cecily Brown
Diego Matos
Ding Musa
Eliete Florêncio
Eloisa Mara
Gisela Domschke
Hall Art Foundation
Ilê Sartuzi
Instituto Bardi
Joana Amador
José Ribamar
Katharine Jaensch
Lenny Niemeyer
Lorenzo Gemma
Luiza Calmon
Lulu Ortiz
Macimport
Madeeeeira
Mauro Amorim
Maýara Marques
Renato Anelli
Renilson Carvalho
Victor de La Rocque
Waldick Jatobá

Alexandre da Cunha

Quebrada
auroras
28 de janeiro – 01 de abril
January 28th – April 1st

Realização: auroras

Sarah Crowner

Blues in Greens
Casa de Vidro | *Glass house*
28 de janeiro – 18 de março
January 28th – March 18th

Greens in Blues
auroras
28 de janeiro – 01 de abril
January 28th – April 1st

Realização: auroras
Apoio: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

auroras **instituto bardi**
casa de vidro

Editora | *Publisher*
auroras
DOM

Data de Publicação | *Published*
Março 2023 | *March 2023*

Editores | *Edited by*
Gisela Domschke
Ilê Sartuzi
Ricardo Kugelmas

Autores | *Authors*
Diego Matos
Sarah Crowner

Design gráfico | *Graphic Design*
Joana Amador
Juliana Calheiros
Karen Zlochevsky

Produção Gráfica | *Print*
Production
Marina Ambrasas

Fotografia | *Photography*
Ding Musa
Edouard Fraipont
(imagem da obra Alliance V)
Francisco Albuquerque
(imagem de Lina Bo Bardi)

Tradução | *Translation*
Gama Traduções

Revisão de Texto | *Text revision*
Gama Traduções

Impresso em papel Pólen Bold
e Couché Fosco pela Ipsis em 2023.
Composto nas tipografias Beirut
e Akkurat.

Printed on Polen Bold and Couché
Matte papers by Ipsis in 2023.
Composed in Beirut and Akkurat.

ISBN: 978-85-93970-06-1

