CARLOS ALBERTO FAJARDO

Poéticas Visuais: A Profundidade e a Superfície

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento
de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo

São Paulo

1998

CARLOS ALBERTO FAJARDO

Poéticas Visuais: A Profundidade e a Superfície

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de
Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo

São Paulo

1998

Mr. Juanes
Spinel.

→ [Signature]

[Signature]
PRESIDENTE
SP 19/05/98

República Libre

Para
Rachel

Meus agradecimentos a

Agnaldo Farias, Alberto Tassinari, Ana Beluzzo, Ana Mae Barbosa, Ana Regina S. Vasconcellos, Analúcia Pacheco Fajardo, Antonio de Luca Silva, Arnaldo Pappalardo, Arthur Fajardo Netto, Cássio Michalany, Christina Apovian, Daniela Bousso, Dudi Maia Rosa, Eugênia de Almeida Magalhães Fajardo, Fernanda R. L. Fajardo, Frederico Jayme Nasser, Gemma Giaffoni, Ives Vidigal, Ivo Mesquita, Jac Leirner, João Augusto Queiroz, João Carlos de Figueiredo Ferraz, João Evangelista B. R. da Silveira, José Resende, José Roberto Graciano, José Roberto Melhem, Julio Plaza, Leonor Amarante, Lisette Lagnado, Lorenzo Mammì, Luciana Britto, Luciana Fajardo Vidigal, Luisa Strina, Luiz Felipe Novaes Neves, Maria do Carmo Pereira, Maria Regina Oliveira Salles, Mário de Oliveira Pinto, Nuno Ramos, Paulo Catunda, Regina Boni, Regina Silveira, Renata Mellão, Renata Padovan de Barros, Renata Tassinari Binnie, Renato Andrade Maia, Ricardo Ribemboim, Rodrigo Naves, Ronald Cavaliere, Sandra Antunes Ramos, Santuza Andrade, Sérgio Fingeremann, Sônia Salzstein Goldberg, Uche Ferreira Antunes, Vania Vieira e Wesley Duke Lee, que, de maneiras diferentes, me ajudaram na concretização deste projeto e a todos e os meus alunos, que tiveram a paciência de me ouvir falar tanto sobre perspectiva, profundidade e superfície.

Resumo

O objetivo desta tese é mostrar como, no decorrer de 31 anos, meu trabalho de arte desenvolveu-se, como deram-se, nele, todas as transformações inerentes ao processo criativo, resultando na constituição de uma obra. Para atingir este objetivo, faço um percurso cronológico ao longo de minha carreira, dando como exemplos os trabalhos que melhor marquem essas mudanças e melhor coloquem as questões e conceitos que o identiquem como arte.

Abstract

The purpose of this thesis is to show how my work in art has developed in 31 years and the transformations that occurred in my creative process resulting, thus, in an oeuvre. To achieve this I have made a chronological analysis of my career, showing works which convey and epitomise these changes and discuss the questions and concepts that identify it as art.

Errata

Em Abstract:

Na terceira linha leia-se oeuvre em lugar de ouvre.

Na quarta linha leia-se which em lugar de witch.

Em Narração:

Na página 13, segunda linha leia-se narrativa em lugar de barrativa.

Em Perspectiva:

Na página 18, primeira linha leia-se por em lugar de mesmor.

Em Materialidade:

Na página 25, a segunda e a terceira linhas devem ser ignoradas.

Na página 31, segunda linha leia-se simplesmente em lugar de simplemente.

Em Índice Iconográfico:

Na página 63, décima terceira linha leia-se fotografia em lugar de fofografia.

Na página 70, última linha leia-se placas em lugar de palcas.

Na página 73, a figura 45 se refere a uma obra que pertence ao Instituto Cultural Itau, em comodato com o Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Índice

Resumo/Abstract

Sumário

Introdução. Poética Visuais: A Profundidade e a Superfície.....	10
Narração.....	12
Perspectiva, cor, espaço, deslocamento	14
Espaço entre.....	19
Materialidade. As questões de superfície.....	23
Olhar o vazio. Espaços construídos	37
A relação espaço/tempo. Instalação e lugar público.....	41
Processo criativo.....	52
Conclusão.....	58
Notas.....	60
Índice iconográfico.....	62
Bibliografia.....	77
Ensaio fotográfico.....	85

Sumário

Resumo/Abstract - onde apresento o objetivo da tese.

Introdução - onde trato da relação entre profundidade e superfície.

Narração - onde introduzo a questão da narrativa em minha obra.

Perspectiva. Cor. Espaço. Deslocamento - onde apresento a passagem do modo de ver renascentista para o modo de ver contemporâneo.

Espaço Entre - onde introduzo as primeiras preocupações com questão do vazio em meu trabalho.

Materialidade. As questões de superfície - onde discuto a questão do tratamento material da superfície e seus desdobramentos no caráter plástico das obras.

Olhar o vazio. Espaços construídos - onde trato das relações que o trabalho cria a partir da ausência de estruturas narrativas.

A Relação Espaço/Tempo. Instalação e Lugar Público - onde trato da relação que se dá entre a fisicalidade do observador e a da obra.

Processo Criativo - onde dou um exemplo do processo de criação do meu trabalho.

Conclusão - Onde apresento um ensaio fotográfico, que realiza o objetivo da tese.

“O olho existe em estado selvagem. As maravilhas do mar a 30 metros de profundidade têm por testemunha apenas o olho bravio que, quando necessita das cores, refere tudo ao arco-íris. Está presente na troca convencional de sinais que a navegação do espírito parece exigir. Mas quem erguerá a escada da visão? Há aquilo que já vi muitas vezes e aquilo que outros, do mesmo modo, me afirmam ter visto, aquilo que acredito reconhecer, quer me preocupe com ele ou não(...) Há o que não vi, senão de raro em raro e que nem sempre escolhi esquecer ou não esquecer, conforme o caso; há aquilo que por mais que o olhe, nunca ousei ver, que é tudo que amo (em sua presença já não vejo o resto); há aquilo que os outros viram, que dizem ter visto e que, por sugestão, conseguem ou não conseguem fazer-me ver; há também aquilo que vejo diferentemente do que todos os outros vêem e até aquilo que começo a ver que não é visível. E isso não é tudo.” (1)¹

André Breton

¹ A origem das citações encontra-se em “Notas”. Ver índice.

Introdução

Poéticas Visuais: A Profundidade e a Superfície

O termo tese implica numa hipótese desenvolvida e comprovada. Arte é uma área do conhecimento que trata do desconhecido. Não tem, portanto, objeto determinado que se comprove. Por outro lado, a escritura, para o artista plástico, não é a primeira escolha de discurso. Escrever sobre o processo de realização do próprio trabalho torna-se uma tarefa difícil, já que implica em tradução de linguagens irreversíveis. Optei por desenvolver um texto que entra apenas como apoio para um discurso visual.

Não vou tentar um juízo crítico sobre minha própria obra, o que não me cabe fazer. Não pretendo, também, apenas elaborar um inventário da minha produção. Pretendo buscar as ligações entre os vários trabalhos e, entre eles, as questões relativas à contemporaneidade, distinguindo, assim, do que lhes é próprio, aquilo que eles refletem do seu entorno: a produção de arte hoje.

O título da tese refere-se a termos utilizados em pintura. A profundidade no espaço representado é, com sabemos, uma conquista renascentista; os grandes artistas do *Quattrocento* construíram essa forma de discurso visual: a perspectiva produz um espaço pictórico com uma profundidade representada.

Superfície é o plano pictórico menos a profundidade; é sua

materialidade.

Dentro do antagonismo desses dois termos históricos é que este tema desenvolve-se. Tento mostrar como, na passagem da representação para as questões da superfície pictórica e, posteriormente, para a tridimensionalidade, minha obra reteve, na sua constituição, mesmo agregando a profundidade do mundo real, o discurso da superfície, a pintura.

Inicialmente, esta tese compunha-se, apenas de duas partes: as reproduções e croquis dos trabalhos e o texto. Encontrei, porém, neste modo de apresentação, uma contradição ligada à própria natureza do meu trabalho: ele identifica-se como coisa no mundo, seu conteúdo é a negação da representação. Exigia encontrar uma solução para este problema, algo que se apresentasse como reprodução, mas que, ao mesmo tempo, fosse a coisa original. Resultou daí uma terceira parte: um ensaio fotográfico. Procurei, nele, mostrar como a minha visão resolve a perspectiva inevitável nesse meio, ou seja, que tipo de prioridade substitui a profundidade de campo da objetiva. Todas as fotos apresentam-se sem cortes e foram feitas com uma objetiva normal, para que as imagens não ficassem comprimidas.

Finalmente, serão apresentadas duas mostras que concluem os argumentos aqui apresentados: o ensaio fotográfico e um conjunto de trabalhos que recuperam o percurso de minha obra até aqui.

Narração

“O que não se pode falar, deve-se calar.”⁽²⁾

Ludwig Wittgenstein

A passagem da figuração para a produção de obras que discutem sua própria materialidade é uma questão fundamental na minha obra. Esta começa a constituir-se dentro do desenho de observação; tem, portanto, uma ligação primeira com a profundidade representada. No entanto, traz, já bem marcados, os traços de uma forte ação física. A figuração, na verdade, teve uma duração bastante curta na minha trajetória e os primeiros desenhos contêm, já, sua crítica.

Dou, como primeiro exemplo, os dois trabalhos(Figs. 1 e 2)² que se seguem.

1

¹Todas as reproduções estão identificadas em Índice iconográfico.

São acentuadamente figurativos, com uma clara influência do meu mestre, Wesley Duke Lee, na solução gráfica e narrativa das figuras delineadas. O de 1966 tem, entretanto, sua superfície dobrada várias vezes em sanfona, o que não só nos dá a indicação da natureza do objeto representado - persiana - mas, ao mesmo tempo, produz uma ação de transformação no próprio suporte - papel.

No trabalho muito posterior, de 1971 (Fig. 2), a colagem de materiais diversos já prevalece ao desenho, já não há um discurso linear, mas um choque de elementos gráficos estranhos uns aos outros, produzindo não uma narrativa, mas um entendimento por colisão das imagens.

2

Perspectiva, cor, espaço, deslocamento

“Piero escreverá (...) que a perspectiva não é uma premissa da operação pictórica, mas a própria pintura (...) não é mais a lei ou o princípio da visão, mas a visão em sua totalidade.”(3)

Giulio Carlo Argan

Na Igreja de São Francisco de Assis, em Arezzo, Toscana, está o afresco *L'Incontro di Salomone con la Regina de Saba* (Fig. 3), de Piero de la Francesca. Na sua metade direita, ao centro, Salomão olha para baixo, para a rainha, esta, respeitosamente, com a cabeça inclinada. À sua volta, formando um círculo, nobres observam o encontro.

3

Há, nesta cena uma maravilhosa troca de olhares entre todos os personagens, produzindo um arco silencioso e horizontal sobre as cabeças dos dois monarcas; um dos personagens, entretanto, olha para a frente, diretamente para nós, olha para fora da pintura, para o infinito.

O recurso renascentista da perspectiva como instrumento da profundidade ainda permanece nos nossos hábitos conservadores de descrever o mundo visível. Escolho o caso dos habitantes de Ouro Fino como metáfora dessa visão do mundo.

Ouro Fino, cidade do sul de Minas Gerais, recebeu, no final do século XIX, inúmeras famílias italianas, notadamente da Toscana(4). Construída no sopé de uma montanha, na época do ciclo do ouro, teve suas características totalmente transformadas com a imigração. A Igreja de São Francisco de Paula, no alto da montanha, aos domingos, chama os fiéis para a missa, tocando óperas de Verdi.

De qualquer lugar da pequena cidade vê-se a perspectiva montanhosa das cidades toscanas: construções quadradas sobem as ruas da cidade, forçando o olhar a dirigir-se para o infinito. Seus habitantes estão presos na moldura de visibilidade criada por seus antepassados. Da aparência anterior da cidade, da época do ciclo do ouro, nada restou: ela como que foi refeita, agora com aparência italiana, mas de uma certa Itália, a do olhar perspectivado.

A forma narrativa (perspectiva), ou como escreveu Panofsky, forma simbólica, é um dos principais campos de batalha das artes moderna e contemporânea. Talvez, o primeiro deslocamento dentro desta questão tenha se dado nas pinturas de Cézanne do final de século XIX: a profundidade é eludida pelo tratamento semelhante, volumoso, dado tanto para uma montanha, quanto para o céu. A cor ganha autonomia e revela sua materialidade, por não mais precisar descrever a posição dos objetos.

“Quando Cézanne procura a profundidade, é essa deflagração do Ser que ele procura, e ela está em todos os modos do espaço, e na forma igualmente. Cézanne já sabe aquilo que o Cubismo repetirá: que a forma externa - o envoltório - é segunda, é derivada, que ela não é aquilo que faz que uma coisa tome forma, que é preciso quebrar essa concha do espaço, quebrar a comporteira - e em lugar disso, pintar o quê? Cubos, esferas, como ele disse uma vez? Acaso formas puras que têm a solidez daquilo que pode ser definido por uma lei de construção interna, e que, todas juntas, traços ou cortes da coisa, deixam-na

aparecer entre si como um rosto entre caniços - Isto seria pôr de um lado a solidez do ser, e de outro a sua variedade. Cézanne já fez uma experiência deste gênero no seu período médio. Ele foi direto ao sólido, ao espaço - e verificou que, nesse espaço, caixa ou continente largo demais para elas, as coisas se põem a agitar cor contra cor, a modular na instabilidade. É, portanto, juntos que se deve buscar o espaço e o conteúdo. O problema generaliza-se, já não é somente o da distância, da linha e da forma, é igualmente o da cor (...) A cor é o lugar onde nosso cérebro e o universo se juntam”, diz Cézanne naquela admirável linguagem de artista do Ser que Klee gostava de citar.”(5)

As cores que vemos hoje, e suas relações, certamente não são as mesmas da época de Piero della Francesca. Em Van Gogh, a cadeira não é pintada de amarelo: é o amarelo que pinta a cadeira. Talvez, o que vejamos, hoje, seja uma espécie de combinação das cores criadas por Matisse e Walt Disney, cores que não são as do mundo, mas que o constituem.

O espaço são as relações que os objetos criam entre si. Sem dúvida, a profundidade é uma dessas relações. Quando ela deixa de ser representada, algo ocupa o seu lugar. Em Cézanne é a cor. No Picasso cubista é a multiplicação de pontos de fuga; em Matisse é, de novo, a cor; em Miró, o plano da pintura é o mesmo da escrita a ele apostado. É simbólico que no *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, even*, de Marcel Duchamp, o vidro elimine por definitivo a idéia ilusionista da profundidade.

A história da arte moderna é toda constituída mesmora deslocamentos deste tipo, sejam eles narrativos, materias ou conceituais, cabendo aí todos os ismos de seus movimentos.

Deslocar-se daquilo que se olha para como se olha, da coisa representada para o olhar a ela dirigido, da figura que representa para a própria coisa feita é uma mudança tão grande no pensamento, quanto o foi a perspectiva na Renascença. A diferença aqui é que essa mudança se dá em várias direções ao mesmo tempo.

Espaço entre

O espaço são as relações que os objetos criam entre si.

Nos anos 70, minha atenção estava concentrada em investigar um espaço que não se referisse às coisas, evidentemente, num esforço de superar a narração mas, é o ano de 1977 que vai marcar a minha passagem da figuração para a constituição de um trabalho de caráter matérico. Nesse momento, convivem trabalhos figurativos, trabalhos de transformação e trabalhos que, não sendo exatamente abstratos, no sentido formal da palavra, investigam um espaço entre as formas (Figs. 4 e 5).

+

Artistas que me atraíam, na época, eram, às vezes, opostos na constituição visual de suas obras; às vezes, conflitantes como Malevich, El Lissitzky, Mondrian, de um lado e, de outro, Pollock e De Kooning; seguramente, tinham em comum a investigação do espaço, fosse ele construído ou conquistado. Muitos trabalhos dessa época mostram este entrelaçamento de interesses que vão produzir um estranhamento nos elementos pintados e o deslocamento do olhar para aquilo entre as coisas pintadas, como a colagem de 1969 (Fig. 6), onde procurava estabelecer um percurso para o olho, como se estivesse dirigindo um carro.

5

Um dos meios que utilizava na investigação do espaço era a fotografia. No catálogo da exposição de 1978, na Galeria Luisa Strina, as imagens dos trabalhos competem em importância com fotografias muito claramente voltadas à espacialidade (Fig. 7).

6

7

Os cadernos de desenhos preparatórios para as pinturas estão cheios de indicações para soluções de espaço, mas esse assunto só vai resolver-se completamente nas pinturas do final da década de 70 e início dos anos 80 (Figs .8 e 9).

8

9

Materialidade. As questões de superfície

*“...estranhar consiste em construir, através da linguagem,
circunstâncias singulares da percepção.”(6)*

Viktor Chklóvski

Materialidade são todas as ocorrências intencionais na superfície de um trabalho de arte, que a modifica, dando-lhe uma nova pele. Este conceito está, desde o começo de minha obra, colado ao conceito de espaço e será a solução do *espaço entre* que permitirá resolver o da constituição da superfície na pintura, o que atestam os trabalhos de grande formato do final nos anos 70 e princípio dos anos 80.

O início desse percurso está nas minhas duas primeiras pinturas, realizadas em 1966/67. Elas apresentam superfícies de acrílico sobrepostas em diferentes níveis à superfície da tela e paralelas ao plano pictórico. O uso do acrílico nestes trabalhos foi motivado pelo impacto que me causou a Pop Art. Um de meus primeiros desenhos é uma homenagem a Tom Wasselmann e dele vai sair a primeira pintura (Figs. 10 e 11).

10

11

24

Antes, já havia feito uma tentativa baldada de realizar uma pintura. Talvez, não o tenha conseguido, pelo fato dela exigir soluções abstratas que, naquele momento, ainda não tinha como resolver. Os croquis

Antes, já havia feito uma tentativa baldada de realizar uma pintura. Talvez, não o tenha conseguido, pelo fato dela exigir soluções abstratas que, naquele momento, ainda não tinha como resolver Os croquis feitos para esta pintura são mostrados a seguir (Figs. 12 a 13).

12

13

Pela sua data, vê-se que a solução das primeiras duas pinturas vieram facilmente com a introdução de uma figuração mais explícita (Fig. 14).

O uso de chapas de acrílico nessas pinturas levou à feitura, entre 1967 e 1968, da minha primeira peça tridimensional, que tem uma característica única: são vendidas as instruções e o comprador monta o trabalho. Trata-se de um cubo de acrílico (Fig. 15), que tem riscado internamente, em suas faces, um outro cubo, virtual. A importância desse trabalho, no contexto da minha obra, é a grande liberdade em tratar a figura. Abriu, também, a nova possibilidade de poder *encomendar* a execução de trabalhos, o que resulta nos trabalhos de fórmica. O que mais me atraía (e me atrai até hoje) nesse momento era a obra de Marcel Duchamp e o fato de seus trabalhos - readymades - serem executados por terceiros: o *Secador de Garrafas* (1914) foi comprado em uma loja de artigos para cozinha; a mão do centro da pintura *Tu m'* (1918) foi encomendada a um pintor de placas comerciais; o *Cheque Tzanck* foi impresso em uma tipografia à partir de um desenho .

Os trabalhos que realizam o grau de abstração que confere uma maior visibilidade à sua condição material são as fórmicas (1969). O uso da fórmica como cor exclui a tela e a tinta. Os croquis indicam as proporções exatas para sua execução, que é encomendada a uma marcenaria (Figs. 16 e 17). Em 1971, também em fórmica, foram feitas quarenta versões de um mesmo desenho, em 7 cores que mudam de posição em cada versão. Isto me abriu a possibilidade da multiplicação (Figs. 18 e 19).

14

NEUTRAL

INSTRUÇÕES

O acrílico utilizado na construção da caixa é transparente (Neutral 915 ou Raylana) de medidas 90 x 120 cm e de espessura 3 mm.
Pode ser cortado com qualquer tipo de serra.
As faces da caixa formam um cubo, de medidas 24,1 x 30 para os lados e 30 x 30 para as tampas.
O desenho interno das faces da caixa é feito por meio de um estilete, nas medidas indicadas na figura, sendo que nas tampas não chega às bordas, não terminando a 2 cm de cada aresta.
As incisões feitas pelo estilete devem ser enchidas com laca branca.
Os lados são colados numa das tampas com clarefuro, utilizando-se um pincel pequeno.
Depois de ser colada, a caixa deve ser limpa com algodão embebido em álcool.
A segunda tampa é colada da mesma forma.

As medidas indicadas servem somente como guia, podendo ser alteradas, porém, quaisquer outras medidas poderão ser usadas na mesma proporção.

de acordo com o projeto

15

16

17

28

18

19

29

Os desenhos desse período, à maneira do modo construtivo utilizado nas fórmicas, abandonam o lápis para serem feitos de materiais diversos colados à superfície do papel. Não são, porém, colagens; substituem a linha por um contorno recortado (Fig. 20).

20

30

Os trabalhos expostos na XVI Bienal de São Paulo (1981) foram feitos para estarem simplesmente encostados na parede, levemente inclinados. Por estarem numa posição não frontal, convocam o espectador a relacionar-se com eles à partir de sua fisicalidade: do volume do chassis e de sua superfície. Quando elimina-se a leitura frontal do objeto pintado, o olhar necessita de uma nova estratégia para abarcar e entender a coisa olhada. Os trabalhos *estarem encostados na parede* pode ser melhor entendido através do texto que se segue:

“(...)A palavra ‘frontal’ implica em um objeto tridimensional. As únicas coisas que nós caracterizamos como frontais são coisas que, como prédios ou esculturas, necessariamente têm fundo e lados. ‘Frontal’ é um termo utilizado para distinguir um de seus vários aspectos. Pode-se objetar aqui que ‘pintura’ também tem fundo e lados; mas isso não tem nada a ver com o conceito de ver que se discute nas artes visuais. Quando olhamos uma pintura, nos ocorre que só estamos vendo um de seus aspectos.”(7)

A grande dimensão e a distância deixada entre uma tela e outra, em cada um deles, quebram a possibilidade de um olhar sincrético e produzem um estranhamento no observador. Este é obrigado a caminhar por toda sua extensão e convidado a perceber sua constituição física, sua materialidade.

São quatro conjuntos, compostos de várias telas *ligadas* entre si por uma fresta.

No primeiro trabalho da série (Fig. 21), cada uma das telas é tratada

de forma diferente das outras, no que diz respeito à técnica e assunto visual, de maneira a ser impossível ao espectador discernir uma sequência narrativa entre elas. O segundo trabalho segue o raciocínio de visibilidade do primeiro (Fig. 22).

21

22

Porém, examinando-se a sua sequência, percebe-se que a série é fracionada no meio: os dois últimos trabalhos esvaziam completamente os elementos diferenciais na tela; são superfícies cromáticas indiferenciadas, despidas de qualquer narração (Figs. 23 e 24).

23

24

É curioso seguir os primeiros passos da execução destes trabalhos. Eles nascem de uma tentativa frustrada de solucionar a questão do *espaço entre/materialidade* numa pintura de uma tela única, horizontal. Pode-se ver, na documentação do processo desta pintura, como deu-se o seu progresso, o seu fracasso, e como este último foi incorporado no primeiro trabalho bem sucedido da série (Figs. 25 a 30).

25

26

27

28

29

30

As fotos que acompanharam a feitura desta pintura mostram como, no seu início, ela tem uma marcação espacial, abstrata, para, depois, ceder a um argumento francamente narrativo como o perfil de uma cidade. Em seguida, torna-se gestual sem, entretanto, abrir mão de uma nova proposta espacial: os vazios, que vão aparecendo pelo apagamento dos traços figurativos. Sucessivamente, sua superfície vai se transformando num grande vazio entre manchas que são apenas uma memória do que estava lá. Mas, a solução do trabalho nunca vai se dar nesta tela, vai acontecer quando ela é colocada na posição vertical e associada a outras duas telas de tamanhos iguais, onde é dada continuidade ao trabalho. Na forma final do trabalho, ela é a que está colocada à esquerda; o espaço deixado entre as tres telas é consequência dos vazios ocorridos nesta primeira tela; a tela do meio deriva diretamente de uma das fotografias do catálogo da exposição de 1978 (Fig. 31). A introdução da terceira, completamente gestual, trabalhada com esmalte sintético, fecha o raciocínio do trabalho.

Os trabalhos seguintes vão abandonar este suporte tradicional e propor uma nova condição visual. A visibilidade agora não é dada pelo discurso interno do *objeto-tela*, mas por todo o seu corpo, por toda a sua condição material.

O primeiro trabalho dessa nova série introduz uma porta de madeira pintada, colocada na transversal, sobre três pinturas (Fig. 32).

A produção subsequente utiliza materiais diversos, de diferentes maneiras: pela inversão da tela, pelo uso de um suporte já colorido e, finalmente, a adesão à suportes industriais é completa.

31

32

36

Olhar o vazio. Espaços construídos

“Parte-se do silêncio mesmo, logo a obra é duração ela mesma, e não uma duração que surge ou que se intui dentro do mundo do não silêncio”... (8)

Hélio Oiticica

Ao eliminar a narrativa nos trabalhos anteriores, surgem, para mim, duas questões do maior interesse: a variação de material e o vazio. Daqui para a frente, eles apresentarão sempre a preocupação com novas relações plásticas no uso de novos materiais e, o que é o mais importante, e em explorar os *espaços entre*.

Segundo H. G. Koelreutter, *“a música são ruídos organizados pelo silêncio”* (9). Arthur Schnabel, o grande intérprete de Beethoven, escreveu: *“As notas, eu não toco melhor que outros pianistas, mas as pausas entre as notas, ah! É aí que reside toda a arte.”* (10)

Estas duas afirmações têm um paralelo na visão; *olhar o vazio* é ver o que está lá e ver, também, o que não está lá, o *silêncio virtual*. O trabalho que constitui-se dentro desta idéia de vazio é feito de madeirite, material usado em tapumes de construções e formas de concreto, tratado com um fungicida que lhe dá uma cor magenta, que com o tempo, esmaece (Fig. 33). É construído com tres painéis iguais em tamanho, de 40 cm de largura por 3 m de comprimento e 2,5 cm de espessura, em forma de U. Dada a longa extensão dos painéis, em

relação à largura, ele cria um vazio retangular em seu interior. O olhar caminha por esta extensão e, finalmente, é capturado pelo vazio. Ocorre-me pensar que a pintura é uma espécie de armadilha para a cor e que o olhar também nela se aprisiona. O conforto a que alude Matisse (11) é, sem dúvida, uma agradável poltrona, só que dela não se consegue sair. A sedução da cor é aqui substituída pelo silêncio do vazio.

33

38

Os trabalhos que se seguem a este, ora aprofundam a questão material (Figs. 34 a 36), ora questionam o olhar através das interrupções de procedimentos e dos *espaços entre* (Fig. 37).

Pensar o *espaço entre* tornou-se, desta forma, assunto recorrente em meu trabalho e acho que vem a ser o princípio constitutivo de todas as instalações produzidas por mim posteriormente.

34

35

36

40

A relação espaço/tempo. Instalação e lugar público

“Usar ‘retardamento’ em vez de ‘quadro’ ou ‘pintura’: pintura em vidro se torna ‘retardamento’ em vidro.” (12)

Marcel Duchamp

A idéia de duração, captura do tempo, temporalidade, não existe nas artes plásticas até o início da modernidade. Ela surge junto com as novas maneiras de tratar a narrativa visual. Nos textos preparatórios de *Noiva colocada nua pelos seus celibatários, mesmo*, Duchamp usa o termo *retardamento* e elimina a relação figura/fundo - o trabalho é transparente. Se observarmos como essa idéia surge na obra de alguns artistas, veremos sua diversidade. Na obra de Marx Ernst, que se encontra no MAC-USP (13), por exemplo, a duração está apenas no percurso do olhar, ou seja, não é questão. Já no trabalho de Giorgio De Chirico, do mesmo museu, a duração é o próprio assunto, desde o seu título, *O Enigma de um Dia* (14). Há nela um retardamento do tempo, a duração como entre-parênteses, algo como a expressão “*sol de cemitério*”, onde nada acontece, onde e quando se pode *ouvir o silêncio*. A pintura de De Chirico provoca mesmo uma letargia no espectador, um estado misto de atraso, emergência, urgência, uma sensação de suspensão do tempo e do espaço.

Vazio indica um movimento do olhar. Pensar o *espaço entre* é pensar o deslocamento do corpo no espaço.

Instalação é, para mim, uma construção no espaço diretamente ligada ao deslocamento do corpo. Há, nesse tipo de produção plástica, portanto, uma relação espaço/tempo.

A minha primeira incursão nessa forma de expressão artística foi em 1984, na exposição do MAM do Rio de Janeiro, projeto *Arte Brasileira*, da Funarte. Eram oito trabalhos que ocupavam uma área quadrada, de cerca de 15 x 15 metros. Sete desses trabalhos estavam apoiados na parede, na altura do chão; um, de 120 x 120 x 20 cm, estava sobre o chão, no centro da sala. A grande dimensão da sala, onde os trabalhos se perdiam, obrigava o espectador ao *andar entre*. A pequena dimensão dos trabalhos obrigava-o a se aproximar muito para ver no que consistia sua materialidade e, sua posição no chão, a olhar para baixo. As imagens desta instalação podem ser vistas no tópico **Processo Criativo**.

Outra instalação foi projetada para a Galeria Sérgio Milliet, em 1987, no *Ciclo de Esculturas*, também patrocinado pela Funarte (Figs. 38 e 39). Era composta por apenas quatro intervenções espaciais: uma parede com grafite depositado por tensão superficial, em toda a sua extensão (4.5m de altura por 17m de comprimento); um plano de madeirite, inclinado e torto, no fundo da sala retangular; um objeto de argila, no chão da galeria, ocupando toda a extensão da mesma, em sua diagonal (este trabalho tem a forma de um cilindro deformado pela ação da compressão da palma da mão fechada por sobre sua superfície); uma pequena esfera de glicerina de diâmetro aproximado de 40 cm. Estes dois últimos trabalhos, pela natureza higroscópica

dos materiais, modificam sua forma por perda de água (a esfera é um trabalho cujas modificações se dão num período de tempo longo. No caso da argila, a perda de água ocasiona seu rápido rompimento em vários pontos, dando-lhe, por fim, seu aspecto definitivo, fragmentado). São trabalhos que tratam da duração de maneira explícita; a passagem do tempo é reconhecida na sua transformação física.

O trabalho de madeirite intervém no espaço de uma maneira muito mais radical, modificando-o, deixando da arquitetura original apenas uma memória. Assim como o trabalho de grafite, convida o espectador a um *andar ao longo*, para o seu reconhecimento.

38

Esta instalação foi montada, também, em São Paulo, em 1989, na Galeria Raquel Arnaud, agora com outra conformação espacial, dada a mudança do local de exposição, e inclusão de novos trabalhos. Dentre eles, um de particular importância, para mim, é a construção cúbica de tijolos, que retoma a questão do vazio através de estreitas frestas abertas em cruz, no seu interior, que rompem a sua superfície (Fig. 40).

40

Esse trabalho, por seu material, oferece a possibilidade de ser exposto a céu aberto, como o foi posteriormente, e sugeriu que o trabalho seguinte fosse, também, feito com tijolos e exposto ao ar livre (Fig. 41). Ambos foram sucessivamente mostrados em espaços abertos e públicos e são o elo para meus trabalhos projetados para o espaço público. Vale mencionar, aqui, as duas outras instalações que mostram como ocorre essa mudança do local reservado das galerias e museus para o local público indiferenciado.

41

46

Em 1991, a convite da curadora Sônia Salzstein Goldberg, ocupei a Capela do Morumbi com um dos trabalhos de tijolos mencionados acima (Fig.42). Por ser uma situação inaugural, não havia ainda a memória do local como um espaço consagrado à arte, portanto, a relação do trabalho com o público deu-se de forma quase ideal: sem expectativa.

42

47

Na instalação de 1994, montada na Cinemateca Brasileira para projeto *Arte/Cidade - Cidade Sem Janelas*, a primeira reação do espectador, ao entrar na sala, era a de paralização. O que ele via, em primeiro lugar, eram réstias distantes de luz branca, num lugar muito escuro. A luz natural tinha sido totalmente bloqueada; ele teria que caminhar *sem chão*, para chegar até ao trabalho. Aos poucos, sua visão ia adaptando-se e, ao aproximar-se das fontes de luz, podia ver que o lugar era um galpão de cerca de 12 x 20 metros e que as luzes filtravam das emendas de grandes caixotes (usados para transporte de obra de arte), onde haviam sido instaladas lâmpadas fluorescentes (Fig. 43).

43

48

Outras exposições, do período recente, que problematizam as mesmas idéias são: *Ao Cubo* (Fig. 44), Paço das Artes; *Tridimensionalidade na Av. Paulista* (Fig. 45), Itaú Cultural;

44

45

Esculturas, Galeria Raquel Arnaud (Fig. 46), Esculturas, Galeria André Milan (Fig. 47), Escultura e Desenhos, Studio AS (Fig. 48), Museu de Arte Contemporânea de Londrina (Fig. 49).

46

47

48

49

51

Processo criativo

Através da exposição de 1984, no MAM do Rio de Janeiro, vou dar um exemplo do processo criativo no meu trabalho: o que me influencia, como eu o concebo e como eu resolvo, na prática, as questões em que estou interessado.

Nessa ocasião, eu estava muito interessado em linguagens. Lendo um texto sobre o cruzamento de leituras em diferentes níveis em *Finnegans Wake* de James Joyce (15) e lembrando das *palavras-valise* de Lewis Carroll (16), ocorreu-me a idéia para essa minha primeira instalação (Fig. 50). Pensei na realização de uma série de oito trabalhos que se referissem de tres maneiras diferentes e, ao mesmo tempo, à arte: pela *materialidade*, particularmente nas técnicas utilizadas em arte; pela *cor e superfície* e, finalmente, pelos *meios da percepção*. Os trabalhos são os seguintes:

50

1. quadrado de 90 cm de lado e cerca de 3 cm de espessura, apoiado na parede, sobre o chão.

material - borracha vulcanizada e aplicada com espátula - referência à pintura volumosa e matérica de El Greco.

superfície/cor - preto.

percepção - visão: esse trabalho faz um movimento rotatório, paralelamente à parede, de cerca de 45 graus, em intervalos de tempo aleatórios. Este movimento surpreende o espectador e é tão rápido, que, às vezes, deixa-o em dúvida quanto à sua ocorrência (Fig. 51).

51

2. quadrado de 90 cm de lado e cerca de 4 cm de espessura, apoiado na parede, sobre o chão.

material - placa feita com mistura de pigmento a gesso - referência ao afresco.

superfície/cor - azul cerúleo - referência a Giotto.

percepção - tato: sensação do frio da superfície (Fig. 52).

52

3. quadrado de 90 cm de lado e cerca de 12 cm de espessura, apoiado na parede, sobre o chão.

material - duas chapas moldadas, côncavas, de acrílico, usadas nos anúncios de néon, coladas uma na outra: uma transparente, a outra opaca; a transparente na frente da opaca - referência à velatura na pintura.

superfície/cor - amarelo

percepção - visão: ilusão criada pela imagem do espectador refletida no acrílico transparente mas não na superfície opaca.

53

referência à transformação na arte.

superfície/cor - marrom translúcido

percepção - olfato: a glicerina tem perfume.

57

8 - quadrado de 120 cm de lado e 20 cm de altura, colocado sobre o chão.

material - 2 conjuntos superpostos de lâmpadas fluorescentes vermelhas, montados numa moldura de madeira

superfície/cor - vermelho

percepção - visão: o excesso de luz vermelha, no centro da instalação, produzia na retina a complementar verde, fazendo com que todo o ambiente parecesse esverdeado, por algum tempo - referência a Dan Flavin.

58

4. quadrado de 90 cm de lado e cerca de 12 cm de espessura, apoiado na parede, sobre o chão.

material - chapa de ferro galvanizado - referência à escultura americana dos anos 60 (David Smith).

superfície/cor - prateado

percepção - audição : um auto-falante, sem o cone, colado atrás da chapa, faz com que ela funcione como o próprio cone de vibração de som, produzindo um ruído baixo e constante, na nota fá.

5. quadrado de 90 cm de lado e cerca de 2,5 cm de espessura, apoiado na parede, sobre o chão.

material - placa de cimento - referência ao uso da cerâmica em arte.

superfície/cor - branco

percepção - tato: uma resistência colocada atrás da placa esquentando o concreto, que distribui o calor por toda sua superfície.

55

6 - quadrado de 90 cm de lado e cerca de 7 cm de espessura, apoiado na parede, sobre o chão.

material - espuma de poliuretano - referência à Pop Art.

superfície/cor - verde

percepção - tato: deformação e sensação de aspereza ao ao toque.

56

7 - quadrado de 90 cm de lado e cerca de 2,5 cm de espessura, apoiado na parede, sobre o chão.

material - glicerina, que, com o tempo, resseca e muda de forma -

Conclusão

*“O homem escala uma montanha porque ela está lá.
O homem faz um trabalho de arte porque ele não está lá”. (17)*
(Carl Andre)

A obra de um artista constitui-se de num corpo coerente de assuntos tratados durante o seu percurso.

Olhando o conjunto dos meus trabalhos inseridos neste texto, percebo, ainda mais claramente, as acentuadas mudanças, as transformações, o uso indiferenciado que faço da bidimensionalidade e da tridimensionalidade, e pergunto-me onde, nesse caminho, eu reconheço uma topografia, as paisagens e os pontos de encontro que me são familiares, isto é, o quê há de comum em meus trabalhos que lhe dê o nome de obra?

Reconheço, então, que pelo menos um assunto está presente em todos eles e que, talvez, isto seja o que lhes dê unidade e permanência: o tratamento da superfície. Acho que, na pintura, a superfície é uma espécie de armadilha para a cor e a cor se desloca, na sequência dos meus trabalhos, do pigmento para a textura dos materiais. Reconheço, então, que são essas transformações no tratamento da superfície que me levam para o tridimensional, para as instalações, para o espaço físico que é, enfim, a pele do mundo. Reconheço, agora, o espaço na sua contingência de extensão, ora do olhar, ora do corpo.

que se deslocam na sua superfície, que a medem e que são medidos pelos seus próprios deslocamentos.

Transformações, duração, extensão, superfície e pele, soam, agora familiares, para mim, como sequências de uma mesma música. Ocupam o mesmo lugar e pertencem ao mesmo corpo.

Segue-se, finalmente, o ensaio fotográfico que é a verdadeira conclusão desta tese. Ele é consequência das reflexões suscitadas pelo texto. Uma obra, para ser viva, necessita que cada trabalho produza uma nova pergunta, que esta sugira um novo trabalho, e assim por diante, porque a arte é o lugar do desconhecimento.

Notas

- (1) André Breton, in Teorias da Arte Moderna, Herchez B. Chipp, pág. 407. (ver **Bibliografia**)
- (2) Ludwig Wittengenstein, in Tractatus Logicus Philosophicus, pág. 129. (ver **Bibliografia**)
- (3) Giulio Carlo Argan, *Il Trecento e Il Quattrocento*, in Storia dell'Arte Italiana, pág. 202. (ver **Bibliografia**)

"Piero scriverà un trattato di prospettiva e lo intitolerà 'De prospectiva pingendi' per dimostrare, come dimostra, che la prospettiva non è una premessa dell'operazione pittorica, ma la pittura stessa; e svilupperà una complessa casistica perché ormai la prospettiva non è la legge o il principio della visione, ma la visione nella sua totalità."

- (4) João Baptista Rossi, in O Velho Rossi, pág. 90. (ver **Bibliografia**)

"Antes e depois da chegada de João Baptista a Ouro Fino, radicaram-se na localidade inúmeras famílias italianas, cujos sobrenomes são a seguir relacionados, com omissões não intencionais, para que sua lembrança não e perca na poeira do tempo. Eram os Paulini, Burza, Ferrari, Barci, Tardini, Bolognani, Lucchesi, Carpentieri, Battisteli, Guidi, Tomazzini, Megalle, Ferrentino, Lomonaco, Butti, Nardon, Farilla, Golla, Bailloni, Sainatto, Ballestra, Darini, Rivelli, Zerbinatti, Cadan, Morganti, Sirolli, Gubiotto, Bellini, Negri, Petri, Francelli, Zorattini, Buralli, Meazzini, Merlo, Oliva, Cecon, Puttini, Banchieri, Capacci, Doria, Buonamici, Coldibelli, Garbi, Germiniani, Marcaccini, Marinelli, Miotto, Pellicano, Rastelli, Tadini, Tardelli, Clementoni, D'Alcol, Zucon, Montagnolli, Pardini, Carrozza, Gambaro, Pagano, Veronesi, Ferraresi, Gottardi, Bonini, Tomazzeli, Franchi, Guarini, Jannuzzi, Seriggiotto, Salla, Zia, Genovezzi, Beghini, Beligni, Crestani, Tomazzolli, Rigotto, Penacchi, Nardini, Casasanta, Bertelli, Sacchetti, Bruggin, Gissoni, Migliori, Marcilio, Quaglia, Natale, Piovesan, Tassotti, Dellorenzo, Bernardi, Vicentini, Bernardelli, Caniello, Castelli, Cavallari, Consentino, Dainazzi, Furlan, Giacometti, Bertinatto, Margini, Torriani, Pagliarini, Lemmi, Ritiotti, Moroli, Del Nero, Togni, Roni, Felippi, De Luca, Paolo, Polato, Chincchio, Poltronieri, Bazzani, Tumoto, Veronez, Migliorini, Patricio, Caprara, Semião, Farinacci, Momesso, Favaro, Tonini, Nicaretto, Caratoni, Marchezelli, Coltri, Pucci, Bianchi, Medau, Michelloto, Roma, Bazzani, Trezza, Navi, Massaro, Lucchini, , Fatori, Bechelli, Pesianotto, Mangagnoto, Condi, Teobardini, Calarezzi, Dallo, Larai, Mainardi, Giandozzo, Cardini, Bombacchi, Bressan, Buttilagaro, Cetolo, Civedatti, Colombo, Daolio, Gangi, Geraldini, Grassi, Milani, Mantovani, Mucci, Patronieri, Troisi, Benni, Petrarolli, Zelante, Bandoria, Dellatorre, Melega, Cyrillo, Tecchi, Canella, Chiessa, Baggio, Felice, Guarizzi, Alberti, Moroni, Massari, Parma, Onoratti...Gerotto, Frangelli,

- (5) Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, in Merleau-Ponty / Os pensadores, pág. 103. (ver **Bibliografia**)
- (6) Viktor Chklovsk, in A Estratégia dos Signos, Lucrécia D'Alessio Ferrara, pág. 34. (ver **Bibliografia**)
- (7) Rosalind Krauss, in On Frontality, pág. 87. (ver **Bibliografia**)
- (8) Helio Oiticica em Lygia Clark e Helio Oiticica, Glória Ferreira, pág. 86, (ver **Bibliografia**)
- (9) Citação livre, ouvida em um programa de rádio.
- (10) in Musical Calendar-1997, The Metropolitan Opera House,
New York
- (11) Henri Matisse, in Teorias da Arte Moderna, Herschel B. Chipp, pág. 131. (ver **Bibliografia**)
- (12) Marcel Duchamp, in The Bride Stripped Bare by Her Bachelors,even, Richard Hamilton. (ver **Bibliografia**)
- (13) **Aracy Amaral** em Perfil de um Museu, ilustração 7. (ver **Bibliografia**)
- (14) Idem, ilustração 12.
- (15) Josef Campbell e Henry Moton in A Skeleton Key to Finnegans Wake. (ver **Bibliografia**)
- (16) Augusto e Haroldo de Campos, in Metalinguagem e Haroldo de Campos em Panaroma do Finnegans Wake. (ver **Bibliografia**)
- (17) Carl Andre, in Art Povera, Germano Celant, pág. 204, (ver **Bibliografia**)

"A man climbs a mountain because it is there.

A man makes a work of art because it is not there."

Índice Iconográfico

Fig. 1

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1966/6

Dimensões: 60 x 73 cm

Técnica: carvão sobre papel

Coleção Gemma Giaffone

Fig. 2

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1971

Dimensões: 34 x 20 cm

Técnica: colagem de fotos, jornal e papel sobre papel

Coleção do artista

Fig. 3

Autor: Piero della Francesca (detalhe)

Data presumida: 1452

Dimensões: 336 x 747 cm (tamanho total)

Técnica: afresco

Encontra-se na Igreja São Francisco de Assis, Arezzo, Itália

Fig. 4

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1977

Dimensões: 200 x 300 cm

Técnica: tinta acrílica sobre tela

Coleção Mário Garnero

Fig. 5

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1978

Dimensões: 165 x 260 cm

Técnica: tinta acrílica sobre tela

Coleção Augusto Lívio Malzoni

Fig. 6

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1969

Dimensões: 50x 70 cm

Técnica: colagem de fotofrafiyas sobre cartão montado

Coleção do artista

Fig. 7

Fotografia da contracapa do catálogo da exposição de Carlos Fajardo, 1978, realizada na Galeria Luisa Strina, em São Paulo.

Fig. 8

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1978

Dimensões: 16 x 21,50 cm

Técnica: pastel, nanquim e grafite sobre papel

Coleção do artista

Fig. 9

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1978

Dimensões: 16 x 21,50 cm

Técnica: pastel, nanquim e grafite sobre papel

Coleção do artista

Fig. 10

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1966

Dimensões: 42 x 62 cm

Técnica: lápis grafite e papel sobre papel

Coleção José Resende

Fig. 11

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1966/67

Dimensões: 110 x 130 x 10 cm

Técnica: tinta a óleo e placas de acrílico sobre tela

Coleção Rachel de Almeida Magalhães

Fig. 12

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1966

Dimensões: 22 x 31,5 cm

Técnica: lápis grafite e lápis de cor sobre papel

Coleção do artista

Fig. 13

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1966

Dimensões: 22 x 31,5 cm

Técnica: lápis grafite e lápis de cor sobre papel

Coleção do artista

Fig. 14

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1966/67

Dimensões: 110 130 x 10 cm

Técnica: tinta a óleo e placas de acrílico sobre tela

Coleção Wesley Duke Lee

Fig. 15

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1967/68

Dimensões: 21 x 16 cm

Técnica: instruções para a feitura de um trabalho, impressas em papel
brilhante

Coleção do artista

Fig. 16

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1969

Dimensões: 16 x 22 cm

Técnica: colagem, lápis grafite e lápis de cor sobre papel

Coleção do artista

Fig. 17

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1969

Dimensões: 70 x 220 x 3 cm

Técnica: fórmica montada em madeira

Coleção Dudi Maia Rosa

Fig. 18

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1971

Dimensões: 18 x 30 cm

Técnica: fórmica montada em madeira

Coleção Rachel de Almeida Magalhães

Fig. 19

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1971

Dimensões: 21 x 30 cm

Técnica: pastel seco sobre papel

Coleção do artista

Fig. 20

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1971

Dimensões: 23 x 30 cm

Técnica: cartão colorido sobre madeira

Coleção do artista

Fig. 21

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1981

Dimensões: 310 x 456 cm

Técnica: tinta latex e verniz sintético sobre tela

Coleção Conrado Malzoni

Fig. 22

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1981

Dimensões: 310 x 456 cm

Técnica: tinta latex e verniz sintético sobre tela

Coleção João Augusto Queiroz

Fig. 23

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1981

Dimensões: 310 x 456 cm

Técnica: tinta latex e verniz sintético sobre tela

Coleção Museu de Arte Contemporânea de Niterói

Fig. 24

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1981

Dimensões: 310 x 623 cm

Técnica: verniz sintético e spray de esmalte sintético sobre tela

Coleção Museu de Arte Contemporânea de Niterói

Fig. 25

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1981

Dimensões: 9 x 12 cm

Técnica: fotografia

Coleção do artista

Fig. 26

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1981

Dimensões: 9 x 12 cm

Técnica: fotografia

Coleção do artista

Fig. 27

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1981

Dimensões: 9 x 12 cm

Técnica: fotografia

Coleção do artista

Fig. 28

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1981

Dimensões: 9 x 12 cm

Técnica: fotografia

Coleção do artista

Fig. 29

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1981

Dimensões: 9 x 12 cm

Técnica: fotografia

Coleção do artista

Fig. 30

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1981

Dimensões: 9 x 12 cm

Técnica: fotografia

Coleção do artista

Fig. 31

Fotografia da contracapa do catálogo da exposição de Carlos Fajardo, 1978, realizada na Galeria Luisa Strina, em São Paulo.

Fig. 32

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1981

Dimensões: 450 x 280 cm

Técnica: verniz sintético sobre tela, madeira pintada

Coleção particular

Fig. 33

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1981

Dimensões: 360 x 400 cm

Técnica: madeirite montada sobre chassis de ferro

Coleção Museu de Arte Contemporânea de Niterói

Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo,
em comodato

Fig. 34

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1981

Dimensões: 210 x 340 cm

Técnica: verniz industrial sobre tela sobre madeira

Coleção Santuza Andrade

Fig. 35

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1982

Dimensões: 250 x 490 cm

Técnica: plásticos infláveis, chapa de ferro

Coleção Augusto Lívio Malzoni

Fig. 36

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1983

Dimensões: 250 x 515 cm

Técnica: lâmpadas de neón, palcas de fibra de vidro, montados sobre
madeira

Coleção particular

Fig. 37

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1982

Dimensões: 200 x 400 cm

Técnica: tinta automotiva sobre chapas de ferro, lousa escolar de compensado

Coleção Augusto Lívio Malzoni

Fig. 38

Instalação - Vista parcial (em primeiro plano, argila moldada)

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1987

Local: Galeria Sérgio Milliet, Funarte, Rio de Janeiro - *Ciclo de Esculturas*

Fig. 39

Instalação - Vista parcial (em primeiro plano, esfera de glicerina)

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1987

Local: Galeria Sérgio Milliet, Funarte, Rio de Janeiro - *Ciclo de Esculturas*

Fig. 40

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1989

Dimensões: 220 x 220 x 220 cm

Técnica: tijolos montados

Coleção do artista, em comodato no Paço das Artes, USP, São Paulo

Fig. 41

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1989

Dimensões: 100 x 410 x 410 cm

Técnica: tijolos montados

Coleção do artista

Fig. 42

Instalação

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1989

Dimensões: 90 x 410 x 410 cm

Técnica: tijolos montados

Local: Capela do Morumbi

Fig. 43

Instalação

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1994

Local: Cinemateca Brasileira, Projeto *Arte/Cidade*

Fig. 44

Instalação

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1997

Dimensões:

Local: Paço das Artes, Exposição *Ao Cubo*

Fig. 45

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1997

Dimensões: 160 x 110 x 300 cm

Material: granito e madeira

Local: Av. Paulista, Exposição *Tridimensionalidade na Av. Paulista*,

Itaú Cultural

Coleção do artista

Fig. 46

Instalação - Vista geral

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1989

Local: Galeria Raquel Arnaud, São Paul

Fig. 47

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1992

Dimensões 150 x 150 40 cm

Material: mármore, tecido

Coleção João Carlos de Figueiredo Ferraz

Fig. 48

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1997

Dimensões: 170 cm de diâmetro

Materiais: cipó, cabo de aço

Coleção do artista

Fig. 49

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1995

Dimensões 210 x 120 x 100 cm

Materiais: pedra e tecido

Coleção Museu de Arte Contemporânea de Londrina, em comodato

Fig. 50

Instalação - Vista geral

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1984

Local: Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro - Projeto *Arte*

Brasileira Contemporânea

Fig. 51

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1984

Dimensões: 90 x 90 x 2,5 cm

Técnica: borracha vulcanizada sobre placa de madeira

Coleção Augusto Lívio Malzoni

Fig. 52

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1984

Dimensões 90 x 90 x 4 cm

Técnica: pigmento e gesso

Coleção do artista

Fig. 53

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1984

Dimensões: 90 x 90 x 10 cm

Técnica: placas de acrílico moldadas

Coleção Raquel Arnaud

Fig. 54

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1984

Dimensões 90 x 90 x 10 cm

Técnica: ferro galvanizado, madeira, auto-falante, amplificador

Coleção do artista

Fig. 55

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1984

Dimensões 90 x 90 x 2,5cm

Técnica: cimento, resistências, termostato

Coleção do artista

Fig. 56

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1984

Dimensões 90 x 90 x 10 cm

Técnica: espuma de poliuretano

Coleção do artista

Fig. 57

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1984

Dimensões 90 x 90 x 2,5 cm

Técnica: glicerina

Coleção do artista

Fig. 58

Autor: Carlos Fajardo

Data: 1984

Dimensões: 120 x 120 x 20 cm

Técnica: lâmpadas fluorescentes montadas em chassis de madeira

Coleção Raquel Arnaud

Bibliografia

Aguilar, Nelson (org.). Bienal Brasil, Século XX, 1995, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo.

Alberti, Leon Battista. Da Pintura, 1989, Campinas, Editora da Unicamp.

Amaral, Aracy. Perfil de um Acervo, 1988, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Amarante, Leonor. *A Bienal Procura Novos Caminhos*, in O Estado de São Paulo, 19 de Julho de 1981.

Amarante, Leonor. Bienais de São Paulo 1951/1987, 1989, São Paulo, PW Gráficos Editores Associados Ltda.

Amarante, Leonor. *Os Artistas Brasileiros na Bienal de São Paulo*, in O Estado de São Paulo, 13 de Setembro de 1981.

Arantes, Otilia. Mário Pedrosa 2 - Forma e Percepção Estética, 1995, São Paulo, EDUSP.

Argan, Giulio Carlo. Storia dell'Arte Italiana, 1988, Firenze, Sansoni Editore.

Arp, Hans e Lissitzky, El. The Isms of Art, 1968, New York, Arno Press.

Ayala, Walmir. *Um Retrato Fiel da Criatividade Brasileira*, in Jornal do Comércio, 21 de Maio de 1978, Rio de Janeiro.

Bardi, Pietro Maria. Profile of the New Brazilian Art, 1970, São Paulo, Livraria Kosmos Editora.

Batista, Doca. *No Limite do Real*, in A Gazeta, 9 de Junho de 1988,
Vitória.

Battcock, Gregory. Minimal Art, A Critical Anthology, 1969, London,
Studio Vista.

Beeren, W. A. L. Kasimir Malevich, 1878-1935, 1989, Amsterdam,
Stedelijk Museum.

Brett, Guy. Hélio Oiticica, 1992, Barcelona, Fundació Antoni Tapiès.

Brito, Ronaldo. Neoconcretismo - Vértice e Ruptura, 1985, Rio de
Janeiro, FUNARTE.

Buono, Oreste Del. L'Opera Completa de Piero della Francesca, 1967,
Milano, Rizzoli Editore.

Campbell, Joseph e Robinson, Henry Moton. A Skeleton Key to
Finnegans Wake, 1967, New York, The Viking Press.

Campos, Augusto e Haroldo. Metalinguagem, 1967, Petrópolis, Editora
Vozes Ltda.

Campos, Haroldo. Panorama do Finnegans Wake, São Paulo, Conselho
Estadual de Cultura.

Catálogo. Viva Brasil Viva, Konst Fran Brasilien, April-Jun, 1991,
Kulturhuset Yljevalchs.

Celant, Germano. Art Povera, 1969, London, Studio Vista.

Chipp, Herchez B. *Surrealismo e Pintura*, texto de André Breton, 1928,
in Teorias da Arte Moderna, 1993, São Paulo, Martins Fontes.

Costa, Oswaldo S. *Brazil's Vital and Active Art Scene*, in The Journal
of Art, September/October, 1989, USA.

Coutinho, Wilson. *No MAM, Momentos de uma Arte Radical*, in Jornal do Brasil, 1 de Outubro de 1984, Rio de Janeiro.

Duve, Thierry de. Pictorial Minimalisms on Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade, 1991, Oxford, University of Minnesota Press

Elderfield, John. Henry Matisse - A retrospective, 1992, New York, The Museum of Modern Art.

Farias, Agnaldo. Catálogo. *Carlos Fajardo - XLV Exposição Internacional de Arte da Bienal de Veneza*, 1993, Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo.

Farias, Agnaldo. Esculpindo o Espaço. - A Escultura Contemporânea e a Busca de Novos Modos de Relação com o Espaço, Tese de Doutorado, 1997, FAUUSP.

Ferrara, Lucrecia D'Alessio. A Estratégia dos Signos, 1981, São Paulo, Ed. Perspectiva.

Ferreira, Glória. Lygia Clark e Hélio Oiticica, 1986, Rio de Janeiro, Funarte.

Foster, Hall. The Aesthetic Essays on Postmodern Culture, 1983, Washington, Bay Press.

Frota, Lélia Coelho. *Diferentes Faixas de Cultura, num mesmo Comportamento*, in Jornal do Brasil, 1978, Rio de Janeiro.

Goldberg, Sônia Salsztein. *Desocupações do Espaço*, in La Biennale di Venezia 1978, Catálogo Generale, 1978, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia.

- Goldberg, Sônia Salzstein. Catálogo. *Carlos Fajardo - Um Coeficiente Mínimo de Estilo*, 1997, São Paulo, Studio AS.
- Goldberg, Sônia Salzstein. Catálogo. *Carlos Fajardo*, 1984, São Paulo, Galeria André Milan.
- Goldberg, Sônia Salzstein. *Desocupações de espaço*, in Guia das Artes, no. 8/9, pp. 36/42, 1988, São Paulo, Casa Editorial Paulista.
- Goldberg, Sônia Salzstein. No Vazio do Mundo, Mira Schendel, 1996, São Paulo, Editora Marca D'Água.
- Gombrich, E. H. Art and Illusion, 1969, Princeton, Princeton University Press.
- Hamilton, Richard. Marcel Duchamp: The Bride Stripped Bare by her Bachelors, even, 1960, London, Lund, Humphries and Co. Ltd.
- Harnoncourt, Anne d'. Marcel Duchamp, 1973, New York, Museum of Modern Art.
- Haskell, Barbara. Donald Judd, 1988, New York, W. W. Norton and Company.
- Holt, Nancy. The Writings of Robert Smithson, 1979, New York, York University Press.
- Krauss, Rosalind E. Richard Serra/Sculpture, 1996, New York, New York, The Museum of Modern Art.
- Krauss, Rosalind. *On Frontality*, in The Great Decade of American Abstraction Modernist Art, 1960 to 1970 1974, Houston,

The Museum of Fine Arts.

Krauss, Rosalind. Passages on Modern Sculpture. 1990, Cambridge, The Mit Press.

Lagnado, Lisette. *Fajardo Instala Pirâmide na Capela do Morumbi*, in Folha de São Paulo, 28 de maio de 1991, São Paulo.

Lebel, Robert. Sur Marcel Duchamp, 1959, Paris, Trianon Press.

Leite, José Roberto Teixeira. Dicionário Crítico da Pintura no Brasil, 1988, Rio de Janeiro, Editora Art Livre.

Lippard, Lucy. Pop Art, 1996, London, Thames and Hudson.

Lissitzky-Kupres, Sophie. El Lissitzky. Life. Letters. Texts. 1968, London, Thames and Hudson.

Magalhães, Fábio. *Artistas Formam Cooperativa*, in Folha de São Paulo, 4 de Março de 1979.

Mammí, Lorenzo. *Carlos Fajardo*, in Guia das Artes, ano 8, no. 34, Abril, 1994, São Paulo.

Massi, Fernanda P. A. *Química dos Opostos*, in Revista da Folha de São Paulo, Dezembro de 1992.

Maurício, Jayme. *Moços Paulistas ocupam o MAM do Rio*, in Correio da Manhã, 1 de Agosto de 1970, Rio de Janeiro,

Maurício, Jayme. *Paulistas no MAM*, in Correio da Manhã, 25 de Agosto de 1970, Rio de Janeiro,

Mendonça, Casemiro Xavier de. Catálogo. *63/68 Figura e Objeto*, Outubro, 1988, São Paulo, Galeria Milan.

Merleau-Ponty, Maurice. *O olho e o espírito*, in Merleau-Ponty /

- / Os Pensadores, 1980, São Paulo, Abril Cultural.
- Michel, Michel. Piero della Francesca, the Arezzo Frescoes, 1996,
London, Thames and Hudsson.
- Moraes, Frederico (org.). Cadernos História da Pintura no Brasil. Anos 60: A Volta à Figura. Marcos Históricos, 1994, São Paulo, Instituto Cultural Itaú.
- Moraes, Frederico de. *Brasil em Veneza: Arte e Natureza*, in O Globo, 12 de Maio de 1978, Rio de Janeiro
- Naves, Rodrigo. A Forma Difícil, 1996, São Paulo, Editora Ática.
- Naves, Rodrigo. Catálogo. *Um Mar de Costas*, 1984, São Paulo, Gabinete de Arte Raquel Arnaud.
- Naves, Rodrigo. *Fajardo Expõe Solidão da Arte Contemporânea*, in Folha de São Paulo, 2 de Março de 1989, São Paulo.
- Oiticica, Hélio. Aspiro ao Grande Labirinto, 1986, Rio de Janeiro, Rocco.
- Oliva, Achile Bonito (org.). La Biennale di Venezia. XVI Exposizione Internazionale D'Arte 1993. Punti Cardinali Dell'Arte, 1993, Venezia, Margilio Editori.
- Overduin, Henk. Piet Mondrian - From Figuration to Abstaction, 1987, Tokio, The Tokio Shimbun.
- Panofsky, Erwin. La Perspectiva como Forma Simbolica, 1983, Barcelona, Tusquets, Editores.
- Pear, David. As Idéias de Wittgenstein, 1973, São Paulo, Editora Cultrix.

Perrault, John. *Report from São Paulo - Crossed Signals: The 16th Biennial*, in Art in América, May 1982, New York, Brant Art.

Picininni, Dayse. Objeto na Arte Brasileira, anos 60, 1978, São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado,

Pontual, Roberto. Arte/Brasil/Hoje, 50 Anos Depois, Editora Civilização Brasileira.

Pontual, Roberto. Dicionário de Artes Plásticas no Brasil, 1969, Editora Civilização Brasileira.

Prada, Cecília. *O Xingu Deságua nos Canais de Veneza*, in Isto É, 14 de Junho de 1978; São Paulo.

Rewald, John. Cézanne - A Biography, 1986, New York, Abradale Press.

Rosemberg, Harold. The Anxious Object, 1966, Chicago, The University of Chicago Press.

Rosemberg, Harold. De Kooning, New York, Farry and Abrams, Inc.

Rossi, João Baptista. "Velho" Rossi, 1988, São Paulo, Companhia Editora Nacional.

Russel, John. Pop Art Redefined, 1969, London, Thames and Hudson.

Shattuck, Roger. The Banket Years, 1968, New York, Vintage Books.

Tabet, Marco Antônio. *Superfícies: Os Trabalhos de Carlos Fajardo*, in Folhetim nº 358, Folha de São Paulo, 27 de Novembro de 1983.

Tassinari, Alberto. Amilcar de Castro, 1991, São Paulo, Editora Tangente.

Walter, Ingo F. Vincent Van Gogh, 1853-1890, 1990, Colonia, Taschen.

Wilder, Gabriela S. Em Busca da Essência. Elementos de Redução na Arte Brasileira, 19a. Bienal de São Paulo, 1987, Fundação Bienal de São Paulo.

Wittgenstein, Ludwig. Tractatus Logico-Philosophicus, 1968, São Paulo, Companhia Editora Nacional.

Zanini, Walter (Coord.). História Geral da Arte no Brasil, 1983, Instituto Walter Moreira Salles.

Zanini, Walter (Coord.). XVI Bienal de São Paulo, Catálogo Geral, 1981, Fundação Bienal de São Paulo.

Ensaio Fotográfico