PAISAGEM SUSPENSA

Fabiana Queirolo

PAISAGEM SUSPENSA

Fabiana Queirolo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Plásticas, Linha de Pesquisa Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti.

São Paulo, 2008

abstract

This study presents my artistic production between the years of 2005 and 2007, as well as the poetical and theoretical questions involved in this works: installed images in several places. The proximity with the landscape is determined by the articulations of the work with the place, instigating the reflection about the spatial experience of the observer. From the artist's point of view, the text points to the mediums and supports that are adopted, developing specific relations between the work, physical space and imagination.

image | space | photography | installation | landscape

resumo

Este estudo apresenta a minha produção artística entre 2005 e 2007, bem como as questões poéticas e teóricas envolvidas nas obras: imagens instaladas em diversos ambientes. A aproximação com a paisagem é determinada pela articulação dos trabalhos com o lugar, que instiga a reflexão sobre a experiência espacial do observador. Do ponto de vista da artista, o texto aponta para os meios e suportes adotados e desenvolve relações específicas entre obra, espaço físico e imaginação.

imagem | espaço | fotografia | instalação | paisagem

A Maria Clara e Nina,
Arthur e Maya.

introdução.....	11
OLHAR DE FORA	
IMAGEM E SUPERFÍCIE	
(ENTRE) PINTURA E FOTOGRAFIA	
sonho	21
CAMPO LUMINOSO	
O LUGAR DA OBRA	
DESVIO PARA A IMAGEM	
tarde	33
A LUZ COMO OBJETO	
SUPERFÍCIE FOTOGRÁFICA	
DA IMAGEM À INSTALAÇÃO	
DA IMAGEM AO OBJETO	
latitude	53
ESPAÇOS MÍNIMOS	
HORIZONTE IMAGINÁRIO	
parede dupla.....	69
QUASE ESPELHO	
FOTOGRAFIA COMO PROJETO	
OBRA E CONTEXTO	
recepção	83
VISTA ACIDENTAL	
JANELA MÚLTIPLA	
divisar	93
VER NAS ENTRELINHAS	
OLHAR PASSAGEM	
IMAGEM INSTÁVEL	
PAISAGEM EDIFICADA	
paisagem suspensa	113
EXPERIÊNCIA DO ESPAÇO	
VISÃO E PAISAGEM	
referências	118
agradecimentos	121

sumário

tempos de caça

nesses dias de caça
uma tarefa constante, à espera,
à espreita.
estranhos dias de cidade

na cidade particular dos labirintos que entro,
invento, disparo entre
corridas, vistas, desejos e dejetos
- a semana me atravessa.

uma semana passou por cima de mim:
o fôlego, rarefeito, mas
a tarefa me atinge feito encarnação.
observo um leão se espreguiçar,

lento o tempo da percepção.
ao seu lado, um outro,
digo tempo.

algum líquido
invisível transborda e confunde
aquilo de dentro, e o fora.

já não sei se vejo o leão além
ou se me vejo nele, torno a ser eu o alvo;
desde a captura
a imagem do leão ilustra outro dia.

introdução

... a forma, que corresponde já ao grau de elaboração pretendido, é inadequada ao real, dizendo respeito mais à organização material da obra do que às suas referências significativas. Estas estão no imaginário e a verdadeira imagem artística não está na obra, mas na memória. (FRANCASTEL, 1998, p.32).

OLHAR DE FORA

A prática artística demanda uma constante reflexão sobre o próprio trabalho e sua relação com o contexto da arte. A necessidade de discutir, elaborar e ampliar as questões provenientes desse processo faz parte da experiência da arte contemporânea; aprofundar e organizar essas idéias numa dissertação, vem a ser a razão originária deste mestrado.

Apresento aqui os trabalhos que realizei entre 2005 e 2007, seguindo a cronologia das experiências de cada exposição ou montagem. Tal trajetória baseia-se na realização de pinturas e fotografias digitais instaladas no espaço arquitetônico de maneira a provocar a percepção da obra em relação ao lugar. O conteúdo das imagens refere-se a “recortes” de ambientes edificados, familiares, reorganizados em determinadas superfícies em que a escala e a montagem ativam a experiência espacial do observador. As operações adotadas na produção das imagens e a articulação entre obra e espaço

expositivo são próprias de cada trabalho e serão discutidas adiante.

Este estudo concentra-se na reflexão sobre as obras em relação ao espaço e ao contexto em que vieram a se inserir. Com a intenção de me afastar do processo criativo, ou seja, das dúvidas e decisões tomadas durante a elaboração dos trabalhos, optei por debruçar-me na experiência da obra pronta. Focada em seu estado de exibição, pude dar ouvidos ao seu silêncio à espera de interpretações. Uma obra é um objeto cujos sentidos se desdobram indefinidamente à medida que encontra novos interlocutores. Busquei o lugar do observador, alheio à gênese do trabalho, criador de significados. Talvez seja notado o esforço em colocar-me a certa distância, em observar minha produção de um ponto de vista externo à sua fatura. Explico apenas o que julgo necessário ao entendimento efetivo dos trabalhos e descrevo os caminhos tomados quando esses, de algum modo, são visíveis e fazem parte da fruição do sujeito. Meu objetivo é alçar um diálogo a partir da experiência estética, elaborada tanto pelo artista quanto pelo espectador.

A dificuldade de uma pesquisa como esta surge já no ponto de partida: o objeto de estudo (a obra em curso) está em contínuo movimento e resignificação. De dentro do processo criativo, o distanciamento necessário para uma visão objetiva do resultado do próprio fazer exige métodos e escolhas bem definidos. Assim, o foco de atenção

manteve-se restrito às experiências realizadas durante o percurso do mestrado, deixando de lado a produção anterior e os projetos futuros. Ao observar esses trabalhos, algumas questões destacaram-se: a intersecção de meios diversos na construção de imagens, a relação dessas com o espaço arquitetônico e a distinção entre obra e mundo na percepção do sujeito.

IMAGEM E SUPERFÍCIE

Inicialmente, identifiquei nas superfícies escolhidas como suporte de meus objetos fotográficos uma pergunta a ser explorada aqui como introdução de minhas reflexões: de que maneira o aspecto material, incluindo sua aparência, dimensões e demais características, interfere na imagem apresentada como obra de arte?

Ao trabalhar com fotografia, a escolha do suporte pode ser determinada a partir da imagem já concebida, o que abre um leque de possibilidades para o objeto resultante. Na forma de um negativo ou arquivo digital a imagem encontra-se em estado de potência em relação à concepção da obra. A superfície adotada pelo artista ampara a imagem, determina uma escala e garante sua presença entre as coisas do mundo. A materialidade do suporte carrega suas particularidades, contextualizando a imagem. Partindo do conceito de que “imagens são superfícies” (FLUSSER, 2007, p. 152), passei a considerar a importância do suporte material na concepção e fruição da produção bidimensional de

vários artistas.

Desde que a operação da colagem foi inserida no âmbito da arte pelos cubistas no início do século XX, a superfície das imagens nunca mais foi a mesma. Um elemento colado sobre um plano torna-o visível como objeto bidimensional, contrariando a ilusão de profundidade ligada à tradição pictórica. A inserção de um novo material sobre a imagem evidencia a manipulação do artista diante do quadro. Assim, a utilização de fragmentos provenientes do mundo em comum (letras, jornais, papel estampado e embalagens, entre outros) no espaço da pintura, articulada a gestos e traços, inaugura uma nova proposição para as imagens. Ao recusar a perspectiva clássica e seus efeitos de profundidade, as vanguardas modernas emancipam a pintura em relação a modelos e sistemas previamente dados. A pintura incorpora ações derivadas da colagem, como recortar, cobrir, colar, justapôr, misturar, etc. A tela passa a ser o suporte que recebe e torna visível tais procedimentos. “Se a imagem de uma pintura perspectiva é o vidro transparente de uma janela, o de uma pintura moderna é um anteparo.” (TASSINARI, 2001, p. 29). Consequentemente, a bidimensionalidade do quadro torna-se essencial. A pintura é percebida como um objeto opaco, no qual o suporte e a imagem revelam sua natureza plana.

A lógica da colagem permite um espaço onde as operações construtivas¹ são expostas e a imagem

¹ Operações construtivas é um termo que indica uma série de procedimentos próprios ao fazer da obra, absorvidos pela arte a partir do século XX, tais como montar, juntar, sobrepôr, recortar, colar, pendurar, etc.

é fruto de uma combinação de procedimentos diversos. Ao notar o arranjo de elementos díspares conjugados na imagem, o observador percebe o processo de sua constituição e identifica os materiais utilizados e os procedimentos adotados. O plano do quadro deixa de ser “transparente” como na pintura renascentista, em que a representação do espaço tridimensional engana o olhar e ofusca a condição planar do suporte. A partir das conquistas modernas a superfície plana das imagens mostra-se como um anteparo sujeito às mais variadas manobras artísticas. Como observa Tassinari (2001, pp. 48-50) “uma obra de arte moderna, na grande maioria dos casos, não é algo incompleto, inacabado, mas algo pronto que pode ser visto como ainda se fazendo”. O espaço fundado pela colagem é rapidamente ampliado por inúmeros artistas, de modo a tornar-se o território onde as operações artísticas se incorporam às imagens de modo a interferir em seus possíveis significados. Ao desligar-se da tradição pictórica o meio deixa de ser “transparente”.

As superfícies carregam sua própria materialidade. Ao lidar com imagens, o artista acaba por adotar ou interagir nas propriedades imanentes de cada meio material. Em minha produção, em que pintura e fotografia se alternam, as imagens são impressas em uma única superfície por meio de aparatos digitais. Antes de tornarem-se objetos concretos, as fotografias são submetidas a manipulações feitas por intermédio de *softwares* específicos. Partes da imagem inicial

são preservadas entre elementos modificados, deixando à vista de todos os caminhos do fazer na obra final. Diante da ampliação digital, a materialidade do “objeto-foto” induz o observador aos códigos da fotografia. Mas tal percepção é tensionada pelas operações percebidas no interior das imagens, procedimentos ligados ao conceito de construção (recorte, colagem, montagem). A técnica da colagem desdobra-se então em uma fusão de meios distintos, impressos em uma única superfície. O fazer da imagem, em estado digital, revela-se sobre um “fundo” que é a fotografia. A obra estabelece um jogo de superfícies ligadas aos sinais da elaboração da imagem.

O questionamento sobre a imagem e as operações aparentes de sua construção levam a pensar a superfície como interface entre a obra e o mundo ao redor. Na pintura renascentista a bidimensionalidade do quadro é contrariada pelo uso da perspectiva clássica, que propõe ao olhar um espaço projetado, cuja ilusão estabelece um interior (o que está dentro do quadro) apartado do espaço do mundo. Tal concepção da pintura como “janela” contrasta com a produção da arte moderna e contemporânea, que constitui a obra explicitando sua condição material, sua opacidade. Consequentemente, a imagem deixa de oferecer um interior ilusório e passa a ser percebida em relação ao espaço físico, que é compartilhado com o observador². Sem os dispositivos tradicionais de separação entre arte e mundo ao redor, como molduras e pedestais, as obras são vistas em suas

articulações com o lugar no qual estão dispostas. “Uma pintura inteiramente bidimensional é uma impossibilidade para a percepção, pois ou a prioridade é a do que se dá a ver além do quadro ou o quadro aparece como figura sobre o fundo do espaço do mundo em comum.” (TASSINARI, 2001, p. 31).

A superfície resultante dos procedimentos artísticos e suas relações com o suporte material funda um espaço específico, próprio à arte. A articulação do espaço da obra com o lugar no qual se insere varia conforme as intenções do artista ao conceber e expor seu trabalho. Em minha produção, a vontade de criar imagens ambíguas em relação ao espaço surgiu em experiências de recortar as fotografias de modo a deixarem entrever o suporte, que por sua vez vieram a fazer parte das imagens. A tensão entre imagem e matéria estabeleceu vínculos entre as obras e os espaços expositivos. As imagens passaram a requisitar paredes e cantos arquitetônicos como suporte e parte de sua visualização, estabelecendo certa promiscuidade entre obra e lugar. As imagens “transbordam” do seu suporte específico (fotográfico) em direção à superfície dos ambientes através de pinturas nas paredes.

(ENTRE) PINTURA E FOTOGRAFIA

Fotografo por impulso, estimulada por algumas particularidades visuais do mundo, que são o ponto de partida do meu trabalho, cujo objetivo

é o exercício do ver como constante rever. O domínio do aparelho e seus inúmeros acessórios, o controle das condições externas, a execução minuciosa da revelação e ampliação do filme nunca me interessaram como artista.

A utilização de procedimentos ligados à colagem em fotografias surge na elaboração das imagens a partir de 2004 em meu trabalho. Por meio da manipulação digital, operações como a alteração do formato do quadro, o recorte de alguns elementos e a cobertura de áreas com cores uniformes são engendrados com o intuito de problematizar o sistema originário e regulador da imagem. Embora a atitude de realizar intervenções por meio de *softwares* tenha sido tomada inicialmente de maneira intuitiva e experimental, levá-la a diante justifica-se pela vontade de criar uma “imagem-pintura” que se manifesta por meio de uma “linguagem-fotografia”. Explorar esse encontro de meios parece válido pois estabelece uma categoria própria à obra. Isso importa mais pelo diálogo que o trabalho passa a veicular entre procedimentos de origens diversas e menos pela necessidade de nomeá-la sob o parâmetro de uma linguagem específica.

Examinar as obras a partir de seus meios leva a uma comparação. Enquanto a pintura surge, em geral, a partir de um espaço previamente estipulado (anteparo), a fotografia fixa uma imagem de um fragmento de um campo contínuo (mundo). Dubois (2003) explica a diferença entre

os dois meios, ao afirmar que a fotografia é realizada por um gesto de subtração e a pintura é uma somatória de ações cujo suporte carrega tal memória e experiência. O quadro, ou a tela, é o suporte que retém a ação artística, o processo de constituição da imagem no tempo próprio de sua fatura. A câmera fotográfica, por sua vez, explora o espaço do mundo cujos limites chegaria ao infinito. Ela retira do ambiente um quadro, cuja matriz - fílmica ou digital - é produto de um aparato tecnológico automático. “O espaço fotográfico não é determinado, assim como não se constrói.” (DUBOIS, 2003, pp. 177-178) No recorte espaço-temporal inerente ao ato fotográfico, a imagem é capturada de uma só vez pela câmera. Contudo, a fotografia não depende apenas do instante em que a foto foi gerada; ao contrário, esse momento é o ápice de um processo instaurado anteriormente pelo fotógrafo. Desde a escolha do aparelho, dos objetos e a forma de captá-los, até as decisões de formato, ampliação, dimensões e eventuais manipulações da imagem. Então, se a fotografia é uma imagem técnica, muitas vezes automática, entre o ato fotográfico e a superfície impressa há um fazer construído.

No entanto, a fotografia tradicional reproduz tecnicamente o “modelo” de imagem sistematizado pela pintura de origem renascentista. A câmera fotográfica deve sua invenção e funcionamento à caixa preta, artifício utilizado pelos pintores para a representação do espaço do mundo em uma superfície plana. O uso da caixa preta vincula-se

tanto ao desenvolvimento da perspectiva clássica na pintura quanto à invenção da câmera fotográfica alguns séculos depois. Não por acaso, a aparente transparência do suporte na pintura renascentista continua a ser exercida pela fotografia a partir de seu surgimento no século XIX. O sistema perspectivo está embutido no funcionamento do aparelho. “O carácter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que o seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia nos seus próprios olhos.” (FLUSSER, 1997, p. 33). Tais códigos visuais, que descrevem o mundo de um ponto de vista único, são historicamente familiares. Tão conhecidos que acabam passando despercebidos.

O mundo a ser representado reflete raios que vão sendo fixados sobre superfícies sensíveis, graças a processos ópticos, químicos e mecânicos, assim surgindo a imagem. Aparentemente, pois, imagem e mundo encontram-se no mesmo nível do real: são unidos por uma cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser um símbolo e não precisar de deciframento. (FLUSSER, 1997, p. 33).

Assim, a fotografia exerce a função de representar o mundo por meio de fórmulas visuais apreendidas como se fossem a própria realidade.

Toda fotografia demanda um referente, algo a ser fotografado. Esse referente é parte do

mundo contínuo, sem bordas, cuja totalidade é inapreensível. O sistema fotográfico devolve ao mundo fragmentos visualmente organizados dele mesmo. Enquanto mundo, a fotografia é fragmento; quando nas mãos ou à altura dos olhos, configura uma totalidade. Ela é um quadro fechado, cujos elementos se articulam em relação às suas bordas. Esse limite estruturante permite-nos uma sensação de completude, entendimento, conformidade. A fotografia apresenta o mundo como linguagem, em que o real aparece traduzido em código apreensível. Ou então ela nos engana.

Numa entrevista, Wim Wenders diz que o olho vê um campo maior do que é possível à percepção assimilar³. Justifica, assim, seus óculos de bordas bem demarcadas: constituem uma moldura a contornar e organizar aquilo que é visto. Opta por recursos para destacar uma parte, uma visão possível da totalidade imediatamente inapreensível. Olhos de cineasta a buscar quadros, frames, recortes. Se o mundo não tem contornos definitivos, a fotografia distingue-se dele, fundando um espaço interior que é organizado pelas margens.

Além de separar e fixar uma parte da continuidade do mundo, o que garante uma organização própria e autônoma, a fotografia reproduz um sistema perspectivo decantado ao longo de séculos. A câmera fotográfica “imita” a visão de um ponto de vista único, fixo, o qual fomos preparados a decodificar desde a Renascença. Isso somado ao aspecto físico e químico envolvidos na origem do

aparelho fotográfico propicia à imagem técnica a identificação com um pedaço do mundo - a fotografia carrega uma espécie de evidência da realidade. Quando esse sistema de captura e fixação é aparentemente mantido na imagem, sua hegemonia supera, em parte, as questões trazidas pela câmera digital. Entre a imagem numérica e a fotografia convencional há, pelo menos, um grau de artifício a mais. Mas os códigos visuais continuam a imitar, não a realidade, mas o funcionamento da caixa preta através do qual entendemos ver o mundo. Familiarizados com o sistema, usufruímos dele como se fosse transparente. O sentido de ver as coisas por meio da fotografia parece falar mais alto que a percepção de seu funcionamento. A não ser que a linguagem fotográfica apresente algum estranhamento capaz de transformá-la em conteúdo visual trazido pela imagem.

Os registros dos trabalhos que apresento a seguir consideram a tarefa de notar os códigos embutidos nas imagens instaladas em diversos lugares. A análise das imagens enquanto objetos (sua materialidade, meio, montagem e conteúdo) desdobra-se em relações específicas entre obra e espaço expositivo. As reflexões buscam demonstrar a proposição das instalações para desestabilizar a percepção ao criar ambigüidades entre imagem e mundo.

³ Entrevista gravada no filme *Janela da Alma*, dirigido por João Jardim e Walter Carvalho, Brasil, 2001.

“Agora passaram uns instantes em que a imaginação, como um inseto noturno, saiu da sala para recordar os gostos do verão e voou distâncias que nem a vertigem nem a noite conhecem. Mas a imaginação tampouco sabe quem é a noite, quem dentro dela escolhe lugares da paisagem, onde um cavador revolve a terra da memória e a semeia de novo. Ao mesmo tempo alguém lança pedaços do passado aos pés da imaginação; a imaginação escolhe, pressurosa, com um pequeno lampião que move, agita e mistura os pedaços e as sombras. De repente deixa cair o pequeno lampião na terra da memória e tudo se apaga. Então a imaginação volta a ser o inseto que voa, esquecendo as distâncias, e pousa na beira do presente.”

Felisberto Hernández,
trecho do conto O Cavaleiro Perdido
(2006, p.45)

sonho

sonho
2005
Ateliê 397, São Paulo
superfície de alumínio sobre muro
8 x 10 m

CAMPO LUMINOSO

A instalação *sonho*, realizada no Ateliê 397, em abril de 2005, é uma grande superfície refletora formada por chapas finas de alumínio fixadas no alto do muro. Tomando a estrutura arquitetônica do local como suporte, a obra altera-se constantemente, conforme a condição do espaço a céu aberto. Não é senão um plano, porém atuante: age ecoando a luminosidade proveniente do céu. Constitui um campo que devolve as incidências do tempo. Luz, calor, cor. A superfície de alumínio é continuamente alterada em sua aparência, sujeita às reflexões da passagem do tempo e das mudanças no espaço celeste.

Sonho funciona como um radar que capta ondas luminosas, as variações do céu da cidade, os acontecimentos do tempo. É uma superfície sensível cuja aparência se modifica aos olhos do espectador. Penso na ação fotoquímica do papel fotográfico, mas *sonho* não fixa uma imagem e assim nunca termina seu trabalho. Seu agir é inútil, não há finalidade, apenas ecoa o fluxo de um espaço vazio: o céu. Em vez de um mundo à parte, como uma imagem convencional sustentaria, a superfície de alumínio ali instalada mantém um diálogo constante com o tempo real, o presente contínuo. Faz imaginar um aparelho que transforma o tempo em visão especular. Tal emanção atinge os sentidos do espectador; conecta-o ao imenso vazio em constante movimento que está além do alcance da vista.

No 397 a vista para o céu reduz-se a uma abertura estreita: o comprido corredor é rodeado por muros e paredes. Mas está a céu aberto. O espaço contínuo, característico da atmosfera celeste, aparece como recorte, como pedaço; uma visão diversa da idéia de céu como algo espacialmente ilimitado. A instalação da superfície refletora no muro duplica, virtualmente, a entrada de luz dada pela arquitetura. Ao refletir a luminosidade que incide no muro, é como se houvesse ali uma nova abertura. Um vão imaginário no muro. Imaginário porque a superfície não ilude o olhar, apenas sugere um buraco, uma estranha passagem de luz entre blocos de concreto.

A superfície de aproximadamente 8 metros é fixada no muro de maneira a deixar aparentes as emendas entre suas partes. O olhar percebe sua instalação, o fazer da obra fica exposto. Tais sinais indicam o processo de sua montagem. *Sonho* traz, de forma evidente, sua materialidade. A condição opaca dos tijolos de concreto cede lugar a um plano brilhante. A textura e a concretude do muro sofrem, à vista dos olhos, um corte. As propriedades do alumínio captam luminosidades, ou tonalidades, que não seriam visíveis sem a instalação da superfície. O espelhamento parcial da luz instiga a imaginação ao revidar sutilezas cromáticas provenientes do céu, que variam no tempo. A percepção do aspecto material das coisas (o muro, o alumínio) contrasta com a visão especular dos reflexos na passagem contínua do tempo.

Sonho é simultaneamente reflexo e superfície, sua materialidade torna visível o que escaparia aos olhos. O alumínio utilizado é fosco, e sua reação às condições do ambiente é parcial. Sua superfície não se anula como num espelho. A intensidade dos reflexos é percebida conforme o ponto de vista do observador, e depende da luz externa, que varia a cada momento do dia. É necessário que o visitante caminhe pelo corredor do 397 e observe a instalação de diversos ângulos para compreender os vários aspectos da obra. O movimento do espectador pelo espaço acontece na tentativa de abarcar *sonho* com a visão, fazendo do olhar uma experiência do corpo todo. As variações na aparência da instalação propiciam um constante rever, pois aquilo que está lá para ser visto não se mostra por inteiro de nenhum ângulo possível.

O LUGAR DA OBRA

O Ateliê 397 é um local expositivo bastante particular. Ao entrar, à esquerda, um muro de 10 metros de altura conduz quase automaticamente a visão para o alto, e ela se depara com uma faixa do céu. A condição de céu aberto, por sua vez, influencia qualquer ação ou objeto ali colocado, submetido ao tempo e à luz natural. O muro feito de blocos de cimento de um lado e as janelas e portas de outro são também elementos que inibem a suposta neutralidade comum aos espaços amplos e brancos das galerias e dos

museus. Não há adaptações de qualquer tipo para que o ambiente expositivo venha a situar-se como mais um cubo branco do circuito paulistano de arte. Sem falar que a principal área disponível para ocupação artística é um corredor - mede aproximadamente 2 metros de largura por 11 de extensão. Tudo isso transforma o Ateliê 397 em um espaço de experimentações para o artista e para o público.

Há algum tempo a arte ocorre em locais dotados de características próprias: ambientes amplos e fechados, sem interferências, com paredes brancas e lisas. É certo que nos habituamos a eles, aceitamos seus códigos legitimadores. Dentro de um cubo branco a obra está protegida, pois a especificidade do espaço físico assegura seu estatuto de algo especial. Segundo O'Doherty (2002, pp. 3-4), "a galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é "arte". A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma"; "o mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas". Contudo, por razões que não vem ao caso explorar, a busca de alternativas em relação ao cubo branco por parte dos artistas já é bem situada na História, em que não faltam exemplos de obras devidamente reconhecidas. *Land art* e *site specific*, tão inovadoras algumas décadas atrás, hoje são como "modalidades" de arte, amplamente difundidas, praticadas e institucionalizadas.

Ao notar a produção de arte contemporânea em geral, *sonho* é mais um *site specific* entre tantos outros. A instalação é fruto da observação das particularidades do Ateliê 397, que não deixa de ser um pedaço do mundo comum. Sem adaptações para funcionar como anteparo exemplar - uma parede branca, por exemplo - é quase uma decorrência pensar a obra a partir da especificidade do espaço dado. É parte do desafio proposto pela própria natureza do local expositivo em sua arquitetura não especializada, pois o lugar possui características notáveis a ponto de intervir de forma contundente na experiência estética. Assim, a superfície de alumínio mistura-se ao espaço do Ateliê e dialoga com sua abertura para o céu. *Sonho* toma o contexto físico do lugar como conteúdo da obra. Surge então uma questão: se a obra de arte insere-se na continuidade do espaço da vida cotidiana, misturando-se ao mundo em geral, o que garante a ela a distinção de obra de arte? É possível fundar um "mundo próprio", ao compartilhar o mesmo lugar dos objetos comuns? Como a arte mantém seu estatuto de coisa especial nas práticas contemporâneas?

Esse problema coloca-se desde os primórdios do século XX, quando a pintura recusa a condição de "janela", própria ao quadro renascentista cuja estrutura estabelece a ilusão de uma realidade paralela, fundando um espaço à parte dentro da imagem. Ao assumir a condição bidimensional do quadro, excluindo dele a profundidade projetada por meio da perspectiva clássica, a obra torna-se

um objeto opaco e inaugura uma nova relação com o espaço ao seu redor. Os dispositivos de mediação entre a obra e o mundo, como as molduras e os pedestais, caem em desuso, pois o objeto de arte é visto em relação ao ambiente e não mais como um “interior” independente do espaço em comum. A idealização do cubo branco foi essencial, pois o local expositivo passou a funcionar como uma moldura para a arte. Em sua especialização, a galeria distingue-se de um lugar qualquer, o que garante à obra um espaço próprio e legitimador.

Segundo Lorenzo Mammì (2004), no contexto do modernismo haveria duas saídas possíveis para manter a distinção entre um objeto de arte e um objeto qualquer: “ou a estranheza da obra em relação ao espaço comum deverá ser extraída dela mesma, como uma consequência necessária de sua conformação; ou as modalidades de apresentação da obra (incluindo o espaço em que será mostrada), serão elas mesmas especiais.” (MAMMÌ, 2004, p. 82)

Em relação à *sonho* tal distinção não é garantida pelo espaço expositivo. Primeiramente porque o 397 não possui as características de um local previamente destinado a amparar um objeto artístico. E, sobretudo, porque, nesse caso, a obra e o espaço são indissociáveis. Ao requisitar o lugar como conteúdo da obra, a instalação transforma o próprio espaço do Ateliê 397 em objeto de experiência estética, em um mundo à parte onde

a fruição da arte abarca o ambiente como um todo. A superfície de alumínio ativa o vão aberto, atrai o olhar para o alto, contrasta a materialidade do muro em relação ao vazio do céu. Os reflexos anunciam eventos que não podem ser vistos por completo, podem ser apenas imaginados. O lugar da obra parece ser o próprio tempo.

DESVIO PARA A IMAGEM

A ambigüidade entre obra de arte e espaço comum reflete-se nos registros fotográficos da exposição. Se esse relato instiga a imaginação de *sonho*, muito devemos às suas fotografias. Entretanto, tais imagens colocam a obra “entre parênteses” separando-a do mundo em comum: ela passa a ter bordas definidas e submete-se à configuração de quadros fechados a serem contornados pelo discurso. A instalação desdobra-se na memória numa constante atualização da experiência da obra.

As fotografias trazem uma inscrição decodificada. A câmera captura um quadro do mundo e permite apartá-lo de sua continuidade ou contexto. As bordas da foto são limites claros, e dentro deles a imagem organiza-se em um espaço familiar aos olhos: o espaço da perspectiva clássica e do ponto de vista único. A escala arquitetônica do lugar, cuja percepção toma o corpo todo, apresenta-se reduzida ao plano do olhar, das mãos. A fotografia engana a percepção, colocando a suposição - ou indício - no lugar da realidade.

Sendo assim, tomo as fotos de *sonho* como artifícios que auxiliam visualizar a obra em um espaço especial, um mundo à parte fundado pela imagem. Na fotografia a diferenciação entre arte e mundo em comum fica em segundo plano, pois ela se distancia da experiência do corpo no espaço, ao observar a obra se transformar com a luz e o tempo. O registro fotográfico não traduz a sua complexidade: *sonho* altera-se conforme as condições do lugar, modifica-se aos olhos do visitante como se a cor fosse paisagem. Diante da superfície de alumínio, o olhar não mergulha em suas relações internas, como numa imagem fixa. A qualidade reflexiva do metal age conforme sua exterioridade. A contemplação da obra perde-se entre matéria e miragem. Tal experiência diverge daquela que se encontra em uma fotografia.

Na superfície da instalação não há imagem inscrita. A percepção de *sonho* depende das reações das propriedades materiais do alumínio em relação ao seu entorno. O espectador avista sua emanção sutil, impalpável. Os fenômenos ocasionados pela obra não têm forma definida, não são figuras demarcadas. O olhar depara-se com um espectro de luz, cuja aparência varia conforme o tempo e o posicionamento, ou movimento, de quem olha. O aspecto imaterial que a obra assume alterna com a forte presença da superfície sobre o muro, colada de maneira instável, deixando as emendas aparentes. A visão busca a única figura possível: o plano de alumínio sobre o muro. Nesse processo dinâmico entre espectador, obra e espaço, o olhar

busca visualizar o todo, encontrar uma figura (o contorno da superfície) sobre um fundo (o espaço dado). Mas, por estar no alto, a superfície não permite ser vista de frente. Ocupando toda a extensão do muro, o espectador, sem recuo, não pode apreendê-la de uma vez. É preciso reunir as vistas parciais oferecidas pela obra na imaginação. As fotos também registram vistas parciais da situação. Assim como o espectador presente na exposição, a câmera não pode alcançá-la como um todo. O campo da obra é maior que aquele possível à visão. A imagem está sempre incompleta, estimulando o espectador - ou o leitor - a preencher seus vazios.

“Eu mesmo, com meus olhos de agora, não a recordo: recordo os olhos que naquele tempo a olhavam; aqueles olhos transmitem a estes suas imagens; e também transmitem o sentimento em que as imagens se movem.” (HERNÁNDEZ, 2006, p.44). *Sonho* é também lembrança, memória plena de frestas, miragem luminosa cuja forma indeterminada permite uma constante renovação. É outra a cada piscar de olhos, reinventa-se à luz de um mirante particular.

tarde

tarde (T04)

tarde (T06)

tarde (T09)

tarde (T05)

tarde (T07)

tarde (T10)

tarde (T08)

tarde (ST02)

A LUZ COMO OBJETO

Essa série de fotografias retrata o desenho da luz da tarde ao incidir em determinados lugares construídos. As texturas e cores dos objetos captados pela câmera revelam a luminosidade refletida nas paredes, cantos, degraus e piso. Nas imagens, áreas atingidas pela forte incidência da luz foram subtraídas a partir da manipulação digital, restando em seu lugar o branco do papel.

O enquadramento das fotos apresenta pedaços de um determinado lugar em relação à luz da tarde. A forte presença de linhas retas é determinada pelas ortogonais, que caracterizam as edificações em geral, onde a luminosidade - de natureza dispersa, sem forma definida - se ancora. A luz toma a forma das coisas e do ambiente. Em *tarde*, o espaço fotografado é percebido como uma justaposição de elementos geométricos. A intervenção digital recobre a aparência de algumas das superfícies retratadas, substituindo as texturas das coisas por cores chapadas.

Esse processo sintetiza objetos fotografados em formas planas: o triângulo ocupa o lugar da parede, o quadrilátero é ora piso, ora muro, e assim por diante. Por meio desses efeitos surge um espaço ambíguo; há uma tensão entre a ilusão de profundidade espacial própria da fotografia e a equivalência das formas sintetizadas no plano da imagem. Se, por um lado, o olhar entrega-se à sensação de profundidade do espaço fotografado,

por outro, percebe a imagem enquanto superfície plana. Quando o muro se torna forma geométrica, a profundidade dilui-se, mas não totalmente, pois ele não deixa de ser muro. As imagens são feitas de signos oscilantes, alternando entre representar algo e incorporar a planaridade da forma.

A manipulação digital é engendrada com o objetivo de manter a estrutura espacial da fotografia inicial, em que a ilusão de profundidade se manifesta. Mas as interferências trazem o que está no fundo para frente, suspendendo alguns dos índices de distanciamento entre as coisas. Envolvem partes do espaço retratado com cor sem efeito de relevo. Tudo parece beirar a superfície plana da imagem, mas a ilusão de profundidade produzida pelo aparelho fotográfico resiste à planificação dos objetos. A luz refletida, percebida pelas sombras mantidas sem alteração, torna-se um objeto entre outros.

>>>>
tarde (T06)
(detalhe)
2005
impressão digital e acrílico
0,7 x 1,4 m

1 “... os índices são signos que mantêm ou mantiveram num determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de con-tigüidade física, de co-presença imediata com seu referente (sua causa)”. DUBOIS, 1993, p. 61. Para um aprofundamento do aspecto indicial da imagem fotográfica, ver pp. 45 - 53.

SUPERFÍCIE FOTOGRÁFICA

As imagens de *tarde* são originadas, manipuladas e ampliadas por meio de aparatos técnicos digitais. O fazer artístico é projetivo, baseado nos procedimentos “imateriais” da computação. A feitura dessa série é decorrente de uma mediação técnica específica: a ação de recortar, subtrair partes e colar outras é realizada na imagem em estado digital, disponível na tela do computador. Os meios digitais permitem manipulações diversas de forma a questionar o aspecto indicial¹ da imagem fotográfica. Enquanto é um arquivo digital, a imagem está sujeita a novas configurações e, quando adquire uma superfície material própria, torna-se um objeto (concreto) de fato.

O recorte dado pelo enquadramento é o momento decisivo para a realização de uma foto. Em *tarde* os planos estruturam as imagens e conformam seu caráter geométrico. Alguns desses planos foram pintados digitalmente com cores chapadas, derivadas da imagem capturada pela câmera; cortes digitais destacam certos elementos e apagam outros. Contudo, ao observar *tarde*, é possível detectar diferenças entre partes fotografadas e as outras, construídas posteriormente. As interferências mostram-se visíveis, pois a ação digital contrasta com as partes preservadas da foto inicial - os campos de cor chapada divergem das texturas das coisas. Sua constituição não é imediata: a similaridade entre as cores captadas pela câmera e as tonalidades adotadas digitalmente quase esconde os sinais das operações realizadas sobre a imagem original.

A intervenção feita nas imagens mantém a estrutura compositiva do recorte fotográfico inicial. Em vez de alterar sua organização espacial, acaba por enfatizar a geometria trazida pelo enquadramento. No entanto, as áreas de “cor digital” são lisas e uniformes e indicam a alteração e a construção da imagem. Ao ser manipulada, a realidade atribuída à fotografia é questionada - a captura da aparência do mundo é uma expectativa da técnica fotográfica convencional. Nesse sentido, *tarde* distancia-se dos fundamentos da fotografia baseada na fixação automática de um instante no tempo-espaço, definida por Dubois (1993) como corte:

Como tal, indissociável do ato que a faz ser, a imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do *cut*, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão. (DUBOIS, 1993, p. 161)

A partir das intervenções digitais então adotadas, as fotografias abandonam a gênese automática própria do aparelho fotográfico e se aproximam da concepção de imagem construída, manejada, projetada e pintada.

O uso do aparato digital evidencia a complexidade do meio técnico em relação à expectativa da fotografia percebida como correlato do mundo. Entretanto, as interferências sobre o processo mecânico e químico sempre estiveram presentes

nas experimentações de fotógrafos e artistas; o meio digital certamente amplia e facilita as possibilidades de manipulação sobre as imagens, mas também pode preservar a relação direta entre a coisa fotografada e a imagem fotográfica. A simples captura de um fragmento espaço-temporal realizada pela câmera no ato fotográfico resulta em uma imagem visualmente vinculada ao seu referente (a não ser que o fotógrafo evite o funcionamento inato do aparelho). A permanência e a evidência do aspecto indicial na fotografia dependem da natureza das intervenções e dos procedimentos adotados em sua produção.

Tarde mantém, em partes intocadas das imagens, o vínculo direto com o referente, próprio da fotografia convencional. Tais pedaços guardam a memória do ato fotográfico, ao captar a imagem daquelas paredes, frestas, cantos. Mas o procedimento digital de recortar e colar, subtrair ou cobrir, aplicado a algumas áreas da imagem, expõe a sua natureza fotográfica de maneira duvidosa, dilacerada. Contudo, a intervenção na aparência de alguns elementos fotografados não altera a estrutura visual resultante da foto direta, presente na matriz digital, ou seja, as imagens não apresentam um espaço inverossímil, pois mantêm a representação perspectiva do espaço engendrado pela câmera. No entanto, parece que há um ruído na transparência do meio fotográfico, algo a ser decifrado pelo observador.

Em *tarde* a ilusão de profundidade não é negada e sim problematizada. Os procedimentos digitais

não buscam apenas alterar a imagem inicial, mas trazer à tona os códigos da projeção automática que a fotografia opera ao fixar um ponto de vista isolado de um pedaço do mundo. A partir da matriz digital, a composição é repensada e reforçada em alguns aspectos. A manipulação interfere na imagem a partir dela mesma: elege algumas partes que se destacam em relação ao todo. Essas assumem novas funções compositivas, ainda que a estrutura inicial dada pelos elementos fotografados permaneça. Por fim, as partes modificadas digitalmente enfatizam a estrutura preexistente na fotografia, tornando-a explícita ao espectador.

Os códigos visuais trazidos pela fotografia são parcialmente desconstruídos. A imagem fotográfica é reprojetada. A perspectiva desenhada pelo sistema embutido na câmera é tensionada por elementos estranhos à fotografia convencional. O que seria fragmento (o enquadramento da foto, retirada de um todo maior) ganha ares de totalidade. A presença latente do espaço contínuo do momento e lugar em que a fotografia foi subtraída - o fora-do-quadro² - se torna difusa, quase ausente, diante dos sinais da manipulação posterior. A imagem fotográfica é então vista como um quadro, uma unidade que se encerra no limite de suas bordas.

A criação de novos desenhos na fotografia estabelece ambigüidades entre o que continua visível e o que fica encoberto. Tensionar o espaço constituído automaticamente pela câmera

2 Fora-do-quadro ou fora-de-campo designa o contexto não visível no enquadramento foto/cine-matográfico. A imagem, captada pela câmera, pode ou não oferecer índices do espaço maior do qual é separada. Para uma abordagem mais detalhada sobre o assunto ver AUMONT, 2004, pp. 221-227.

é estabelecer estímulos para a percepção, que evidenciam os mecanismos do meio em que a imagem é originada. É também um questionamento dos limites que definem uma fotografia e a distinguem categoricamente de outros processos de criação de imagens. Há um embate entre os meios de naturezas diversas (fotográficos e construtivos), travado na própria concepção de *tarde*. Cada meio contradiz e dissolve-se no outro.

O funcionamento do aparelho fotográfico sugere a vontade de reter, do mundo, sua aparência. Os processos construtivos ligados à pintura, após o advento da colagem, surgem do desinteresse pela representação verossimilhante das coisas. Entre a pintura e a fotografia, *tarde* contraria tais funções e torna-se possível apenas num contexto em que as prerrogativas convencionais de cada modalidade se mostram desgastadas e em busca de novas significações.

tarde (T01)
2005
impressão digital e acrílico
0,7 x 1,4 m

DA IMAGEM À INSTALAÇÃO

A exposição *enfim, tarde* reuniu algumas imagens da série *tarde*. A partir das condições específicas do local expositivo - uma das galerias do Centro Britânico, em São Paulo -, os trabalhos foram pensados com a intenção de propor uma articulação entre obra, espaço físico e espectador.

As imagens expostas apresentam fragmentos arquitetônicos: cantos, portas e corredores, de certa forma, comuns a qualquer edificação. Ao trazer para a galeria pontos de vista de tais elementos, o espaço expositivo passa a ser notado enquanto construção arquitetônica. As imagens estabelecem, portanto, um diálogo com o lugar e ativam o olhar para suas particularidades. Um estímulo à percepção espacial, deflagrado pelo conteúdo das fotografias.

Nesse rebatimento entre imagem e espaço algumas coisas acontecem. Por um lado, os limites das imagens diluem-se, tanto pela escala de alguns trabalhos quanto pela coincidência visual entre representação e realidade: a parede do lugar às vezes assume, na imagem, o papel de um plano representado. Por outro lado, há uma grande diferença entre o espaço da obra e o da galeria. Enquanto as fotografias retratam um lugar exposto à luz do dia, aos desgastes do tempo e ao correr da vida cotidiana, o espaço expositivo é reservado, silencioso, protegido. Como um cubo branco: as paredes são lisas e uniformes; a luminosidade é dirigida; e o ambiente reduz as interferências

ao mínimo possível. A homogeneidade do local expositivo contrasta com o espaço recortado, que é trazido pela obra.

Nas instalações, as imagens são impressas em grandes formatos e são adesivadas nas paredes, o que resulta em situações arquitetônicas de “tamanho natural”. Parte dos quadros fotográficos é subtraída (recortada), restando a própria parede no lugar do vinil adesivo. Assim, a parede da sala empresta sua imagem à obra e deixa de ser apenas um anteparo para se tornar parte da instalação. As bordas das imagens assumem formatos “indecisos”, pois o espectador ora vê o adesivo recortado destacado do espaço da sala, ora vê a parede da galeria como parte da imagem. A escala auxilia a imersão do observador no lugar representado pela fotografia, mas o recorte da superfície impressa inclui a realidade material da parede - e da galeria - na percepção da imagem. A estrutura arquitetônica torna-se imagem. Os limites entre obra e local expositivo são alternados na experiência visual do espectador.

As instalações de *enfim, tarde* funcionam como um jogo para a percepção. Às fotografias digitais juntam-se áreas pintadas nas paredes. São prolongamentos dos quadros fotográficos ancorados na arquitetura da galeria. A obra revela-se aos poucos, à medida que o olhar percorre o espaço da instalação, que, ao mesmo tempo, se mistura e se distingue do espaço da sala. “Para dizer como Merleau-Ponty, a pintura contemporânea “confunde nossas categorias”. O

detalhe da instalação *muro*

que é obra de arte e o que é mundo numa obra que alterna os dois aspectos?” (TASSINARI, 2004, p. 161).

Em *muro*, o espaço aberto pelo recorte do adesivo é justamente a área da composição que remete ao piso do lugar fotografado. Isso gera um conflito na sensação espacial do observador, que vê a parede vertical ocupar, no contexto da imagem, um plano horizontal. Sem deixar de ser parte do espaço arquitetônico efetivo, a parede assume o papel de piso, pois é requisitada a participar da imagem fotográfica, cujo contorno é irregular de um lado e encosta no canto da sala de outro. Uma área pintada continua a imagem pelo outro lado, incluindo uma segunda parede na visão da obra. O canto é importante para esse trabalho, pois ele neutraliza a fronteira que separa o lugar representado (foto adesivada) e o lugar atual (espaço da sala). A pintura que ocupa a outra parede extrapola o limite da imagem, dado pelas suas bordas, sugerindo sua continuidade. A área pintada na parede estabelece conexões com as partes cobertas por cores chapadas, presentes na fotografia. Assim, *muro* acaba por gerar uma situação em que espaço e obra estão duplamente vinculados: o espaço efetivo “entra” na imagem, pois se torna parte de sua superfície visível. No entanto, a imagem gera um espaço ilusório a ser percebido em uma síntese que invoca o ambiente expositivo.

A outra instalação, intitulada *porta*, é também realizada por intermédio de impressão digital

recortada e adesivada e pintura sobre parede. Acaba por configurar relações espaciais entre obra e espaço similares às descritas anteriormente. Os limites laterais da imagem são recortados, modulando a sua interação com o plano da parede e se apropriando da estrutura arquitetônica que configura o lugar da exposição. A pintura de uma área geométrica que dobra o canto sugere algo que estaria fora do quadro da imagem - uma sombra ou cobertura - e, ao mesmo tempo, é uma forma abstrata realizada na superfície da parede.

Em *porta*, a profundidade sugerida pela imagem de um corredor é tensionada pelas áreas definidas digitalmente dentro da fotografia e também pelas relações advindas da instalação da imagem no local expositivo. Ao percorrer, com os olhos, o corredor proposto pela obra, o visitante não isola o local em que efetivamente está, como se a obra oferecesse uma vista ilusória fechada em um quadro. Ao contrário, a simultaneidade da percepção do espaço natural (efetivo) e ilusório (da imagem), compartilhando um com o outro, é a proposta de experiência instaurada pela instalação, pois é justamente esse jogo de espaços - físico e fictício - uma intervenção na percepção cotidiana do observador. Por um lado, os códigos visuais da imagem fotográfica são tensionados pelo procedimento digital, que é retomado na pintura sobre a parede. Por outro, a adesão da imagem no espaço da sala dificulta a distinção entre obra e mundo.

Muro e *porta* são instalações de parede. Feitas de

muro
2005
Centro Britânico, São Paulo
impressão digital adesivada e pintura sobre parede
2,2 x 3,3 X 4,5 m

vista da exposição *enfim, tarde*

<<<
porta
 2005
 Centro Britânico, São Paulo
 impressão digital adesivada e pintura sobre parede
 2,2 x 2,2 x 0,4m

imagens fotográficas e pinturas, são superfícies (impressão sobre vinil adesivo) sobre outras superfícies (paredes). Nelas, a parede física ocupa a virtualidade de um piso, ou de outra parede, participando das obras. Há uma articulação entre a superfície do espaço expositivo e a superfície instalada. A materialidade da sala confere à visão do espectador uma realidade tridimensional que contrasta e é somada à própria representação. Se a estrutura espacial da galeria se torna imagem, a imagem por sua vez ganha a espessura do ambiente.

DA IMAGEM AO OBJETO

Nos painéis expostos em *enfim, tarde*, as interferências operadas nas fotografias em estado digital foram novamente articuladas no suporte material, gerando uma sobreposição de planos da imagem em superfícies distintas. As fotografias digitais foram impressas e adesivadas sob chapas de acrílico transparente, de maneira a serem vistas através de sua superfície material. Por detrás

tarde (T01)
e detalhes >>>

da transparência do suporte, a idéia de “janela fotográfica” é reforçada pelo modo de apresentação das imagens, que produz um contexto para a explicitação dos códigos fotográficos - assunto já desenvolvido anteriormente. No entanto, surge um plano material a ser explorado: a superfície do acrílico. Partes recortadas da mesma imagem, impressas em adesivos foscos, são coladas sobre a superfície. O brilho transparente do acrílico contrasta com a opacidade dos adesivos colocados na frente, criando uma situação repleta de interferências para o plano do olhar. A imagem é vista entre o acrílico transparente, uma parte na frente outra atrás. A materialidade e a espessura do suporte são indissociáveis da imagem, o que a torna um objeto. Os procedimentos construtivos realizados durante a manipulação digital são retomados pelo fazer manual sobre a superfície material do painel fotográfico.

Nas instalações, os recortes nas bordas do vinil adesivado e a pintura feita nas paredes são também desdobramentos das operações técnicas realizadas sobre as imagens digitais. Os mesmos procedimentos - cortar, cobrir, pintar, sobrepor, subtrair - são repetidos em instâncias e materiais diversos. O processo é compartilhado com as imagens expostas; contudo, cada obra estabelece uma relação particular com o espaço e com o observador.

exposição *latitude*
2006
Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza

latitude

painel fotográfico utilizado na instalação *fresta*

ESPAÇOS MÍNIMOS

O vazio entre os pés de um armário, as distâncias de um canto, a fresta de uma porta, as relações entre os planos da estrutura arquitetônica. As tomadas fotográficas da série *latitude* elegem sinais retirados da convivência entre coisas e espaços sobre uma base: o piso. Ao incluir o chão no enquadramento, as imagens apresentam uma linha deitada disposta de forma a sinalizar um horizonte. São vistas de paisagens escondidas pelos cantos da casa.

Assim como na série *tarde*, as imagens dos painéis são manipuladas digitalmente: áreas de cores chapadas são justapostas àquelas originadas no aparelho fotográfico. O campo da imagem é redimensionado, as bordas laterais são ampliadas conforme a organização interna da foto. Ao inserir e pintar partes novas, a horizontalidade sugerida pelo piso fotografado é enfatizada. O formato retangular das imagens é expressivo: apresentado dessa forma, um ambiente interno e fechado pode ser imaginado como paisagem, de acordo com a organização de seus elementos no quadro. A idéia de paisagem aparece nas entrelinhas da organização compositiva; a imagem apropria-se de códigos identificados com a representação espacial de uma vista panorâmica. Entretanto, ao estruturar espaços e objetos construídos como numa paisagem, o vínculo imediato entre paisagem e natureza é ameaçado. Os objetos, a luz, as cores de *latitude* contradizem a imagem do que é percebido como “natural”. Em vez de um

espaço exterior, há uma porta, uma parede, um limite edificado. Mas a parede é um campo tão bidimensional quanto o céu localizado em uma fotografia ou pintura.

O foco em determinado detalhe espacial elimina a possibilidade da imagem fotográfica informar a respeito do lugar retratado, restando apenas as relações de proximidade e distância, objetos e espaços vazios. Dessa forma, um chão indica um plano no espaço sem dimensões definidas. O olhar não se prende apenas na identificação do objeto em si e suas particularidades, mas também no seu posicionamento em relação ao quadro. A horizontalidade - configurada por meio da perspectiva fotográfica somada às interferências digitais - atravessa o sentido vertical do suporte da imagem. Assim, *latitude* apresenta espaços mínimos captados no cenário cotidiano para imaginar o encontro de coordenadas referentes à horizontalidade e à verticalidade. Com o piso à altura dos olhos do observador, a escala do homem em relação à arquitetura fica suspensa, e o espaço de um metro pode assumir, na representação, outras proporções.

Ao inserir novas áreas pelas bordas laterais das fotografias, o espaço produzido pela câmera apresenta-se modificado. Prolongar as margens laterais do quadro com cores similares àquelas captadas dos objetos permite que o ponto de vista da câmera seja alargado, como numa vista panorâmica. Não se trata de negar a ilusão de

profundidade. O olhar é estimulado a um duplo movimento: adentra a fotografia - na qual a perspectiva é mantida - e escorre para os lados. A tomada das imagens à altura do piso resulta em outras escalas de distâncias entre os objetos, e um pequeno espaço ganha em amplitude. Contudo, a percepção da alteração digital, evidenciada nas laterais, não permite que as fotografias funcionem como “janelas” exemplares; as interferências evidenciam a condição de código visual dos elementos da imagem: linha, plano, cor. Ater-se a esses elementos é vislumbrar o próprio sistema de representação espacial no plano bidimensional. Se por um lado a manipulação da imagem revela o piso ou a parede como planos construídos, por outro, deixa à vista do observador os códigos da representação visual. A interferência digital aponta para a planaridade da superfície, para a arquitetura dos planos no espaço bidimensional, para a linha horizontal contida numa paisagem.

painel fotográfico utilizado na instalação *armário*

painel fotográfico utilizado na instalação *planos*

HORIZONTE IMAGINÁRIO

Cada painel da série *latitude* configura um quadro híbrido, feito de fotografia e pintura digital. A imagem impressa em papel fotográfico é adesivada sobre uma chapa fina de PVC, instaurando um espaço fechado, em que o interior se revela esteticamente organizado. O jogo de forças entre a planaridade da imagem construída e o efeito de profundidade fotográfica age dentro dos limites do quadro. A interferência digital tensiona a profundidade fotográfica e vice-versa. Entretanto, as obras não se encerram no interior dos painéis, que se articulam com as pinturas realizadas nas paredes do local expositivo, tornando-se parte de um outro conjunto.

Nas instalações realizadas no Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza, os painéis são dispostos à altura dos olhos do observador. As pinturas feitas nas paredes prolongam novamente as imagens, reiterando a intervenção digital realizada anteriormente. Elas conferem aos painéis novos contornos, agora irregulares, baseados em formas geométricas que amplificam alguns elementos, liberando-os da estrutura compositiva retangular do quadro. As pinturas nas paredes dão outra forma ao contexto de onde as fotografias foram tiradas. Apresentam-se como uma possibilidade de entorno e continuidade ao recorte fotográfico. Envolvem a superfície fotográfica, que se torna um núcleo pulsante.

painel fotográfico utilizado na instalação *latitude*

Diante do piso localizado no interior do painel, a pintura, ao seu redor, ocupa o lugar do mundo, o ambiente de onde a fotografia surge.

As pinturas nas paredes fazem notar o espaço em que são apresentadas: o espaço da galeria e do espectador. Elas contornam os painéis fotográficos sem lhes servir de moldura, pois são também imagens e se mostram tão opacas e planas quanto as paredes tomadas como suporte. Em vez de separar a obra do espaço em comum, elas conectam a verticalidade arquitetônica à profundidade horizontal dos painéis. Ao utilizar a superfície do local expositivo, as pinturas modulam a passagem entre o interior do quadro fotográfico e o seu exterior, o espaço da galeria. Estabelecem vínculos visuais entre dentro e fora (da obra). Ao percorrer o espaço expositivo, o espectador é estimulado a correlacionar as escalas do lugar e as representadas, buscando os limites da obra entre as paredes, o teto e o chão.

As instalações não conformam quadros fechados. Com cores chapadas e contornos irregulares, são figuras sobre um fundo comum, que é a própria

parede da galeria. Suas dimensões permitem a obra chegar ao teto, apoiar-se no piso, dobrar-se nos cantos. Entretanto, vistas em conjunto, parecem flutuar. O branco das paredes entre cada instalação configura espaços vazados que parecem não existir. Ao se prender nas figuras (as obras), o olhar anula o fundo (o espaço arquitetônico). “Em tudo que é visto, assim, o ver só é possível porque o visto emerge de um fundo que se ausenta. E se o olhar muda de posição, o não visto surge na medida em que o antes visto é que agora se ausenta.” (TASSINARI, 2004, p. 153).

Ao se ancorar no espaço expositivo, *latitude* tende a abstraí-lo da visão, pois a escala das instalações age como figuras no fundo da sala. Ao mesmo tempo em que ativa o local expositivo como parte da obra, a disposição das imagens gera uma oscilação que o neutraliza. A percepção das escalas, distâncias e ortogonais estruturantes do espaço são constantemente atualizadas na visão do observador. O jogo de ver, entre obra e espaço, paisagens arquitetônicas, confere à dimensão imaginária a vista de um outro lugar.

<<<
latitude
2006
painel fotográfico e pintura sobre parede
1,7 x 2,2 x 0,5 m

armário
2006
painel fotográfico e pintura sobre parede
2,8 x 2 m

planos
2006
painel fotográfico e pintura sobre parede
2,85 x 1,85 m

fresta
2006
painel fotográfico e pintura sobre parede
1,6 x 2,3 x 1,2 m

parede dupla

parede dupla
2007
pintura sobre parede
2,7 x 15 m

QUASE ESPELHO

Parede dupla inaugura em minha prática artística algumas questões: a elaboração de um trabalho permanente em um espaço não-expositivo e o uso da câmera fotográfica como instrumento para a concepção do projeto. Ocupando uma parede de 15 metros de extensão, a obra é inteiramente feita de pintura, e reapresenta o próprio espaço arquitetônico do qual participa.

A pintura realizada diretamente sobre a parede do local é composta por formas fechadas e pintadas de branco, vários tons de cinza e marrom-escuro. As cores usadas reproduzem tonalidades presentes no ambiente: o marrom do piso de madeira, o cinza das paredes brancas que escurecem mais, ou menos, conforme a incidência de luz. A pintura também se articula com a construção: são paredes representadas sobre o plano da parede real. Imagens reelaboradas do próprio lugar; vistas de diversos ângulos da casa vazia. Fotografias da parede a ser pintada foram combinadas e reduzidas a linhas retas e oito cores chapadas. A instalação emprega outras funções à parede branca, ao transformá-la em suporte e referente da imagem. Lisa e opaca como era, ela talvez passasse despercebida, como fundo neutro para objetos nela colocados.

A arquitetura do lugar conforma visões possíveis de determinado ângulo ou parede; configura o espaço, ao estabelecer um campo previamente demarcado à percepção. O desenho espacial dado

pela construção define fronteiras e passagens para o corpo, para a luz e para o olhar. Ao ser fotografado, o espaço demarca limites para a ação da câmera, colaborando em sua definição. Sendo um interior, seus contornos interferem na distância e no ponto de vista a ser fixado pelo aparelho. A imagem fotográfica é então desenhada a partir das possibilidades visuais dadas pela arquitetura, que é tomada como referente.

A sistematização da perspectiva renascentista e da arquitetura clássica amplamente adotada no ocidente há alguns séculos estão intimamente ligadas. Não por acaso, ao arquiteto italiano Brunelleschi se deve, “ao que parece, uma ... descoberta no campo da arte, a qual dominaria também toda a arte de séculos subseqüentes: a da perspectiva” (GOMBRICH, 1999, p. 226). Artifício que busca imitar a visão do homem a experimentar a profundidade espacial do mundo, tal método de representação serve-se de cálculos matemáticos aplicados às formas projetadas num plano. A arquitetura é um espaço racional, com limites bem-definidos, um modelo ideal para a aplicação da perspectiva clássica em sua figuração. Em *parede dupla*, a imagem pintada é concebida com o auxílio de fotografias, mas as partes captadas pela câmera são justapostas como numa colagem ao longo dos 15 metros ocupados pela obra. As linhas tendem a iludir que haja um espaço duplicado na parede, mas as cores chapadas negam a aparência de profundidade, pois subvertem os efeitos das imagens que

sugerem determinadas distâncias. Contudo, sua mágica funciona mesmo deixando o truque à vista do observador. O efeito de ilusão espacial é simultâneo à revelação de seus artifícios.

Nas fotografias que registram o suporte do trabalho - uma parede contínua que se estende por toda a lateral da construção - surge a imagem do espaço contíguo ao plano vertical branco, opaco. A idéia de que a foto da parede carrega com ela aspectos espaciais da construção da qual faz parte, torna-se visível, quase palpável. Tal imagem traz consigo a distância entre o olho e o plano. Com a pintura, tal distância é ampliada virtualmente, como se a parede se desdobrasse em duas: a concreta - suporte da imagem e parte da arquitetura - e outra, pintada, que parece estar mais atrás, ou vista pela diagonal. Assim, o tempo também parece duplicar-se. A pintura apresenta imagens do lugar captadas em diversos momentos, anteriores àquele em que a parede concreta é percebida. No mesmo plano misturam-se a parede e suas vistas imaginárias, o passado e o presente.

FOTOGRAFIA COMO PROJETO

Em *parede dupla* a fotografia foi utilizada como instrumento de desenho: a pintura foi elaborada a partir de registros fotográficos da casa vazia durante a reforma. O projeto foi definido ao selecionar, recortar e justapor as imagens do plano arquitetônico a ser pintado, dando origem às linhas, formas e cores estruturantes do trabalho. A fotografia é empregada como elemento ordenador da visão natural, a qual tende a esmaecer na memória. A captura da imagem transforma em signos permanentes as impressões efêmeras do lugar, captadas em fragmentos, fixando sensações em quadros organizados. Imagens criadas pela máquina e sujeitas ao seu programa: ao me distanciar da casa fotografada, passo a ver o seu espaço por meio dos recortes fotográficos. Mas também imagino - as imagens captadas misturam-se às impressões e intenções ocultas no ato de fotografar.

Nos trabalhos anteriores, fotografia e pintura sempre estiveram juntas, atuando como meios complementares ou antagônicos entre si. Ao eliminar a fotografia como objeto resultante na obra, a pintura dialoga diretamente com o contexto das fotografias usadas como base para a composição. Imagem e superfície concreta se fundem: a parede é o suporte de uma outra parede, representada “dentro” dela. A pintura desestabiliza a visão do espaço contínuo no qual é

pintada, desdobrando-o em outros planos.

A experiência visual depara-se com tempos distintos decorrentes do instante fotográfico, colocados lado a lado, numa lógica seqüencial fictícia em relação à estrutura arquitetônica. Mas a percepção espacial do lugar não é fixa, atualiza-se continuamente nas correspondências que encontra entre imagem e lugar.

OBRA E CONTEXTO

O local da obra é uma residência, especificamente o piso térreo de uma edificação de três andares. Encomendada pelo arquiteto¹ encarregado pelo projeto de reforma da casa, a parede pintada percorre toda a área interna do térreo. As interferências estruturais que haviam nela foram retiradas para a execução da instalação, tornando-se assim um plano contínuo de uma ponta a outra da casa. *Parede dupla* faz parte de vários ambientes e funções domésticas: desde a entrada principal, onde estão cozinha e sala de jantar, depois o *hall* com escadas internas e por fim o cômodo maior, uma sala ocupada por sofás, estantes, lareira, televisão, som, entre outros objetos. É uma casa geminada, e a parede lateral estende-se da frente até o fundo da casa, sem janelas, vigas ou frestas. Uma parede neutra, “exemplar” como suporte para obras de arte.

A residência que acolhe *parede dupla* parece uma pequena galeria, se consideradas as suas

¹ Jorge Pessoa de Carvalho, arquiteto e urbanista formado em 1992 pela Universidade Mackenzie.

características arquitetônicas (em parte, visíveis nos registros fotográficos aqui presentes). O espaço é circundado por paredes brancas e lisas, que oferecem um ambiente propício para proteger o objeto artístico do mundo afora. Porém, dotados de funções domésticas claramente sinalizadas, os espaços da casa diferem em muito de um lugar especialmente destinado a exposições de arte. Tal diferença não é dada pela aparência da construção, como no caso do Ateliê 397, onde realizei a instalação *sonho*. A estrutura arquitetônica do 397 é avessa ao acolhimento de um objeto fechado em si mesmo, configurado como um mundo à parte; a singularidade do lugar incide sobre qualquer coisa ali deixada, seja pela variação da luz e do tempo, seja pela forte materialidade do muro tão alto e tão próximo ao observador. Contudo, as exposições do 397 figuram em publicações que divulgam o circuito artístico paulistano, inserindo-se nele como um espaço expositivo atuante; tal função torna-se legitimada pela presença da obra, do artista, do público e da circulação das exposições na mídia especializada. Trata-se de um espaço físico não especializado, que funciona como local expositivo devidamente inserido no circuito de arte e se oferece como alternativa às instituições já conhecidas ou tradicionais.

O espaço doméstico onde *parede dupla* se insere reflete nos objetos com os quais ela convive: a geladeira, o sofá, o armário, a prateleira, a vista da janela. Numa galeria ou instituição, essas coisas estariam deslocadas do uso cotidiano e

tal operação seria a própria ação do artista. No contexto de um domicílio, elas possuem certa neutralidade em relação à pintura na parede, pois são absorvidas pelo uso. A obra localiza-se no âmbito do convívio diário, sem ressalvas. Não há moldura ou proteção; os espaços da obra e do ambiente são indistintos. O diálogo entre a pintura na parede e a arquitetura do lugar acontece em meio à rotina da casa, eliminando o público dos espaços expositivos. No entanto, a pintura não pode ser reduzida a uma mercadoria sujeita à circulação de bens privados, como se transformaram tantas peças de museus e coleções de arte. Pois ela requisita a participação do lugar de tal forma que a obra perderia o sentido originário se transposta para outro espaço.

Parede dupla encontra-se entre a arte e a decoração de interiores. O contexto doméstico é propício para confundir - em alguns casos, aliar - tais categorias. De fato, a pintura feita na parede ocupa o lugar de um *trompe l'oeil* (técnica tradicional de pintura sobre parede utilizada para enganar o olhar diante dos limites da arquitetura); entretanto a obra em questão não pode ser considerada como tal porque a imagem pintada não ilude o olhar. Feita de cores chapadas, ela sugere vistas a serem imaginadas ou encontradas no passeio do olho pelo ambiente da casa, sem negar a superfície plana e concreta da parede. A pintura atua no sentido de desdobrar o plano arquitetônico em visões fictícias, simultâneas à sua própria opacidade. Assim, não oferece à

visão uma continuidade ilusória do espaço, mas o espelhamento de vistas em tempos distintos de apreensão do lugar.

Em vez de representar um espaço inexistente, a pintura refere-se a uma percepção múltipla do espaço e busca retratar relações visuais entre o movimento apreensivo do corpo/olhar e as variações de luz, distâncias e ângulos do espaço construído. Se por um lado a obra se confunde com a arquitetura e se mistura aos objetos cotidianos e à rotina da casa, sem a “moldura” protetora de uma instituição de arte, por outro, cabe ao espectador eleger - ou experienciar - os seus limites.

r e c e p ç ã o

o local, antes de *recepção* (acima), e durante a montagem >>>

VISTA ACIDENTAL

Assim como em *parede dupla*, *recepção* encontra, no lugar em que é instalada, o tema e as imagens. Agora o suporte da composição é uma parede de 3,5 metros de extensão e pode ser apreendida de uma vez, com sua totalidade ao alcance do olhar. Entretanto, o espaço ao redor do trabalho tem função indefinida entre passagem e espera; é a sala de entrada de uma agência de publicidade cuja edificação possui três andares. Localizada no térreo, fica em um piso intermediário. Em frente à parede-suporte da instalação, estão as escadas que levam ao andar superior e ao subsolo. Cada piso concentra uma função específica (comercial, mídia e criação) ao funcionamento da agência, e eles são interdependentes. O pequeno cômodo é instigante, pois é o centro do movimento e da comunicação entre funcionários, visitantes, clientes, vendedores, diretores, etc. Disposta ao lado da porta principal, *recepção* acena ao observador ocasional ao menos duas vezes: ao entrar e ao sair da agência. Dado o contexto genérico do lugar, a obra coloca-se como acidente ao interceptar o sujeito em sua rotina de trabalho.

Feita de pintura sobre parede e uma fotografia, a composição é baseada em imagens tomadas do percurso entre as escadas localizadas em frente à parede pintada. Como em *parede dupla*, novamente, a fotografia entra na concepção do projeto, funcionando como instrumento de captura e fixação de fragmentos do lugar. Tais vistas

maquete digital de *recepção*

>>>>
recepção
2007
pintura sobre parede e fotografia
2,8 x 3,5 m

parciais são recombinadas em um único plano. Por fim, *recepção* retrata o espaço arquitetônico em novo arranjo visual, onde “pedaços” da escada tornam-se imagens sintetizadas em um acordo espacialmente impossível. A ordenação dos degraus e a funcionalidade da arquitetura local mostram-se desconstruídas na pintura instalada na parede. Passagens retiradas do movimento pelo prédio são vistas em imagens dispostas segundo uma lógica visual própria da obra. Partes do espaço efetivo são reconhecidas, mas encontram-se submetidas a uma nova organização.

Ao refletir vistas do lugar, captadas no deslocamento entre os andares, a experiência visual prolonga-se da obra em direção ao reconhecimento de determinados ângulos do percurso. A conexão visual entre o espaço edificado e a imagem instalada na parede do térreo estimula a imaginação e a memória e ativa o olhar. O espaço arquitetônico é representado na instalação em uma combinação de fragmentos familiares entre si, porém descontínuos; a cor, uniforme em diversas áreas da pintura, liga desenhos que refletem diferentes pontos de vista das escadas. A pintura apresenta um espaço inviável em relação ao espaço real; no entanto, ao ver isoladamente certos elementos da composição, observa-se a articulação entre a obra e a arquitetura local.

Recepção interrompe o aspecto funcional do espaço e promove uma descontinuidade no fluxo

incessante de imagens absorvidas através das coisas. As relações entre obra e lugar traçam um paralelo entre imagem e coisa, descolando-as e interrogando a apreensão espacial.

JANELA MÚLTIPLA

As fotografias, de maneira geral, são quadros fechados que aludem a uma profundidade inexistente, dado que o suporte da imagem é plano. Elas causam a impressão de uma superfície neutra cuja “transparência” permite entrever o lado de lá, um espaço projetado, ainda que ilusório.

A fotografia instalada dentro da pintura feita na parede carrega funções e sentidos diversos. Inicialmente, a metáfora da pintura naturalista confirma-se na imagem da vista de uma janela. Vislumbra-se um espaço externo, localizado do lado de lá de uma construção; um vidro pelo qual o olhar atravessa segundo sua transparência. Da pintura emerge um quadro fechado cuja imagem verossímil ilude o olhar diante do conjunto da obra. A sensação de profundidade trazida pela fotografia tensiona a planaridade das formas pintadas em cores chapadas ao seu redor. Vista separadamente, a pintura é feita de modo a afirmar sua condição bidimensional, sendo os tons claros e escuros dispostos sem efeitos de volumetria ou profundidade. Se provocarem a sensação de proximidade e distância, tal sentido é reduzido diante da materialidade da parede, evidenciada pelo método escolhido no fazer

registro
da janela da agência
(acima)

detalhe da instalação
(ao lado)

pictórico. A ilusão de profundidade da janela fotografada desestabiliza a evidência do suporte concreto, instaurando-se no conjunto da imagem pintada.

Se estivesse sozinha em uma parede branca, talvez a janela fotografada iludisse menos o olhar em relação à sua condição de objeto fotográfico. Dentro de um contexto engendrado pela pintura, o artifício mimético da fotografia surpreende. O fato de ser justamente uma janela duplica sua capacidade de enganar o observador. Somado a isso, a imagem é adesivada sob uma chapa de acrílico transparente e possui dimensões próximas às da janela que se encontra no caminho para o andar inferior. O enquadramento da fotografia é correlato à vista da janela ao descer as escadas, e o acrílico que serve de suporte da imagem imita o vidro. A representação confunde-se com a noção de realidade, pois o objeto fotográfico age como um espelho da janela verdadeira. Mesmo não estando uma em frente à outra, a identificação de sua duplicidade acontece na imaginação do sujeito ao se deslocar entre os pisos do prédio. Assim, o espaço arquitetônico e o observador são envolvidos na dinâmica da obra, em que a fotografia simultaneamente aplica e revela seu truque. Desvendar o jogo entre a natureza e o artifício proposto por *recepção* é também deixar-se enganar pela imagem e explorar os mecanismos da percepção.

A fotografia da janela é um forte indício da concepção da obra em diálogo com o lugar. A identificação das duas janelas similares leva ao reconhecimento de outros elementos da instalação em referência ao espaço físico. A apreensão do lugar é confrontada pela imagem de uma arquitetura desdobrada em outra. A obra intercepta o sujeito, ao suprimir o estado palpável e objetivo das coisas, para indiciar algumas frestas possíveis no percurso.

divisar

registros da exposição *divisar*

1 Trecho transcrito a partir de entrevista de Oliver Sacks disponível no filme *Janela da Alma*, dirigido por João Jardim e Walter Carvalho, Brasil, 2001.

VER NAS ENTRELINHAS

“Eu teria muita dificuldade de dizer onde está o quadro que olho.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.18). A questão de Merleau-Ponty encontra ressonância nos estudos de Oliver Sacks. Segundo ele, “o ato de ver e de olhar não se limita a olhar para fora, a olhar o visível, mas também o invisível. De certa forma, é o que chamamos de imaginação”¹. Tais afirmações implicam na idéia de duração inerente à atividade do olhar. Não é possível ver tudo em um só golpe. A visão percorre a superfície das coisas no tempo, uma parte de cada vez. Diante de algo a ser visto, os caminhos tomados pela percepção visual no ato de deciframento do mundo compreendem ainda um instigante mistério.

Divisar, distinguir, notar. O nome da exposição realizada no Centro Universitário Maria Antônia, em São Paulo, refere-se à experiência do olhar enquanto divisa entre o que se vê e o que é visto. Uma vez que a percepção é um encontro particular entre o sujeito e o mundo exterior, a aparência é uma das chaves fundamentais para a decodificação das coisas. Entretanto, a visão possui limites, pois acontece no espaço e através dele. O espaço, assim como o tempo, é uma estrutura que permeia a relação entre o observador e os objetos; a visão sujeita-se a distância, ao ângulo, à luz, a altura. A imagem do que é visto é formulada (produzida) a partir de tais condições e segundo o repertório individual de cada um. A percepção

implica, portanto, na relação entre os seres e os objetos no espaço e no tempo.

A exposição *divisar* ocupa uma sala de aproximadamente 48 m² e é formada pelo conjunto de três trabalhos: uma pintura, uma instalação e um objeto. Cada obra estabelece uma relação específica com o lugar, de maneira diferente e complementar, o que gera certa cumplicidade entre os trabalhos e o espaço em que se encontram. A sala é incorporada como suporte e superfície de imagens de outros lugares, tornando-se parte da visualização das obras. A percepção do espaço da sala e dos trabalhos expostos acontece ao mesmo tempo e no mesmo plano. Ou seja, o lugar não funciona como um fundo neutro para as obras, pois elas dependem do espaço dado para se configurarem na percepção do visitante. As obras alteram a sensação espacial do ambiente sem modificar sua estrutura física e imprimem ao lugar uma virtualidade a ser atualizada pelo sujeito. A divisa entre arte e mundo fica resguardada às “entrelinhas” da experiência visual do espectador.

OLHAR PASSAGEM

Saída é o título dado à pintura feita sobre uma das paredes da sala. Ao seu lado existe um elevador em pleno funcionamento, o que configura certo trânsito de pessoas pelo prédio: para utilizar o elevador do 1o. andar é necessário atravessar o espaço expositivo. O elevador é um elemento ativo e funcional e contrasta com o isolamento e o silêncio da sala, transformando-a em saguão de espera e lugar de passagem. O ambiente expositivo é percorrido no deslocamento entre os andares do prédio, exercendo, portanto, uma função estranha àquela de servir como lugar neutro para exibição de trabalhos de arte. Localizado dentro da exposição, o elevador propicia a reflexão sobre o emprego original da sala, ao indicar as adaptações sofridas pelo prédio - tombado pela sua importância histórica - para se tornar um centro cultural.

A sala expositiva possui duas passagens: uma porta e um elevador. A pintura feita na parede, ao lado do elevador, ilude o olhar em relação a outras passagens. São saídas impossíveis: uma segunda porta, pintada com esmalte alumínio brilhante, e um hipotético corredor que estaria atrás da caixa do elevador. O batente da porta pintado parece verossímil em suas proporções e tonalidades, pois imita a passagem que de fato existe na sala. No entanto, *saída* retrata algo possível apenas no imediatismo da primeira visão, no olhar despercebido, pois o brilho do esmalte e suas pinceladas aparentes afirmam a condição

saída
2007
Centro Universitário Maria Antônia
pintura sobre parede
aprox. 4 x 4 m

plana da pintura feita na parede. A simulação provocada pelo desenho (traço) da porta é um artifício logo negado pelos sinais do fazer deixados pela pintura, que estabelecem uma tensão entre planaridade e profundidade na mesma escala do espaço físico da sala.

Saída sugere uma imagem que interage com a captura visual da sala em si mesma. O espaço de passagem representado na pintura convive com a percepção do lugar real sem a intermediação de uma outra superfície a tornar a imagem um objeto separado da parede, dos cantos da sala e do elevador. Não há “janela” porque não há quadro: as bordas da pintura coincidem com os cantos arquitetônicos da parede. Nesse sentido, a obra poderia ser vista como um *trompe l’oeil*. Entretanto, a porta pintada incorpora a imagem do elevador, real, em sua composição fictícia, e, ao mesmo tempo, nega a ilusão de profundidade sugerida pela pintura. O brilho do esmalte e as marcas do pincel frustram a ilusão de passagem pela porta representada. A experiência visual alterna-se entre o espaço real e o representado, atualizando-se continuamente. Basta alguém abrir a porta do elevador.

Sem uma distinção visual entre obra e espaço, ou seja, sem um limite que demarque e separe a arte do ambiente ao redor, a observação da pintura na parede incita a projeção imaginária da sala sem a imagem fictícia da obra. (“Onde está a parede que

olho?”) A porta representada toma de empréstimo a parede da sala e sua escala, a lógica espacial do canto e do elevador, levando o observador a imaginar o espaço tal como é, ou melhor, como se apresentaria sem a passagem ilusória da porta e do corredor fictícios. E, também, como seria tal lugar, se a porta e o recuo da parede fossem reais.

A pintura na parede propõe uma experiência ambígua, pois o brilho da tinta utilizada e os sinais aparentes do fazer da obra tensionam a eficiência do ponto de fuga e do claro-escuro empregados na pintura do batente. O conteúdo da imagem - parede, cantos, porta e corredor - é compatível com a visão da sala e do elevador. Isso permite que as duas instâncias se confundam e se reconfigurem. A separação entre a realidade (o ambiente expositivo) e a representação (a pintura na parede) depende da experiência do visitante. Como distinguir, na imaginação, a imagem retirada do mundo e o mundo apresentado como imagem?

IMAGEM INSTÁVEL

A relação entre obra e espaço expositivo provocada pelo objeto fotográfico *ruído* também implica em um diálogo constante entre imagem e ambiente, estabelecendo uma outra dinâmica. Há duas imagens justapostas na mesma superfície translúcida, que estão montadas na frente de uma caixa pendurada na parede. Suas laterais, opacas, são de madeira laqueada. O limite da obra é fisicamente demarcado pelo contorno retangular do objeto: a caixa funciona como um quadro.

As imagens apresentadas são fotografias que capturam a horizontalidade de um piso. Tal profundidade (fotográfica) logo encontra o plano vertical de uma parede e um batente de porta. Quase idênticas na forma, a diferença evidente entre as duas tomadas é a luminosidade. Uma clara, e, em seguida, a mais escura. A julgar pelas linhas do piso, uma foto deveria ser a continuação da outra, mas o fragmento do batente de porta aparece duas vezes, sinalizando a dupla captura do referente em condições adversas. Dispostas como uma seqüência e impressas na mesma superfície, as duas imagens justapostas ocupam um plano único. Nota-se uma outra diferença entre as duas: em cada fotografia um pedaço da composição foi subtraído da imagem inicial, deixando formas distintas se tornarem tão transparentes quanto

o suporte em que se encontram. Localizadas em uma chapa de acrílico na frente da caixa, o plano das imagens fica 10 centímetros distante do plano do fundo, onde estão áreas retangulares pintadas com cores distintas. Cada retângulo é preenchido no fundo da caixa com uma cor uniforme em dimensões que coincidem com as das fotos na frente da caixa. Assim, os planos da frente e do fundo fundem-se na visão do objeto.

A apreensão visual de *ruído* acontece por meio de suas camadas. Impressa em vinil transparente adesivado sob o acrílico, a superfície fotográfica possui áreas translúcidas, que deixam o fundo da caixa aparente. Às cores pintadas na parede somam-se as sombras projetadas pela luz do ambiente, que incide nas fotografias do plano da frente. Assim, as fotografias inicialmente parecem estar fora de foco, mas o movimento do corpo a olhar o objeto descobre a interação entre plano da frente e o de trás. As variações, segundo o ângulo de visão, instigam o deslocamento do espectador, que passa a rondar o objeto, e a distinção entre os campos da imagem fotográfica e suas sombras revela-se aos poucos. A imagem estática da fotografia se vê submetida ao intenso diálogo entre o objeto do qual faz parte e as condições do espaço ao seu redor. Sua quietude mostra-se tremida; sua definição parece embaralhada. Não se diferencia ao certo em qual plano se encontra cada parte, o que impossibilita a decodificação plena do objeto por meio da visão.

ruído
2007
Centro Universitário Maria Antônia
fotografia, acrílico, madeira
e pintura sobre parede
0,7 x 1,8 x 0,10 m

Em *ruído*, nota-se a pequena distância entre a imagem fotográfica do plano da frente e a parede pintada atrás da caixa, visível graças à transparência do acrílico. A imagem resultante da somatória de tais planos paralelos confunde a profundidade efetiva (do objeto-caixa) e a representada (na fotografia). O olhar detém-se na primeira superfície que encontra, e mira um espaço projetado e ilusório, mas a translucidez de seu suporte permite atravessá-lo e alcançar a parede. Assim, as duas instâncias da profundidade relacionam-se na visão da obra: a figurada e a literal. Tanto os planos quanto a distância entre

eles compõem a imagem vista pelo espectador: as sombras das fotografias incidem nas cores do fundo, estabelecendo um novo desenho que se soma à pintura e às fotos. Se, por um lado, as laterais de madeira da caixa atuam como moldura que reforça o enquadramento da fotografia (e sua separação em relação ao espaço ao redor), por outro, a qualidade transparente do suporte da imagem propicia uma interferência das condições externas que incidem dentro da obra. Ao quadro fechado da fotografia, supostamente autônoma em relação ao local expositivo, contrapõe-se o ruído causado pelo pequeno espaço físico contido na caixa - nesses 10 centímetros de ar ecoam as condições de seu exterior, o ambiente da sala.

imagem fotográfica utilizada em *ruído*

entre pés
2007
Centro Universitário Maria Antônia
fotografia e pintura sobre parede
aprox. 2 x 8 m

PAISAGEM EDIFICADA

De costas para *ruído*, o visitante depara-se com uma instalação de fotografia e pintura sobre parede. *Entre pés* ocupa o plano mais extenso da sala (8 metros) e é composta de três imagens fotográficas e uma grande área pintada de uma única cor, chapada. As imagens são apresentadas em placas de acrílico transparente, mas, graças ao branco da parede em que estão penduradas, parecem superfícies opacas. Elas retratam fragmentos de um lugar em que a captura foi realizada com a câmera fotográfica na altura do chão - um assunto recorrente em alguns dos trabalhos discutidos anteriormente. Sobre o piso fotografado encontram-se pés de objetos móveis: mesas, cadeiras, bancos, estantes.

As imagens fotográficas não estão ali para mostrar o lugar de onde foram retiradas. Elas apontam enfaticamente para um ponto de vista em relação ao espaço, um lugar de onde se vê. Posicionar-se no mundo de forma a estar com os olhos na altura do chão não é comum, corriqueiro; no entanto, tal visão é familiar ou reconhecível para a maioria das pessoas. Trata-se de uma imagem potencialmente já construída, talvez guardada pela memória das brincadeiras infantis. A surpresa - a experiência provocada pela obra - não está fixada nas imagens, mas no conjunto de sua instalação: o seu posicionamento no espaço da sala, suas dimensões e altura, a transparência do suporte, a pintura que conecta os pisos das imagens e o piso da sala, a potência da cor. A verticalidade

ortogonal da parede é contaminada pela sensação de horizontalidade gerada pela obra.

À altura dos olhos do visitante, uma linha horizontal divide o plano da parede de um canto ao outro. Ela coincide com o desenho do piso presente nas fotografias, ligando as imagens entre si. O alinhamento dos quadros fotográficos no espaço é concebido a partir de seu conteúdo visual; suas bordas são atenuadas pela transparência do acrílico usado como suporte. Partes das fotografias são subtraídas, por onde se vê o branco da parede em que estão penduradas. Pequenas rachaduras localizadas fora do quadro fotográfico fazem parte das imagens, e tornam evidente a sua transparência. O plano que estrutura o espaço expositivo passa a ser visto através dos quadros: as partes subtraídas das fotos são paredes do lugar fotografado; em seu lugar surge, como que de dentro da imagem, a parede da sala. A imagem funde-se na visão do espaço expositivo.

A cor ocre-alaranjada é usada para preencher a área entre os pisos fotografados e o chão do local, e mantém certa ambigüidade na distinção entre pintura, fotografia e mundo. A função da cor é conectar partes da obra ao espaço; ela refere-se tanto ao piso representado nas fotografias quanto ao piso real da sala. A grande área pintada na parede enfatiza (e prolonga) a horizontalidade advinda das fotografias e sugere a presença de um elemento fundamental da paisagem - um horizonte, um longe - na escala do ambiente.

Assim, a instalação parece criar uma fissura no plano concreto da sala, que oferece uma sensação oscilante entre interior e exterior. Diante de *entre pés*, o espectador não sabe se se depara com um fora ou um dentro, pois, ao contemplar a obra, participa de um estado de suspensão do espaço físico.

A instalação atualiza constantemente as proporções do espaço da sala na percepção. O espectador vê um piso na altura dos olhos e sente-se como se o olhar estivesse no plano do chão; as dimensões do espaço ao redor parecem alterar-se

conforme o seu ponto de vista. Ao se movimentar pela exposição, aproxima-se e toma distância da parede, busca um ângulo confortável e a fixidez da imagem, uma figura sobre um fundo. O horizonte ora está perto, ali mesmo, pintado na parede, ora está longe, na imaginação da memória de uma outra edificação. A obra joga com a sensação espacial do sujeito, ao desestabilizar a imagem do espaço em que ele se encontra. A visão da realidade da sala vai sendo reconfigurada, uma vez que o visitante busca por alguma clareza, estabilidade ou equilíbrio, ativando as “divisas” do olhar.

paisagem suspensa

série lago
2003
impressão digital
9 fotos de 20 x 30 cm

EXPERIÊNCIA DO ESPAÇO

À primeira vista, a associação entre paisagem e os meus trabalhos pode parecer descabida. A forte presença de linhas retas, formas geométricas, racionalizadas e projetadas - que caracterizam as obras em questão - em nada remetem aos elementos orgânicos e arbitrários genericamente associados à natureza¹, e, conseqüentemente, ao termo paisagem. Assim, nessas linhas finais, pretendo apontar as relações significativas entre o título desta dissertação e os conteúdos levantados no transcorrer do texto. Dado que tais argumentos desdobraram-se a partir de experiências plásticas recentes, parece pertinente esclarecer o desenvolvimento do interesse pela paisagem em minha trajetória.

Considero a *série lago*, de 2003, minha primeira experiência significativa com a fotografia. Realizada no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, a sessão de fotos visava o registro imagético do lugar para servir como suporte de um projeto de intervenção no local. Ali, no parque, o imediato desejo de fixar a “miragem” instaurada na superfície do lago foi frustrada: a câmera não pôde traduzir o movimento e o tempo implicados na percepção do (des)aparecimento dos reflexos na água. Tais sensações visuais dependem de uma presença, uma duração, e vão além dos limites de um quadro ou “recorte” do lugar. A superfície da água reflete as condições do ambiente do qual o

lago faz parte, traduzindo qualidades do espaço ao redor - a vegetação na outra margem e a luz do céu - numa base líquida. A vontade de levar para o âmbito da arte tal “imagem-acontecimento” não se deu por meio das imagens fotográficas, mas acabou por inspirar a realização da instalação *sonho*.

Nas fotografias do lago do Ibirapuera, o vazio na imagem captada pela câmera, em relação à experiência visual no parque, traduz-se por áreas brancas inseridas (ou subtraídas) dentro do quadro fotográfico. Tais planos esvaziados dialogam com as bordas das imagens, reafirmando seus limites e também direcionando o olhar do observador. As partes brancas impõem um novo enquadramento, onde buracos ortogonais ressaltam a qualidade luminosa da água, e reorganizam a paisagem fotografada. Como molduras dentro da imagem, tais interferências digitais discutem o olhar e o corte fotográfico e contrastam a objetividade da ação humana com a visão subjetiva de certa natureza.

O meio fotográfico abriu novos caminhos para a minha prática artística, ao incluir imagens retiradas do mundo nas operações plásticas que já vinham sendo realizadas por meio da pintura. Os recursos digitais da fotografia foram mantidos no desenvolvimento de trabalhos posteriores, de forma a realizar os procedimentos pictóricos

¹ Refiro-me à natureza em seu sentido cotidiano, como sendo um conjunto de elementos não construídos pelo homem. Um aprofundamento do conceito de natureza não caberia nesse estudo.

no computador, que resultaram na construção de imagens híbridas. Mas a produção não se restringiu às imagens enquanto quadros fechados cujo interior se coloca de maneira autônoma em relação ao seu exterior. A poética do trabalho, ainda que composta de objetos essencialmente bidimensionais, foi sendo realizada como uma busca em direção a outro espaço.

Desde a experiência de fotografar, a relação ambígua entre imagem construída (obra) e imagem natural (mundo) estabeleceu-se, em minha produção, como um problema inquietante. Em contraste com a percepção espacial do mundo, os limites da imagem fixa tornaram-se claros. Assim, passei a trabalhar de acordo com tal consciência e a jogar com a materialidade da imagem; no entanto, as obras só puderam ser pensadas articuladas com a natureza que as rodeia, ou seja, o espaço do lugar no qual se inserem.

O suporte é a primeira instância de um espaço para a imagem construída. Ele determina as dimensões do quadro e é um meio no qual (ou para o qual) a imagem é elaborada. As primeiras pesquisas ligadas à superfície, em meu trabalho, tratavam de propor uma interferência na imagem, ao realizar cortes (manual e digitalmente) nos quadros fotográficos, que deixava aparecer o suporte material como parte da obra. Ao requisitar

o espaço expositivo como suporte das imagens, o jogo de superfícies antes restrito ao objeto estendeu-se para fora do quadro, alcançando um diálogo efetivo entre obra e lugar por meio da experiência espacial do espectador.

VISÃO E PAISAGEM

“... não se pode falar em paisagem a não ser a partir de sua percepção. Diferente de outras entidades espaciais construídas por meio de um sistema científico e simbólico como o mapa, ou sócio-cultural como o território, a paisagem se define como espaço percebido.” (BLEY, 2006, p. 105). Assim, a paisagem distancia-se da imagem da natureza na medida em que sua definição desloca-se do objeto em si: “a visão, tão essencial à percepção da paisagem, não se limita a receber passivamente os estímulos externos, mas os organiza para lhes atribuir sentido (interpretação). Daí o reconhecimento de que a paisagem é também culturalmente construída.” (CABRAL, 2006, p. 136-137).

De uma forma geral, nos trabalhos aqui tratados, as imagens ancoradas na arquitetura tomam de empréstimo sua materialidade, sua escala, seu contorno. Ao assumirem as características espaciais do local como parte da obra, ativando a percepção, as instalações misturam-se à aparência do lugar e aproximam-se do conceito de

paisagem. O observador ocupa o mesmo espaço da obra, e, ao mesmo tempo, não deixa de ser um elemento externo a ela. “Na experiência do lugar existe a sensação comum de familiaridade, enquanto que na experiência da paisagem somos pessoas que estão fora da cena.” (HOLZER, 2006, p. 119). Considerando que as obras apresentadas operam na lógica da colagem de espaços distintos (arquitetônico, representado, imaginário, ilusório, físico, simbólico, etc.), elas articulam o conceito de paisagem como “uma porção do espaço apreendida com o olhar” (CABRAL, 2006, p. 136). O espectador, imprescindível nessa relação entre a obra e a idéia de paisagem, alterna os diferentes espaços ao perceber e (re)construir a visão de tal “paisagem suspensa”.

Pelos sentidos, inventamos um mundo particular. Ao refletir e relatar a experiência de minha própria produção, imagino um observador ideal. A percepção, subjetiva, surge no texto de forma organizada e sistematizada. Ao que parece, o meu olhar passa a funcionar como uma lente, um constructo específico para uma abordagem possível da poética visual em pleno desenvolvimento. O presente estudo, por fim, surpreende-me ao se revelar um tiro no escuro.

referências

ALBERTI, Leon Batista. **Da Pintura**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAQUÉ, Dominique. **La fotografia plástica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas – Magia Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BIOY CASARES, Adolfo. **A invenção de Morel**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BLEY, Lineu. “Concepções de de paisagem e lugar em Geografia”. In: OLIVEIRA, Livia de; NAKAGAWARA, Yoshiya; GRATÃO, Lúcia Helena Batista (org.). **Geografia, Percepção e Cognição do Meio Ambiente**. Londrina: Edições Humanidades, 2006.

BRASSAÏ. **Conversas com Picasso**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BRITTO, Ronaldo. **Neoconcretismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CABRAL, Luiz Otávio. “Entre a paisagem e o lugar: contribuições ao estudo da espacialidade do turista”. In: OLIVEIRA, Livia de; NAKAGAWARA, Yoshiya; GRATÃO, Lúcia Helena Batista (org.). **Geografia, Percepção e Cognição do Meio Ambiente**. Londrina: Edições Humanidades, 2006.

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CHIPP, H. B. “Cubismo”. In: **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. **A Fotografia Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte/ IPHAN, 1995.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Campinas: Papirus, 1993.

FLUSSER, Vilém. **A dúvida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

_____. **Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. **O Mundo Codificado - por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRANCASTEL, Pierre. **A imagem, a visão e a imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1998.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1999.

GREENBERG, Clement. “A pintura moderna”. In: BATTCKOCK, G. (org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975 [1960].

_____. **Arte e Cultura**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

HARRISON, Charles. **Modernismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

HERNÁNDEZ, Felisberto. **O cavalo perdido e outras histórias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

HOLZER, Werther. “Sobre paisagens, lugares e não-lugares”. In: OLIVEIRA, Livia de; NAKAGAWARA, Yoshiya; GRATÃO, Lúcia Helena Batista (org.). **Geografia, Percepção e Cognição do Meio Ambiente**. Londrina: Edições Humanidades, 2006.

JUDD, Donald. “Specific Objects”. In: **Complete Writings**. New York: The Press of New York University, 1975.

KRAUSS, Rosalind. “Grids”. In: **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. London: The MIT Press, 1985.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

MAMMÌ, Lorenzo. “À Margem”, In: **Revista Ars**. Ano 2, No. 3, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NAVES, Rodrigo. **O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PANOFKY, Erwin. **A Perspectiva como Forma Simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1999.

PERLOFF, Marjorie. “A Invenção da Colagem”. In: **O Momento Futurista - Avant-garde, Avant-guerre e a Linguagem da Ruptura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

RICKEY, George. **Construtivismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

SALZSTEIN, Sônia (org.). Carlos Fajardo, **Catálogo do Projeto Poética da Distância**. São Paulo, 2003.

_____. “Questão de materialidade”, In: **Guia Internacional das Artes**. Ano 3, No. 11, 1988.

SONTAG, Susan. **Ensaios sobre a Fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

STEINBERG, Leo. “Other Criteria”. In: **Other Criteria**. Nova York: Oxford University Press, 1972.

TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. “Quatro esboços de leitura”. In: MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

agradecimentos

Ao estímulo de Marco Giannotti, que me mostrou o lugar de onde pude imaginar um horizonte.

À generosidade de Ana Maria Tavares, cujas contribuições foram imprescindíveis.

Às colocações precisas de Alberto Tassinari sobre este projeto.

Aos que gentilmente cederam entrevistas úteis à pesquisa: Sônia Salzstein, Lorenzo Mammì, Albano Afonso e em especial Carlos Fajardo e Gilberto Mariotti, cujas colaborações foram além das entrevistas.

À presença e cooperação dos amigos: Alexandre Marsiglia, Alice Hosoi, Ana Karina Moreno, Ana Paula Carvalho, Antônio Goper, Bruna Costa, Carolina Soares, Clarisse Alvarenga, Clarissa Metzger, Fernanda Barcelos, Fernando Barba, Gitta Seiler, Heloísa Espada, Henrique Parra, Inaê Coutinho, Ionit Zilberman, Jorge Pessoa de Carvalho, José Bernnô, Juliana Miranda, Juliana Yue, Lúcia Machado, Marina Guzzo, Nilton Knabben, Otávio Kovacs, Rafael Oliva, Renata Guarido, Rosilene Fontes, Saletti Barreto, Sandra Pereira e Valentina del Rio.

Ao apoio de Norma, Eduardo, Sabrina e Pedro, e por serem quem são.

Ao carinho de André Hosoi, com todo meu amor.

PROJETO GRÁFICO
Fabiana Queirolo

REVISÃO DO TEXTO
Sandra Pereira

CRÉDITOS DAS IMAGENS
Fabiana Queirolo
Gitta Seiler (p. 22)
André Hosoi (capa)

São Paulo
2008

2008