Diego Castro Pedroso

A TRANSPOSIÇÃO DA IMAGEM PARA O ESPAÇO TRIDIMENSIONAL

Dissertação apresentada ao Departamento de
Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes
de São Paulo como exigência parcial para a
obtenção de título de mestre em Poéticas Visuais.

ORIENTADOR:

Prof. Dr. Carlos Alberto Fajardo

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

São Paulo, 2012

BANCA EXAMINADORA:

.....

.....

.....

SÃO PAULO,

AGRADECIMENTOS

Ao artista Carlos Fajardo, amigo e orientador, com muita admiração e respeito, pelos momentos cruciais nesta jornada.

À minha família que, independentemente dos problemas, permaneceu o meu lado. E isso foi só o início.

A todos os meus amigos, pelo carinho e pelas valiosas contribuições nesta empreitada.

Aos membros da banca de qualificação, Mario Ramiro e Sergio Romagnolo, pela expressiva contribuição.

Àqueles que, de alguma maneira, colaboraram para que este trabalho existisse.

Dedico esta dissertação à minha família e aos amigos-irmãos, cujo apoio foi providencial.

RESUMO

Esta dissertação é uma reflexão do artista sobre sua produção, os procedimentos e relações visuais das peças instaladas que materializam sua arte.

Por meio da observação crítica, são estabelecidas relações entre os processos de criação das peças tridimensionais – iniciados com a apropriação e deslocamento da imagem – e seu desenvolvimento com apoio da repetição, o que abre potencialidades construtivas no espaço e dialógicas com ele.

Diante da efetivação de tais possibilidades, busca-se expor e questionar a natureza do que é explorado em suas diferentes propriedades, como a cor, as formas sinuosas e geométricas, os planos, as escalas.

O resultado de toda essa abordagem abre novas vertentes de pesquisa e elaboração de trabalhos, transformadas em projetos que, de certa forma, sintetizam esta dissertação.

Palavras-chave: arte contemporânea; imagem; repetição; apropriação; cor; espaço.

ABSTRACT

This essay is a reflection of the artist on its production procedures and visual relationships of the parts installed that embody his art.

Through critical observation, relations are established between the processes of creating three-dimensional parts – beginning with the appropriation and displacement of the image – and its development with the support of repetition, which opens potential constructive and dialogue space with him.

Faced with the realization of such possibilities, seeks to expose and question the nature of what is explored in its various properties such as color, sinuous shapes and geometric plans.

The result of this approach opens up new areas of research and development work, turned into projects that somehow synthesize this essay.

Key-words: contemporary art; image; repetition; appropriation; color; space.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	11
2. OBJETO	12
3. IMAGEM FOTOGRÁFICA	13
4. PROCEDIMENTOS	15
4.1 APROPRIAÇÃO	15
4.2 REPETIÇÃO	18
4.3 ESPAÇO COMO SUPORTE	20
4.3.1 CONSTRUÇÃO	20
4.3.2 EXPANSÃO I.E.	25
5. PRODUÇÃO	36
5.1 TRANSPORNÍVEIS	36
5.2 SOB	40
5.3 EMPAREDAMENTOS	44
5.4 CORVERTIDOS	52
5.5 NÍVEIS DE MASSA	64
5.6 EM45GRAUS	66
6. CONCLUSÃO	71
7. BIBLIOGRAFIA	87
8. ICONOGRAFIA	88

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa em Poéticas Visuais permite fazer uma reflexão sobre a produção visual porque possibilita o envolvimento e a análise crítica dos trabalhos escolhidos como objeto de pesquisa. Por estar vinculada à prática visual, ela se integra à reflexão do artista a partir do trabalho produzido; esse processo é, aqui, amplificado pela necessidade de elucidar – tanto para o próprio artista como para o leitor deste trabalho – o desenvolvimento da produção. O intuito é criar relações entre procedimentos característicos dessa produção tridimensional, que se inicia com a apropriação de imagens dos meios de comunicação, como o jornal e a internet, vinculada ao processo de trabalho, concebendo possibilidades construtivas e interações com o espaço atual. Procura-se debater e relacionar o pensamento que vai constituir as formas exploradas e que serão marcadas por uma diversidade de fatores, que podem ser definidos em três abordagens: o deslocamento da imagem, sua apropriação e o processo construtivo, que tratam das relações entre a cor, a repetição e a multiplicação a partir de uma superfície existente.

2. OBJETO

Esta pesquisa se origina na apropriação de imagens obtidas em veículos de comunicação que são deslocadas de seu contexto, sofrem intervenções e são transformadas em peças, em princípio, tridimensionais.

Os procedimentos visuais que constituem os trabalhos perpassam, além da apropriação e repetição, elementos formais, como cores, silhuetas das imagens e espaço.

A produção tridimensional é executada em diversos materiais, como MDF, vinil, plástico etc. Trata-se da conversão em objetos espaciais que mantêm uma relação específica com a imagem bidimensional.

Em suma, o processo de escolha da imagem e sua transposição material ao universo atual são o núcleo do objeto apresentado aqui.

3. IMAGEM FOTOGRÁFICA

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano.¹

A partir desse fragmento, pode-se estabelecer uma reflexão sobre o uso da imagem que se faz nesta pesquisa.

Ao se abstrair as dimensões de espaço-tempo, a categoria de imagem escolhida para este trabalho, em sua maioria, é uma fração da realidade, circundada pelo cotidiano, integrada a uma informação e à difusão de uma notícia, o tipo de imagem vinculado ao fato noticioso, como as recolhidas de jornais, internet etc.

Tal escolha é motivada especialmente por três fatores:

- por ser produto dos meios de comunicação, o olhar – do leitor ou do internauta, por exemplo – detém-se nela não somente por conter informação, mas pelas características de sua apresentação, pela posição central que ocupa, pela maneira como sua posição é definida para representar algo;
- por ter cunho coercitivo – a situação original, aquela fotografada, é representada de tal maneira que seu contexto é praticamente eliminado, refletindo a manipulação da realidade retratada por parte da mídia. Essa imagem carrega, então, uma defasagem entre o processo social e o individual, porque nem sempre está diretamente atrelada à informação, mas, sim, a um ponto de vista parcial, o que inviabiliza outra leitura ou impede sua leitura de modo mais complexo;
- pelo mundo já estar repleto de imagens e seu embaralhamento e indistinção, determinadas pelo descarte decorrente da velocidade dos meios; no entanto, pode-se manter sua existência de outra maneira, não necessariamente vinculada ao seu contexto inicial.

1. FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*, p. 43.

Digamos inicialmente que, se colocamos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-se com a experiência adquirida, e como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra.²

É evidente a velocidade com que a imagem é substituída diariamente, o que ocorre em detrimento da memória, já que esta necessita de certa maturação ao longo do tempo, de certo prazo para apreender a informação. O descarte se dá pela própria necessidade de produzir novas imagens que, entretanto, são, de certa forma, repetições.

As características que distinguem a fotografia das demais imagens técnicas se revelam ao considerarmos como são distribuídas. As fotografias são superfícies imóveis e mudas que esperam, pacientemente, ser distribuídas pelo processo de multiplicação ao infinito.³

É a imagem fotográfica assim entendida que serve aos propósitos desta pesquisa. Aquela que, nos meios de comunicação, tem posição central e cunho coercitivo e é repetitiva e descartável.

O noema da Fotografia é simples, banal, sem profundidade: <<Isto Foi>> [...] A fotografia é uma evidência forçada, carregada, como se caricaturasse não a figura daquilo que representa (é bem o contrário), mas a sua própria existência. A imagem, diz a fenomenologia, é um nada de objeto. Ora, na Fotografia, o que eu estabeleço não é apenas a ausência de objeto; é também, simultaneamente e na mesma medida, que esse objeto existiu realmente e esteve lá, onde eu o vejo.⁴

A imagem do objeto que existiu – esse “nada de objeto” – é o fragmento escolhido da forma fotográfica pinçada dos meios de comunicação.

2. BERGSON, Henri. *Matéria e memória*, p. 69.

3. FLUSSER, Vilém. *Idem*, p. 45.

4. BARTHES, Roland. *A câmara clara*, p. 126

4. PROCEDIMENTOS

Os procedimentos por meio dos quais esta pesquisa se desenvolve são iniciados pela apropriação de uma imagem fotográfica, escolhida nos meios de comunicação. Em seguida, essa imagem sofre uma transformação diretamente ligada ao seu sentido e caráter repetitivo. O passo final é a construção do objeto artístico.

A seguir, faz-se uma apresentação analítica das fases de realização do trabalho.

4.1 APROPRIAÇÃO

Apropriação é uma ação transformadora sobre algo estabelecido, que converte elementos do cotidiano para se relacionar em um processo visual.

Há, em outras palavras, sempre uma violência implícita na apropriação; e a violência do corte é sempre acompanhada pelo dano agravado de separação [...] A apropriação dissolve eficazmente a condição de fazer na opacidade entre representar e ser, melhor quando as categorias de escalonamento são desfocadas para o fosso que os separa.⁵

Nesta pesquisa, pode-se, por um lado, entender a violência da apropriação tanto no corte que se faz ao deslocar a imagem fotográfica de seu meio, quanto ao subtrair dela a forma, separando-a de seu contexto. Por outro lado, o caráter bruto desse gesto é atenuado pelo fato de a apropriação se dar num universo de imagens descartáveis.

Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares cujo modelo me é fornecido pelo meu corpo.⁶

5. SEKULA, Allan, "Dismantling modernism: reinventing documentary" e *apud*. BICKERTON. In: WELCHMAN, John C. *Art after appropriation* - fragmentos traduzidos de: "There is, in other words, always a violence implied in appropriation; and the violence of the cut is always accompanied by the aggravated wound of the separation." p. 24; e "Appropriation effectively dissolves the conditions of make into the opaque space between seeming and being, and it succeeds best when the bracketing categories are blurred into the gap that separates them.", p. 29.

6. BERGSON, Henri. *Matéria e memória*, p. 12.

1. DUCHAMP, Marcel.
Fontaine, 1917.

Quando Marcel Duchamp, entre as décadas de 1910 e 1920, criou seus *ready-mades* (imagem 1), estava apropriando-se de objetos ordinários e deslocando-os para o espaço das obras artísticas, afirmando que um trabalho de arte poderia “não ser um objeto físico, mas sim uma questão”.⁷ Nesse tipo de apropriação, vê-se uma atitude de oposição à ordem, às regras convencionais envolvidas na definição do que se considera obra de arte.

Outra forma de apropriação é a retomada dessa ruptura 40 anos depois, já no contexto da *por art* norte-americana, como a realizada pelo artista Robert Rauschenberg (imagem 2), entre os anos de 1954 e 1964, uma série de trabalhos denominados *combines*, pelo fato de serem combinações de materiais bem diversos entre si. Esse artista não só se apropria de objetos cotidianos, como também interfere neles, usando, por exemplo, tinta e sugerindo que, numa composição de elementos de extrema diversidade, pode-se ainda preservar o reconhecimento individual de cada um.

7. KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*, p. 91.

2. RAUSCHENBERG, Robert.
Bed, 1955.

Na presente pesquisa, a intenção no gesto da apropriação é transformar a imagem fotográfica, resgatando-a dos meios de comunicação cotidianos, interferindo em seu significado original, enfatizando essa transformação em ação estética e instituindo, com isso, uma discussão sobre a materialização da visualidade.

4.2 REPETIÇÃO

Uma das características das imagens escolhidas aqui é seu potencial de reprodução, elas podem ser difundidas de várias maneiras.

Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral [...] a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos.⁸

Nesse cotidiano de imagens, tem-se uma velocidade cada vez maior da comunicação e, já que a sociedade também se desinteressa rapidamente ou descarta a informação em pouco tempo, uma das consequências é a repetição.

Então, é a repetição flagrada nesses meios que inspira a ação da apropriação. Em seguida, procede-se ao apagamento da imagem fotográfica, um processo de ruptura. Elimina-se o contexto da imagem – sua paisagem, seu ambiente, outros elementos contextuais – e ela passa a ser uma forma, é submetida a uma simplificação; resta-lhe um fragmento, uma silhueta.

Essa ruptura, esse recorte, é a possibilidade de continuidade. O que era plano, ganha então fisicalidade no espaço efetivo.

Tanto a apropriação quanto a repetição e o apagamento são procedimentos modernos, como visto em Duchamp e em Rauschenberg (imagens 1 e 2), que tornam possível o deslocamento da imagem como objeto de seu suporte original para outro.

A repetição ocorre em diferentes etapas que integram a produção analisada neste trabalho: nos meios de comunicação, a mesma imagem é vista em diferentes publicações, tanto no material impresso quanto na web, até atingir a exaustão; aqui, nesta pesquisa, a repetição se evidencia como etapa do procedimento visual e é flagrante no espaço expositivo.

A forma, então, expressa mimetismo na silhueta do tridimensional (imagem 3), que tende a instigar a percepção óptica pelo impacto de cores e reflexos que impregnam o campo atual, lugar que recebe essa transposição. O multiplicador físico, a tomada dessa forma que se repete em seu circuito, é transportado para

8. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, p. 167 – grifo do autor.

um ambiente fechado fisicamente, mas aberto a questionamentos, sem um referencial que o precede, desvinculado do que a imagem “foi”.

Mesmo que, em certos trabalhos, essa forma não esteja repetida no espaço expositivo, a repetição ocorre de outra maneira, como no volume e na superfície reflexiva. Essa etapa do processo, em si e ao mesmo tempo, evidencia e questiona a repetição.

3. CASTRO, Diego.
Transporníveis (detalhe), 2007.
Objetos infláveis e motor.
(Realizada na Galeria Ido Finotti,
Uberlândia, MG.)

4.3 ESPAÇO COMO SUPORTE

4.3.1 CONSTRUÇÃO

Como a construção espacial está no cerne da produção analisada aqui, não se pode deixar de abordar alguns aspectos nas produções do Neoconcretismo e do Minimalismo, já que a cor e as unidades modulares repetidas estão entre seus procedimentos, que ecoam nas produções de ambos os eventos.

a arte neoconcreta desvincula-se dos caracteres exclusivos de racionalidade do concretismo ao desligar-se do mecanismo que executa a forma de acordo com um esquema rígido e passar a elaborar uma produção que visa a sensação, mantendo a preocupação da construção geométrica sem que o raciocínio seja a questão reigente na obra. A produção neoconcreta expande a forma geométrica em diversos campos, promovendo percepções de uma postura que não se limita a uma única operação. Nessa expansão, a cor é evidenciada sobre a superfície, como se vê na produção de Hélio Oiticica e Willys de Castro (imagens 4 e 5).

4. OITICICA, Hélio.
*Grande núcleo Nc3, Nc4
e Nc6, 1960-1966.*

5. WILLYS, Castro de.
Objeto ativo, 1961.

A visão neoconcreta do campo de percepção, com o tipo de fruição que prescrevia para o trabalho de arte, considerava até certo ponto irrisórios os dados puros da Gestalt.⁹

Esses dados são descartados pois o Neoconcreto elimina a rigidez, o raciocínio passa a ser empregado na execução de uma configuração desvinculada de fórmulas determinantes para a criação de certo objeto.

... o neoconcretismo repunha a colocação do homem como ser no mundo e pretendia pensar a arte nesse contexto: tratava-se de pensá-lo enquanto totalidade.¹⁰

9. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*, p. 57.

10. *Ibid.*, p. 58.

O Minimalismo, por sua vez, vale-se dos inúmeros avanços da década de 1960: a expansão e reestruturação industrial norte-americana oferecem um banquete de novos materiais, novas tintas, novos produtos. Muitas vezes, o artista apresenta o trabalho em determinado material sem realizar nenhuma interferência, o material como ele é. Conta ainda com elementos industriais (imagem 6), unidades modulares (imagens 7 e 8), relações simétricas (imagem 9).

6. JUDD, Donald.
Untitled, 1965.

7. ANDRE, Carl.
20 Cedar slant 20, 1990,
 e *7 Cedar slant*, 1990.

8. MORRIS, Robert.
Untitled (mirrored boxes),
 1965.

9. DE MARIA, Walter.
The broken kilometer, 1979.

O melhor do novo trabalho tem relações fora do trabalho, em função do espaço, luz e o campo de visão do espectador. O objeto é apenas um dos termos na nova estética. Trata-se de alguma forma mais reflexiva porque a sua consciência de si mesmo, existente no mesmo espaço que o trabalho, é mais forte do que em trabalhos anteriores, com as suas muitas relações internas. Um é mais consciente do que antes, que ele mesmo, é o estabelecimento de relações como ele apreende o objeto de várias posições e em diversas condições de luz e contexto espacial.¹¹

O trabalho analisado nesta pesquisa tem correspondências estéticas com os dois movimentos, o Neoconcretismo e o Minimalismo. Os diálogos entre estes e a presente pesquisa se evidenciam na utilização de formas mínimas e que as expandem no espaço, por meio da repetição, do plano e do acúmulo para que seja enfatizado o todo.

11. BATTCOCK, Gregory (org.). *Minimal art*, p. 125 – tradução livre: “The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light and the viewer’s field of vision. The object is but one of the terms in the newer aesthetic. It is in some way more reflexive because one’s awareness of oneself existing in the same space as the work is strong than previous work, with its many internal relationships. One is more aware than before that he himself is establishing relationship as he apprehends the object from various positions and under varying conditions of light and special context.”

4.3.2 EXPANSÃO I.E.

O que se denomina expansão I.E. (imagem, espaço), nesta pesquisa, é um conjunto de elementos resultantes do que é desenvolvido a partir da forma mínima, a silhueta, como o tratamento na superfície pela cor (imagem 10).

A cor, que começa agir pelas suas propriedades físicas, passa ao campo do sensível pela primeira interferência do artista, mas só atinge o campo da arte, ou seja, da expressão, quando o seu sentido está ligado a um pensamento ou uma idéia, ou uma atitude, que não aparece aqui conceitualmente, mas que se expressa: sua ordem pode-se dizer então é puramente transcendental.¹²

10. CASTRO, Diego.
Emparedamento0110, 2010.
Dimensões variáveis.
Tinta spray, primer sobre
MDF.

12. OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, p. 51.

A cor em construções geométricas e o seu diálogo com o ambiente já são preocupações na produção de Hélio Oiticica (imagem 11). Da mesma maneira, na produção de Tony Cragg (imagem 12), os objetos e fragmentos de objetos apropriados são compostos de maneira que constituem uma preocupação do artista com a cor em um ambiente. Fragmentos plásticos que em algum momento foram descartados, embalagens ou pequenos brinquedos, retornam em outra esfera para participar de uma construção que visa a expansão por meio de peças ordinárias e que estabelece por meio da cor uma relação espacial.

De modo equivalente, na produção analisada aqui, a relação entre espaço e cor é de extrema importância. Além de ser mais um aspecto de dissimulação do significado da forma, a cor causa impacto seja pela complementaridade de verde

11.OITICICA, Hélio.
Núcleo NC2, c. 1960.

12. CRAGG, Tony.
Spectrum, 1985.

e vermelho (imagem 13), seja pela relação entre formas (imagem 14): o inesperado da silhueta, de contornos arredondados, em oposição ao geométrico (imagem 15), ou, ainda mais impactante, ao próprio espaço expositivo (imagem 16). Nas duas situações, a silhueta ganha em expansão, em vibração. O conjunto de forma e cor expandido no espaço induz o expectador à movimentação, a circular pelas peças (imagem 17) ou em torno delas (imagens 18). O espaço expositivo ganha ainda com os efeitos do espelhamento (imagens 19). Os reflexos são mais um alicerce da expansão, porque estabelecem o mimetismo – a peça, os reflexos das formas e das cores e o espectador se confundem e dialogam entre si. E o espectador é surpreendido com sua presença ou partes de si refletidas entre as peças, como num processo de coalescência.

Em termos bergsonianos, o objeto real reflete-se numa imagem especular tal como no objeto virtual que, por seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real: há “coalescência” entre os dois. Há formação de uma imagem bifacial atual e virtual. É como se uma imagem especular, uma foto, um cartão-postal se animassem, ganhassem independência e passassem para o atual, com o risco de a imagem atual voltar ao espelho, retomar lugar no cartão-postal ou na foto, segundo um duplo movimento de liberação e de captura.¹³

13. DELLEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*, p. 87-88, aspas do autor.

13. CASTRO, Diego.
Níveis de massa 0111, 2011.
60x15x15 cm.
Tinta spray sobre gesso.

14. CASTRO, Diego.
Sob (detalhe), 2009.
Dimensões variadas.
Poliéster adesivo, vinil adesivo,
base automotiva sobre MDF.
(Realizada no Ateliê397, São Paulo, SP.)

15. CASTRO, Diego.
Emparedamento0210, 2010.
Dimensões variáveis. Tinta
spray, primer s/ MDF.

16. CASTRO, Diego.
Em45Graus, 2011.
Tinta spray, vinil adesivo,
espelho sobre MDF.

17. CASTRO, Diego.
Corvertido 0110, 2010.
Dimensões variáveis. Tinta
spray, primer sobre MDF.

18. CASTRO, Diego.
Corvertido 0310, 2010.
Dimensões variáveis.
Tinta spray, primer sobre
MDF.

19. CASTRO, Diego.
Sob (detalhe), 2009.
Dimensões variadas.
Poliéster adesivo, vinil adesivo,
base automotiva sobre MDF.
(Realizada no Ateliê397, São Paulo, SP.)

Como se, ao se confundirem objeto e reflexo, o todo ganhasse, crescesse, como se fosse transformado em uma unidade no espaço. Ocorre a expansão por meio do acúmulo – a cor, a circulação, as orientações vertical e horizontal das formas, os reflexos. Dessa circunstância, surgem possibilidades espaciais identificadas com o tempo no sentido bergsoniano – a duração –, em que o tempo é percebido por meio da intuição, diferente do tempo construído pelo intelecto, pela ciência, mensurável. Essa duração, então, não é linear, especialmente porque o espectador cria o seu percurso entre as peças. Nem o sentido, nem a direção são predeterminados.

O movimento provocado pelo arranjo das peças sugere que se volte a atenção para o princípio, para o procedimento do trabalho.

No espaço expositivo, as silhuetas têm materialidade. O que não tinham quando estavam nas imagens nos meios de comunicação. Elas ganharam nova atualização.

A atualização aparece então como a solução de um problema, uma solução que não estava contida previamente no enunciado. A atualização é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades. Acontece então algo mais que a dotação da realidade a um possível ou que uma escolha entre um conjunto predeterminado: uma produção de qualidades novas, uma transformação de idéias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual.¹⁴

A expansão está vinculada – talvez mais que em outros elementos construtivos – à transposição que ocorre do campo virtual para o atual. No entanto, essa atualização se dá sobre um objeto virtual que já fora atual – a fotografia é, em certa medida, a virtualização de um fato. Assim, a atualização de LÉVY provém de um objeto em potencial, a atualização aqui pode mesmo ser denominada “reatualização”. Trata-se de trazer ao campo atual, sob nova configuração, uma forma que se relaciona e se constitui no espaço expositivo.

Formas visuais são unidades de percepção independentes da linguagem. No campo visual, as figuras são percebidas, em sua totalidade, como formas. As totalidades como algo que é mais do que o somatório de suas partes. A percepção acontece, então, não de maneira reprodutiva, mas sim como um processo construtivo da nova organização do campo visual.¹⁵

“Reatualizar” é, nesta pesquisa, transformar em produção tridimensional – por meio dos procedimentos descritos no capítulo a seguir – a imagem que sofreu a apropriação, obtida nos meios de comunicação, portanto bidimensional, e objetivando o espaço expositivo.

14. LÉVY, Pierre. *O que é virtual?*, p. 16-17.

15. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*, p. 44.

5. PRODUÇÃO

Os trabalhos a seguir são descritos e analisados com a intenção de levantar e compreender as relações entre seus elementos e com o que está em seu entorno, além de abordar as possibilidades de reações do espectador.

5.1 TRANSPORNÍVEIS

As peças (imagens 20, 21 e 22) são feitas de tecido banhado de PVC (policloreto de vinil), sustentadas pelo fluxo de ar gerado pela ventoinha de motores 220 V.

Inicialmente, ao adentrar o espaço expositivo, o espectador tem a impressão de uma disposição aleatória, mas, com poucos passos, já se depara com uma organização que incita à circularidade, quebrando a linearidade do ambiente.

As peças favorecem o questionamento do espaço, em primeiro lugar, em decorrência de sua escala – trata-se da relação de 1:1 (um para um) –, que provoca a percepção devido à simetria entre espectador e a silhueta inflável; ocorre uma experiência física.

Em segundo lugar, as peças, o espaço e espectador se envolvem, mas a sensação se dá de modo gradativo, pela repetição – e a sala está cheia, repleta dessas figuras.

Aos poucos, outros aspectos passam a ser notados. As peças pulsam no ambiente, têm movimento, e o espectador experimenta a sensação da fragilidade que emana do pulsar e, simultaneamente, sensação de estar sendo vigiado por um exército, ou mesmo perscrutado por um exército de espantalhos, que imitam a forma humana também para vigiar, para proteger certo território.

Outra sensação possível – mas ainda no campo da imitação do homem – é a de se estar num ambiente que simula a vida em sua essência: a respiração. Os bonecos se mantêm em pé graças ao ar que os insufla, da mesma maneira que a vida humana depende da respiração, do oxigênio. Homem e boneco dependem: o primeiro do oxigênio, o segundo do motor. É uma espécie de imitação da vida até mesmo em sua fragilidade, em seu caráter dependente.

20. CASTRO, Diego.
Transpormíveis (detalhe), 2007.
Objetos infláveis e motor.
(Realizada na Galeria Ido Finotti,
Uberlândia, MG.)

21. CASTRO, Diego.
Transpôrniveis (detalhe), 2007.
Objetos infláveis e motor.
(Realizada na Galeria Ido Finotti,
Uberlândia, MG.)

22. CASTRO, Diego.
Transpormíveis (detalhe), 2007.
Objetos infláveis e motor.
(Realizada na Galeria Ido Finotti,
Uberlândia, MG.)

5.2 SOB

A disposição das peças num ambiente fechado foi sugestiva para a denominação do trabalho: *Sob* (imagens 23 e 24).

A intervenção no espaço consiste de 12 peças. São silhuetas de soldados cuja superfície recebe dois elementos que se relacionam: a cor vermelha, obtida com a aplicação de vinil adesivo, e o espelho, feito de poliéster, sobre MDF pintado com tinta automotiva.

As peças são apoiadas no chão e na parede e deixam aberto todo o espaço da sala expositiva para a circulação do espectador, que experiencia uma relação de fisicalidade com as silhuetas, tanto pela escala de 1:1 quanto pelo procedimento adotado para a concepção do trabalho¹⁶.

A cobertura das superfícies cria inversão entre elas: a peça que recebe o espelho tem o seu verso e bordas pintados de vermelho; e a peça vermelha é pintada no verso e nas bordas de prateado. Um é oposto cromático do outro.

Assim, sobrepõem-se a escala, a circularidade e o espelhamento, as repetições se multiplicam, o indivíduo se depara com a sua imagem repetidamente refletida nas peças, que se reproduzem pelo espelho no espaço. As peças instaladas articulam-se sob a óptica da repetição física que impregna o espaço e cria uma vibração contínua, caleidoscópica.

Do ponto de vista da forma, as silhuetas remetem à sombra. Remetem, de certa maneira, às sombras mencionadas no Mito da Caverna, de Platão. Mas, como neste trabalho essas sombras não têm movimento, ao contrário, quem se movimenta é o espectador, talvez seja mais natural pensar em um Mito da Caverna invertido – como a imagem do espelho – quem está no mundo das sombras são as silhuetas. O espectador vem à “caverna” contemplá-las, buscar certo silêncio, certo conhecimento.

16. Ver imagens 25 e 26. Obra em diálogo com o trabalho *Sob*.

23. CASTRO, Diego.
Sob (detalhe), 2009.
Dimensões variadas.
Poliéster adesivo, vinil adesivo,
base automotiva sobre MDF.
(Realizada no Ateliê397, São Paulo, SP.)

24. CASTRO, Diego.
Sob (detalhe), 2009.
Dimensões variadas.
Poliéster adesivo, vinil adesivo,
base automotiva sobre MDF.
(Realizada no Ateliê397, São Paulo, SP.)

25. SERRA, Richard.
Bent pipe roll, 1968.

26. SERRA, Richard.
Sing Board prop, *Floor pole prop* e *Plate roll prop*, 1969.

5.3 EMPAREDAMENTOS

As peças da série *Emparedamentos* (imagens 27 a 37) são feitas de MDF com pintura automotiva, e os painéis expositivos também são de MDF, mas pintados com tinta acrílica.

A forma geométrica do painel cria com a silhueta (imagem 33) uma relação de complementaridade, integrando-as, estabelecendo uma espécie de troca no espaço (imagem 37), intrigando pela sua escala, já que as silhuetas têm a altura de um adulto.

Assim como em outras peças analisadas neste trabalho, as cores contrastantes dessa série, o verde e o vermelho, incitam o espectador a movimentar-se em torno do conjunto peça-painel, a observá-lo de ângulos diferentes, a questionar sua disposição.

O que se espera do painel expositivo no espaço dedicado à exposição é que a obra de arte seja fixada nele e que ele desapareça, cumprindo sua função. Espera-se também que esse painel seja instalado de modo paralelo às paredes do ambiente. Mas, aqui, além de ser posicionado em diagonal aos ângulos retos da sala, o painel é empregado como objeto escultórico, o que se efetiva quando as peças são apoiadas nele. Obtém-se assim um novo parâmetro físico interferindo na circulação do espectador pelo espaço.

A. Imagem retirada de meio de comunicação.

B. Intervenção com caneta tinteiro sobre fotocópia.

27. Imagem fotográfica retirado de meio de comunicação para a construção de *Emparedamento0110*.

28. Estudo de construção para
Emparedamento0110.

29. Simulação de instalação
da peça *Emparedamento0110*.

30. CASTRO, Diego.
Emparedamento0110, 2010.
Dimensões variáveis. Tinta
spray, primer sobre MDF.

31. Estudo de construção para *Emparedamento0210*.

32. Simulação de instalação da peça *Emparedamento0210*.

33. CASTRO, Diego.
Emparedamento0210, 2010.
Dimensões variáveis.
Tinta spray, primer sobre MDF.

RUTH FREMSON/THE NEW YORK TIMES

34. Imagem fotográfica retirado de meio de comunicação para a construção de *Emparedamento0310*.

35. Estudo de construção para
Emparedamento0310.

36. Simulação de instalação
da peça *Emparedamento0310*.

37. CASTRO, Diego.
Emparedamento0310, 2010.
Dimensões variáveis.
Tinta spray, primer sobre MDF.

5.4 CORVERTIDOS

As peças desta série são feitas de MDF, pintadas com tinta automotiva e dimensionadas em escala de 1:1. As cores são consequência desta pesquisa, em que predomina o uso de cores complementares, levando à realização de trabalhos em verde e vermelho, que criam um impacto visual.

Pode-se dizer que *Corvertidos* (imagens 38 a 53) é o meio do percurso da pesquisa de mestrado. A repetição ganha outra configuração. Os objetos são o resultado do encaixe de dois planos repetidos (imagem 41), as silhuetas, que formam o eixo; são, portanto, objetos que indicam uma circularidade. No ambiente expositivo, o espectador é levado a movimentar-se de modo circular, seja no sentido horário, seja no anti-horário, seja em ambos; ao mesmo tempo, os objetos lembram um carrossel, oscilante pelas cores, alternante em vazio e superfície; uma espécie de negativo versus positivo, o que constitui uma manifestação a mais da complementaridade – vazio e superfície, verde e vermelho.

Crianças deslocadas pelo conflito no Swat aguardam em campo de refugiados o fim da ofensiva

38. Imagem fotográfica retirado de meio de comunicação para a construção de *Corvertido0410*.

39. Estudo de construção
para *Corvertido0410*.

40. Simulação de instalação
da peça *Corvertido0410*.

41. CASTRO, Diego.
Corvertido0410, 2010.
 Dimensões variáveis.
 Tinta spray, primer sobre MDF.

Mesmo que o conjunto de peças faça com que o espectador lembre-se de algo, mesmo que ele identifique a semelhança de alguma forma conhecida – nas peças que são silhuetas (imagem 45) –, trata-se aí de um objeto que não representa algo, mas que se apresenta em sua materialidade, no espaço efetivo. A repetição das formas é um acúmulo circular.

A série é formada de objetos que, no decorrer desta pesquisa, se aproximam de uma investigação escultórica. Enquanto, em outros momentos, a verticalidade dependia de, por exemplo, paredes ou painéis, os *Corvertidos* dependem apenas de seu eixo para sustentar-se em um espaço. Em alguns casos (imagens 49 e 53), impõe-se a dúvida de sustentação – como a peça se mantém? Será que se mantém? – devido ao espaço sob esse eixo, que cria a ilusão de fragilidade, de instabilidade. Mas vê-se que o vão não ameaça a estabilidade dos objetos, graças ao eixo e aos apoios.

42. Imagem fotográfica retirado de meio de comunicação para a construção de *Corvertido0510*.

43. Estudo de construção para
Corvertido0510.

44. Simulação de instalação
da peça *Corvertido0510*.

45. CASTRO, Diego.
Corvertido0510, 2010.
Dimensões variáveis.
Tinta spray, primer sobre MDF.

Criança com máscara ao lado de colega em Hong Kong, onde autoridades decidiram fechar escolas por duas semanas devido à gripe

46. Imagem fotográfica retirado de meio de comunicação para a construção de *Corvertido0610*.

47. Estudo de construção
para *Corvertido0610*.

48. Simulação de instalação
da peça *Corvertido0610*.

49. CASTRO, Diego.
Corvertido0610, 2010.
Dimensões variáveis.
Tinta spray, primer sobre MDF.

Edgard Garrido/Reuters

Manuel Zelaya conversa com a neta, Irene Melara, na embaixada brasileira em Tegucigalpa

50. Imagem fotográfica retirado de meio de comunicação para a construção de *Corvertido0710*.

51. Estudo de construção
para *Corvertido0710*.

52. Simulação de instalação
da peça *Corvertido0710*.

53. CASTRO, Diego.
Corvertido0710, 2010.
 Dimensões variáveis.
 Tinta spray, primer sobre MDF.

5.5 NÍVEIS DE MASSA

Para chegar à forma das peças 0111 (imagem 13) e 0211 (imagem 54), foram utilizados diversos refugos de um molde de acrílico. Refugo é a sobra da placa usada para se fazer um molde, que não pode ser empregado mais de uma vez devido à sua fragilidade. Porém, sobrepostos e alinhados, esses refugos compuseram a fôrma.

O material escolhido para constituir as peças foi o gesso. Poderia ter sido ainda uma resina, já que, sendo líquida, tomaria sem qualquer dificuldade a forma pretendida. Mas optou-se pelo gesso também por sua carga simbólica. Ao longo da história da arte, foi largamente utilizado no processo de execução da obra, moldando esculturas. Mesmo que não reste na superfície qualquer indício dessa massa, ela está ali, é elemento fundamental de produção. A pintura automotiva contribui para a dissimulação do gesso.

Enquanto os outros trabalhos desta pesquisa têm em comum a escala 1:1, em *Níveis de Massa*, as peças têm a escala de um objeto. Manter nelas a proporção dos outros, sem abrir mão do processo empregado com o gesso, poderia torná-las frágeis e criaria dificuldades de manuseio. Apesar desse tamanho, não são posicionadas em base – o que lhes creditaria um caráter icônico – e, em vez de o espectador olhar na direção do horizonte, precisa olhar para baixo, na direção do rodapé, porque são apoiadas na parede e no chão. Ou seja, as peças dependem dos planos básicos do espaço expositivo. Elas estabelecem com o lugar um gênero importante de diálogo.

Em 0211, há um ponto de vista em que a peça parece bidimensional, aí se vê claramente uma silhueta humana. Mas basta observá-la em ângulo pouco mais enviesado para constatar a espessura desse contorno. Esse prolongamento é a peça. As camadas de tinta automotiva criam impacto estético por conta da intensidade do brilho acetinado. Há um fator de marcante expansão nesse acabamento: são suas cores complementares, verde e vermelha. Outra natureza de impacto se estabelece quando se percebe que o filete vermelho parece ser expulso pelo verde ou vice-versa. Como se uma tinta estivesse sendo mergulhada na outra, como se uma camada tivesse ficado impregnada da forma da camada ao seu lado.

O desequilíbrio intencional também está aí. No topo da peça, o vermelho tem espessura maior que na base. Desenho que cria certo movimento; um jogo, uma insinuação de movimento.

54. CASTRO, Diego.
Níveis de massa 0211, 2010.
60x15x20 cm.
Tinta spray sobre gesso.

5.6 EM45GRAUS

Neste trabalho (imagens 55 a 58), as paredes do espaço expositivo são pintadas de verde e vermelho. Na interseção das duas paredes, há uma peça marcando 45 graus¹⁷, é a silhueta de um soldado agachado, em posição de ataque, cuja arma está apontada para ou apoiada no vértice desse ângulo (imagem 58), evidenciando e transformando a materialidade do espaço.

A superfície da silhueta está aberta a qualquer impregnação, já que é constituída de espelho – trata-se de uma peça de MDF recoberta de poliéster adesivo. Ela pode refletir tudo à sua volta, dependendo do ângulo de que se olha.

Ao entrar na sala de exposição, o espectador vê um filete cinza (imagem 58), de aproximadamente 3 cm, entre uma parede verde e outra vermelha. Ao mudar de posição, poderá ver uma silhueta vermelha da peça – ou seja, o reflexo da parede vermelha – e, comportando-se como fundo, a parede verde. Passando para o outro lado da silhueta, o espectador verá o contrário, peça verde em fundo vermelho.

É estabelecido então um diálogo entre todos esses elementos – o espaço, a cor, a peça reflexiva, o movimento e a interação do espectador. Esse diálogo é mais um elemento que contribui para a “reatualização” da forma no espaço, no qual o que mais se evidencia é a cor, a cor como ação.

Entre tais cores, a peça espelhada está em ponto limite: ela se apoia – não está fixa – no ângulo entre as paredes. As faces reflexivas da silhueta, aliadas às sensações das cores e das formas, provocam certa ilusão ou dúvida quanto ao que seja peça e o que seja reflexo.

Trata-se de formas simples – dois retângulos numa angulação – com espessura de tinta evidenciando as superfícies.

A peça é espelhada, tem forma humana, está na escala de 1:1 e, por tais características, provoca sensações de aproximação e, ao mesmo tempo, de afastamento do espectador. Trata-se de um soldado agachado, pronto para o ataque, mas vulnerável por estar apenas apoiado no ângulo das paredes, por mirar um canto e por ser espelhado e refletir tudo à sua volta.

17. Ver imagem 59. Obra em diálogo com o trabalho *Em45graus*.

55. Imagem fotográfica retirado de meio de comunicação para a construção de *Em45graus*.

56. Estudo de construção
para *Em45graus*.

57. Simulação de instalação
da peça *Em45graus*.

58. CASTRO, Diego.
Em 45 graus, 2011.
Dimensões variáveis.
Tinta spray e espelho sobre MDF.

59. SERRA, Richard, 1969-1971.
Strike: to Roberta and Rudy. Trabalho
em diálogo com os mencionados nas
imagens 55 a 58, *Em45graus*.

6. CONCLUSÃO

Concluir a pesquisa é ser levado a lançar um olhar panorâmico, e crítico, sobre os resultados obtidos por meio dela. É ter de analisar a trajetória do mestrado e observar o que havia antes, o que foi construído durante e o que se obteve como bagagem nesse período.

O percurso teve início na inquietação desencadeada por imagens fotográficas, geralmente integradas a notícias largamente repetidas em veículo de comunicação. Depois de extraídas de seu meio – realizada a apropriação –, as imagens são esvaziadas de seu significado. Em seguida, retomando, de certa forma, o que ocorre em seu contexto original, as imagens são repetidas como parte do procedimento visual. No espaço, a expansão toma corpo por meio de formas orgânicas e geométricas, cor, circulação, orientações, reflexos. Enfim, a produção efetiva a criação.

Como resultado de toda a experiência, investigações e reflexões no mestrado em Poéticas Visuais, gerou-se uma série de novos projetos (imagens 60 e 61). Nesses trabalhos, observa-se que se mantêm as cores complementares – especialmente verde e vermelho (imagens 62, 63 e 64) – recorrentes na pesquisa. Mais que isso, a complementaridade é ampliada para além da cor. São a forma geométrica e a silhueta que também manifestam esse caráter (imagens 65 e 66). Quanto à fisicalidade – as peças no ambiente expositivo, no espaço físico –, constata-se que a silhueta cria diálogo com a parede ou com o painel expositivo, isto é, com as formas geométricas. A natureza desse diálogo oscila entre o atrito e o fluido ou, ainda, pode-se entendê-lo como forças que se equilibram. Há interdependência entre as duas formas (imagem 67 e 68).

Equilíbrio e interdependência também estão relacionados à repetição. As peças baseadas no encaixe – então um eixo (imagens 69 e 70) – são resultado da reinterpretação da repetição. Além de conter o recurso óptico e as formas, a repetição é fundamental para a verticalidade do trabalho.

O limiar que perpassa as cores (que são complementares), as formas (entre silhueta e linhas geométricas) e o diálogo (atrito e fluido) contempla também o

resultado da “reatualização”: as peças não são absolutamente bidimensionais, apesar da clara manifestação pictórica, a preocupação com a cor. Mas não são propriamente tridimensionais. O que lhes resta desse atributo é o mínimo necessário para se manterem na orientação vertical. Considerando-se então tal particularidade, vê-se a necessidade de denominá-las “peças instaladas”, o limiar entre o bidimensional e o tridimensional.

Os trabalhos dessa série dedicada à conclusão demonstram, no processo de criação, a preocupação com as sensações que as peças tendem a despertar. Inicialmente, com o caráter óptico, revelado pela relação entre as formas e as cores. Há ainda o cuidado com a fisicalidade, no que concerne à proporção entre peça e espectador. Este, além de ser surpreendido pelo tamanho que coincide com o seu, ainda se interroga quanto à silhueta. Não é uma pessoa específica, mas há fortes indícios de que seja uma forma humana.

As peças instaladas não têm de ser uma quebra no espaço, mas, sim, uma ação nele, estabelecendo diálogos que provocam o espectador e que invocam outros aspectos que se apresentam nesse espaço expositivo (imagens 71, 72 e 73).

Vale mencionar que a análise dedicada aos trabalhos na seção “Produção”, nesta dissertação, não pode ser realizada, da mesma maneira, para a produção da “Conclusão”, já que esta última se constitui de trabalhos que não foram observados, testados, que não amadureceram ou dos quais não se obteve distanciamento suficiente.

Porém, indicam seguramente novas possibilidades. Aí está uma contribuição de valor que a pesquisa de mestrado traz para a produção artística. Em meio aos questionamentos e reflexões, entende-se a intensidade particular do tridimensional que, com seu resultado mínimo e a sutileza do apoio entre as formas, está no limiar do bidimensional – uma produção com duas dimensões e meia. Nem escultura, nem pintura, mas “peças instaladas”. Nas quais, mais que uma ideia conclusiva, veem-se novos caminhos de pesquisa e produção.

60. CASTRO, Diego.
Valsa para Janus, 2011.
Dimensões variáveis.
Tinta spray, primer sobre MDF.

61. CASTRO, Diego.
Pi0211, 2011.
Dimensões variáveis.
Tinta spray, primer sobre MDF.

62. CASTRO, Diego.
Pi0311, 2011.
Dimensões variáveis.
Tinta spray, primer sobre MDF.

63. CASTRO, Diego.
Cor de base 0111, 2011.
Dimensões variáveis.
Tinta spray, primer sobre MDF.

64. CASTRO, Diego.
Cor de base 0211, 2011.
Dimensões variáveis.
Tinta spray, primer sobre MDF.

65. CASTRO, Diego.
Cor de base 0411, 2011.
Dimensões variáveis.
Tinta spray, primer sobre MDF.

66. CASTRO, Diego.
Cor de base 0511, 2011.
Dimensões variáveis.
Tinta spray, primer sobre MDF.

67. CASTRO, Diego.
Cor de base 0611, 2011.
Dimensões variáveis.
Tinta spray, primer sobre MDF.

68. CASTRO, Diego.
Cor de base 0711, 2011.
Dimensões variáveis.
Tinta spray, primer sobre MDF.

69. CASTRO, Diego.
Sentido0312, 2012.
 Dimensões variáveis.
 Tinta spray, poliéster sobre MDF.

70. CASTRO, Diego.
Sentido0412, 2012.
Dimensões variáveis.
Tinta spray, poliéster sobre MDF.

71. CASTRO, Diego.
Pi0411 Fonte, 2012.
 Dimensões variáveis.
 Tinta spray, primer sobre MDF.

72. CASTRO, Diego.
Sentido0112, 2012.
 Dimensões variáveis.
 Tinta spray, poliéster sobre MDF.

73. CASTRO, Diego.
Sentido0212, 2012.
Dimensões variáveis.
Tinta spray, poliéster sobre MDF.

7. BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Portugal, Edições 70, 2006.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo, Cosac Naify, 1999.
- BATTCKOCK, Gregory (org.). *Minimal art: a critical anthology*. London, University of California Press, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo e espírito*. 4ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 2010.
- BISHOP, Claire. *Installation art, a critical history*. New York, Routledge, 2005.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo, Cosac Naify, 1999.
- COLLINS, Judith. *Sculpture today*. New York, Phaidon Press, 2007.
- DELLEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense, 2005.
- DUARTE, Paulo Sergio. *Da escultura à instalação*. Porto Alegre, Fundação Bienal do Mercosul, 2006.
- EVANS, Davis. *Appropriation*. Cambridge, The MIT Press, 2009.
- FAVARETO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2ª ed. São Paulo, Edusp, 2000.
- FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge, The MIT Press, 1996.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2002.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo, Ed. 34, 1996.
- McSHINE, Kynaston; COOKE, Lynne. *Richard Serra Sculpture: forty years*. New York, The Museum of Modern Art, s.d.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- MEYER, James. *Minimalism*. London, Phaidon Press Limited, 2000.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.
- OLIVEIRA, Nicolas; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael. *Installation art*. London, Thames & Hudson, 1994.
- SANTAELLA, Lucia; WINFRIED, Nöth. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo, Iluminuras,
- WELCHMAN, John C. *Art after appropriation: essays on art in the 1990s*. London, British Library, 2003.

8. ICONOGRAFIA

ANDRE, Carl. *In*: <http://www.minusspace.com/tag/carl-andre/>
Acesso em 10 jul 2011. <http://www.palazzobembo.org/index.php?page=61&lang=de&item=25&n=0> Acesso em 10 jul 2011.

CASTRO, Willys de. *In*: <http://brmenosmais.blogspot.com/2010/08/willys-de-castro-objetos-ativos.html> Acesso em 12 jul 2011.

CRAGG, Tony. *In*: <http://inhabitat.com/recycling-sculpture-by-tony-cragg/>
Acesso em 12 jul 2011. <http://www.vivianhoran.com/exhibitions/tonycragg2006.html> Acesso em 12 jul 2011.

GARCÍA-BERMEJO, José M. Faerna. *Marcel Duchamp*. Rio de Janeiro, 1997.

JUDD, Donald. *In*: <http://cityzenart.blogspot.com/2010/05/donald-judd.html>
Acesso em 12 jul 2011.

LEWITT, Sol. *In*: MEYER, James. *Minimalism*. London, Phaidon Press Limited, 2000.

MORRIS, Robert. *In*: <http://fernandozanforlin.blogspot.com/2010/03/escultura-no-campo-expandido.html> Acesso em 12 jul de 2011. <http://contemporaryideaskewin.blogspot.com/2011/02/robert-morris-untitled-1965-71.html> Acesso em 12 jul de 2011.

MARIA, Walter de. *In*: <http://www.c4gallery.com/artist/database/walter-de-maria/walter-de-maria.html> Acesso em 12 jul 2011. <http://serenityinthegarden.blogspot.com/2010/05/re-re-repetition-in-landscape.html> Acesso em 12 jul 2011

OITICICA, Hélio. *In*: NADINE, Monen. *Contemporary Art in Latin America*. Black Dog USA, 2010.

RAUSCHENBERG, Robert. *A Retrospective*. New York, Guggenheim Museum.

SERRA, Richard. *In*: McSHINE, Kynaston; COOKE, Lynne. *Richard Serra Sculpture: forty years*. New York, The Museum of Modern Art, s.d.