



dcfl

São Paulo

Este livro é dedicado às minhas quatro filhas.

1

Numa tela branca como o papel, a cidade começa a surgir.



VISTA AERÉA
SÃO PAULO - BRASIL

||

*"Voltarei com a pele escurecida e o olhar selvagem.
Por trás de minha máscara pensarão que sou forte. Terei ouro, serei ocioso e brutal."*¹
Rimbaud

Os anjos me protegem e minha fé é certa. O alvo está logo ali, parado, esperando. Exorcizo a auto-clemência e deixo de lado as bobagens de quem acredita na redenção artística que talvez aconteça em algum lugar, em algum tempo e, talvez, para alguém.

O medo de ser contrário não me faz esconder. Como dizia alguém: estou cansado desta antropofagia vegetariana. Estou aprendendo -certo, outra vez- e tenho esperança na mudança pois toda ação tem sua reação.

Despindo-me para o encontro divino, percebo que meu corpo é único e repetido. Da contradição nasce a síntese. Re-produzir, como reflexo, do outro lado do espelho ou produzir refletindo, deste lado do espelho.

A esperança de reinvenção vem quieta sem que nós percebamos.

"Os olhos da cobra verde / hoje foi que arreparei / Se arreparasse a mais tempo não amava quem amei / Arrengo de quem diz que o nosso amor se acabou / Ele agora está mais firme do que quando começou / Água com areia brinca na beira do mar / A água passa, a areia fica no lugar / (Aqui em São Paulo tem uma lagoa escura) / Arrudiada de areia branca."²

A cidade tomo para mim. A pichação é uma invenção. Supera o corpo, estendendo-se para o vazio; ocupando com ação invisível a clareira urbana. A conquista do espaço é aqui. Público é o meu anonimato e a imagem é para sempre minha. Vadios, Trama, Pedro Gomes, MC, ONI, Big Bel CBC (agora a torre cai). Todos meus irmãos. Ninguém pode negar. Ninguém pode me parar!

Na escuridão todos os olhos estão esperando por você. O quadro é todo negro. O coro em silêncio canta: "eu não quero morrer eu não quero morrer eu não quero morrer"³ – Dionisio canta, cante você também.

E por um instante passo a ser e agir como um dos animais (Daniel na cova dos leões), dormindo esquecido, choro por você, mas a manhã no meu quarto nasce azul e o dia me dá fome. Saio à caça de tempos e espaços que me retirem desta hipnose vegetal. A sorte me encontra na música, que agora, não sai mais da minha cabeça.

que agora, não sai mais da minha cabeça.

que agora, não sai mais da minha cabeça.

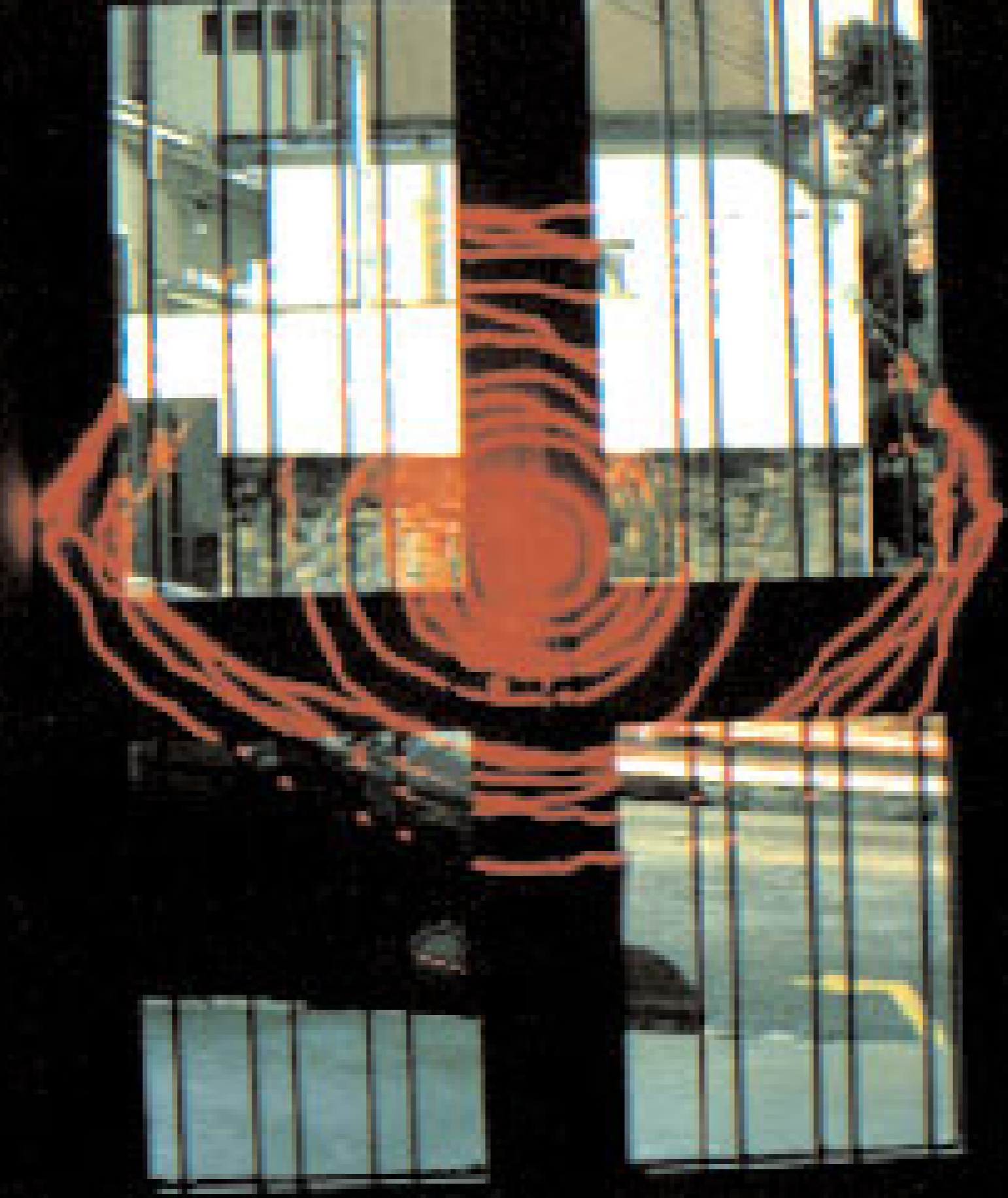
"Mas que nada / sai da minha frente que eu quero passar / o samba está animado e o que eu quero é sambar / este samba que é misto de maracatu / (é samba de Chico Science) / é samba de preto tu / mas que nada / um samba como este tão legal / você não vai querer que eu chegue no final?!"⁴











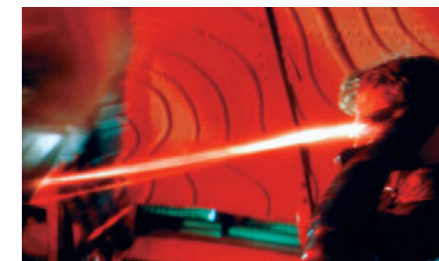


100

100

100





Sent for danielcflima@yahoo.com

Date: Fri, 19 May 2000 10:18:45 -0700 (PDT)
From: Daniel Lima <danielcflima@yahoo.com> | Block address
Subject: Re: cocacola é isso aí
To: ... <...>

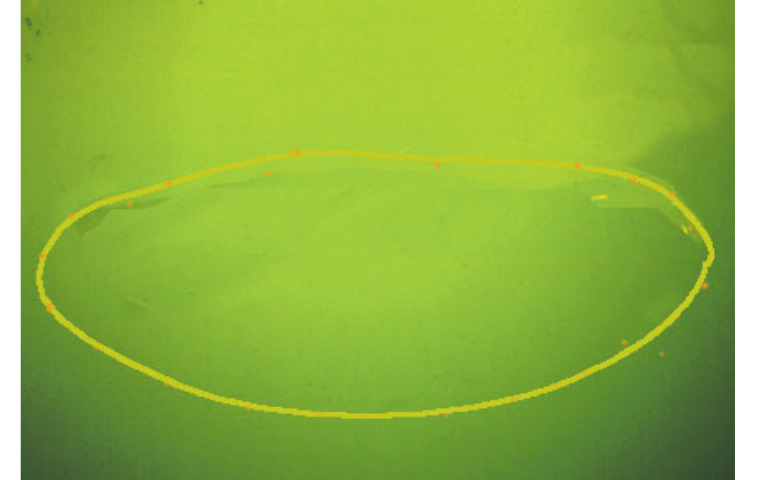
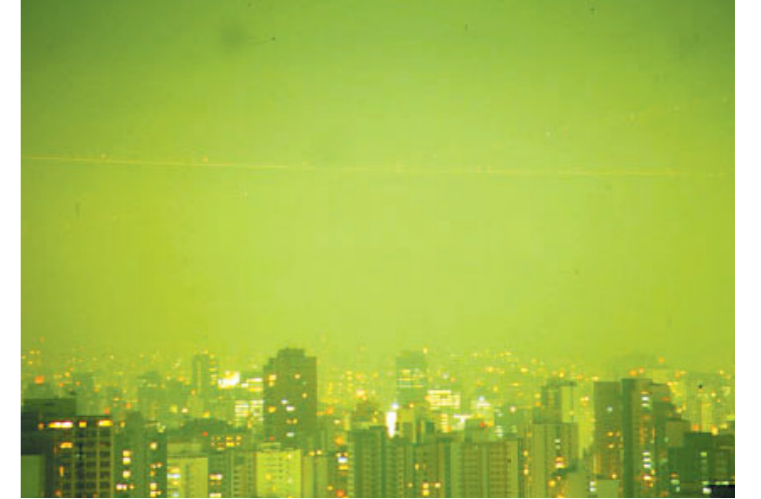
Verderame,
Também gostei da reunião de quarta. Foi bom ver os trabalhos sendo mostrados sem julgamentos e debates abertos. Apenas mostrar.
Quanto a segunda festa, eu penso que não haverá grandes problemas técnicos. É claro que, como disse antes, é um ambiente menos controlado do que o ateliê.
Eu vou apresentar o trabalho onde estiver montado o vídeo e os projetores de slides. Creio que será na mesma tela do projetor 16mm e isso é bom. É preciso pensar nos trabalhos sem categorizá-los em curta, vídeo-arte, fotografia em sequência ou qualquer outra coisa. Tudo deve ser áudio-visual. Desta confusão programada surge o aspecto mais interessante: a superação do mundo protegido das artes plásticas e a reação ao mundo mais que previsível do cinema. Os trabalhos são o que são. O cinema com sua idéia de entretenimento, sempre ligado a narrativa, potencializa propostas que exploram a liberdade total, sem narrativas ou com narrativas mais complexas. Cada um mostra a que veio e se tem ou não "garrafa velha pra vender". O público vai tá lá, esperando nada ou qualquer coisa. Surpresa! Vamos nos aproveitar disto. Guerrilha cultural urbana. E no mais, a festa é grande, fica vendo quem quiser, quem não quiser vai dançar. Isso é democrático. "Ninguém é mais que ninguém, absolutamente. Aqui quem fala é mais um sobrevivente"⁵.

O meu trabalho, assim como o seu é (ao) vivo; quanto maior o público, melhor. O meu objetivo final é mesmo a segunda festa. Um grande abraço, Daniel.

PS: Aproveito para perguntar quantas bandeijas de slides você precisa para o seu trabalho (cada uma deve caber 80 slides).











Refletindo sobre a ação artística no espaço urbano, foi montado o projeto “Coluna infinita”. Um raio laser atinge um espelho, formando um eixo vertical de luz; o feixe luminoso passa por um pequeno orifício no teto do local de exposição, estendendo-se para o espaço público da cidade. Durante quatro horas a coluna infinita permanece imóvel.

“Aparentemente, o artista funciona como um ser mediúnico que, de um labirinto situado além do tempo e do espaço, procura caminhar até uma clareira.”⁴¹

Marcel Duchamp, O Ato Criador

A coluna faz-se infinita de fato. A luz convergente do laser estende-se sem fim, escapando do campo visível. O eixo proposto impossibilita o recorte. Sugere o ilimitado através da nossa compreensão intelectual do processo contínuo da luz – neste instante, o raio lançado percorre os últimos quilômetros do sistema solar.

Entretanto, por um efeito ótico, vemos uma linha finita, recortada. Não vemos o infinito, sabemos. A auto-referência da obra não se traduz num signo, temos apenas um índice.

A coluna rompe com o espaço contido. Subverte o isolamento imposto pela arquitetura. Utiliza-a como uma base “aberta”. Cria um monumento sintético, onde o local simbólico é reduzido a um ponto neutro e a verticalidade exacerbada numa reta infinita - uma continuidade do ponto.

Também é um ato heróico, guerrilheiro, lírico; onde a intervenção utiliza-se da dinâmica previsível do presente para gerar o seu reconhecimento, criando no cotidiano a estranha percepção / compreensão de algo que retorna a si mesmo.



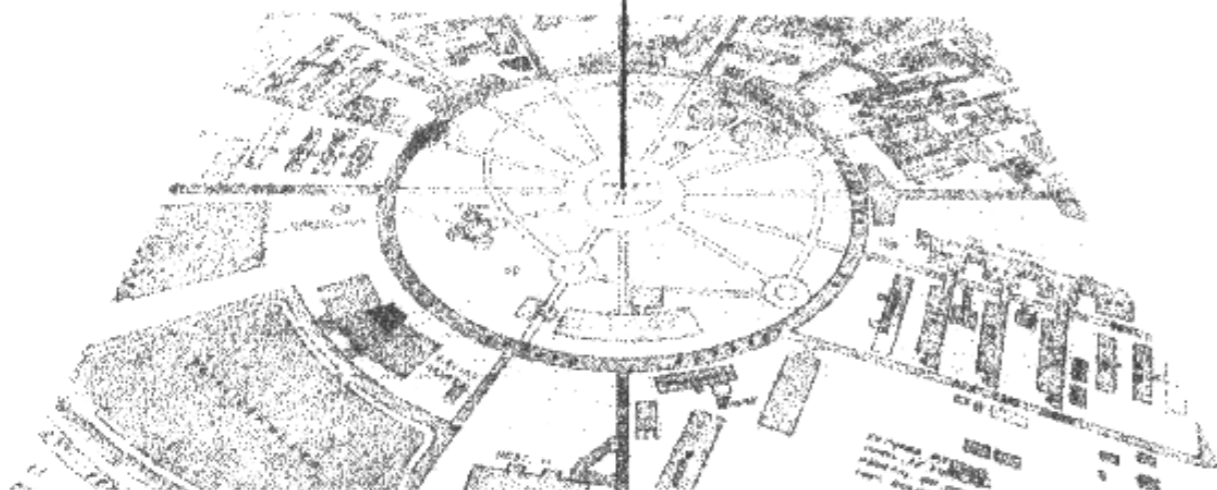
Este projeto teve a orientação informal do
Prof. José J. Lunazzi
Instituto de Física
Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

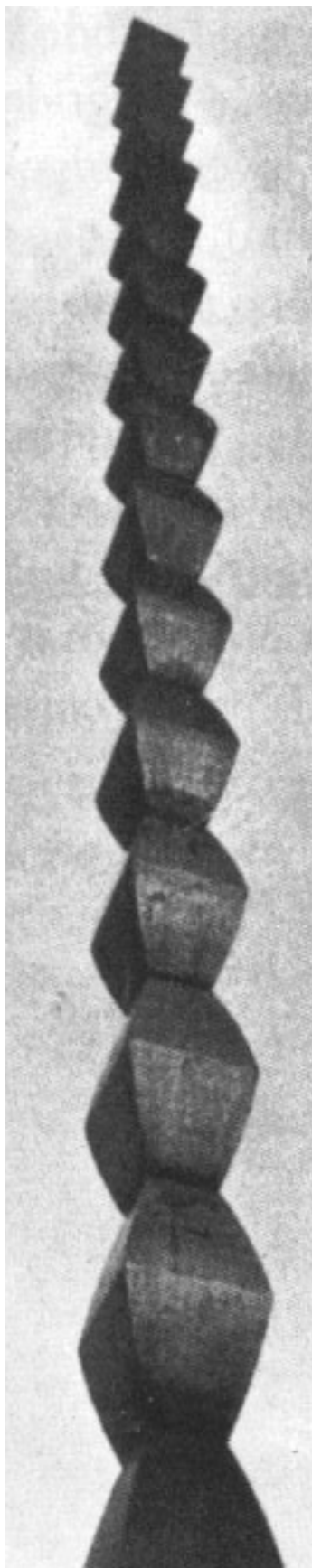
Date: Fri, 29 Oct 1999 07:42:51 -0700 (PDT)
From: Daniel Lima <danielcflima@yahoo.com> | Block address
Subject: Escultura Laser
To: ... <...>

Prof. Lunazzi,
Não sei se o sr se lembra de mim. Ano passado eu falei
com o sr a respeito de um trabalho artístico com laser
a ser realizado na Unicamp. O sr se dispôs a me ajudar
na realização.
O trabalho deverá ser realizado este mês de novembro.
Assim, gostaria de marcar um encontro com o sr.
Agradecido, Daniel.

Date: Wed, 15 Dec 1999 18:59:36 -0800 (PST)
From: Daniel Lima <danielcflima@yahoo.com> | Block address
Subject: Re: Laseres de diodo.
To: ... <...>

Prof. José J. Lunazzi,
Depois de muito tempo te respondo.
Tentei resolver os problemas de
abastecimento de água para o lazer na Unicamp.
Não foi possível.
Tentei resolver junto à empresa que aluga o laser. O
resultado foi pior, pois não só me colocaram um custo
de 300 reais a mais, assim como, voltaram atrás na
decisão de alugar o equipamento por uma noite inteira
e querem disponibilizá-lo por apenas quatro horas -de
maneira que para realizar o projeto integralmente
seria necessário mais de 4.000 reais, valor que,
infelizmente, não tenho.
Fico, portanto, na dependência de caminhos
alternativos tais como laseres de diodo e equipamentos
da universidade -entrarei em contato com André
Jacobovitz da Lynx.
De qualquer forma o projeto ficou para o próximo ano.
Assim nos falamos mais adiante. Desculpe todo o
incômodo. Feliz Ano Novo.
Daniel

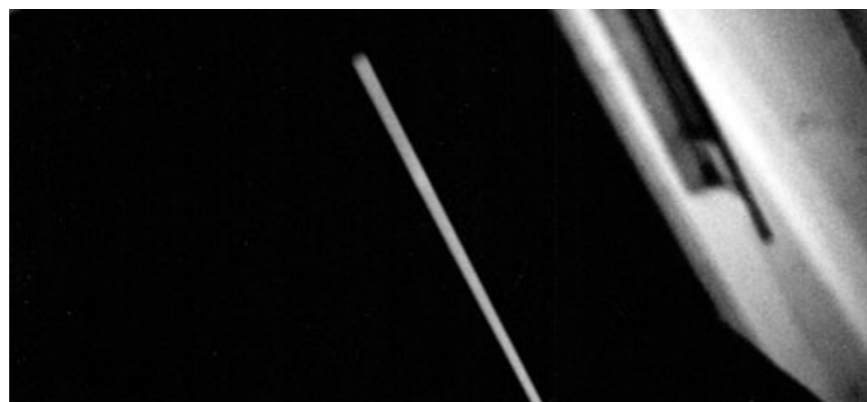




Date: Mon, 31 Jan 2000 13:19:24 -0800 (PST)
From: Daniel Lima <danielcflima@yahoo.com>
Subject: Projeto Laser
To: ... <...>

Prof. Lunazzi,
Estou retomando o projeto laser. Agora em outro caminho. Diante de todas as dificuldades em realizar o projeto na UNICAMP, optei por realizá-lo aqui em São Paulo, no meu ateliê, ainda no mês de fevereiro. O projetor ficará dentro do ateliê e um pequeno buraco no teto possibilitará que o feixe atravessasse o espaço interno em direção ao céu. Gostaria de saber se o prof. está disposto a me ajudar nesta empreitada. A minha dificuldade está em colocar o laser num eixo completamente vertical. Caso o prof. imagine outras dificuldades, por favor, me alerte. O abastecimento de água e eletricidade está sendo devidamente resolvido. Sem mais delongas e agradecido, Daniel

PS: Procurei saber sobre o laser de diodo. O pouco que consegui não foi muito animador e não me pareceu facilitar a execução do projeto.



Date: Wed, 2 Feb 2000 14:14:20 -0800 (PST)
From: Daniel Lima <danielcflima@yahoo.com> | Block address
Subject: Re: Projeto Laser
To: ... <...>

Prof. Lunazzi,
Fico agradecido pela sua disponibilidade em me ajudar. Assim, deixe-me esclarecer minha dúvida em relação ao eixo vertical. Ano passado, fiz um teste deste projeto na própria empresa que aluga o laser. Com o auxílio de técnicos, neste experimento, fizemos exatamente o que será feito: apontamos o laser verticalmente em direção ao céu, utilizando para isso um espelho e um prumo (um fio com um peso na ponta). Entretanto, não sei se por falta de precisão ou por um efeito ótico, o eixo luminoso do laser sempre parecia inclinado e quanto mais distante mais inclinado. Este efeito pode ser muito interessante para o trabalho se for fruto de uma ilusão de ótica, senão é necessário ser mais preciso. Qual seria o melhor método para assegurar a verticalidade absoluta do laser? Outra dúvida: a observação prolongada do feixe de luz saindo do projetor e atingindo o espelho pode ser prejudicial para a visão? aguardo, ansiosamente, sua resposta. Um abraço, Daniel.
Ps: a idéia de documentar este projeto sempre esteve em meus planos já que ele faz parte de um projeto maior que é o projeto de graduação do meu curso de Artes Plásticas. Minha intenção é fazer um livro com todos os projetos, interligando-os conceitualmente. De qualquer forma, a idéia de usar a internet como uma primeira forma de documentação é ótima.
Ps2: De que cor é o laser de diodo?





Date: Tue, 8 Feb 2000 11:19:38 -0800 (PST)
From: Daniel Lima <danielcflima@yahoo.com> | Block address
Subject: Re: Projeto Laser
To: lunazzi <...>

Prof. Lunazzi,
Finalmente tenho uma data para o evento: 15 de fevereiro, terça-feira, das 20 horas à meia-noite (a montagem começa às 13 horas, feita exclusivamente por técnicos). Espero conseguir pôr em prática seu método para construção do eixo vertical. Deixo, então, o convite.
Rua Turi, 213. Vila Madalena. São Paulo.
O prof. será muito bem vindo. Obrigado por tudo!
Daniel

Date: Fri, 11 Feb 2000 15:31:31 -0800 (PST)
From: Daniel Lima <danielcflima@yahoo.com> | Block address
Subject: Re: Projeto Laser
To: ...

Prof. Lunazzi,
Não tenha dúvida de que incluirei sua participação na execução deste projeto. Toda documentação será organizada após a realização do trabalho. A monografia, no entanto, só será concluída no final do ano.
Seu temor é também o meu. Não no que se refere aos alagamentos mas se chover terei que colocar um pequeno vidro que diminuirá a potência do laser. E as gotas sobre o vidro não causarão uma estranha refração? Qual é o melhor tipo de vidro para isto? Continuo com perguntas... Bem, meu telefone é 263-8815 (residência) ou 284-2255 ramal 196 (trabalho). Ligue-me para qualquer coisa que precisar. Daniel



Date: Wed, 16 Feb 2000 13:06:04 -0800 (PST)
From: Daniel Lima <danielcflima@yahoo.com> | Block address
Subject: Realizado: Projeto Laser
To: ... <...>

Prof. Lunazzi,
Tudo deu certo! O trabalho ficou muito bem realizado. A chuva veio à tarde mas à noite o céu estava levemente nublado, o que possibilitou uma boa visualização do laser. Todos adoraram. Entretanto, o ajuste do laser novamente revelou aquele estranho efeito - que, na verdade, torna o trabalho mais interessante. Ajustamos, primeiramente, o feixe dentro do ateliê, utilizando o prumo. Posteriormente, tentamos aplicar o seu método: posicionar os observadores no final de duas ruas perpendiculares - meu ateliê fica na esquina. Era impossível orientar, pois se caminhávamos para o lado esquerdo o raio parecia inclinar para o lado esquerdo e vice-versa. Logo abaixo do feixe, do lado de fora do ateliê, o raio parecia estar "caindo", assim como, quando olhamos um grande edifício de baixo. À medida que andávamos em torno do ateliê o eixo parecia mover-se. Este efeito era muito evidente quando nos afastávamos e olhávamos o feixe dentro do ateliê - ali parecia perfeitamente vertical - e fora, onde parecia completamente inclinado. Espero que as fotos revelem este mistério. Gostaria que o prof. tivesse visto. Um grande abraço
agradecido,
Daniel

Date: Tue, 12 Sep 2000 11:04:12 -0700 (PDT)
From: Daniel Lima <danielcflima@yahoo.com> | Block address
Subject: Exposição do Projeto Coluna Laser
To: lunazzi <...>

Caro Prof. Lunazzi,
O projeto da Coluna Laser que realizei em fevereiro -com sua inestimável ajuda- foi selecionado para participar do XXVI Salão Nacional de Belo Horizonte. A instalação deverá ser exibida na abertura do evento, dia 24 de setembro. O aluguel do laser está combinado com a empresa de eventos que alugou da outra vez. Entretanto, por uma questão econômica, gostaria de saber se o professor conhece algum instituto em Belo Horizonte que tenha este equipamento de laser, ao qual eu possa enviar o projeto. Concluindo, convido-o para ver de perto o trabalho. Seria um imenso prazer.
Daniel



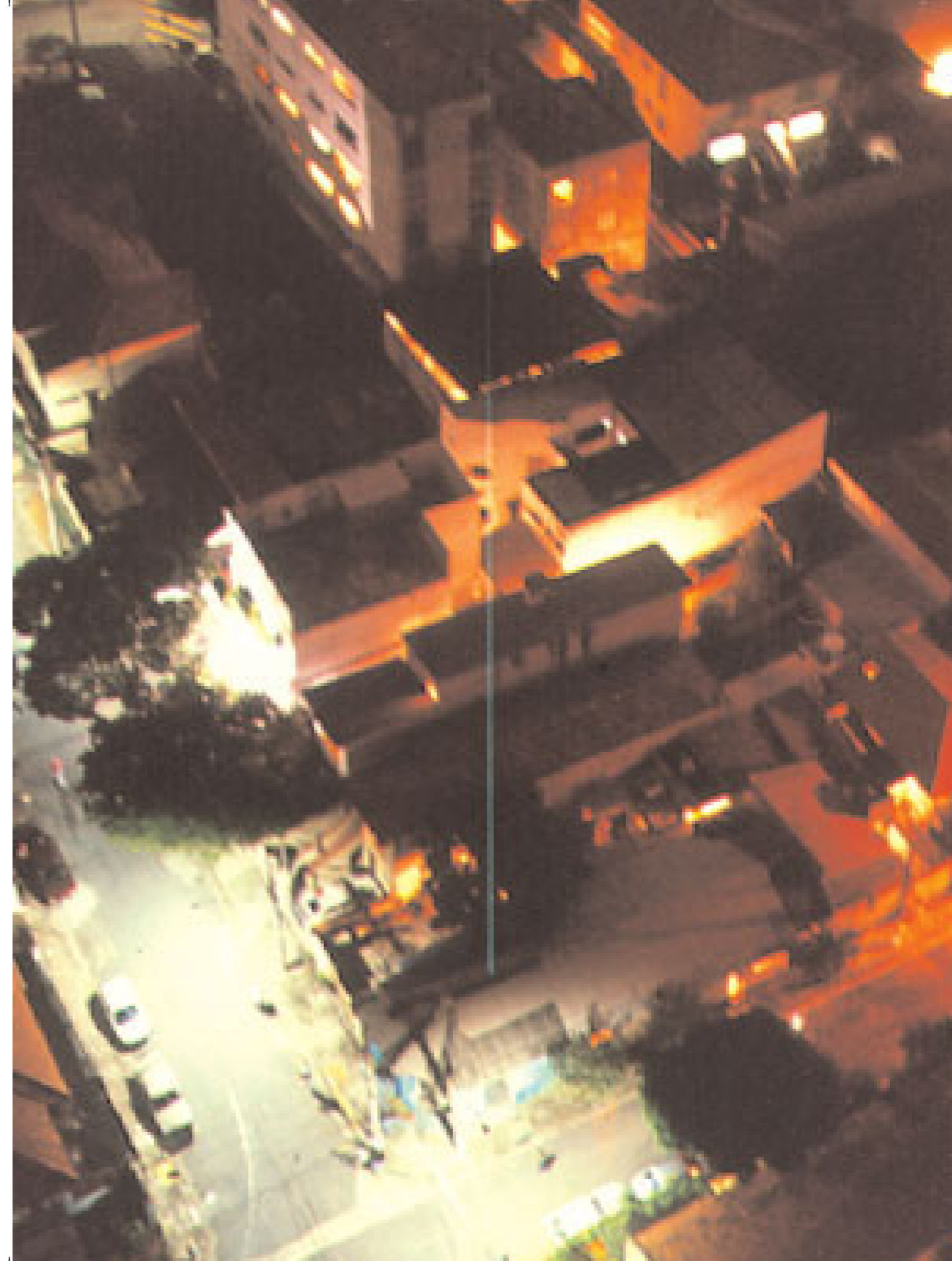
21 de agosto de 2000

Caros jurados do 26º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte,
Venho, por meio desta, complementar o meu projeto “Coluna Laser”, inscrito na categoria Instalação.

Está ausente parte do projeto que se refere ao registro da instalação. Este trecho não foi incluído por se confundir com a categoria Fotografia. Mas é o momento de explicá-lo.

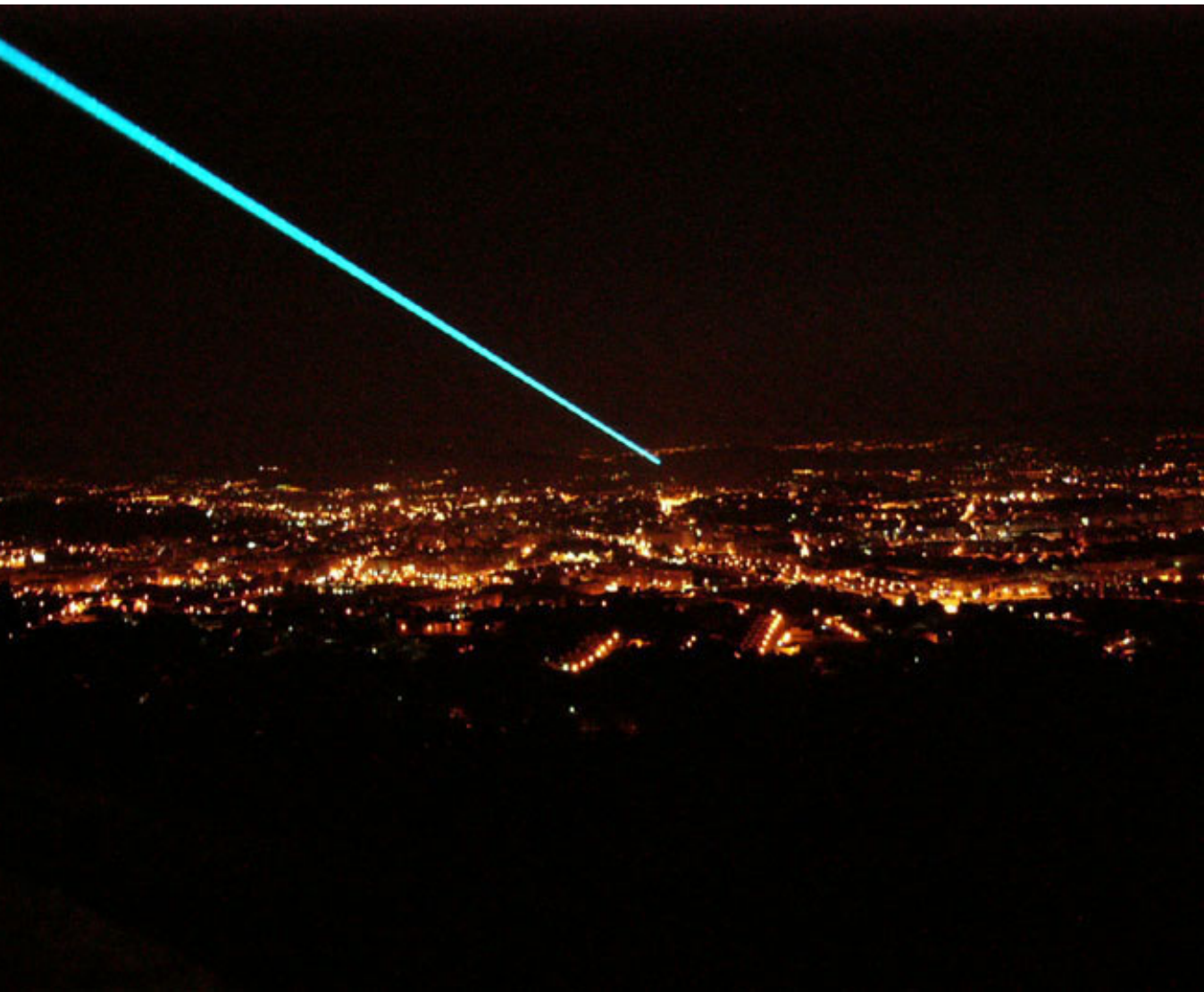
O registro faz parte do trabalho. A vista aérea dimenciona a coluna. Para isso, um helicóptero sobrevoa o local durante quinze minutos da exibição da “Coluna Laser”. A fotografia resultante desta documentação é ampliada e exposta ao público.

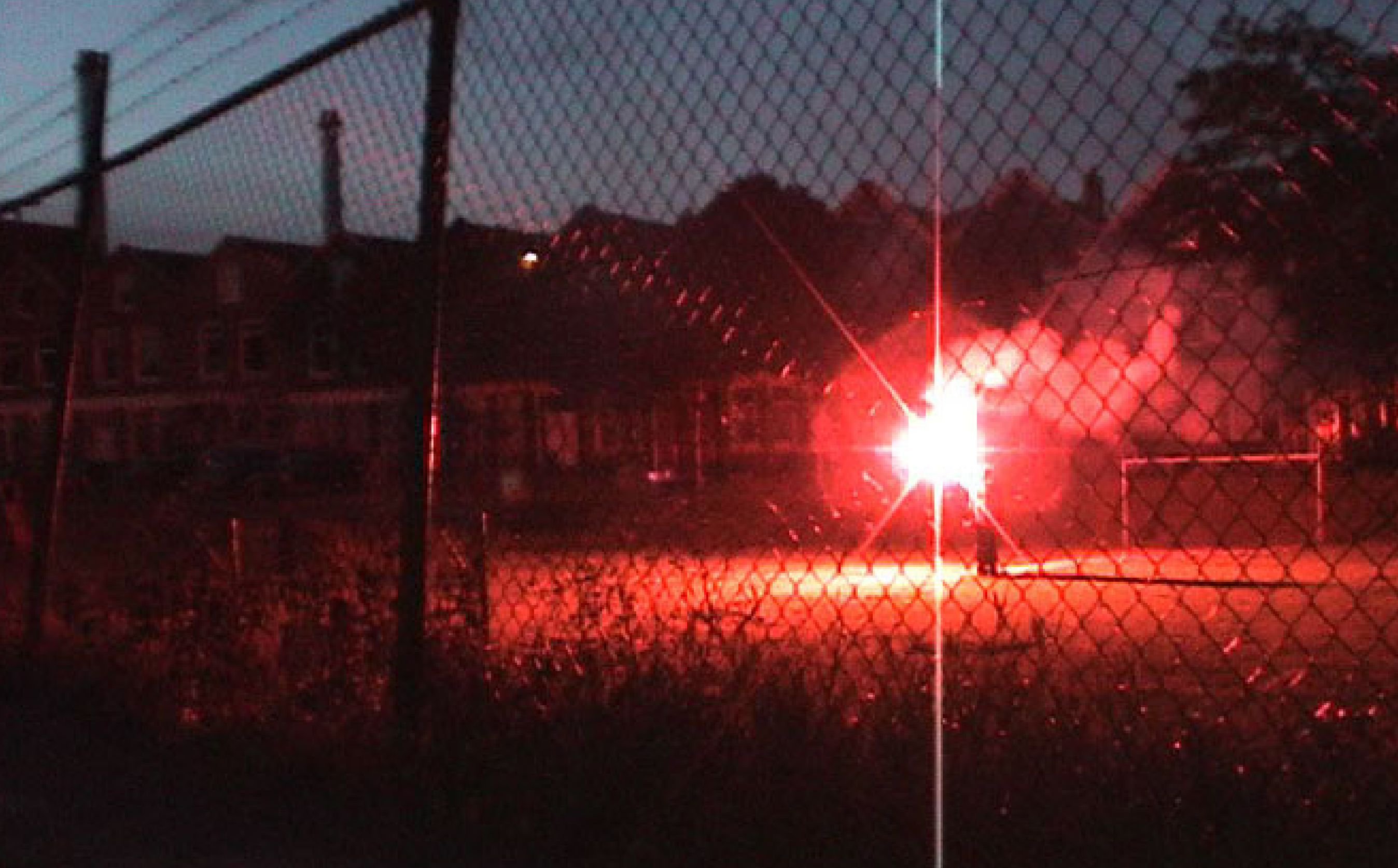
Agradecido, Daniel Lima.











IV

Este texto pontua momentos da produção artística do século XX - com ênfase na elaboração espacial - para, deste modo, construir uma possível leitura da produção contemporânea.

“Antes da revolução estética, o valor da obra de arte tinha como referência outro valor. Esse valor representava o nexo entre a beleza e o sentido: os objetos de arte eram coisas que eram formas sensíveis que eram signos. O sentido de uma obra era plural, mas todos os seus sentidos se referiam a um significante último, no qual o sentido e o ser se confundiam num nó indissolúvel: a divindade. Transposição moderna: para nós o objeto artístico é uma realidade autônoma e auto-suficiente, e seu sentido último não está além da obra, mas nela mesma. É um sentido além –ou aquém– do sentido; quero dizer: já não tem mais referência alguma.”

Octavio Paz¹

A arte moderna concentra-se em seus processos constitutivos, em sua própria estrutura. Seguindo um processo iniciado no século XIX, as artes buscam o que há de essencial e específico em suas linguagens. A pintura busca ater-se à sua relação pictórica, a escultura à sua relação espacial, a gravura e o desenho à sua relação gráfica, e assim por diante. Todas as referências externas à sua estrutura são, gradativamente, eliminadas. Neste processo a representação significa um vínculo com uma narrativa externa, para além de questões internas e, deste modo, passa a ser redimensionada. A característica fundamental da obra de arte, a construção de um “universo” próprio, é exponenciada, levada às últimas consequências. A obra a nada mais se refere que não seja a si mesma. A auto-referência é clara e evidente. De modo geral a experiência moderna instaura uma autonomia total da obra de arte.²

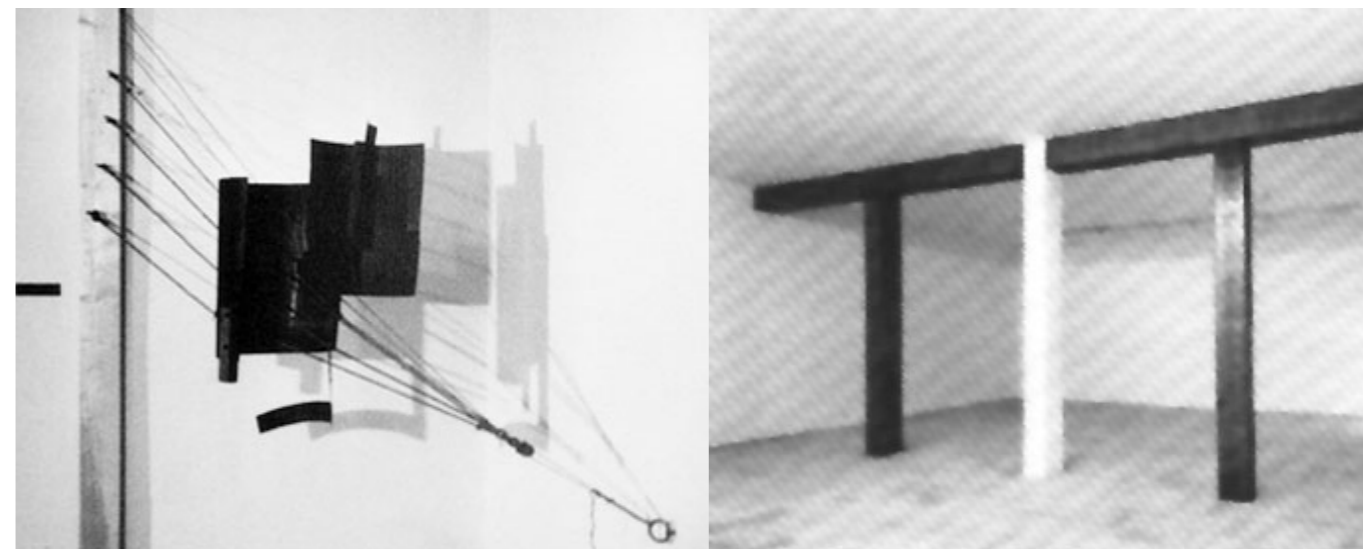
Entretanto, a autonomia da arte, conquistada pelas vanguardas, mostra-se dependente do recorte complacente do museu moderno. Fica evidente que a “arte pela arte” sobrevive graças a um sistema que a apoia e sustenta. A completa auto-referência da arte moderna esgota-se, mostrando-se insuficiente para a contra-posição do artista ao mundo contemporâneo. É preciso tensionar a perfeita autonomia e auto-referência da Arte.

1.

2. A análise histórica dos movimentos modernos construiu-se sobre bases de um pensamento dominante: a teoria da autonomia social da arte. Formulada em meados do século XX, esta abordagem atualmente gera discordias e novas discussões que reavaliam o legado moderno.



R. Serra, *Balanced*, 1970.



V. Tatlin, *Contra-Relevo*, 1913-17 e R Serra, *Gate*, 1987.

O desenvolvimento desta questão revela-se como força motriz de todo o desdobramento da arte no século XX. Para tal, o museu é a baliza fundamental. Toma corpo, nos movimentos de vanguarda posteriores a II Guerra Mundial, discussão em relação à institucionalização a que quase todas as propostas modernas foram submetidas.

A arte moderna teve as suas tentativas de romper e destruir o sistema de arte assimiladas, mais tarde, por este mesmo sistema. Assim como o museu tradicional, nascido junto às academias de belas artes, criou-se o museu moderno, elegendo os grandes nomes a serem referenciados – surgem os mitos da arte moderna. Criou-se, dissimuladamente, a “academia moderna” onde a principal lição é a redução da discussão da autonomia da arte à discussão puramente formal.

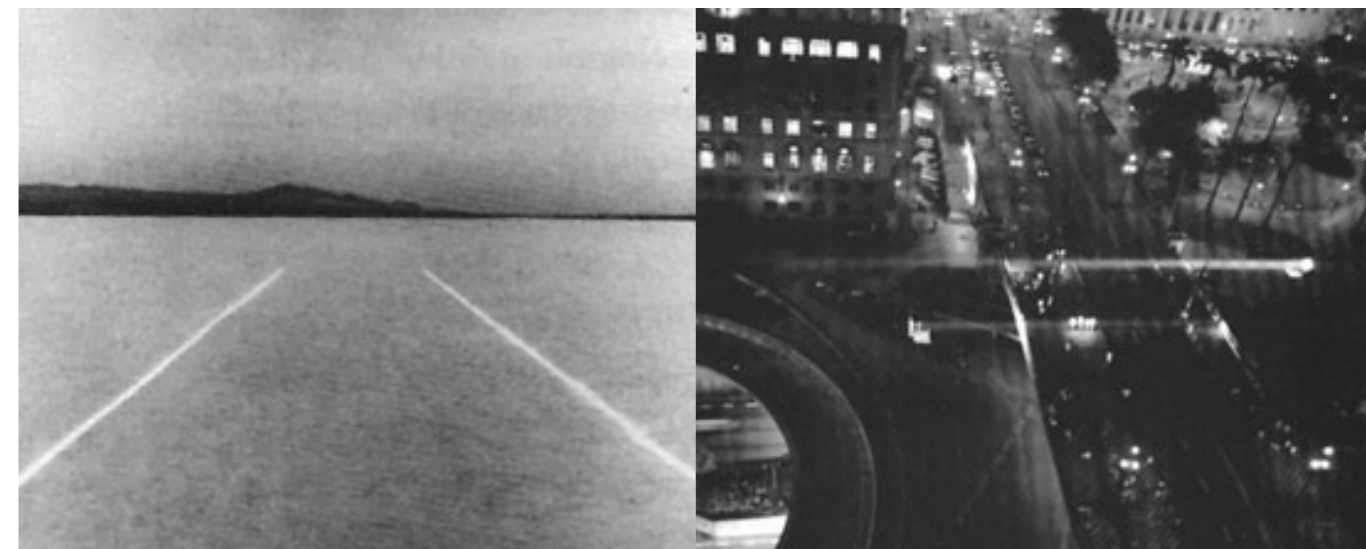
CONTRA-RELEVOS

Na pós-modernidade o campo escultórico amplia-se para além do ambiente interno do museu e da galeria e, ainda, do território exterior do monumento. Explicita-se a questão da autonomia da arte e a sua relação com o espaço. Propostas modernas são revistas na procura de um novo repertório.

Experiências escultóricas contemporâneas, como as de Richard Serra, aproximam-se das experiências modernas realizadas por Tatlin em sua série intitulada *Contra-Relevos*. Sob rigor construtivo, ambos criam, através de peças soltas, um tensionamento de frágil equilíbrio; criam, da relação espacial com o suporte dado pela arquitetura, um mecanismo de desestabilização da perfeita autonomia da obra. A obra inclui, na discussão de suas relações constitutivas, não somente o espaço específico que a circunda mas também a estrutura que constrói este espaço; evidencia-se que a elaboração espacial é resultado de uma relação dialética onde a obra reconstrói a arquitetura e vice-verso.



M Heizer, *Double Negative*, 1968-70



W de Maria, *Half Mile Long Drawing*, 1968. O deserto é utilizado como uma tela branca onde as intervenções criam desenhos espaciais. Rubens Mano, *Detector de Ausências*, Articidade, 1994. A dinâmica das cidades torna mais complexo o processo de reconhecimento do signo (objeto artístico).

No entanto, para Serra, o tensionamento da autonomia da arte é criado a partir da compreensão de que a parede do museu ou galeria é o corpo “palpável” da instituição. A obra não se conforma com seu “espaço interno” e constrói uma relação de completa dependência para com a espaço institucional. Mas esta não é uma relação confortável, antes, é uma relação de risco consciente da estabilidade, da capacidade deste diálogo se sustentar.

INTERVENÇÃO

Seguindo no caminho das experiências possibilitadas pelo campo escultórico, temos, na década de 60 e 70 com o movimento denominado *Land Art*, recuperada a conexão a locais específicos -antes abarcados pela concepção de monumento. A intervenção em espaços fora da “moldura” institucional do museu revela um distanciamento. Abandona-se o diálogo direto com a instituição para tentar estabelecer um monólogo.

A obra de arte, fora de seu nicho, debate-se com o problema de seu reconhecimento como signo. Negando a separação física através da base ou de qualquer outra moldura *a priori*, a intervenção artística utiliza-se da dinâmica do presente para criar o seu reconhecimento. Opõe-se ao fluxo da realidade, à continuidade do mundo. Retira o significado de “algo” estar ali em tempo e espaço -no lugar deixa o vazio resultante desta operação. Destroi qualquer objetivo funcional ou natural e o reconstrói como referencia exclusiva a si mesmo. A relação auto-referente produz um re-conhecimento do funcionamento das coisas e a estranha percepção de algo que sempre retorna a si mesmo. A diferença constrói o limite necessário ao vislumbre do signo. A obra estabelece sua própria moldura, utilizando-se da descontinuidade para afirmar a autonomia.



STANDING COYOTE

A SEVEN DAY WALK IN NORTHEASTERN CALIFORNIA

ENDING ON THE NIGHT OF THE OCTOBER FULL MOON 1981



Cena do filme *Paris, Texas* do diretor Win Wenders, 1984 e, ao lado, Hamish Fulton, *Standing Coyote*, 1981.

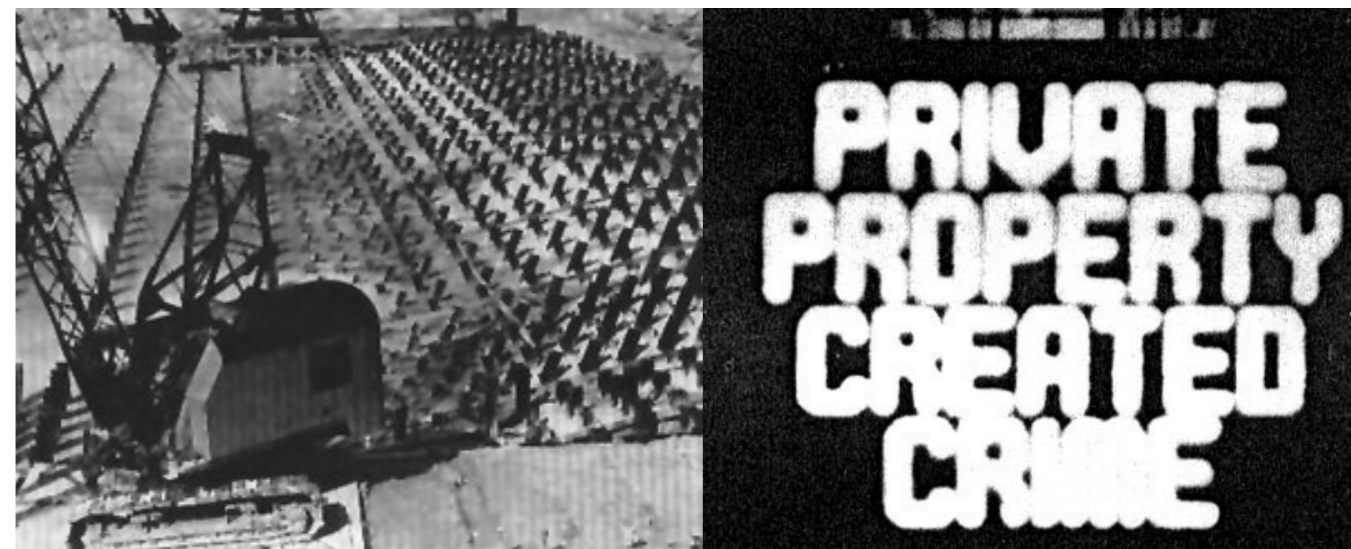
Entretanto, este procedimento não se deu de maneira didática na *Land Art*. Experiências diversas de artistas abrem-se para interpretações à medida que complicam a percepção através de relações inesperadas de escala espacial, e conseqüentemente, temporal. O gigantismo dos trabalhos dificulta a apreensão dos seus limites. A possibilidade de apreensão total do objeto artístico, cristalizada na exposição objetiva que se instaurou desde os primórdios do museu, é excluída. A escala leva o observador a pensar os limites entre o signo e o “resto”, a diferença entre interno e o externo à obra. Evidencia-se que estes limites são relativos.

REGISTRO

Se por um lado a intervenção problematiza a existência da obra de arte como objeto, por outro, temos no registro um retorno. Propostas de trabalho em locais remotos ou ainda, indefinidos, geram uma situação onde o trabalho artístico nega o contato com o observador. Como ligação, ao sistema institucionalizado da arte, faz-se presente o registro do processo (fotos, filmes, materiais coletados, mapas, etc.). Sua função como índice, ponte da qual o observador apreende a experiência estética, age como substituição insuficiente desta experiência. O registro, portanto, age a princípio como retrocesso ao sistema institucionalizado da arte; aparece como materialização, e como tal, mensurável e comercializável. Conforma-se perfeitamente à circulação de informação e torna o registro das obras mais presente do que qualquer obra da *Land Art*.



Construção do metrô de São Paulo



R. Smithson, Site Selection, 1967. J. Holzer,

INTERFERÊNCIA

Esta percepção do aspecto conciliador do registro leva artistas, como Robert Smithson, a o discutirem como elemento fundador da autonomia da arte; o registro gerando o reconhecimento da obra de arte. Daí nascem outros trabalhos que podem agir sem a preocupação de criar no real o processo de oposição, necessário ao reconhecimento. O registro repensado como elemento constituinte do trabalho possibilita experiências que não se justificam como autônomas. A ação artística se abre para interferência.

A interferência não pretende o reconhecimento como objeto artístico. A idéia de descontinuidade como geradora de um reconhecimento e, portanto, da autonomia, dá lugar a *continuidade alterada*. A interferência age, como ruído, modificando o fluxo normal das coisas. Num processo de mimese à continuidade, temos um objeto artístico indefinido, revelado apenas através do recorte imposto pelo registro.

As interferências de Jenny Holzer nos meios de comunicação de massa são exemplos da continuidade alterada, do processo mimético. A interferência não pretende o reconhecimento artístico. Esta atitude só é possível diante da compreensão de que o registro a recoloca no sistema da arte. A interferência não é mais resultado do desejo demiurgo do artista e, assim, desobriga-se do compromisso de afirmar a obra de arte.

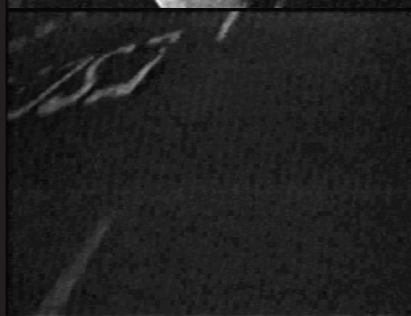
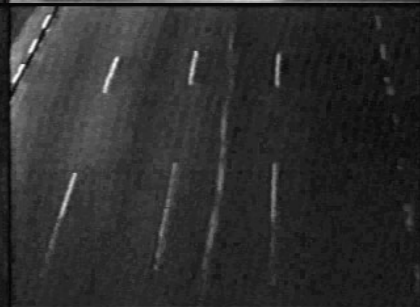
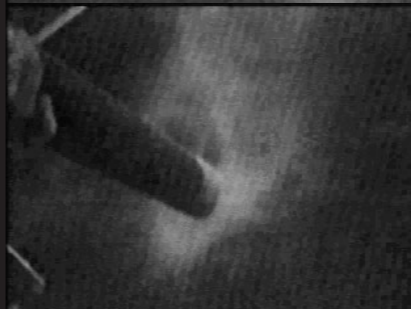
A compreensão do processo de interferência permite ao artista abster-se de realizar a ação. Pode apenas, numa escolha subjetiva, encontrar no mundo estes momentos fecundos em que se potencializa circunstancialmente a autonomia e auto-referência. Através do registro, o artista pode coletar algo –do real e no real- que de alguma forma se opõe à continuidade das coisas.



Esta imagem, gerada por computador, mostra o lixo espacial orbitando a terra. Esta possibilidade de visualização global, o monitoramento destes objetos, cria uma obra "espontânea". Revista Wired, ed. , 1998.

V

ATO DE SEGUIR II
1992



Então você não foi?

Eu continuo querendo ver o que você fez de novo e mostrar o que eu fiz de novo- será que fiz algo NOVO?

Esta é a pergunta que não quer calar. A morte de todas as vanguardas, tenho certeza, tem relação com a impossibilidade de se conter toda a produção artística em um centro cultural. A dissolução dos centros culturais modernos espalha a produção por todo o mundo, impossibilitando o vislumbre claro do que é produzindo atualmente. Daí a importância cada vez maior das grandes mostras contemporâneas (Documenta, Bienal, Veneza) assim como dos curadores. A estes últimos é delegada a posição de rastreadores do NOVO.

Realmente, quando fazemos qualquer trabalho nos debatemos com a incerteza da originalidade do trabalho. A pergunta sem resposta “será que isto já foi feito antes?” acompanha nossos percursos como artistas. Torna-nos inseguros de qualquer possível invenção - não temos a vanguardas, e suas mecãs, para nos referenciar. Em meio a ilimitada diversidade, somos incapazes de afirmar um pensamento original, inaugural, que aponta para onde nunca fomos.

O problema se radicaliza se pensarmos que estamos em um país subdesenvolvido onde a informação chega rebatida, filtrada pelo controle dos meios de comunicação. Estamos à margem, principalmente, da informação.

Mas nem tudo é cinza. Talvez a esperança de reinvenção venha quieta e silenciosa sem que nos percebamos. O mundo muda e da síntese destas mudanças é inevitável o aparecimento do NOVO -mas talvez isto não aconteça dentro do isolamento das artes plásticas, ou melhor, acontecerá mas talvez apenas como reflexo. Deixe-me abrir um parênteses para dizer que o fundamental não é produzir este NOVO -neste engano vão todos os que fazem o inuzitado na arte- e sim este NOVO ter a potência para modificar as coisas, ser também agente da mudança da qual é reflexo. Dialética, baby.

Tudo isto me faz pensar que é preciso buscar a síntese total. Conquistar o poder para mudar as coisas. Fugir deste intimismo medroso das artes que se escondem, acomodadas com sua meia página diária da coluna social. Intensidade e diversidade.

Ào amor abandonando seu casulo.

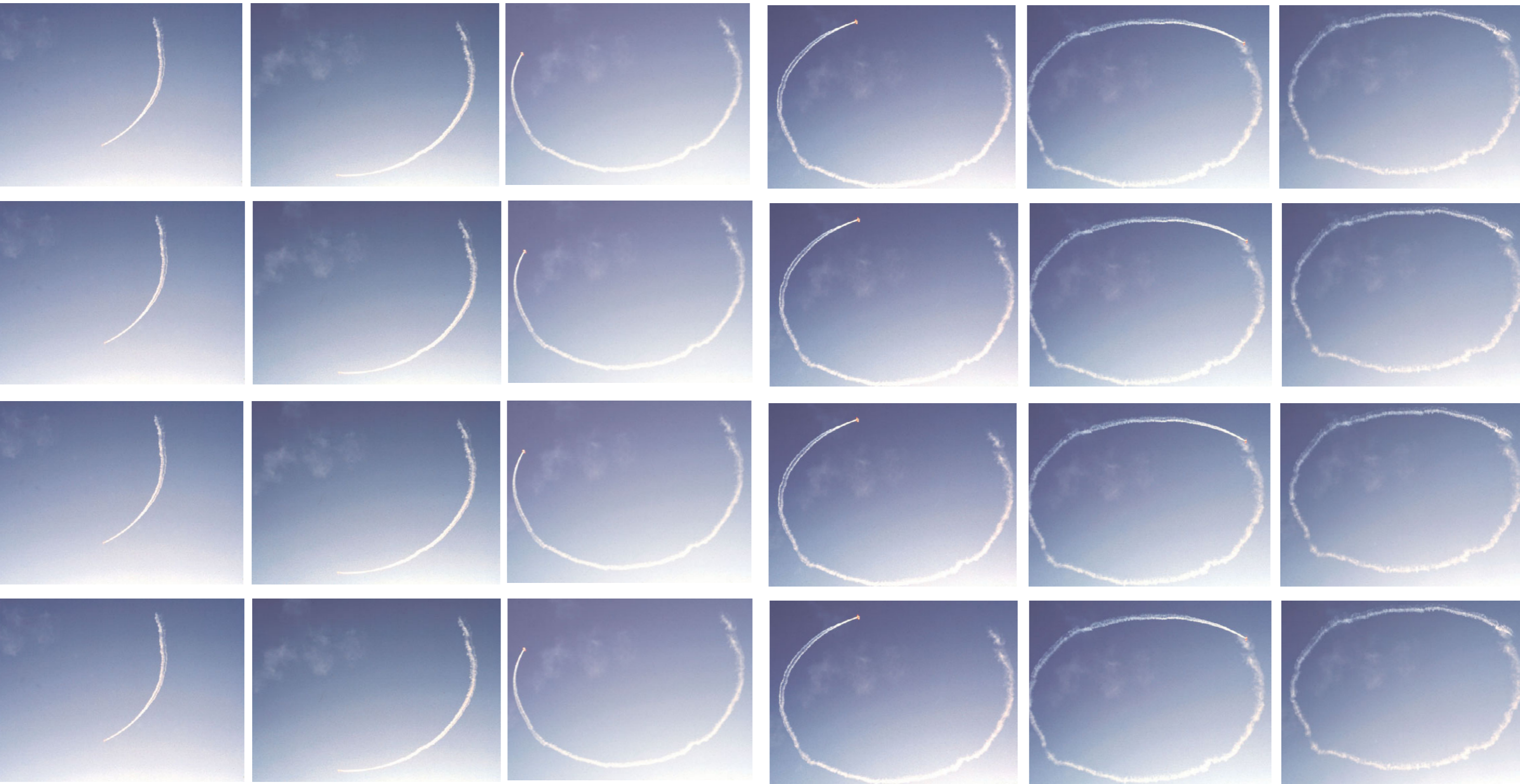
À tensão extrema fora de controle

À inteligência silenciosa

À batalha recuperando a força corrosiva.

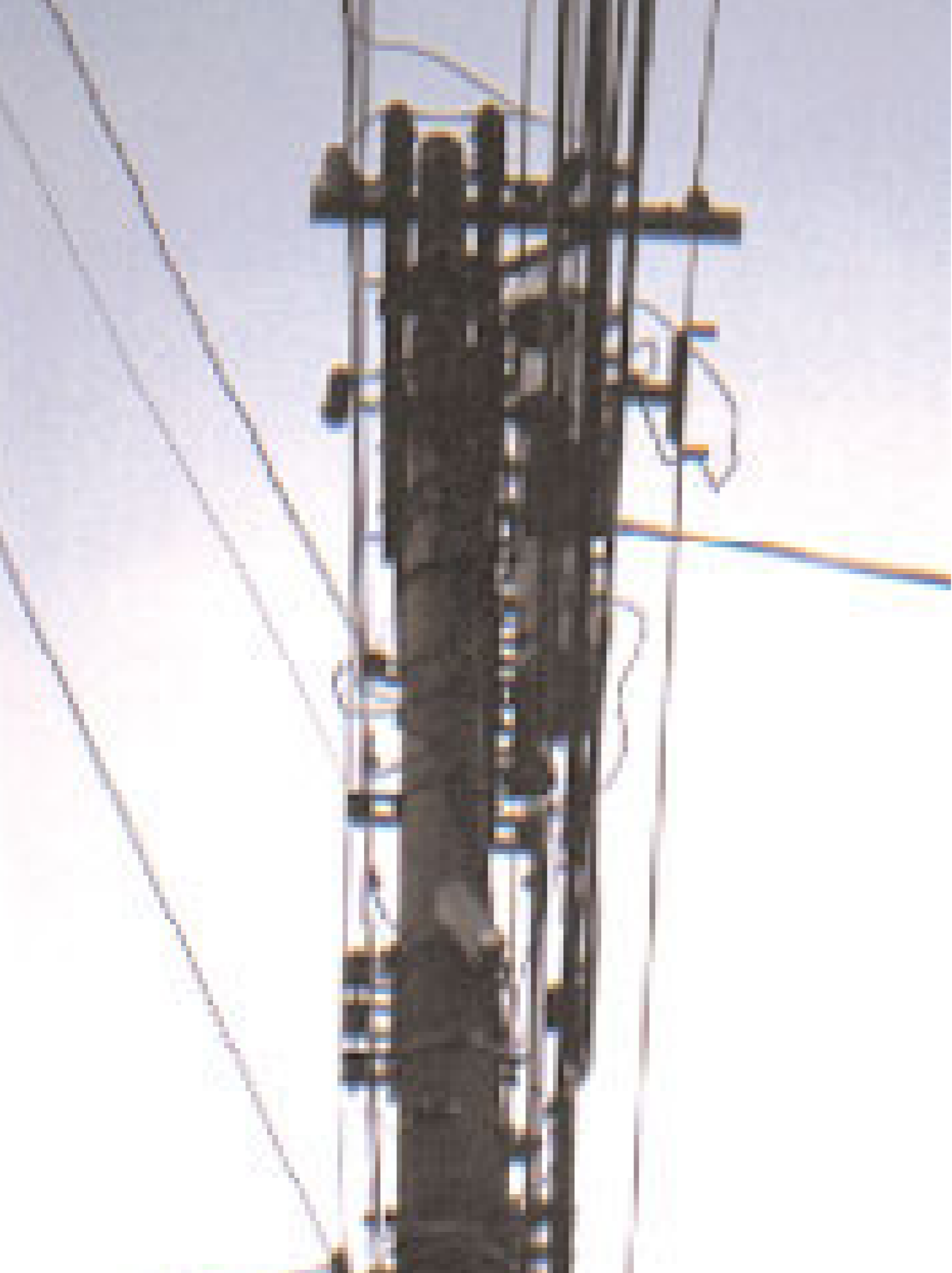
À você e a mim. QUE A FORÇA ESTEJA CONOSCO!







VI



PENETRÁVEL URBANO

Ao invés de sensações, pensamentos. Pensamentos que se encontram, se interseccionam e se aproximam. Tudo está interligado. É só fazer ver. Veja o seu olhar.

Construir um ambiente penetrável na rua. Camuflado na confusão cotidiana urbana, uma ordem é vislumbrada, sutilmente percebida – talvez, um elemento que se repete, uma palavra, talvez. Códigos urbanos de alerta anunciarão a unidade existente entre todas as coisas.

Não há certeza, só a dúvida da casualidade ou da intensão por trás daquela construção.



0

0
774
435

Carapicuíba 199

Ano II

de Osmar

Peixes

Caralho

as

as

as

as

as

as

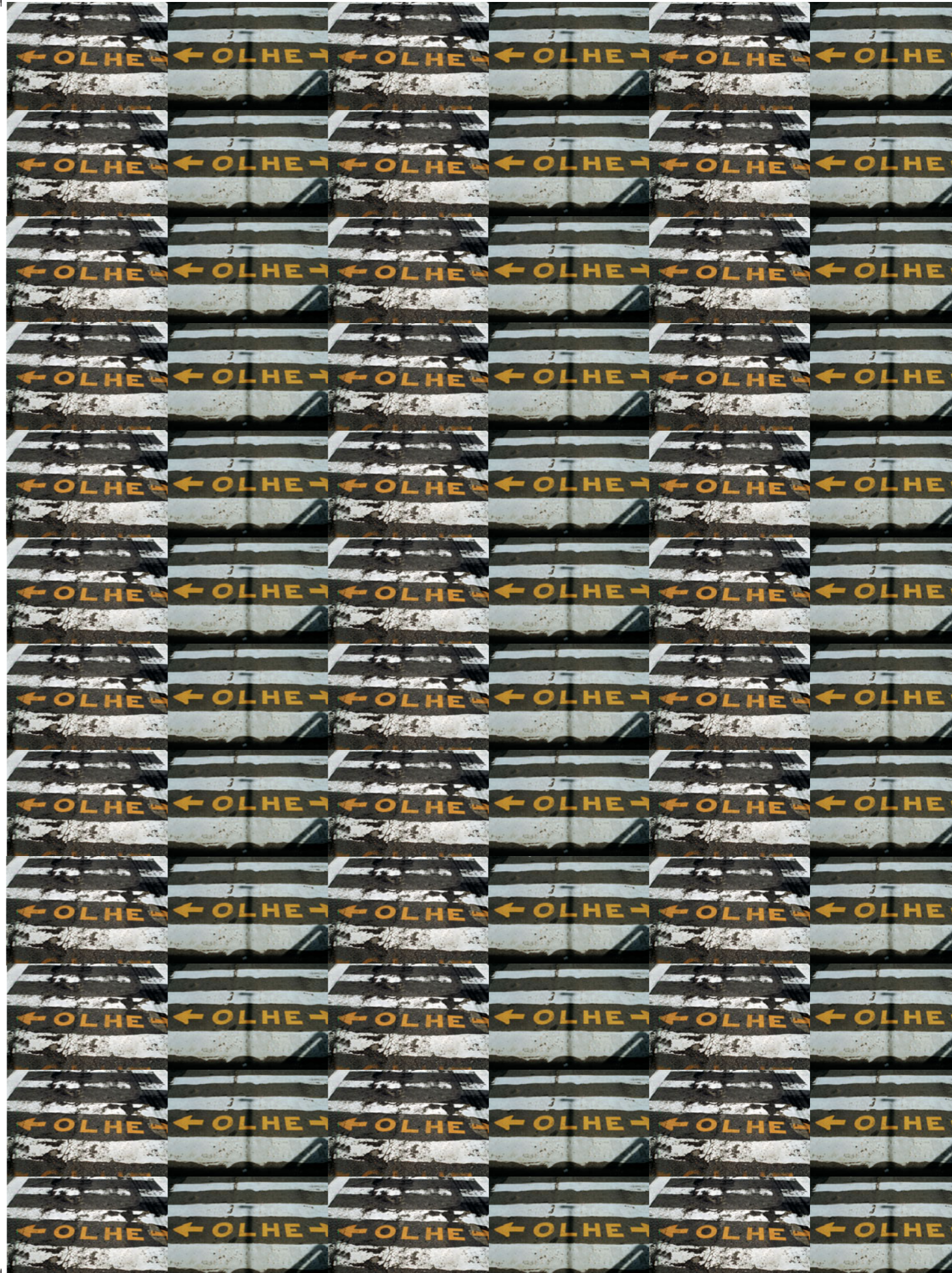
as

as

as

As armas foram espalhadas pelo chão, em poeira amarela.
Do asfalto brota a mensagem essencial.
(Imagens mostram a gravação da palavra no asfalto).

Este é o campo de batalha. Acorde, e perceba que nesta luta eu só tenho você. Eles espalharam em todos os cantos, em toda parte, em todas as esquinas, de todos os lados, a minha palavra: OLHE.



← POLHE →

← POLHE →

A T E N Ç Ã O !

SEU NOME ESTÁ EM UM
NOSSO COMPROVANTE.

SEU NOME ESTÁ EM UM
NOSSO COMPROVANTE.

ATENÇÃO!

**SEGURE-SE SEMPRE
À MINHA MÃO.**





Guerrilha urbana

18:30hs

Metrô Consolação

Um grupo coordenado para o trânsito. Cada um em uma catraca atravança a entrada dos passageiros. Um vídeo registra este instante. 30”

18:30hs

Av. Rebouças

Um grupo coordenado para o trânsito. Quatro carros freiam sem sentido, cada um em uma pista diferente. Durante um minuto, permanecem parados. Uma longa fila luminosa se forma atrás. Alguém tira uma foto.

Guerrilha Lírica

12:00hs.

Trecho do metrô de São Paulo.

A voz do maquinista:

“Estação Sumaré,
Atenção, segure as crianças pelas mãos.
Segure-se sempre aos corrimãos.
Segure-se sempre à minha mão.”

Biiiiii.

“Estação Clínicas,
Olhe à sua volta e perceba que neste momento estamos juntos embaixo da terra.
As coisas são transitórias e eu estou aqui pra te levar.”

Biiiiii.

“Estação Consolação,
Tenha cuidado com os seus pertences.
Não dê esmolas. A vida não tem o sentido que você
carrega com cuidado debaixo do braço.
A ação está em suas mãos.”

Biiiiii.

“Estação Trianon MASP,
Museu de Arte de São Paulo. Vá num dia de chuva e
ouça a água entrando pelas rachaduras.
A gota prestes a cair na tempestade de fogo de Turner.
Fique lá, olhando de frente,
deixando o tempo passar até sentir tudo se mexendo,
como numa balada suave e calma sobre o mar.”

Biiiiii.

“Estação Brigadeiro,
Tudo passa nesta vida . Daqui dá pra te ver entrando na
terra como uma cobra.
‘Os olhos da cobra verde
hoje foi que arreparei
Se arrearase a mais tempo não amava quem amei
Arrenego de quem diz que o nosso amor se acabou
Ele agora está mais firme do que quando começou
Água com areia brinca na beira do mar
A água passa, a areia fica no lugar
(Aqui em São Paulo tem uma lagoa escura)
Arrudiada de areia branca.’“

Biiiiii.

“Estação Paraíso.
Paraíso aqui, inferno em todo lugar.”

Biiiiii.

“Chegamos. Ana Rosa.
Saída pela direita.”

VII



Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Evolução das Artes Visuais II – 2000
Daniel Correia Ferreira Lima 3109740
2o Semestre / 2000

RESUMO DO TEXTO:

CORBIN, Alain. Os bastidores. pp. 413 – 465. In: História da vida privada, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

O SEGREDO DO INDIVÍDUO

O indivíduo e sua marca

É preciso manter a crescente população em seus registros, todos catalogados e devidamente numerados – todos ao alcance. A dicotomia se faz numa simultânea valorização do individual, ou melhor, numa gênese do indivíduo como conceito social. O sujeito indefinido torna-se “indivíduo” singular – ou pelo menos vive uma batalha para se acreditar singular – para, desta forma, fazer parte da grande massa.

O nome pessoal é o primeiro indício desta mudança. O enfraquecimento da tradição hereditária de passagem do nome e “os progressos da alfabetização e da escolarização estabelecem um novo vínculo entre o indivíduo, seu prenome e seu sobrenome”¹. Os nomes são marcas singulares do indivíduo e contaminam obsessivamente a nova vida moderna, num processo de “acumulação de símbolos do eu e sinais de posse individual.”²

A fotografia – em constante popularização – é uma das maneiras de conter o mundo e de o mundo te ter. O retrato é um dos mecanismos de se enxergar existindo no centro da imagem – um recorte que metaforiza o todo. A perpetuação da imagem individual através da fotografia é acompanhada pela percepção da própria imagem possibilitada pelo espelho – também em processo de democratização.

“O desejo de idealizar as aparências, o repúdio ao feio, conforme os cânones da pintura oficial, convergem igualmente para o ordenamento do retrato-foto. (...) Um fio condutor vincula com efeito todos os procedimentos que tendem a reforçar o sentimento do eu: a tentação de forjar heróis, a hipertrofia da vaidade tranquilizadora.”³

A vontade de singularizar socialmente se desdobra para controle policial. Desenvolvem-se técnicas objetivas que permitem a identificação do indivíduo por suas características genéticas – a começar pelas imprescindíveis marcas corporais até a certeza da digital do polegar. O sujeito que buscou sua singularidade se encontra, agora, controlado por ela. “O sistema de reconhecimento torna impossível daí por diante a substituição de quem quer que seja, mesmo entre gêmeos; elimina a falsificação do estado civil. Em uma palavra, interdita a metamorfose.”⁴

“O movimento de individualização que anima o século culmina, ao passo que o neokantianismo inspira os dirigentes e que Pasteur impõe a existência do micróbio, perturbador do organismo; este modelo biológico, aplicado ao campo social, estabelece que o controle do indivíduo é essencial à sobrevivência do grupo.”⁵



Entrevista realizada em São Paulo, dia 7 de dezembro de 2000

EU- Apelido?

MC2- Emecê dois.

EU- Quantos anos você tem?

MC2- 19.

EU- É, aqui, da zona oeste?

MC2- Sumaré.

EU- Assina a zona nas pichações e nos grafites?

MC2- Assino.

EU- Qual o objetivo de pichar?

MC2- Começou pra chamar a atenção do governo, os punks pichando. Aí com o tempo todo mundo foi aderindo, vários grupos foram sendo inventados. Hoje em dia, muita gente picha. Hoje em dia, muita gente picha por “ibope”. Eu picho mais por adrenalina.

EU- Você acha que a pichação tem uma mensagem além da assinatura?

MC2- Tem... é que existem vários tipos de pichação. Várias tem mensagens, tipo... como tem aquele “fora FHC” que você já deve ter visto. Esses são pichadores também, que além de levar a assinatura, o nome dos grupos, picham protesto também.

EU- Você faz parte de algum grupo?

MC2- Faço parte de uma união que chama “Unidos para sempre”, lá da zona norte.

EU- Como é a relação entre as zonas? Porque a pichação tem tão forte a assinatura da zona –ZO (zona oeste), ZL (zona leste), ZN (zona norte), ZS (zona sul)?

MC2- Porque os pichadores dão muito valor ao lugar que eles moram, a área. Que nem dizem os Racionais: “minha área é tudo que eu tenho”. Aí os caras valorizam. Colocam sempre o nome... Sumaré. Eu coloco “Sumaré, zona oeste”. Mais não tem muita guerra... as zonas são todas unidas.

EU- Em que circunstância você sai pra fazer pichação? Eu já vi umas pichações suas que tem “voltando da balada” uma coisa do tipo... Como é?

MC2- Há, depende. Às vezes eu saio na balada e levo um *spray* pra depois voltar fazendo uns pichos. Vou pro colégio levo uma tinta. Mas também tem aquelas vezes que vira a madrugada pichando, sai daqui pega um trem, pra Capicuiba, vai leva a latinha, vira a madrugada, só volta de manhã.

EU- E como você escolhe o lugar que vai pichar? Tem um determinado critério?

MC2- Geralmente é assim: ou eu faço o role pra algum lugar, escolho uma parte da cidade pra ir e vou pegando as avenidas de acesso, as maiores avenidas ou senão escolho, tipo, um beiral –o beiral é tipo uma loja grande- aí você vai e faz até a testa –que é a parte de cima. Esse já tá escolhido, você vai lá faz só esse e vai embora, nem fica se arriscando. Faz um bagulho bem grande pra não ter que voltar.

EU- Você usa sempre *spray* ou as vezes usa rolo?

MC2- *Spray* e rolo. Rolo com cabo pra fazer maior.

EU- E as cores? Você escolhe uma cor de acordo com o lugar ou sai com uma cor já estabelecida?

MC2- Geralmente a gente leva uma lata de cor clara e uma escura. Geralmente, uma prata e uma



preta pra fazer em porta de aço. Pra fazer em lugar escuro e claro.

EU- E a grana pra comprar?

MC2- *Spray* geralmente tem que comprar, é difícil arrumar. As tintas você sempre arruma, sempre tem umas contruções. Aí pula e rouba um pouquinho de tinta.

EU- E a dificuldade do lugar em que é feita a pichação é um valor a se considerar?

MC2- Quanto mais alto... mais longe. Isso influencia em tudo. O tamanho do picho, se você fez de cima pra baixo, de baixo pra cima, influencia em tudo.

EU- Você registra de alguma forma as suas pichações, seus grafites? Fotografa?

MC2- Eu não tenho o costume de fotografar, mas de vez em quando eu fotografo. Meu primeiro eu fotografei.

EU- As pessoas próximas de você, seus amigos, conhecem a sua assinatura, sabem que você é o MC2?

MC2- Só tenho amigo pichador... a maioria. Mas todo mundo me chama de MC e sabe que eu sou o MC2 que picha. Até minha mãe, eu faço uns picho pra ela...

EU- Ela sabe também?

MC2- Sabe.

EU- Existe uma comunicação entre os grupos de pichadores? Quero dizer, na própria parede existe a coisa de você assinar por cima de uma outra pichação, mandar uma resposta para um outro grupo?

MC2- Existe. Existe você dá recado pra cumprimentar... tem um amigo meu que mora lá na zona sul, Vila Mariana. Tô passando na frente da casa dele, faço um picho e deixo uma mensagem pra ele.

Tem as mensagens tipo, “essa é a lei”, os caras fazem mais alto e colocam uma mensagem pra provocar pra ver se você consegue fazer mais alto. Tem isso que também estimula a pichação. Sempre tem umas frases de briga, tipo assim, provocando mesmo.

EU- E esses grupos se encontram mesmo, na rua, ou é só uma coisa...

MC2- Se encontram. Muitas vezes se encontram, sai pancadaria. Tem point –que é onde se reúnem os pichadores- aí geralmente é lá que os caras resolvem. Vai lá se encontrar. Já saiu até morte, já saiu.

EU- E os outros pichadores sabem que você é o MC2?

MC2- Na verdade, quando eu comecei a pichar eu achei que eu não ia ter ibobe. Eu achei que não ia ter tanto ibobe quanto eu tenho. Achava que eu só fazendo... Comecei pichando DPS –que era Dopados. Aí mudei pra fazer carreira solo. Pegou... deu certo mesmo MC2...

EU- E você faz muito pela quantidade, mais do que pelo lugar difícil.

MC2- Eu gosto de fazer quantidade. Tem vezes que tem quatro colunas, eu vou, pego as quatro, vou fazendo.

EU- Como você pensa a idéia de estar pichando num muro que não é seu, num muro que é de uma pessoa que pintou aquele muro, que escolheu a cor pra aquele muro? Como é você acha que é um direito seu de ocupar esse espaço?

MC2- Direito eu sei que eu não tenho. Ha mais...não sei. Tem lugares que tá escrito assim: “senhores pichadores não pichem”, lugar que tipo dá alguma contribuição ou alguma coisa assim, aí eu não picho. Só se eu sei que o cara da casa é muito bravo, é do pedaço aqui, e tem chance de me encontrar depois aí eu não. Senão, eu não escolho nada não. Geralmente eu escolho as mais pichadas, porque tem



menos facilidade de apagar. Se você pega uma casa branquinha vai lá picha, é capaz de o cara apagar. Onde tem pichação não os caras já não apagam.

EU- Quanto tempo, mais ou menos, dura uma pichação?

MC2- Quanto tempo ela fica? No Brasil deve durar de três a quatro anos, mais ou menos. Agora com essa nova lei, se entrar mesmo, ai vai mudar...

EU- Que lei?

MC2- Lei contra a pichação que a Marta (Suplicy) vai implantar. Já começou o projeto no cemitério da consolação pra subir em todos os lugares públicos, tipo monumentos, essas coisas, vão por aquelas plantas que grudam na parede pra impedir a pichação.

EU- E o que você acha disso?

MC2- Tem que arrumar outro lugar pra pichar. Eu sou contra, no dia que tava inaugurando a campanha eu tava passando em frente. É mas, tá certo, se você for ver deixa feia a cidade mas...

EU- A pichação não contribui pra enbelezar a cidade.

MC2- Não contribui... o grafite sim. Pichação é mais vandalismo mesmo.

EU- Você já teve problema com a polícia?

MC2- Problema não, teve uma vez só que ele pegou a lata e me mandou embora. Só mandou levantar a blusa e perguntou o que eu tava fazendo, ai eu falei: "só tava escrevendo um nome ali". "Dá a lata aqui", nem desceu da viatura. Foi embora.

Mas tem caso... os moleque aqui da área, a maioria já foi pra delegacia, o pai ter que ir buscar de madrugada, cinco hora da manhã ligar na casa dos pais pra ir buscar. Mas comigo tenho sorte de nunca ter acontecido.

EU- E você não tem medo que a pessoa que você pichou o muro dela e depois saber que é você e venha tirar uma pessoalmente?

MC2- Já aconteceu assim: eu tinha pichado uma casa numa certa rua, ai eu fui fazer um grafite, um pouco mais pra frente na rua. O cara chegou e parou de carro: "Que quer dizer MC2?". Não conheço, falei: "MC2 é uma marca de skate". Ai ele: "É, você tá grafitando.", eu falei: "É tem gente que grafita, tem gente que pixa, é que nem SK8". Ai consegui despistar o cara mas várias pessoas, fiquei sabendo, que queriam me pegar porque eu pichei num sei onde, acontece muito disso.

EU- Mas os pichadores, entre si, ajudam a não espalhar quem faz a assinatura.

MC2- Ajudam. Se vier alguém perguntar os caras nunca vão falar. Capaz de falar que é de outro lugar, geralmente, os caras falam isso: "Não, esse é lá da zona leste, São Miguel"

EU- Tem algum grupo de pichadores que você admira?

MC2- Grupo? Pichação é coisa de momento, tem sempre o grupo que está em acensão. Mas um que eu acho legal é "A firma", lá da zona leste, acho que é Itaquera. "A firma" é legal.

EU- Eles fazem grande?

MC2- Fazem em todo lugar. Não faz grande. Em todo lugar os caras estão. Os caras são bons. Mas tem pessoa que é especializada em fazer grande. Tem esses "Vadios", aqui da área (apontando para a pichação).

EU- São daqui da zona oeste?

MC2- "Da área" (lendo a pichação). O auge deles, mesmo, foi em 97. É uma família. Quando eu



comecei a pichar eles estavam no auge. Eu comecei admirando eles, tipo, fazia os traços deles, meio embalando neles, ai acabei até conhecendo os caras, hoje em dia...

EU- Mas é uma família...

MC2- É uma família de ter cinco irmãos. Foi passando de geração em geração, foi de 1990 até 2000.

EU- Você conhece o “Pedro Gomes”?

MC2- “Pedro Gomes”, já ouvi tanta lenda desse cara. Já ouvi falar que ele era um gordão que fazia rolê de carro. Já ouvi falar que já mataram ele. Já ouvi tanta história mas nunca conheci. Só sei que ele era de Pinheiros... Hoje em dia acho que ele não faz mais, sumiu. Esse aí sumiu.

EU- Você falou que o “Vadios” te influenciou no traço das suas pichações? Como se dá o grafismo? O tipo de letra que você vai escolher?

MC2- Na verdade você não pode copiar, se você copia você é *byte*. Aí os caras vão lá, se você tem a mesma letra, os caras colocam frases: “tente num sei o que, invente uma letra”; ou senão, logo faz em cima e coloca uma frase pra calar a boca. Por isso mesmo, o meu picho nem tem letra definida, faço do jeito que eu tiver afim, na hora, mas geralmente é a mais simples.

EU- O que é uma boa pichação?

MC2- Uma boa pichação? Uma pichação é a que você faz e todo mundo se pergunta como você fez. As pessoas passam e olham e falam: “Meu Deus, o menino se pendurou, que ele fez? Como é que ele subiu ali?”. As pessoas sempre perguntam isso.

EU- Mas as suas não tem muito isso.

MC2- Eu prefiro mais fazer quantidade mas eu faço uns prédios, umas fábricas, assim de esticar o cabo. Fazer umas letras de dois três metros de altura. Fazer uns letreiro. Mais eu não sou muito chegado não porque, aqui, se começar a destruir mesmo, aí fica muito manjado, vão querer saber quem é. Mas tipo em periferia que você pega uma rodovia Raposo; é só pichão grandão. Por isso que eu não faço isso aqui, mas quando eu saio pra longe eu faço umas coisas grande.

EU- Tem uma noção de preservar a área...

MC2- Preservar a minha integridade, pra não ser descoberto tão fácil. Senão vai dar só MC2, MC2...





A ma... anda de
k k Meta... elódico!

ngamer
The
abelos
199

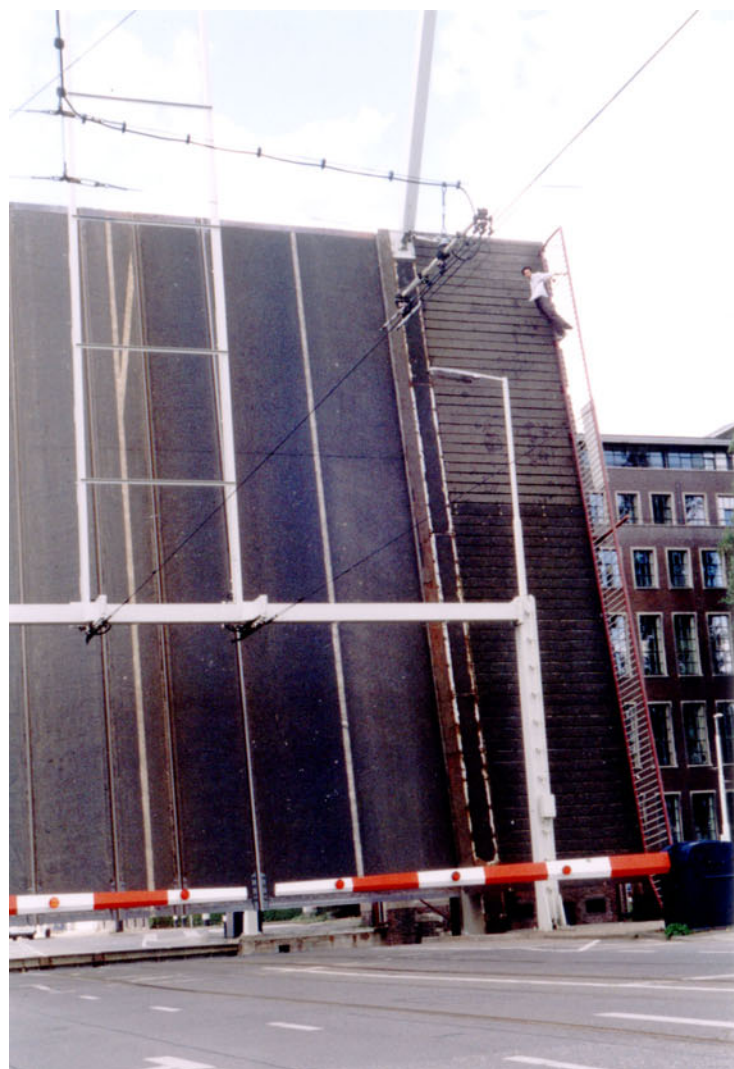
ÇÃO

me
elo
-199





VIII



Date: Wed, 8 Mar 2000 06:56:16 -0800 (PST)
From: Daniel Lima <danielcflima@yahoo.com> | Block address
Subject: Era uma vez...
To: ... <...>

Vem, me dá um beijo na boca pois
estou indo embora. Chegou a minha hora.

DAniel



Date: Wed, 8 Mar 2000 06:56:16 -0800 (PST)
From: ... <...>
Subject: Era uma vez...
To: Daniel Lima <danielcflima@yahoo.com>

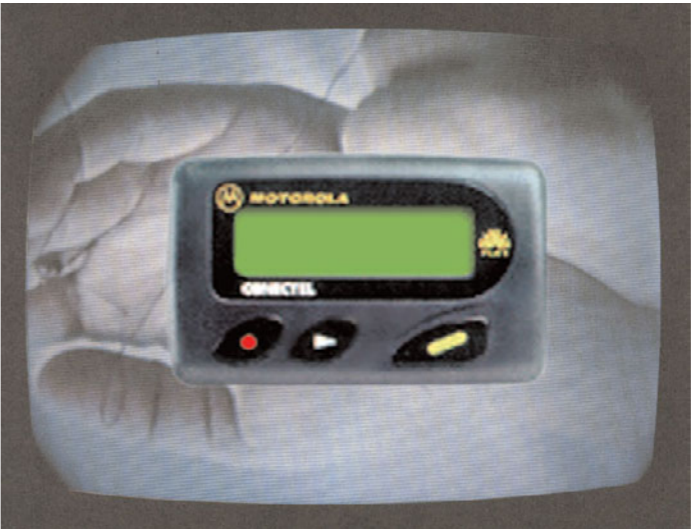
Não importa o que foi nem como aconteceu.
Importa apenas o que aqui está. Restou o meu olhar.
É preciso ouvir a música que faz lembrar a mudança
acontecendo a cada instante.
Não tenha medo do que virá pois,
na hora da nossa morte, nós vamos ser o que sempre
desejamos ser.
E mesmo assim, se algo escapar,
deixe estar, porque um dia todos nós vamos ser um.
Um só.



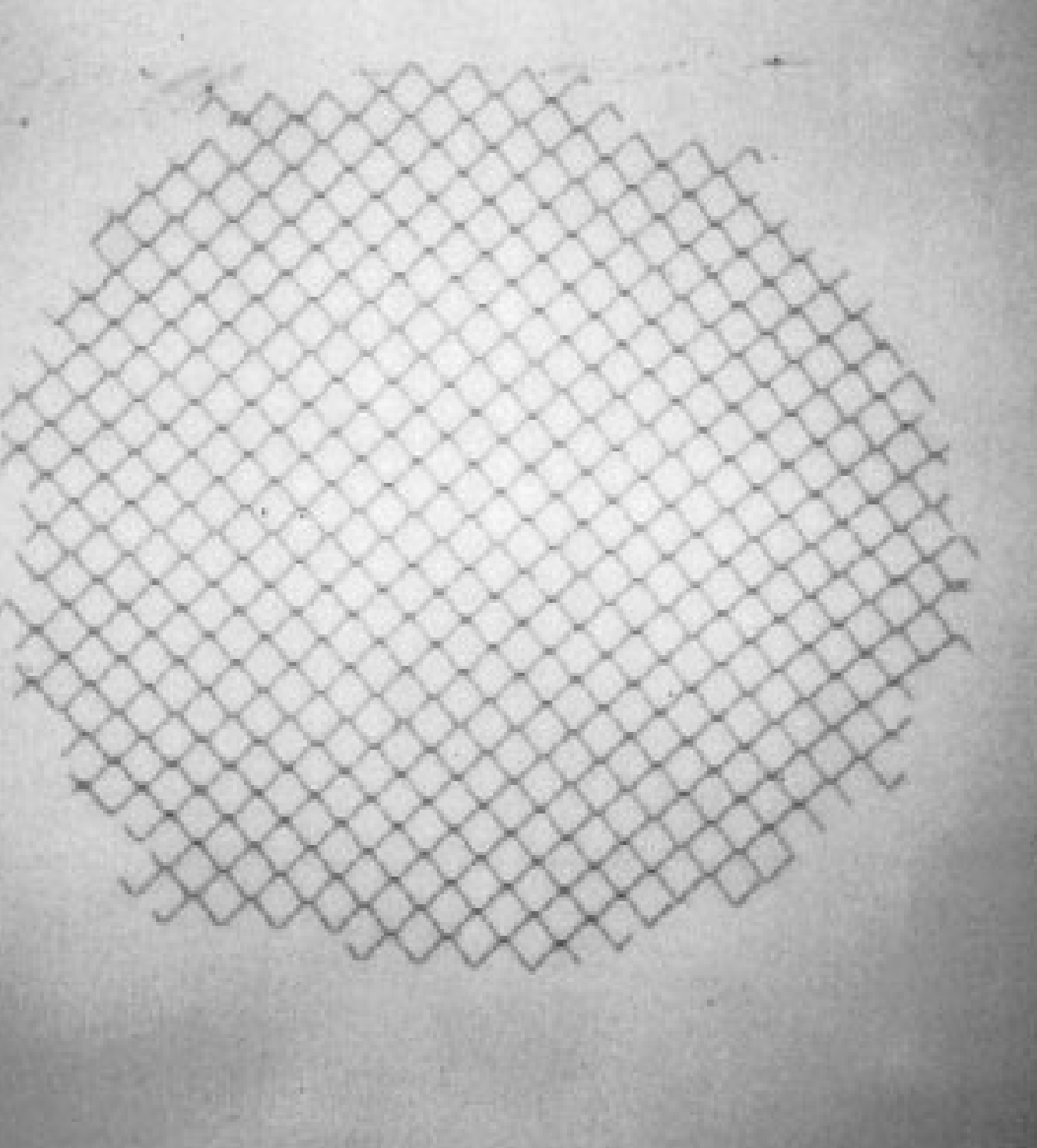












E todas as coisas,
quando da minha passagem,
murmuram sombrias.

Ainda escuto
a voz repetida até o fim:
“Mentiroso e ladrão”.

Este livro é dedicado a você, às minhas quatro filhas e suas mães.

epílogo























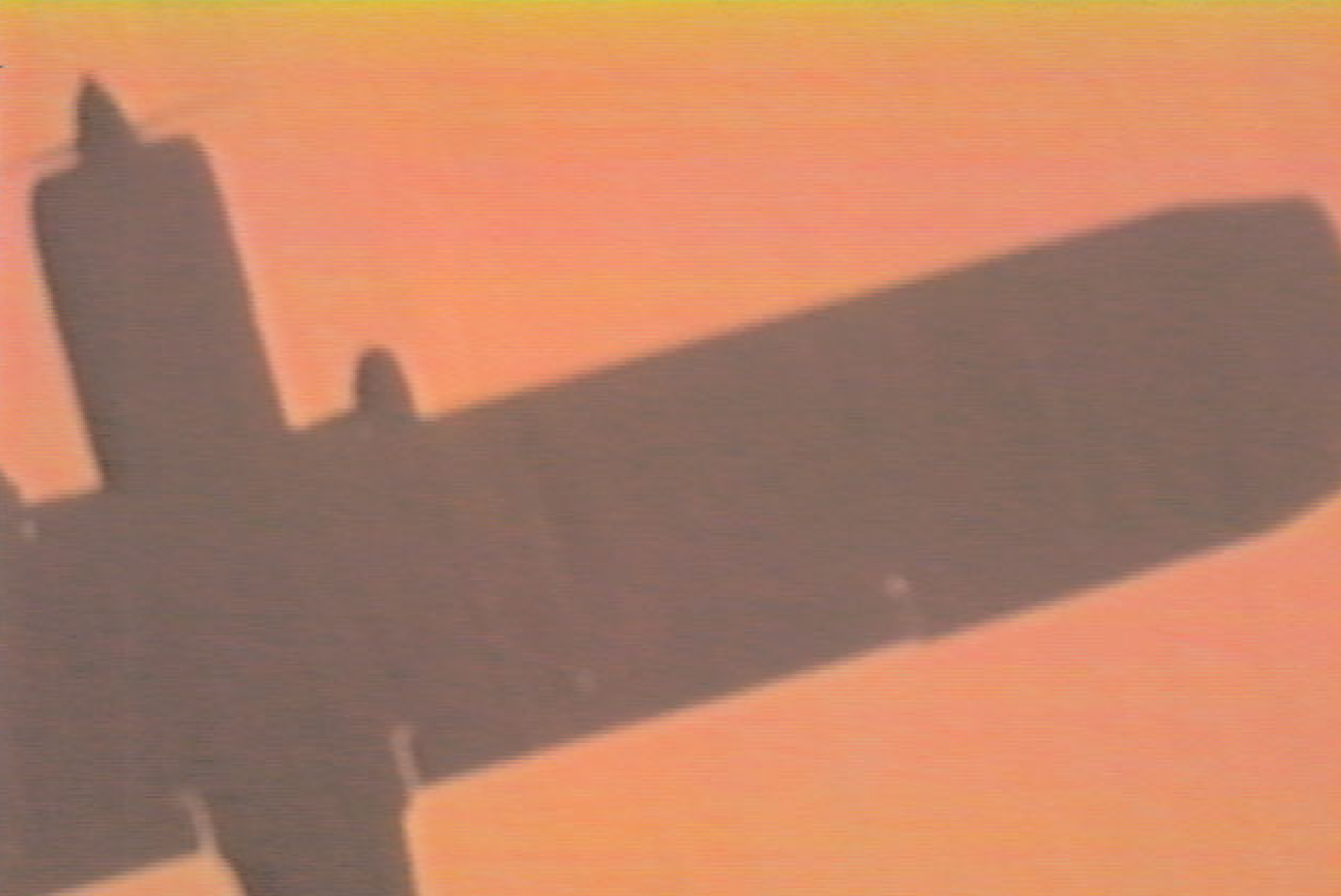














Imagens gentilmente cedidas pelo IPT
(Instituto de Pesquisas Tecnológicas do Estado de São Paulo S.A.)
DIGEO (Divisão de Geologia) - AGAO (Agrupamento de Geologia Aplicada a Obras)
Pesquisador Lauro Kazumi Dehira
Técnico Waldyr Dantas Cortez.

danielcflima@yahoo.com

Notas:

I

1. RIMBAUD. *Sangue Ruim*. In: RIMBAUD. *Uma temporada no inferno & iluminações*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
2. VELOSO, Caetano.
3. NETO, Dionisio. *Opus Profundum*. 1996.
4. BEN, Jorge. *Mas que nada*. In: *Samba Novo*, 1969.
5. RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1999.

II

- 1.

III

1. PAZ, Octávio. *Ver e usar*. In: *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- 2.

VII

1. p. 420
2. p. 421
3. p. 426
4. p. 434
5. p. 440

Índice de imagens:

I

12-13. Autor anônimo, fotografia (cartão postal), data desconhecida.

II

18-19. Série *Pichação Laser*, fotografia, 1999.
20-21. Série *Pichação Laser*, fotografia, 1999.
22. Série *Pichação Laser*, fotografia, 1999.
23. Série *Pichação Laser*, fotografia, 1999.
24-25. Série *Pichação Laser*, fotografia, 1999.
26-27. Série *Pichação Laser*, fotografia, 1999.
28-29. Série *Pichação Laser*, fotografia, 1999.
30-31. Série *Pichação Laser*, fotografia, 1999.
32-33. Série *Pichação Laser*, fotografia, 1999.
34-35. Série *Pichação Laser*, fotografia, 1999.
36-37. Série *Pichação Laser*, fotografia, 1999.
38. Hiroshige, *Fireworks at Ryogoku*, 1858.
39. *X-Men*, foto divulgação, 2000.
40. Jim Sanborn, *Topographic Projection*, 1995.
43. Série *Rastros Luminosos*, fotografia, 1999.
43. Série *Rastros Luminosos*, fotografia, 1999.
44-45. Série *Rastros Luminosos*, fotografia, 1999.
47. Série *Rastros Luminosos*, fotografia, 1999.
47. Série *Rastros Luminosos*, fotografia, 1999.
47. Série *Rastros Luminosos*, fotografia, 1999.
47. Série *Rastros Luminosos*, manipulação digital, 1999.

III

52. Projeto *Coluna Laser*, manipulação digital, 1998.
54. C. Brancusi, *A coluna infinita*, 1937.
54. Projeto *Coluna Laser*, fotografia, 1998.
55. Projeto *Coluna Laser*, fotografia, 1998.
56. *Coluna Laser*, (fotografia de André Moura), 2000.
56. *Coluna Laser*, (fotografia de André Moura), 2000.
57. *Coluna Laser*, (fotografia de Sebastian Lucrécio), 2000.
59. *Coluna Laser*, (fotografia de Daniel Lima), 2000.
61. *Coluna Laser*, (fotografia de Sebastian Lucrécio), 2000.

IV

66. R. Serra, *Balanced* (fotografia de Malcolm Lubliner), 1970.
67. V. Tatlin, *Contra-relevo*, 1913-17.
67. R. Serra, *Gate* (fotografia de Werner J. Hannappel), 1987.
68. M. Heizer, *Double Negative* (fotografia de Gianfranco Gorgoni), 1968-70.
69. W de Maria, *Half Mile Long Drawing*, 1968.
69. Rubens Mano, *Detector de Ausências*, 1994.
70. Hamish Fulton, *Standing Coyote*, 1981.
71. *Paris Texas*, foto divulgação, 1984.
72. Autor anônimo, fotografia, data desconhecida.

73. R. Smithison, *Site Selection*, 1967.

73. J. Holzer,

74 -75. Revista Wired, Computer-generated image, 1998.

V

79. Frames do vídeo *Ato de seguir II*, 1994.

82. Projeto *Círculo de Fumaça*, manipulação digital sobre foto de Sebastião Salgado, 1998.

83. Projeto *Círculo de Fumaça*, reprodução (Mundo dos Museus).

84-85. *Círculo de Fumaça*, (fotografia de Cibele Lucena), 2000.

86-87. *Círculo de Fumaça*, (fotografia de Cibele Lucena), 2000.

89. Projeto *Urubus*, desenho, 2000.

VI

92. *S/ título*, fotografia, 2000.

94-95. *Lambe-lambe*, (fotografia de Cibele Lucena), 2000.

96. *Olbe*, fotografia, 1999.

98-99. *Olbe*, fotografia, 1999.

100. *Revelação*, fotografia, 2001.

101. *Revelação*, fotografia, 2001.

102-103. *Revelação*, vinil adesivo, 2001.

105. *Revelação*, (fotografia de Cibele Lucena), 2000.

VII

112. Série *Pichação Laser*, fotografia, 1999.

113. Série *Pedro Gomes*, polaroid, 1998.

115. Série *Pedro Gomes*, polaroid, 1998.

117. Série *Pedro Gomes*, polaroid, 1998.

119. Série *Pedro Gomes*, polaroid, 1998.

VIII

122-123. Série *Scribe*, fotografia, 1999.

125. Série *Scribe*, fotografia, 1999.

125. Série *Scribe*, fotografia, 1999.

127. Série *Scribe*, fotografia, 1999.

127. Série *Scribe*, fotografia, 1999.

129. Projeto *1.000.000 de Mensagens Simultâneas*, manipulação digital, 2000.

131. Projeto *1.000.000 de Mensagens Simultâneas*, manipulação digital, 2000.

133. Projeto *1.000.000 de Mensagens Simultâneas*, manipulação digital sobre vídeo de Laura Vinci, 2000.

135. *S/ título*, manipulação digital, 2000.

Epílogo

140-191. *Sombra Avião*, vídeo digitalizado, 1998.

Bibliografia básica:

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. In: BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *The work of art in the age of mechanical reproduction (1936)*. In: HARRISON, Charles & WOOD, Paul. *Art in theory, 1900-1990*. Oxford: Blackwell, 1999.
- Bahgavad Gîtá*. São Paulo: Pensamento, 1976.
- BLAKE, Nigel & FRANSCINA, Francis. *As práticas modernas da arte e da modernidade*. In: FRANSCINA, Francis [et alii]. *Modernidade e modernismo. A pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.
- BRITO, Ronaldo. *José Resende*. São Paulo: Gabinete de arte Raquel Arnaud, 1992.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.
- BRITO, Ronaldo. *Waltércio Caldas Jr.: Aparelhos*. Rio de Janeiro: GBM Editoria de Arte, 1979.
- BRITO, Ronaldo e VENÂNCIO FILHO, Paulo. *O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo...* Rio de Janeiro, Funarte, 1980.
- CALDAS, Waltercio. *Velázquez*. São Paulo: Anônima, 1996.
- CHIPP, H.B. *Dada, surrealismo e scuola metafísica*. In: CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CORBIN, Alain. *Os bastidores*. In: *História da vida privada*, vol.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- FABRIS, Annateresa. *A invenção da fotografia: repercussões sociais*. In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.
- KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the expanded field, (1978)*. In: *The originalty of the avant-garde and other modernist myths*. London: The MIT Press, 1985.
- MILLIET, Maria Alice. *Lígia Clark: Obra-trajeto*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992.
- MICHELI, Mario de. *A negação dadaísta*. In: MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto / Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PAZ, Octávio. *Ver e usar*. In: *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PAZ, Octavio. *Os signos em rotação*. In: PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Muros*. In: PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: SENAC: Marca D'Água, 1996.

- SMITHSON, Robert. *Aerial art (1969)*. In: SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: the collected writings*. New York: New York University Press, 1979.
- SMITHSON, Robert. *Towards the development of an air terminal site (1967)*. In: SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: the collected writings*. New York: New York University Press, 1979.
- TUNGA. *Barroco de Lírios*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Marcel Duchamp*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ZANINI, Walter. *Tendências da escultura moderna*. 2ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

Catálogos:

- LONG, Richard. *Richard Long (São Paulo Bienal, 1994)*. São Paulo: The British Council, 1994.
- SERRA, Richard / KLABIN, Vanda Mangia (org.). *Richard Serra*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

Periódicos:

- Arte em revista*. Ano 6. Número 8. São Paulo: CEAC, 1984.

Bibliografia adicional (referências):

- ARAKI, Nobuyoshi. *Chiro, Aaki and 2 lovers*. Tokyo: Heibonsha Limited, 1996.
- BEARDSLEY, John. *Earthworks and beyond*. New York: Abbeville Press, 1998.
- BUTTERFIELD, Jan. *The art of light and space*. New York: Abbeville, 1993.
- CABANNE, Pierre. *Duchamp & Co*. Paris: Terrail, 1997.
- KASTNER, Jeffrey & WALLIS, Brian. *Land and environmental art*. London: Phaidon Press, 1998.
- KOOLHAAS, Rem & MAU, Bruce. *S,M,L,XL*. New York: The Monacelli Press, 1995.
- KRUGER, Barbara. *Love for sale: the works and pictures...* / text by Kate Linker. New York: Harry N. Abrams, 1996.
- MANNERING, Douglas. *Great works of japanese graphic art*. New York: Shooting Star, 1995.

Agradecimentos:

Minha sincera gradidão a
Ana Maria Tavares, Carlos Fajardo e Ricardo Basbaum;

À nossa posse:

Pedro Sergio Carvalho, Cibele Lucena, Sebastian Lucrécio, Jeyne Stakflett, André Montenegro,
Fernando Coster, Dionisio Neto, Roger Barnabé, Uady Francis,
Jerusa Messina, Jiddu Pinheiro, Will Robson, Pedro Brown, Carolina Wefford,
Amauri, MC2, Daniel (Oni), Dudu, , Eduardo Verderame, Luciana Costa, Alexandre Menossi,
Roberta Estrela D'alva, Claudia Calabi, Juliana Hirshmann, Bel Teixeira, Laura Hansen e Manuela Viera-Gallo
-sem vocês eu não existiria.

À Elisa Campos, ao pessoal do MAP e ao pessoal da Casa das Rosas.

Ao meu pai e meus irmãos Ciro e Milena.

À minha casa:

Mariana Lima, Eugênio Lima e Maurinete Lima.

À todos que apoiaram este projeto.