

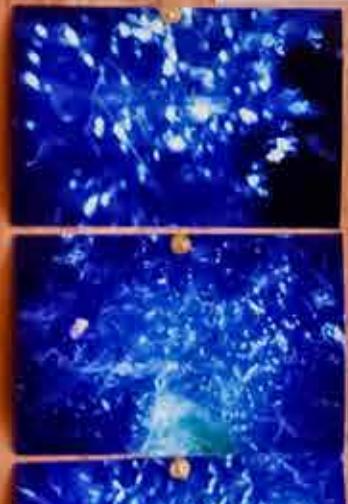
# LUZ CÍDAD



FELIPE SANTMAN



PROJETO  
FACOMÔTEIO  
INDUSTRIA  
DE LUZ INF  
ARQUITETE  
URBANO  
MUSEU  
NATURAL



# LUZCIDADE

## TCC DESIGN FAUUSP

Felipe Medeiros Sztutman

Aluno

Carlos Zíbel Costa

Orientador

2013



[...]

*A ciência excitada*

*Fará o sinal da cruz*

*E acenderemos fogueiras*

*Para apreciar a lâmpada elétrica*

*Ogodô, Ano 2000, Tom Zé*







# LUZCIDADE

Este nome, que a princípio pode ser interpretado como a juxtaposição de duas palavras, surge como uma metáfora ao trabalho aqui desenvolvido:

Acrescenta, através de sua sonoridade, um novo sentido ao tema da intervenção luminosa no espaço público; luzcidade tem algo de lucidez, na inherente necessidade de racionalizar o ambiente para sentir-se reconhecido no mesmo, pertencente à ele.

Ambos os sentidos se relacionam na minha tentativa de exteriorizar idéias, materializa-las neste ambiente, para que assim carreguem uma carga de verdade, de realidade; deixem de habitar o plano das idéias e através da interferência luminosa criem uma situação, passível de observação e análise de um objeto incontestavelmente real;

Objeto no qual projeto minhas inquietudes e ao mesmo tempo as compartilho. Gerando o mínimo

distanciamento que permita uma posterior análise e debate que é um dos objetivos deste trabalho.

Debato também o trajeto da luz na história da arte e sua conquista do espaço público, partindo das tentativas de L. Moholy-Nagy de estabelecer uma gramática do espaço, passando pela conquista do mesmo através da obra de Dan Flavin e terminando em LUZCIDADE, onde através de sua inserção em um novo contexto espaço-temporal o domínio da luz como prática artística é ampliado e seu discurso contemporaneizado.



# TRAJETO

O meu encantamento com a FAUUSP foi principalmente com a incrível liberdade de produção que ela me proporcionou desde o princípio do curso; logo em seu ciclo básico, interessei-me pela produção em vídeo que, para mim, acrescentavam um novo parâmetro de realidade à produção: o tempo;

Extrai o sumo dos laboratórios, produzindo em diversos campos, e essa prática posteriormente se estendeu para outros ambientes de produção; primeiramente o coletivo Bijari, onde até a presente data desenvolvo vídeo-cenários, suporte onde uma nova dimensão da realidade é permeada, o espaço;

O vídeo que já carrega as propriedades da composição, cor, tempo e espaço bi-dimensional, insere-se aqui no campo da cenografia: do espaço tri-dimensional e da escala humana. Surge então a necessidade de compreender e mensurar

a capacidade destes parâmetros;

Em 2009, expando novamente o campo experimental da minha produção através do programa de residências artísticas do LabMIS, no Museu da Imagem e do Som, ambiente altamente relacionado com novas mídias e tecnologias, onde uma equipe de técnicos especialistas e orientadores do ambiente acadêmico me permitiram produzir a obra: “objeto em forma de: espaço”;

Esta incursão, comprehendo agora como uma tentativa de mapear as variáveis da percepção; as capacidades de impressão do espaço no ser; através de estímulos sonoros, visuais e de odor; no presente trabalho tento relacionar os assuntos desta obra com a pesquisa de Moholy-Nagy principalmente em seu “light and space modulator”;

Sigo na busca por minha LUZCIDADE e em 2010, quase simultaneamente, sou apresentado à obra de Dan Flavin e construo a minha primeira

intervenção luminosa em escala urbana: “cachoeira para o córrego das almas”, instalação composta por 500 metros de cabos eletroluminiscentes, situada no encontro entre o Vale do Anhangabaú e Viaduto do Chá, na Mostra Urbe de Arte Pública, para o aniversário de São Paulo, comissionada pelo CCBB.

Este é um momento chave para a construção do sentido que aqui proponho, ao iniciar, em 2012, o meu trabalho de conclusão de curso, em certo sentido, me sinto desamparado de um campo de atuação; distante em muito do ponto original proposto pelo curso de design; não mais lidando com os parâmetros de usabilidade, ergonomia, legibilidade; Parto em busca de um horizonte, de um abrigo para minha produção.

Este é o primeiro momento em que alcanço através do registro de minha produção, do distanciamento analítico da banca examinadora, uma

categorização e racionalização dos assuntos que permeiam minha produção dentro do desenvolvimento acadêmico do curso de design;

As primeiras relações de um possível campo aparecem como sugestões no produto da primeira parte deste processo que tem sido o trabalho de conclusão de curso e são apresentados à banca avaliadora; Esta por sua vez, indica que devo aprofundar-me no reconhecimento desta família de pensamento, nas pontes e diálogos construídos com os responsáveis pela conquista deste território no qual pretendo me inserir.

Estou, naquele momento, lidando com a sensação, a percepção subjetiva do espaço na obra de Dan Flavin e surge a possibilidade de experimentá-la em sua primeiridade; Em janeiro de 2013, visito a exposição “Lights” de Dan Flavin no Mumok em Viena; esta experiência injetou o combustível que faltava para o desenrolar do trabalho,

me sensibilizou e impregnou em mim um pertencimento; a identificação de um campo de atuação real, onde eu juxtapus as peças fundamentais destes grandes artistas e assim senti-me livre e apto a sair e explora-lo. LUZCIDADE alcança a plenitude de seus sentidos; a luz encontra seu o campo espaço temporal e este valida seu caráter de realidade.



# RESUMO

Neste trabalho analiso o percurso da luz como matéria da arte e suas relações com a industria.

A partir da obra "light and space modulator" de László Moholy-Nagy, onde são introduzidos os conceitos de espaço relacionado com a luz e sua abordagem será comparada com a minha instalação: objeto em forma de: espaço, onde, através de intervenções sensoriais tento modificar a percepção do espaço construído.

Sigo então para uma breve introdução do artista norte-americano Dan Flavin e um análise de casos relevantes de sua obra, as relações de

seu trabalho com a indústria, com o design, seu sistema de projeto e novamente os conceitos de luz e espaço, o ambiente onde ele trabalhava (museográfico) e análise do contexto histórico de sua obra.

Passo então a descrever minha produção, utilizando do embasamento construído com a análise das obras dos artistas citados; descrição da problemática decorrente de cada situação, a influência da indústria no meu projeto, a modo de projeto paramétrico e as influências do espaço na configuração das obras.



# CAMPO

Luz tem sido o assunto da arte por séculos, das pinturas obscuras de Caravaggio para os ambientes internos e vestimentas de Vermeer. Os impressionistas tentaram registrá-la subjetivamente e a invenção da câmera fotográfica mudou todo o jogo de captura da imagem em folhas brancas de papel.

"Em 1920, o pintor, escultor e arquiteto ucraniano Vladimir Tatlin (1885-1953) fundou o movimento Construtivista. A partir de então, os materiais tem sido os principais elementos da arte moderna. Pintura e escultura também são construções (e não representações) e devem, portanto, utilizar os mesmos materiais e os mesmos procedimentos técnicos da arquitetura" (ARGAN, 1992:326)

Os materiais utilizados na arte construtiva impuseram a estrutura da imagem e "a primazia do material substituiu a primazia da cor e da forma"

No campo da instalação, o professor da Bauhaus László Moholy-Nagy é a primeira pes-

soa a usar a luz como o principal meio criativo. No período de 1923 à 1933, ele propôs o pensamento criativo da construção sobre a luz, espaço e movimento. Sua obra de luz "light and space modulator" mostrou que o movimento da luz pode resultar em mudanças de forma, textura e espaço para obter modelos que permitem a análise e compreensão de seus diferentes resultados.

A exploração da luz e movimento baseada nos trabalhos e textos de Nagy é um rompimento revolucionário nas artes plásticas, no sentido de que a luz não precisa ocorrer exclusivamente na pintura, mas também se tornar um pincel luminoso no espaço. Portanto, a luz e o movimento podem ser usados como "pincéis" da arte e assim criam o princípio de instalações luminosas.

Dan Flavin deu continuidade às práticas que o antecederam utilizando o próprio objeto luminoso, a lâmpada. Uma prática que não só evidencia o sujeito como o meio e explorou graciosamente a teoria da cor e o design do espaço.



# LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY

20 jun. 1895 (Bácsborsód, Hungria) – 24 nov. 1946 (Chicago, Illinois, Estados Unidos)

*Art is the senses' grindstone, sharpening the eyes, the mind and the feelings. Art has an educational and formative ideological function, since not only the conscious but also the subconscious mind absorbs the social atmosphere which can be translated into art. The artist interprets ideas and concepts through his own media. Despite the indirectness of his statement, his work expresses allegiance to the few or many, to arrogance or humility, to the fixed or visionary. In this sense, he must take sides, must proclaim his stand and no true artist can escape this task. Otherwise his work would be no more than an exercise in skill. What art contains is not basically different from the content of our other utterances but art attains its effect mainly by subconscious organization of its own means. If that were not so, all problems could be solved successfully through intellectual or verbal discourse alone.*

*Arte é a pedra de afiar dos sentidos, aguçando os olhos, a mente e os sentimentos. A arte tem uma função educacional e ideológico-formativa, uma vez que não somente o consciente, mas também o subconsciente absorvam a atmosfera social que pode ser traduzida em arte. O artista interpreta ideias e conceitos através de meios próprios. Apesar da não objetividade de seu manifesto, sua obra expressa lealdade à poucos ou muitos, à arrogância ou humildade, ao estabelecido ou ao visionário. Neste sentido, ele precisa tomar partidos, precisa proclamar seu manifesto e nenhum verdadeiro artista pode escapar a esta tarefa. Caso contrário seu trabalho não seria nada além de um exercício técnico. O conteúdo da arte não difere do de outras formas de expressão mas a arte alcança seus efeitos principalmente através de organizações subconscientes de seus próprios sentidos. Se isso não fosse assim, todos os problemas poderiam ser resolvidos com sucesso através unicamente do discurso verbal ou intelectual.*

(MOHOLY-NAGY, 1938 : 200)

Moholy-Nagy foi um artista atuante em diferentes campos (fotografia, pintura, escultura, cinema e design) e um jovem professor da Bauhaus, sua exploração consciente, através de sua abordagem científica, acerca dos fatos pertinentes ao espaço são pioneiros e dotados de uma clareza única aos grandes mestres da academia, exploraremos aqui sua concepção didática dos princípios para compreensão do mesmo.

## A Bauhaus

A “Escola da Construção”, que operou entre 1919 e 1933, surgiu em um contexto de grande desenvolvimento tecnológico, onde a nova problemática da crescente indústria exigia um novo modo de projetar. Foi com este intuito que o curso da Bauhaus foi desenvolvido, onde Moholy-Nagy lecionou em seu ciclo básico e em sua oficina de metais entre 1923 à 1928 em Weimar e 1925 e 1928 em Dessau. Surgia a busca para um novo padrão de produção, um padrão alinhado com à capacidade de produção da indústria e com o novo ritmo imposto pelas máquinas.

Para atingir este objetivo, o projeto passou a ser abordado levando em conta sua função, materiais, processos de produção, importância social, etc.

O reconhecimento dessas diretrizes elevou a Bauhaus a um posto de vanguarda no ensino e no campo da arte, seu modelo sendo adotado também no curso de Design da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

*“A máquina não pode ser utilizada como um atalho para escapar a necessidade de experiência biológica”*

(Moholy-Nagy apud Lewis Mumford, Assimilation of the Machine).

## **O desenvolvimento da sensibilidade**

Para alcançar um estreitamento das relações com a indústria, a abordagem da síntese formal e do pensamento estrutural é introduzida através do contato direto e experimental com o material, o que gera uma acumulação de impressões, que frequentemente, parecem sem importância à primeira vista.

O domínio dos materiais era alcançado através de exercícios práticos nas oficinas, dentro do ciclo básico da escola; onde a experimentação com os mesmos possibilitava a compreensão de suas características peculiares, suas possibilidades plásticas e criativas.

*"The basic experiences undergo development and intellectual transformation and are later brought into relationship with all other experiences. It is not possible to skip any of the stages in experience, though it may seem so. From the first inarticulate rudimentary experiences, the whole of life is one continual growth. Therefore it is indispensable in human development to pass through all the stages of rudimentary experience in every field of sensory activity; thus man little by little attains his own expression and finds the forms to use. And since the majority of mankind builds up the world through a rigid systematization at second-hand remote from individual experience, the Bauhaus often has to fall back upon the most primitive sources."*

*As experiências básicas passam por desenvolvimento e transformação intelectual e são posteriormente relacionadas com todas as outras experiências. Não é possível pular nenhuma etapa da experiência, embora possa parecer que sim. Desde as primeiras rudimentares e inarticuladas experiências, toda a vida é um contínuo crescimento. Por isso, é indispensável para o desenvolvimento humano passar por todos os estágios de experiências rudimentares em todos os campos de atividade sensível; assim o homem pouco a pouco alcança sua expressão própria e encontra formas de utilizá-la. E uma vez que a maioria da humanidade constrói o mundo através de uma sistematização rígida, remota de segunda-mão da experiência individual, a Bauhaus muitas vezes tem que dedicar-se aos recursos mais primitivos.*

*(MOHOLY-NAGY,1938 : 30)*

## O espaço como matéria

O esforço para a incorporação do espaço na paleta artística de László Moholy-Nagy é retratado através de inúmeros exercícios de experimentação no campo da fotografia e da instalação, desenvolvidos por ele e seus alunos no período em que lecionou na “escola da construção”, Bauhaus.

Sua compreensão do assunto toma como ponto de partida a definição corrente no campo da física:

*“Espaço é a relação entre a posição de dois corpos”*

Esta definição lhe permite compreender que criações espaciais são o estabelecimento de relações de posição de corpos (volumes).

Em seu campo de atuação experimental, os volumes então são definidos por matérias primordiais que poderiam ser incorporados em seus exercícios nas oficinas básicas: folhas, chapas,

bastões e fios; Para que as diferentes propriedades do espaço fossem estudadas são necessários então proposições de relações entre estes elementos primordiais, são elas as noções de profundidade, altura, diferenças entre dimensões, intersecções entre objetos ou superfícies, transparências, reflexos, etc. Estes exercícios são chamados de moduladores de luz e espaço, entendendo que a luz é instrumento essencial para a compreensão do mesmo.

A partir de uma relação espacial entre a fonte luminosa e o espaço a iluminar, solução objetiva do problema, a lâmpada deixou de ser um complicado objeto ornamental que produzia luz para chegar a uma identificação entre espaço e luz.

## Oficinas

Na Bauhaus, em nível tecnicamente simples de trabalho manual, ainda é possível entender o conjunto de relações que compõe o todo; o aluno pode assistir o produto crescer do começo ao fim. Seu olhar é direcionado para o todo orgânico.

Seu fundador, o professor Walter Gropius, declarou que o designer tem que pensar e agir de acordo com seu tempo. Ele queria abolir a supremacia do trabalho intelectual sobre o trabalho manual, ressaltando o grande valor educativo do artesanato.

No artesanato o indivíduo é sempre responsável pelo conjunto, bem como para a sua função. Assim, a formação manual na Bauhaus é tomada, em parte, como um fator educacional e, em parte, como a ferramenta necessária para o modelo industrial, não como um fim em si mesmo. Esta é a razão pela qual as artesanal são combinados na Bauhaus também com as máquinas de base dos respectivos setores.

Assim, a Bauhaus na Alemanha tornou-se o ponto de foco das novas forças criativas aceitar o desafio do progresso técnico. Tornou-se a oficina experimental, o laboratório do novo movimento, com o seu reconhecimento da responsabilidade social.

Ao unir um treinamento artístico, científico e de uma oficina de verdade ferramentas e máquinas básicas, mantendo-se em contato constante com o avanço da arte e técnica, com a invenção de novos materiais e novas construções, os professores e alunos da Bauhaus foram responsáveis por projetos que tiveram uma influência decisiva não só na produção industrial, mas também na reformulação de nossa vida diária. A invenção de móveis tubulares, equipamentos modernos de iluminação, aparelhos domésticos práticas, novos tipos de hardware, artifícios elétricos, têxteis, nova tipografia, fotografia moderna, etc, são os resultados funcionais deste trabalho.

## A sensibilidade na criação de espaços

Este seria o ponto onde se pode inserir a questão do efeito dos valores espaciais nas reações sensoriais, mesmo na experiência espacial. No entanto, uma definição exata parece ser hoje tão pouco praticável como uma definição similar foi para Goethe e seus seguidores no campo da cor. A linguagem é inadequada para organizar em fórmulas as ricas variações do campo da percepção. Contudo, uma preocupação teórica com o problema de uma criação absoluta do espaço não precisa, de modo algum, ser constituída como uma abordagem estética estéril.

(MOHOLY-NAGY, 1938:178)

László acreditava que a experiência do espaço era uma função biológica que deveria ser compreendida e racionalizada. Esta função era comum a todos assim como a capacidade de conhecer cores e tons. E poderia ser desenvolvida e ampliada através de exercícios. Imaginava que eventualmente a sociedade teria estabelecido uma gramática básica para o espaço, assim como temos para as cores e para as composições musicais.

Cada um dos nossos sentidos, que pode registrar a posição dos corpos permite a apreensão

do espaço. Assim, o espaço é conhecido pelo homem, em primeiro lugar, por meio do seu sentido de visão.

O “modulador de luz e espaço” foi a tentativa de Moholy-Nagy de construir um aparato capaz de demonstrar estas características da construção do espaço para seus estudantes na Bauhaus, como um exercício espacial onde poderiam ser observadas as perspectivas e construções espaciais afim de educa-los a visualizar uma formula espacial complexa.

This would be the point at which one could insert the question as to the effect of spatial values in sensory reactions, even that of space experience. However an exact statement appears to be today as little practicable as a similar statement was for Goethe and his followers in the field of color. Language is inadequate to arrange in formulas the rich variations in the realm of perceptions. Nevertheless, a theoretical concern with the problem of an absolute space creation need by no means be branded as a sterile aesthetic approach.



László Moholy-Nagy  
Light prop for an electric stage [detalhe]  
1922-1929  
(colagem, tinta e aquarela sobre papel)  
Gemeentemuseum Den Haag  
foto: Ed Jansen, 2011

## Modulador de Luz e Espaço

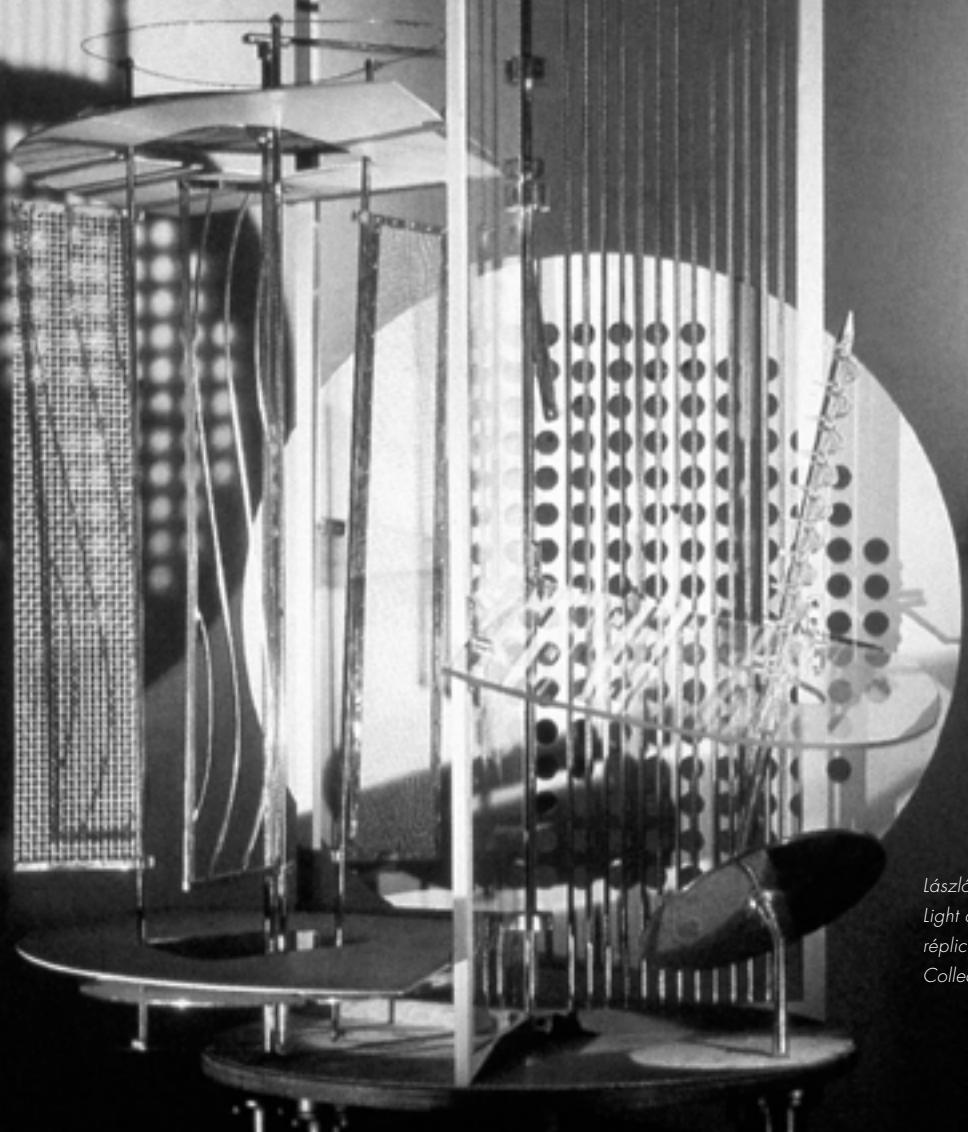
O “modulador” consistia na articulação de uma estrutura elétrica, espelhos e lâmpadas, com materiais transparentes, translúcidos e opacos mediante três tipos de movimentos, horizontal, obliquos e espiral. Através desses jogos, inversões, solarização ou de fotogramas, Moholy-Nagy obtém um jogo de luzes misterioso, permitindo fazer novas associações e criando um “espaço” onde a existência depende unicamente das relações entre fontes luminosas manipuladas. Essas composições feitas de luz tinham a propriedade de produzir sensações de espaço, ainda que esse espaço não tivesse existência real.

László Moholy-Nagy cria a primeira obra paramétrica de luz, gerando um sistema eletromecânico onde as variáveis propostas por ele construíam/descreviam diferentes espaços.

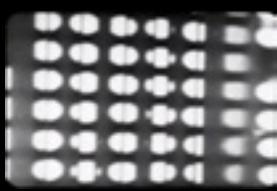
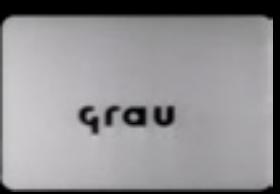
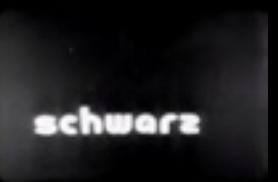
Nagy estabeleceu os parâmetros necessários para o mapeamento do espaço, elencando o

modo como o percebemos: através o senso visual de perspectivas, encontros e cruzamentos de superfícies, cantos, objetos em movimento intercalado; através da audição, pelo fenômeno acústico; através de meios de locomoção, horizontais, verticais, diagonais, pulos, etc.; através do nosso senso de equilíbrio, com circunferências, curvas e espirais.

Para ele era importante ressaltar que o espaço era real para a percepção e que pode ser manipulada através de suas próprias regras, um meio de expressão como outros materiais.

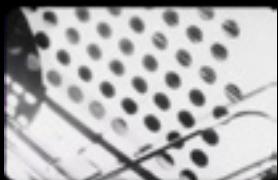
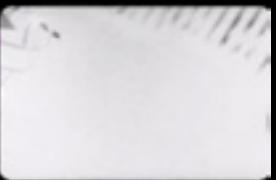


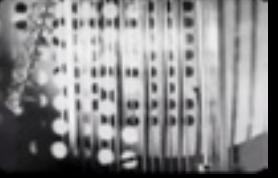
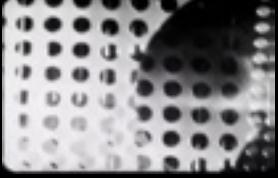
László Moholy-Nagy  
*Light and Space Modulator*  
réplica de 1970  
Collection Van Abbemuseum



László Moholy-Nagy  
frames do filme:  
"A play of light black white  
grey" 1930  
(c) Moholy-Nagy Foundation







## ***“Space is Reality”***

*“... Nós temos que reconhecer o tempo todo que o espaço é a realidade em nossa experiência sensorial. Uma experiência humana como outras, um meio de expressão como outros. Como outras realidades, outros materiais. Espaço é realidade e tendo ele sido compreendido em sua essência fundamental ele pode ser arranjado de acordo com suas próprias regras. Na verdade, o homem têm constantemente tentado utilizar esta realidade (este material) à serviço de seu desejo por se expressar, não menos que nas outras realidade que encontrou.”*

(MOHOLY-NAGY, 1938:154)

Luz e espaço se tornam materiais, assim como volumes, formas e cores. Se construir implica trabalhar com materiais, um dos fundadores do Construtivismo, Alexander Rodchenko (1892-1956) conclui:

*Nós intervimos diretamente no material.  
Nós vamos do material à construção.  
Construção é a organização adequada  
dos elementos materiais. Nós podemos  
definir então construção como um sistema  
onde um objeto é feito pela virtude do  
bom uso do material.*

(RODCHENKO, apud WEIBEL, 2006:99)

*“ ... We have to recognize all the time that space is a reality in our sensory experience. A human experience like others, a means to expression like others. Like other realities, other materials. Space is a reality and once it has been comprehended in its fundamental essence it can be grasped according to its own laws, arranged according to its own laws. As a matter of fact, man has constantly tried to use this reality [this material] in the service of his urge for expression, no less than the other realities which he has encountered.”*

Após observarmos os conceitos desenvolvidos no trabalho de Laszlo Moholy-Nagy é curioso perceber que eles não são claros o bastante para configuram a gramática da luz que ele pretendia, porém ele é muito rico no papel de balizador, indicando caminhos para que possamos afinar a nossa percepção dos elementos que compõe o ambiente à nossa volta; alguns dos quais subjetivos, ligados à memórias e vivências sobre as quais Nagy não se debruçou.

Seu esforço é sim muito rico no sentido de pavimentar o território, abrir caminhos para que os artistas, designer, arquitetos e urbanistas das gerações seguintes pudessem experimentar, modular e debater com a sua obra.



# DAN FLAVIN

01 abr. 1933 (Nova Iorque, Nova Iorque, Estados Unidos) – 29 nov. 1996 (Riverhead, Nova Iorque, Estados Unidos)

*“O que arte tem sido para mim?*

*What has art been for me?*

*In the past, I have known it (basically) as a sequence of implicit decisions to combine traditions of painting and sculpture in architecture with acts of electric light defining space and, recently, as more progressive structural proposals about these vibrant instruments which have severalized past recognitions and swelled them effluently into almost effortless yet insistent mental patterns which I may not neglect. I want to reckon with more lamps on occasion—at least for the time being*

*No passado, eu a compreendia (basicamente) como uma seqüência de decisões implícitas em combinar tradições da pintura e escultura na arquitetura com atos de luz elétrica definindo o espaço e, recentemente, como propostas mais estruturais e progressistas sobre estes instrumentos vibrantes que reforçaram reconhecimentos passados e inflaram-os com fluidez até alcançarem padrões mentais quase sem esforço, porém persistentes, os quais não posso negligenciar. Eu quero contar com mais lâmpadas por vezes — pelo menos por enquanto.”*

(FLAVIN: 1965)



*The diagonal of May 25, 1963  
(to Constantin Brancusi), 1963  
lâmpada fluorescente dourada  
(244 cm) comprimento diagonal*

*Foto: Felipe Sztulman, 2013*

## Lights @ Mumok

*The radiant tube and the shadow cast by its pan seemed ironic enough to hold on alone. There was no need to compose this lamp in place; it implanted itself directly, dynamically, dramatically in my workroom wall—a buoyant and relentless gaseous image which, through brilliance, betrayed its physical presence into approximate invisibility.*

Para melhor entender sua obra, tive a possibilidade de vivenciá-la na exposição Lights @ Mumok, Viena Austria, experiência sobre a qual procuro construir um relato, uma breve análise do êxtase de experimentar a luz como matéria, o espaço construído através dela e com o qual o usuário co-habita em um convite pela conquista do espaço museográfico. A experiência de ver e contemplar suas instalações é complexa e as vezes mística. Ao analisar suas instalações ficam evidentes as estratégias por ele desenvolvidas para a apresentação simples e direta de lâmpadas fluorescentes que configuraram sua abordagem artística por mais de trinta anos.

A exposição começa com “the diagonal of May 25 (to Constantin Brancusi)”, um trabalho de 1963, no qual Flavin pela primeira vez utilizou somente o tubo de lâmpada fluorescente disponível comercialmente, montada na parede de seu

estúdio. Sua luz forte desfoca os limites entre a obra, espaço, e observador, e também confunde a linha divisória entre a forma racional e a apariência poética.

*“O tubo radiante e a sombra projetada por seu suporte parecia irônico o suficiente para auto sustentar-se. Não houve a necessidade de compor a lâmpada no lugar; ela implantou-se à si mesma diretamente, de forma dinâmica e dramática na minha parede - uma imagem gasosa, flutuante e inexorável que, através de seu brilho, traíra sua presença física em algo próximo do invisível.”*

(FLAVIN: 1965)

## **"The diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)"**

Segundo o mesmo ela sozinha estava posicionada dessa forma por que assim lhe pareceu uma situação adequada de equilíbrio dinâmico, onde outra posição qualquer poderia ser tão encantadora quanto. Flavin poderia estar dizendo que qualquer maneira iria ser bem-sucedida como arte, ou, sugerindo que ele pode tentar todas as possíveis posições para então selecionar as bem-sucedidas. No primeiro caso, a determinação teria sido feita antecipadamente, como que por um cálculo ou por um princípio de inclusão completa. No segundo caso, não prevalece esse tipo de certeza; e a determinação é definida apenas pela sensação. Conceitualmente, o resultado final pode ser o mesmo; ambas as possibilidades podem se mostrar estimulantes e atrair interesse mas a prática dos dois procedimentos deve diferir enormemente.

Dan Flavin dedica à obra ao artista romeno Constantin Brancusi (1876-1957). Um de seus principais trabalhos é a Endless Column (1937), uma obra que é vista como um modelo para o movimento minimalista por causa de sua estrutura repetitiva feita de partes geométricas simétricas. Para Flavin ela foi uma passagem definitiva para a vanguarda modernista:

*"Aquela coluna artificial era disposta como uma forma regular consequente de numerosos segmentos de madeira em forma de cunha estendidos verticalmente [...]. A "diagonal", em sua extrema simplicidade formal era apenas a instalação de uma linha luminosa dimensional ou distendida, de um dispositivo padrão da industrial."*

(FLAVIN, 1965)

*"That artificial "column" was disposed as a regular form consequence of numerous similar wood wedge-cut segments extended vertically [...]. The "diagonal" in its overt formal simplicity was only the installation of a dimensional or distended luminous line of a standard industrial device."*

*Endless Column*  
Constantin Brancusi, 1937  
Targu Jiu, Romênia, 2013  
Foto: Gian Spina



Flavin atualizou o gesto repetitivo de Brancusi através da lâmpada fluorescente. Em contraste com as demandas da arte minimalista de evitar qualquer conteúdo simbólico, este trabalho de luz explora uma tensão complexa entre a luz sóbria e um amplo potencial emocional - ele também chamou esta obra de "diagonal of personal ecstasy". A simples lâmpada aqui também se tornou uma "iluminação" privada de Flavin e um ponto chave em seu trabalho.

Ao aproximar-me da obra percebo o sentido infinito que Flavin evoca, a luz originária da Diagonal reflete no piso e também expande-se para as paredes ao seu redor, os limites da sua influência são indeterminados, pintam os rostos daqueles que passam; assim como Flavin, passo por esse ambiente de transição, só que para nós, agora, para o interior da galeria.



**icon I (the heart) (to the light of Sean McGovern which  
blesses everyone)** 1961-1962

tinta a óleo sobre gesso, Masonite e madeira; luz  
fluorescente vermelha.  
63.8 x 73.7 x 11.9 cm  
foto: Felipe Sztutman



**icon II (the mystery) (to John Reavers)** 1961  
tinta a óleo sobre gesso, Masonite e madeira; lâmpada  
incandescente ambar de 40 watts.

63.8 x 76.2 x 11.9 cm  
foto: Felipe Sztutman



**icon VII (via crucis)** 1962-1964  
tinta acrílica sobre Masonite; lâmpada fluorescente "luz  
do dia".

71.1 x 71.1 x 25.7 cm  
foto: Felipe Sztutman

## **“Icons”**

*Realizing this, I knew that the actual space of a room could be broken down and played with by planting illusions of real light (electric light) at crucial junctures in the room's composition. For example, if you press an eight foot fluorescent lamp into the vertical climb of a corner, you can destroy that corner by glare and doubled shadow. A piece of wall can be visually disintegrated from the whole into a separate triangle by plunging a diagonal of light from edge to edge on the wall; [...]*

O espaço ao lado é o abrigo do conjunto de obras da série “Icons”, trabalhos onde as lâmpadas são utilizadas como material anexo, colocadas sobre uma caixa de madeira construída pelo próprio artista, há nos “Icons” uma intenção clara de abandonar a pintura como forma de expressão, apresentando a caixa como tela pintada em uma única cor através de pineladas inexpressivas. As lâmpadas são colocadas sobre essa tela de aparência genérica – por não expressar coisa alguma – e ao mesmo tempo fora delas: acima, abaixo, sobre, em volta.

Os trabalhos que compõem esta série são denominados de forma progressiva e crescente, determinando uma sequência entre eles. Todos são chamados Icon seguido de um número romano, de I a VIII. Todos os títulos levam uma dedicatória, conferindo uma mistura de generalização e cadenciamento numérico em contraponto à personificação e singularidade das dedicatórias.

O notável rompimento entre a diagonal e os “Icons” é principalmente alçado ao eliminar o frame, possibilitando à obra participar dialogar com o espaço expositivo, intervindo conscientemente na percepção do mesmo.

*Compreendendo isso, eu sabia que o espaço real de uma sala poderia ser desconstruído e transformado através da inserção de ilusões de luz real (luz elétrica) em pontos cruciais da composição do ambiente. Por exemplo, se você projetar uma lâmpada fluorescente de 2.44 metros contra um canto da sala, você pode destruir-lo através do brilho da lâmpada. Um pedaço da parede pode ser visualmente desintegrado do todo em um triângulo separado mergulhando uma diagonal de luz de canto à canto da parede; [...]*

(FLAVIN, 1965)

Nos "Icons", Flavin faz referência à recepção das pinturas do Cristianismo na abstração radical dos primeiros modernistas - na década de 1960, o "Black Square" de Kasimir Malevich foi tido como um "ícone ao modernismo". No Icon VII (via crucis), Flavin combina um comparável contraste exclusivo de preto sobre branco com a metáfora cristã da paixão. O brilho rosa que é emitido por "Icon I (the heart) (to the light of Sean McGovern which blesses everyone)" é bem mais sutil. Ele é uma peça dedicada à um colega de Flavin na época em que o mesmo trabalhou no Museu de História Natural. "Icon II (the mystery) (to John Reeves)" é dedicado à outro amigo. Com a referência ao mistério e a cor amarela, Flavin esta abordando as pinturas medievais, que fazem alusão ao divino.

Dan Flavin estava interessado em desvincular

a prática artística manual, o ofício artístico, e trabalhar a arte como conceito, notamos aqui a transformação do pensamento originalmente identificado na Bauhaus onde o artista devia trabalhar em todas as etapas do processo de fabricação do objeto de arte. Parte disso é devido à opção de Flavin por trabalhar com objetos padrão industrial, lâmpadas disponíveis à todos e em lojas em todo o canto; O que o diferenciava de um usuário que obtivesse o mesmo hardware e o construísse em sua casa? Flavin estabelece em seu manifesto de 1965 o interesse em ressaltar a prática artística puramente em conceitual, rompendo com a prática artesanal, a confecção efetiva da obra; esses traços também podem ser notados em suas obras, onde qualquer rastro do fazer era minimizado, com o intuito de destacar exclusivamente o objeto instalado e sua relação construída com o ambiente.



*icon I (the heart) (to the light of Sean McGovern which  
blesses everyone)* 1961-1962 [detalhe]

destaque das pinceladas inexpressivas, na tentativa de  
abandonar a pintura como forma de expressão.

foto: Felipe Sztulman

*"Na primavera de 1963, eu me senti suficientemente fundado no meu novo trabalho para interromper-lo. Peguei um diagrama recente e o declarei "A diagonal do êxtase pessoal ("The diagonal of May 25, 1963"), uma lâmpada fluorescente comum de 244 centímetros em qualquer cor disponível comercialmente. Primeiramente, escolhi dourada."*

(FLAVIN, 1965)

Flavin se referia aos tubos fluorescentes como "um dispositivo industrial padronizado", de fato, uma tecnologia orientada para o consumidor – e então ele aceitava suas cores e comprimentos da maneira como eles apareciam.

Ele estava também desconfiado da arte, que atingiu o status de não-arte ao usar ou imitar produtos de consumo assim como da arte que produzia uma semelhante auto-negação por meio de "emanações tecnológicas".

*"Se cada qual pode se conduzir de maneira artística, portanto criativa, para romper com o círculo das regras sociais, ser artista já não significa exercer uma profissão que requer certa experiência técnica, mas ser ou tornar-se livre. Sendo liberdade de qualquer obrigação, a arte é jogo; o jogo contradiz a seriedade do agir utilitário; contudo, visto que a liberdade é o valor supremo, apenas jogando é que se é realmente sério."*

(ARGAN, 1992: 358)

Como outros pintores e escultores minimalistas, ele emergiu no contexto da abstração da década de 1950. Apesar de Flavin não ter se considerado um minimalista, seu trabalho transita entre o campo da pintura e da escultura, ninguém fazia algo semelhante.

*In the spring of 1963, I felt sufficiently founded in my new work to discontinue it. I took up a recent diagram and declared "the diagonal of personal ecstasy" ("the diagonal of May 25, 1963"), a common eight foot strip of fluorescent light in any commercially available color. At first, I chose gold.*

LIGHTING  
JO. N.Y.  
FALLS WHITING  
MANUFACTURE



F40T12/RED - 40W  
MADE IN USA

*a primary picture* 1964 [detalhe]

selo do fabricante do suporte e dados das lâmpadas  
são deixados evidentes na obra.

foto: Felipe Sztutman

20KES3

A cor emitida por seus trabalhos de luz comumente projetam um dramático e expressivo brilho sobre as paredes. Em “a primary picture” 1964, vermelho, amarelo e azul pintam as paredes. O amor de Flavin às lâmpadas ordinárias (em oposição às luzes neon de uso especializado) evidenciam sua devoção às propriedades e as possibilidades estéticas da luz.

“Untitled (to Cy Twombly),” ilustra como, em 1972, Flavin havia desenvolvido uma relação distinta com o espaço. Ao invés de estarem montadas diretamente sobre a superfície da parede, esta obra cruza os cantos da galeria, criando um espaço ativo e escultórico entre a parede e a obra em si.

Flavin dedicou sua carreira à explorar as possibilidades da luz fluorescente. Apesar de cada obra ser construída, a princípio, do mesmo

material, cada uma delas parece diferente das outras. Como Marcel Duchamp havia feito antes, Flavin decide que um objeto comum - em seu caso a lâmpada - poderia sustentar-se como uma obra de arte.

Assim como Donald Judd, amigo próximo à Flavin, também rejeita o rótulo minimalista que muitos críticos e curadores impuseram a seu trabalho. Ele trabalhou com lâmpadas comuns criando intervenções verticais na parede e no chão (incluindo cantos, rodapés e escadas) dedicando sua carreira à combinar “a pintura e escultura tradicionais com a arquitetura, através de atos de luz elétrica definindo o espaço” (Flavin:1965). Seu rompimento com as convenções artísticas estenderam os rótulos de “escultura” e “ambiental”, aos quais ele abandonou em favor de “propostas” e “situações” em salas estéreis.



**untitled (to Cy Twombly)** 1972 [detalhe]  
lâmpada branca fria e lâmpada "luz do dia"  
244 cm largura sobre canto

as lâmpadas são como vetores do espaço  
foto: Felipe Sztutman

Ele desenvolveu um plano e um sistema para exibir suas lâmpadas na parede e inseri-las no espaço que evoluiu de suas considerações sobre o próprio meio. No nível mais fundamental, seu sistema, para usar uma analogia matemática, foi desenvolvido de dois grupos: um composto pelo comprimento das lâmpadas comercialmente disponíveis, 61 cm (2 pés), 122 cm (4 pés), 183 cm ( 6 pés) e 244 cm (8 pés), e o outro grupo composto pelas cores disponíveis: vermelho, rosa, azul, verde, amarelo, quatro diferentes brancos e ultra-violeta - que poderiam ser infinitamente combinados. Sua abordagem deste sistema foi motivada pela ambição de distanciar-se do conteúdo simbólico através de uma arte decorativa sutilmente realizada. Flavin, assim como outros de sua geração, tornou-se desiludido pela ênfase no conteúdo pessoal e pelo gesto no Expressionismo Abstrato e estava à procura de transmitir uma

experiência de uma forma extremamente simples, direta e honesta.

Flavin desejava posicionar sua produção em um espaço tido como real, em contraposição ao espaço representado e da ilusão do expressionismo.

Através de suas séries e progressões, ele estabelece uma relação direta com o espaço expositivo, desenvolvendo sistemas de composição que evoluem em função da sala e que derivavam em parte das características arquitetônicas específicas das salas de exposição. A lógica de construção de cada elemento dentro do sistema é menos evidente que a atenção dada ao projeto da obra neste contexto, um plano de instalação site-specific que privilegia idéias ou conceitos preconcebidos ao invés da aparência final da arte.

O projeto de instalação é uma dispositivo que Flavin encontra para também evitar a subjeti-

vidade no trabalho além de desempenharem importante papel para validação de suas obras; Flavin comercializa certificados de autenticidade, tendo em vista que as lâmpadas utilizadas eram disponíveis ao público geral, ele validava suas obras através da venda dos certificados, projetos executivos por ele assinados, simples planos de execução das obras, pontuando aqui o conceito por ele trabalhado de que arte é pensamento. A montagem e instalação das obras cabia à uma mão de obra especializada de um eletricista.

Apesar de serem desenhadas para um espaço, suas obras não eram específicas para um espaço determinado, elas demandavam uma certa situação, uma sala com paredes longas o bastante para acomodar seu padrão, mas estes parâmetro podem existir em diferentes locais. Esta fórmula da seriação que alude ao espaço infinito

foi a abordagem que Flavin utilizou muitas outras vezes.

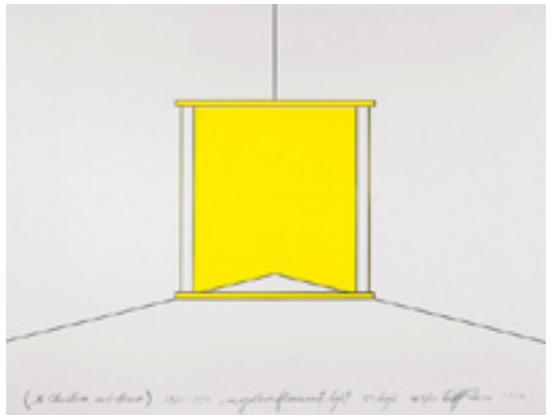


diagrama de: "untitled (to Christina and Bruno)"



*untitled (to Christina and Bruno),*  
1966-1971  
lâmpadas fluorescentes douradas  
244 x 244 cm

Foto: Felipe Sztulman, 2013

O desenvolvimento formal de suas barreiras - construções longas semelhantes à cercas atravessando o ambiente como em "an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light (to Flavin Starbuck Judd)" seguem estes princípios porém incorporam as considerações dele em como fazer suas luzes interromperem fisicamente e transformarem o espaço da galeria. Esta barreira, construída originalmente em 1968, é composta por módulos retangulares que se sobrepõem, partindo de um dos lados da sala e seguindo no ângulo determinado por sua sobreposição até o fim do ambiente. Visualmente e literalmente, ela confronta diretamente o movimento do observador. Com este trabalho ele concebeu uma progressão sistemática, simplesmente posicionada, que é específica à suas próprias regras mas não à um espaço particular.

O trabalho de Flavin, na sua abordagem sistemática, provoca uma ampliação da consciência espacial e da percepção, partilhando assim as preocupações de artistas como Donald Judd e Robert Morris. Morris, em particular, formulou idéias que eram aplicáveis as instalações de Flavin.

*"Os melhores trabalho contemporâneos tiraram as relações do exclusivas da obra e as fazem em relação ao espaço, luz e ao campo de visão do espectador ... Ele é de algum modo mais reflexivo, por que a consciência de um indivíduo coexistindo no mesmo espaço de uma obra é mais forte ... O espectador é mais consciente do que antes estabelecendo ele mesmo as relações ao capturar o objeto através de varias posições e condições variantes de luz e contexto espacial".*

(MORRIS: 1966)



*an artificial barrier of blue, red and blue  
fluorescent light (to Flavin Starbuck Judd),  
1968 [detalhe]*

*módulos justapostos compõe a barreira de  
comprimento variável*  
*Foto: Felipe Sztulman*

As matrizes simples de tubos luminosos de Flavin apresentam um campo experimental extraordinário para qualquer um que esteja interessado nas belas e sutis relações de luzes, sombras e cores com o espaço. Flavin faz experiências sem qualquer teoria evidente. Ele as trabalhava de modo empírico, experimentando para poder analisar o resultado, aprendendo com a experiência sem desenvolver necessariamente nenhuma teoria de causas ou sistema que previsse seus efeitos.

Outro ponto determinante é o contexto museográfico onde Flavin trabalhou, suas lâmpadas necessitam deste ambiente para validá-las no campo da arte; sua presença em um ambiente urbano passaria muitas vezes desapercebida.

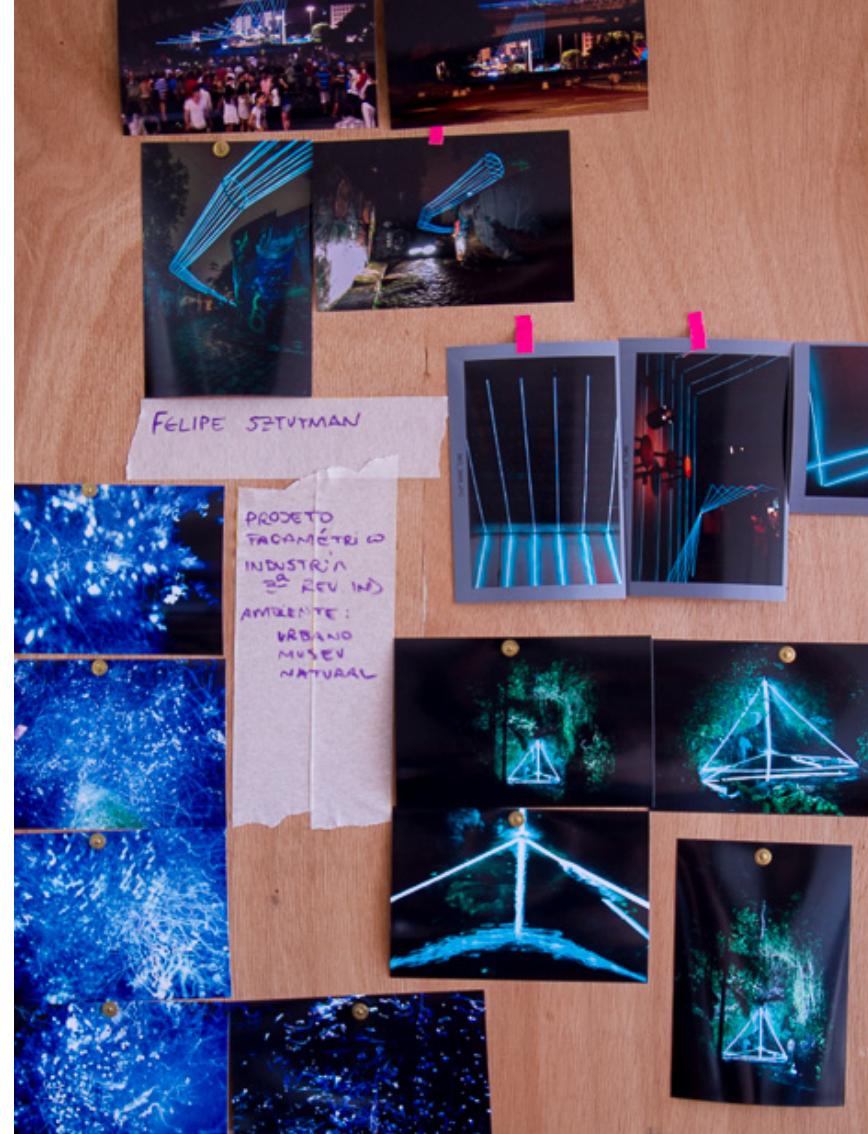
Além disso, ao física e conceitualmente transformar o espaço através da luz manufaturada, os trabalhos de larga-escala de Flavin apontam em direção às práticas de instalação da atual geração de artistas. A abordagem enganosamente simples de Flavin de articular o contexto institucional e arquitetônico de seu trabalho e de oferecer ao espectador uma experiência direta e perceptiva são preocupações que continuam sendo exploradas por uma vasta gama de artistas.



*European Couples*

Dan Flavin: *Lights*  
2013 @ Mumok  
piso téreo

Foto: Felipe Sztulman, 2013



# LUZCIDADE

Passo agora à relacionar estes trabalhos com minha produção; à apropriação dos assuntos relevantes; para que então novas temáticas possam ser incorporadas. O embrião deste trabalho é a obra:

## **objeto em forma de: espaço**

Em 2009 e 2010, desenvolvo o primeiro ensaio das propriedades sensíveis do espaço, experimentando sentidos e relações em “objeto em forma de: espaço”, executada no primeiro programa de residências do LabMIS, em parceria com Rodrigo Bellotto.

Ambos trabalhávamos com novas mídias, vídeo, projeções, performances audiovisuais, e estávamos interessados em explorar as características inerentes à percepção do espaço. Espaço este com teor volumétrico, não mais o da tela do computador aonde estávamos habituados a trabalhar.

Para alcançar este objetivo estávamos determinados a “explodir a tela”, distribuir os pixels de uma fonte luminosa, um projetor, em inúmeras terminações, pontos de luz espalhados em um volume de  $2 \times 2 \times 2,25$  metros.

Para este fim utilizamos a fibra ótica, material plástico com enorme capacidade de transportar a luz. Com um diâmetro de 0,5 mm, os 1444 segmentos de fibra ótica, dispostos à 5 cm um do outro, compunham um ambiente luminoso único, alcançando uma espacialidade e uma abstração incomuns, onde poderíamos experimentar com os sentidos dos usuários; dentro dessa caixa haviam ainda 5 caixas de som e 12 disparadores de odor (e um sistema de exaustão); havíamos construído o nosso “modulador de luz e espaço”.

Cada vez que uma pessoa entrava nesse ambiente, o cérebro era desafiado a construir um mapa cognitivo - uma representação mental dos elementos fundamentais da cena e suas inter-

relações para definir seu modo de agir. Nosso sistema sensitivo se alimenta de informações visuais, sonoras e odores, e o cérebro então compara as situações atuais com cenas experienciadas no passado para descobrir se alguma das experiências guardadas na nossa memória pode ajudar a definir como iremos reagir e nos comportar nesse novo contexto.

Havíamos proposto uma cena que de imediato não se relacionava com outras memórias, um ambiente distinto em um primeiro momento, que aos poucos, através dos odores e sons mais reconhecíveis, tentava acionar locais na memória dos usuários, sensibiliza-los a partir de uma experiência estética nova relacionada com exertos do que imaginávamos ser a memória comum.

Havíamos implantado diferentes odores artificiais: lavanda (limpeza, campo); musgo (umidade, terra molhada); cheiro de bebê (conforto, infância); chocolate (alimentos, satisfação); lixo

(sujeira, desconforto); carro novo; açúcar refinado (alimentos, confeitarias); praia; animal; cravo (dentista).

Estes eram, assim como o vídeo e o áudio, disparados por um computador responsável por combina-los de todas as maneiras possíveis, os sons seguiam os mesmos princípios, situações passivas de reconhecimento, como o choro de um bebe, o ruído de um restaurante.

Para chegar a este núcleo sensível, os participantes tinham de percorrer um caracol obscuro, o qual havíamos projetado com o intuito de ajustar a retina aquele novo ambiente que se encontrava no interior do labirinto.

A obra envolvia diferentes áreas do conhecimento, a percepção que László estudara, havia incorporado novos saberes como a psicologia da percepção, tornando-se ainda mais subjetiva. Para lidar com essa ampla problemática, o museu ofereceu uma infraestrutura de laboratórios

próxima do ideal, com estúdio de som, interfaces, computadores de última geração, uma equipe de arquitetos e cenógrafos especializada e orientadores especializados na temática que estávamos desenvolvendo.

Contar com este auxílio potencializou o alcance de nossos desejos, estabelecendo parcerias com fornecedores, validando nossa produção com a exposição que se seguiu, nos inserindo no contexto da arte.

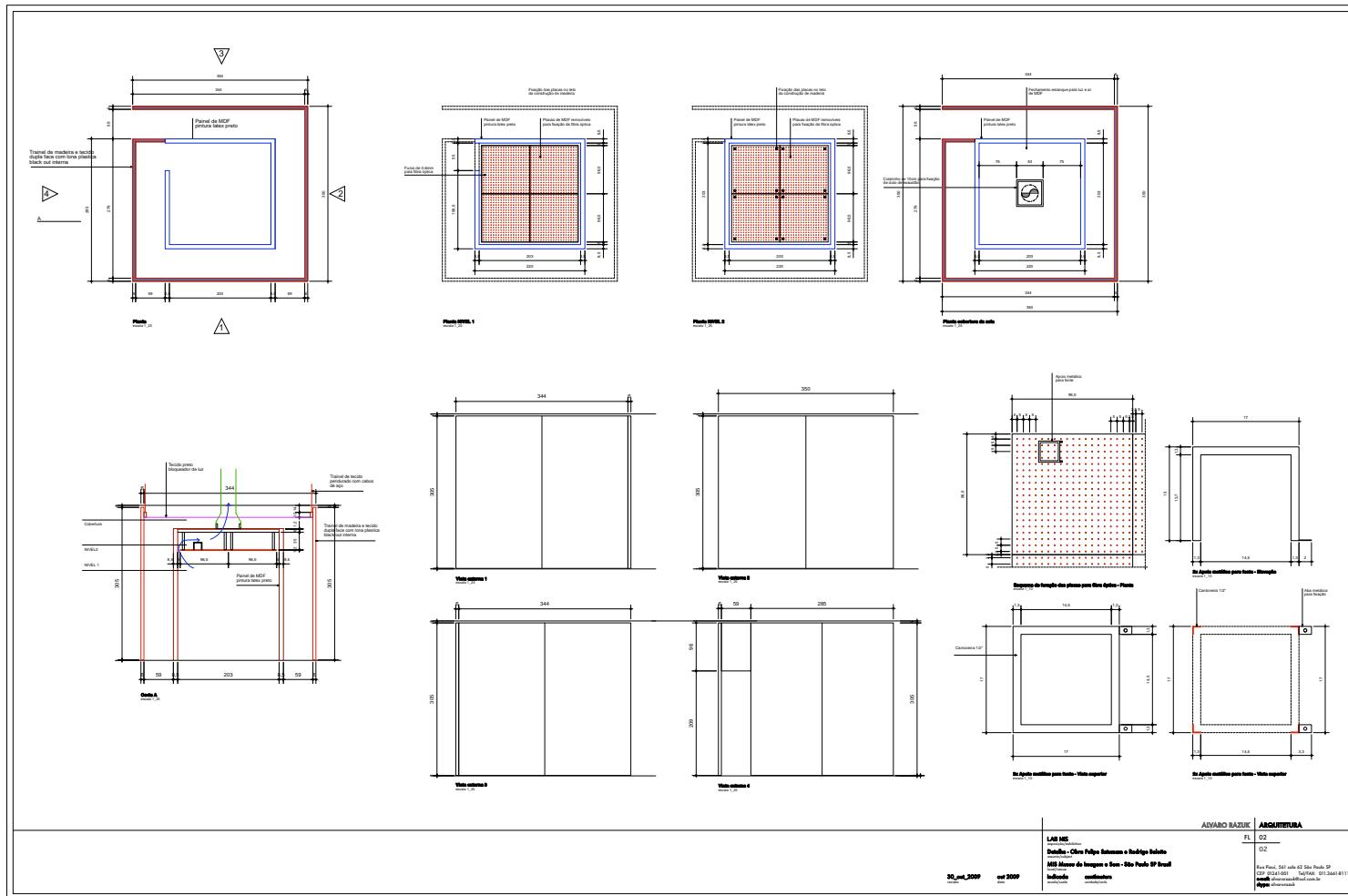
O Museu da Imagem e do Som foi durante 6 meses a nossa oficina, onde pudemos experimentar empiricamente com conceitos que nos interessavam. Pudemos até mesmo construir um protótipo da instalação, anterior à versão final, onde pudemos entrar em contato direto com os conceitos explorados.

Assim como Nagy, os parâmetros com os quais trabalhamos eram inúmeros, ainda estavam muito difusos, parecia que havíamos criado um console.

Um dispositivo que possibilitava jogar com os sentidos, que suportava diferentes narrativas dentro de um mesmo sistema.

As condições de trabalho no museu foram, até hoje, o mais próximo de ideal para o campo da experimentação; suas paredes brancas e luz controlada possibilitam fazer de “objeto em forma de: espaço” um experimento “laboratorial” que abre caminhos para o que vem a seguir.

Essa experiência gerou os princípios da gramática espaço-luz que aplico em LUZCIDADE.



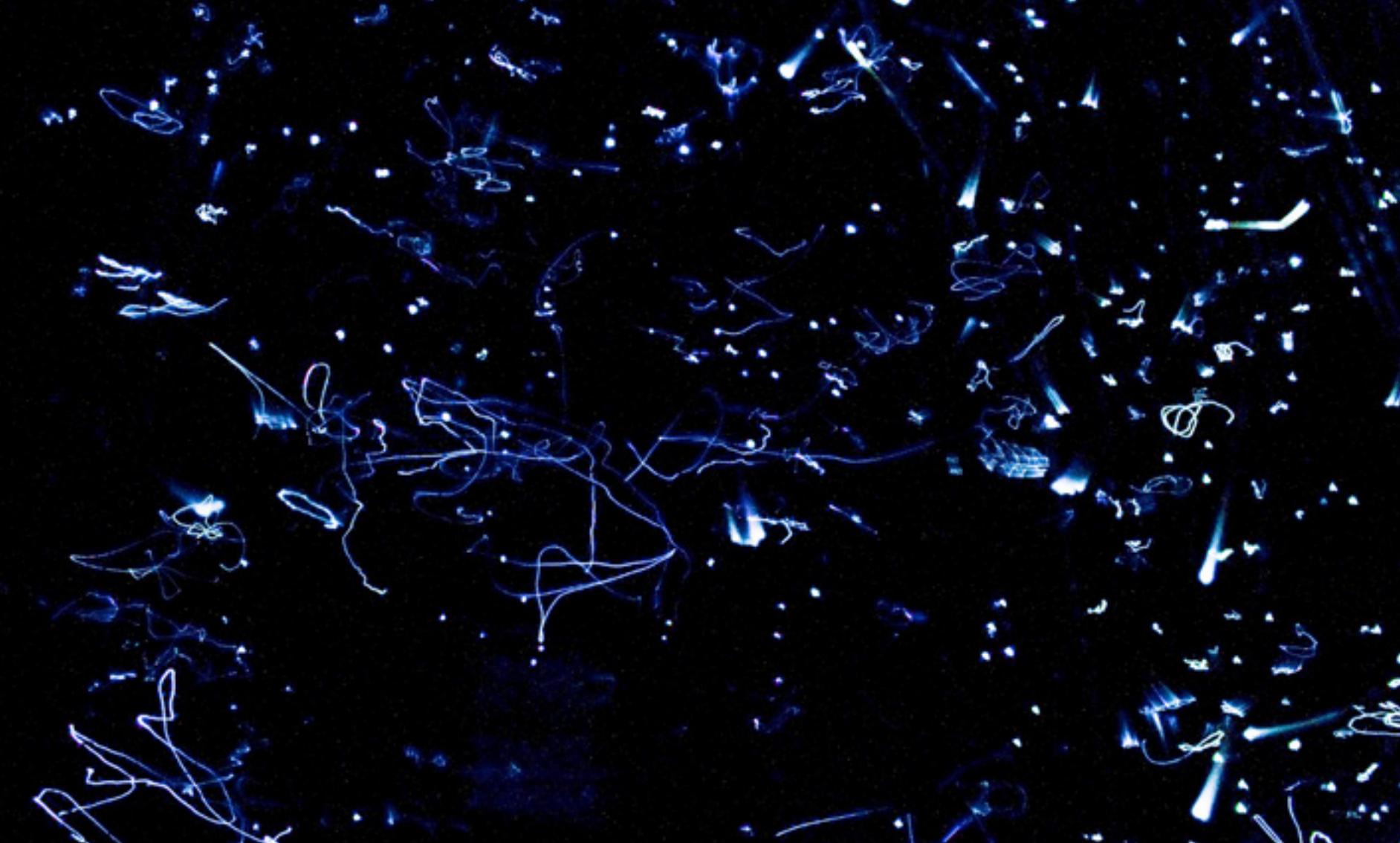
*objeto em forma de:  
espaço  
projeto executivo  
Alvaro Razuk*

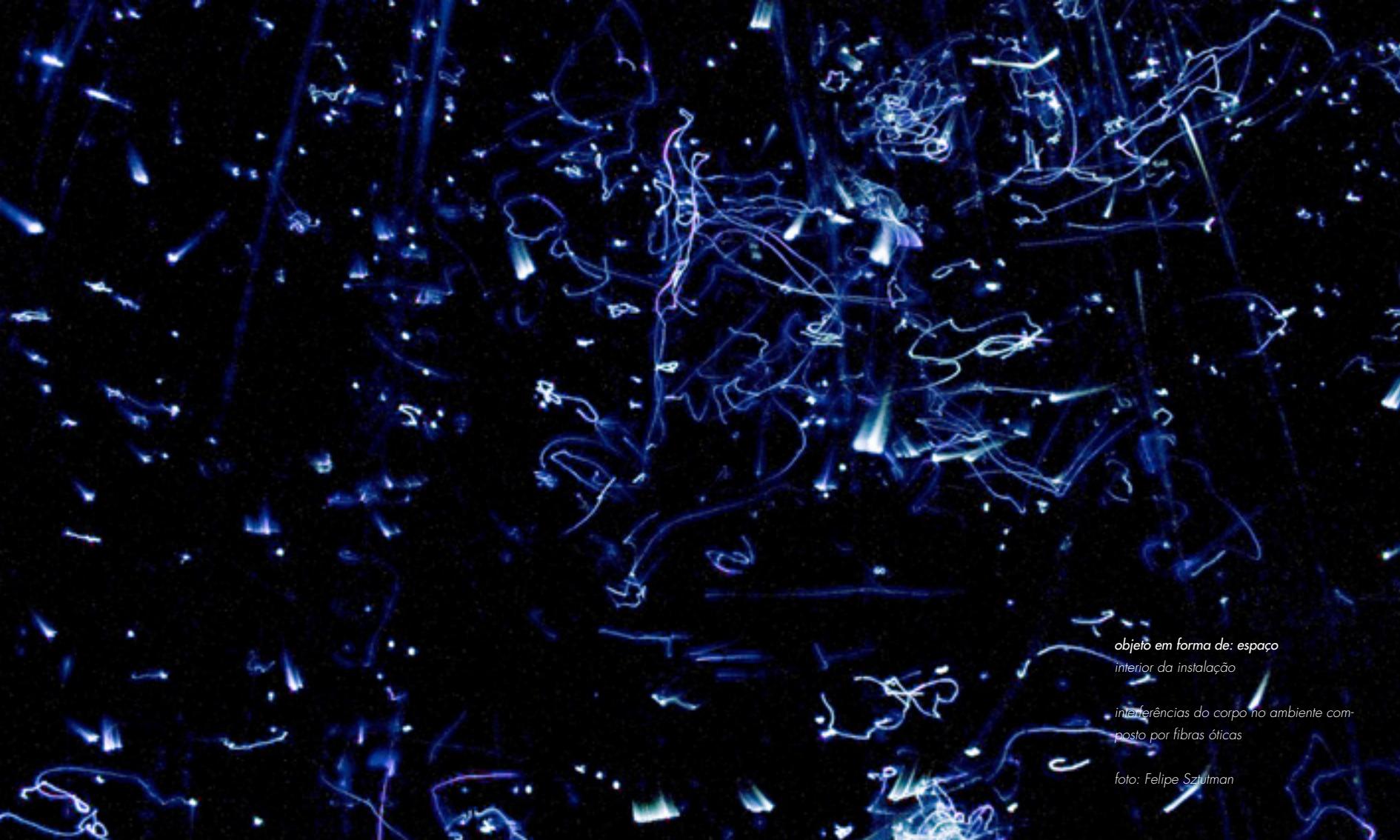
2009

A dense, abstract composition of numerous thin, glowing blue and white lines against a dark background. These lines represent optical fibers, forming complex, swirling patterns that resemble a three-dimensional space or a network. The lighting is dynamic, with brighter highlights on some lines and darker shadows on others, creating a sense of depth and movement.

objeto em forma de: espaço  
interior da instalação  
18 nov 2009 – 03 jan 2010  
ambiente abstrato composto por 1440  
termícões de fibra ótica

foto: Felipe Sztutman





*objeto em forma de:* espaço  
interior da instalação

*interferências do corpo no ambiente composto por fibras óticas*

*foto: Felipe Sztulman*



Cachoeira  
para Córrego das Almas

05 jan 2012  
Viaduto do Chá e  
Vale do Anhangabau

foto: Diego Bis

## **Cachoeira, para Córrego das Almas**

O próximo passo na construção de LUZCIDADE é a obra Cachoeira (2012); criada em para o Vale do Anhangabaú e Viaduto do Chá, , ela tinha a intenção poética de repensar este espaço e sua história, recriando simbolicamente a memória do Córrego das Almas que passava pela região.

Composta por 500 metros de cabos eletroluminiscentes, estrutura de cabos de aço e pilares metálicos com contrapesos de concreto, esta obra foi criada especialmente para esta situação (site-specific), dentro da 1a Mostra Urbe de Arte Urbana, patrocinada pelo Centro Cultural do Banco do Brasil através da Lei Rouanet.

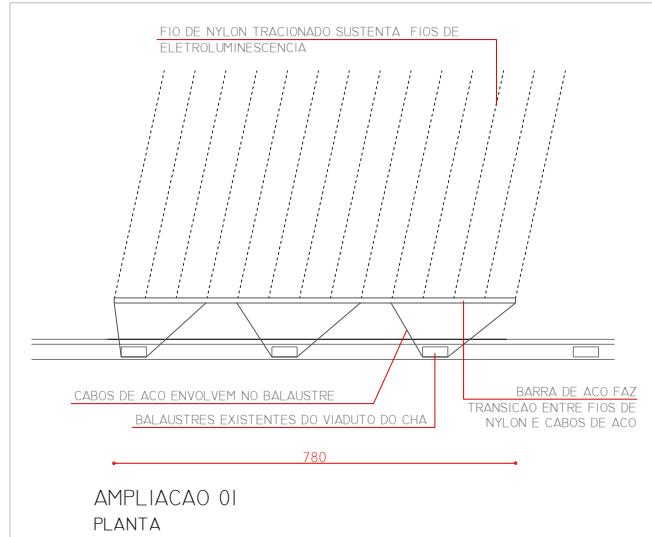
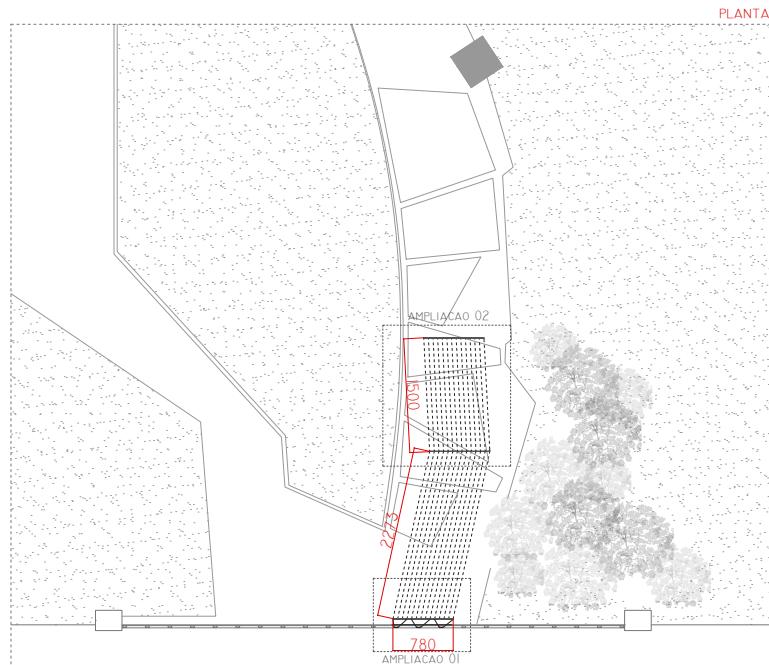
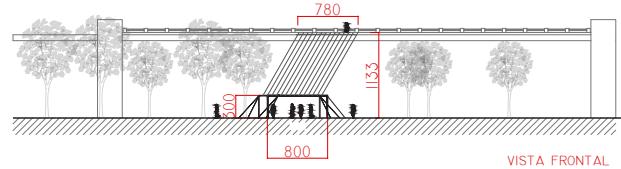
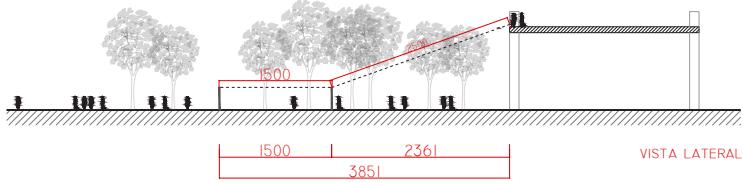
Através desta intervenção luminosa, busquei evidenciar a presença do Rio Anhangabaú, também conhecido como Córrego das Almas, que tem seu curso canalizado sob o pavimento do vale. O uso deste material criou uma camada quase

imaterial de informação, seu diâmetro reduzido (2.5mm) não o impede de ser visualizado a centenas de metros de distância.

Dediquei-me muito tempo em busca de uma matéria prima luminosa capaz de se manter presente e clara em um local com dimensões monumentais.

Este vale, que é palco para um enorme fluxo de pessoas durante o dia, fica quase inabitado no período da noite, situação onde tentei me posicionar, possibilitando uma nova leitura para este mesmo espaço, uma transformação do uso do mesmo.

Para muitos, a presença do rio era desconhecida, através desta composição luminosa consegui evidenciarlo para aqueles que tiverem curiosidade de experimentar o novo ambiente proposto por essa instalação, composta por 13 cabos paralelos, com comprimento médio próximo à 40 metros cada, descrevia uma queda e uma posterior



*Cachoeira  
para Córrego das Almas*



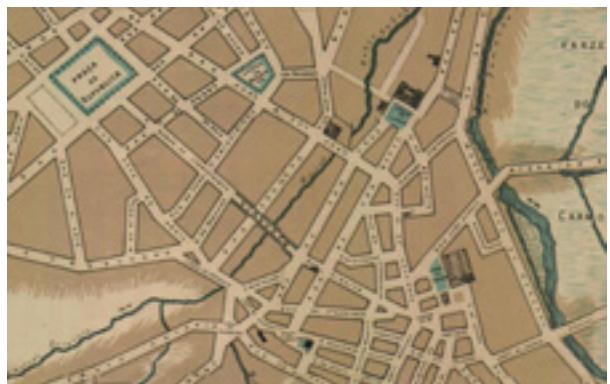
marquise, onde a escala monumental da obra se aproxima da escala arquitetônica, o indivíduo fica imerso sob esta lâmina de luz, observando os altos prédios ao redor do vale através destas linhas contínuas, seriadas e paralelas.

Instalar algo na cidade é uma atitude complexa, para torná-la possível, sua execução envolveu uma equipe de cenógrafos e arquitetos especializados.

Coube a mim conceber e esboçar a obra, seu projeto executivo foi elaborado pelo Atelier Marko Brajovik, a gestão de custos e formatação do projeto junto a Lei Rouanet à produtora Cinnamon e a instalação efetiva da obra à uma equipe de ao menos 7 montadores especializados.

O conceito de experiência direta com o material que Laszlo defendia se dilui com a crescente complexidade do projeto. Fico aqui mais próximo à Flavin, que entendia a arte como pensamento.

E neste momento, o espaço público se torna palco para meus trabalhos, a CIDADE agora pode ser trabalhada.



Mapa de São Paulo de 1980 onde é possível visualizar o trajeto original do "Ribeirão Anhangabaú"



*Cachoeira  
para Córrego das Almas*

*parte das comemorações do aniversário da  
cidade de São Paulo*

*25 à 29 de janeiro, 2012  
foto: Diego Bis*



Cachoeira  
para Córrego das Almas

marquise proposta e o fluxo de pessoas sob  
a obra

25 à 29 de janeiro, 2012  
foto: Diego Bis

*Cachoeira  
para Córrego das Almas*

obra como “camada permeável de sentidos” em suas relações com edifícios do entorno

25 à 29 de janeiro, 2012

foto: Diego Bis



## A indústria e a escolha do material

Ao iniciar as pesquisas para o desenvolvimento do trabalho LUZCIDADE, precisei estabelecer uma paleta de materiais com os quais iria trabalhar.

Para Dan Flavin, essa paleta era composta por todas as dimensões e cores de lâmpadas fluorescentes produzidas pela indústria na segunda metade do século XX. Em um primeiro momento pensei em trabalhar com lâmpadas fluorescentes, assim como Flavin, porém todas brancas, com um diâmetro aproximado de 2mm. Estas lâmpadas são conhecidas como CCFL e são utilizadas para retro-iluminação de televisores e monitores, antes do desenvolvimento da tecnologia de led.

Através de uma busca na internet localizei diversos fabricantes pelo mundo (predominantemente na china) com os quais entrei em contato à procura das dimensões proporcionais as que Dan Flavin utilizava, a resposta que tive foi que qualquer dimensão poderia ser posta em fabricação,



detalhe do site: [www.aliexpress.com](http://www.aliexpress.com)  
Site que possibilita a compra de lampadas CCFL direto dos fabricantes.  
acesso em 19 fevereiro 2013

15 dias depois de efetuado o pagamento.

A oferta da indústria no século XXI difere em muito da que László e Flavin encontraram; a velocidade com que novas tecnologias são disponibilizadas ao público cresce, assim como a gama de produtos industrializados, exponencialmente. Vivemos uma situação por alguns chamada de 3a. Revolução Industrial, onde é possível inclusive desenvolver peças únicas dentro de sua própria casa através de impressoras 3d.

Nesse momento, o cabo eletroluminescente surge novamente como a perfeita metáfora para a situação industrial. Um cabo elétrico revestido de fosforo, flexível, com comprimento máximo de 100 metros, com brilho contínuo, disponível em diversas cores e que pode ser segmentado e moldado a meu gosto. A obra Cachoeira havia deixado de herança 500 metros do mesmo aguardando para serem compostos.



*sem título*  
para Canvas #13  
[detalhe]

14 de setembro, 2013  
foto: Felipe Sztutman

## **sem título, para Canvas #13**

Para LUZCIDADE, desenvolvo 3 instalações de cabos eletroluminiscentes em contextos distintos. A primeira, “sem título, para Canvas #13” acontece dentro da Serralheria Cultural, durante a 13a. edição do festival de audiovisual independente Canvas, organizado por Felipe Brait e o coletivo audivisual ZoomB.

Como processo de projeto, fiz uma visita prévia ao local, o que eu chamo de “scout” técnico, para verificar as possibilidades do espaço, aonde realizo fotos e tiro medidas para executar o pré-projeto da instalação.

Para a Serralheria, minha instalação faz um “mapeamento” do espaço existente, partindo do vértice estrutural que suporta o telhado, de onde se originam 6 cabos paralelos que acompanham os sarrafos do telhado, escorrem pela parede e então refletem na parede, convergindo para um único ponto, na altura dos olhos, de onde novamente se separam e passam a compor um plano

horizontal, paralelo ao piso do corredor.

Esta interferência luminosa foi uma das experiências mais ricas na troca com os usuários, a escala da instalação cria ambientes íntimos e novos lugares dentro do Festival. A possibilidade de experimentar a instalação junto ao público descontraído causou-me enorme satisfação, para os frequentadores da Serralheria, era incontestável a enorme alteração sensorial que o local havia sofrido. Conscientemente, descrevo, através de construções geométricas, novos planos e pontos de fuga, novas relações espaciais se mesclam com a arquitetura original do lugar dando forma a obra “sem título, para Canvas #13”.

Já nesta instalação, novas ferramentas de projeto são incorporadas para lidar com a equipe reduzida, trazendo a possibilidade de pré experimentar os arranjos formais dos cabos eletroluminiscentes. Assunto que será detalhado na próxima obra da série LUZCIDADE.



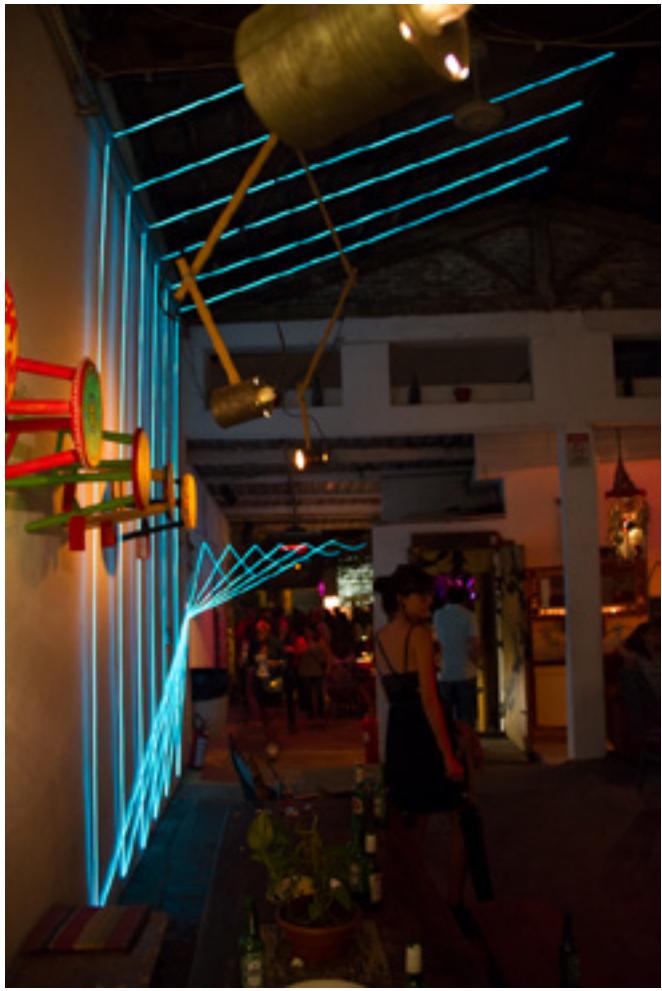
*sem título*  
para Canvas #13  
[detalhe]

14 à 20 de setembro, 2013  
foto: Felipe Sztutman



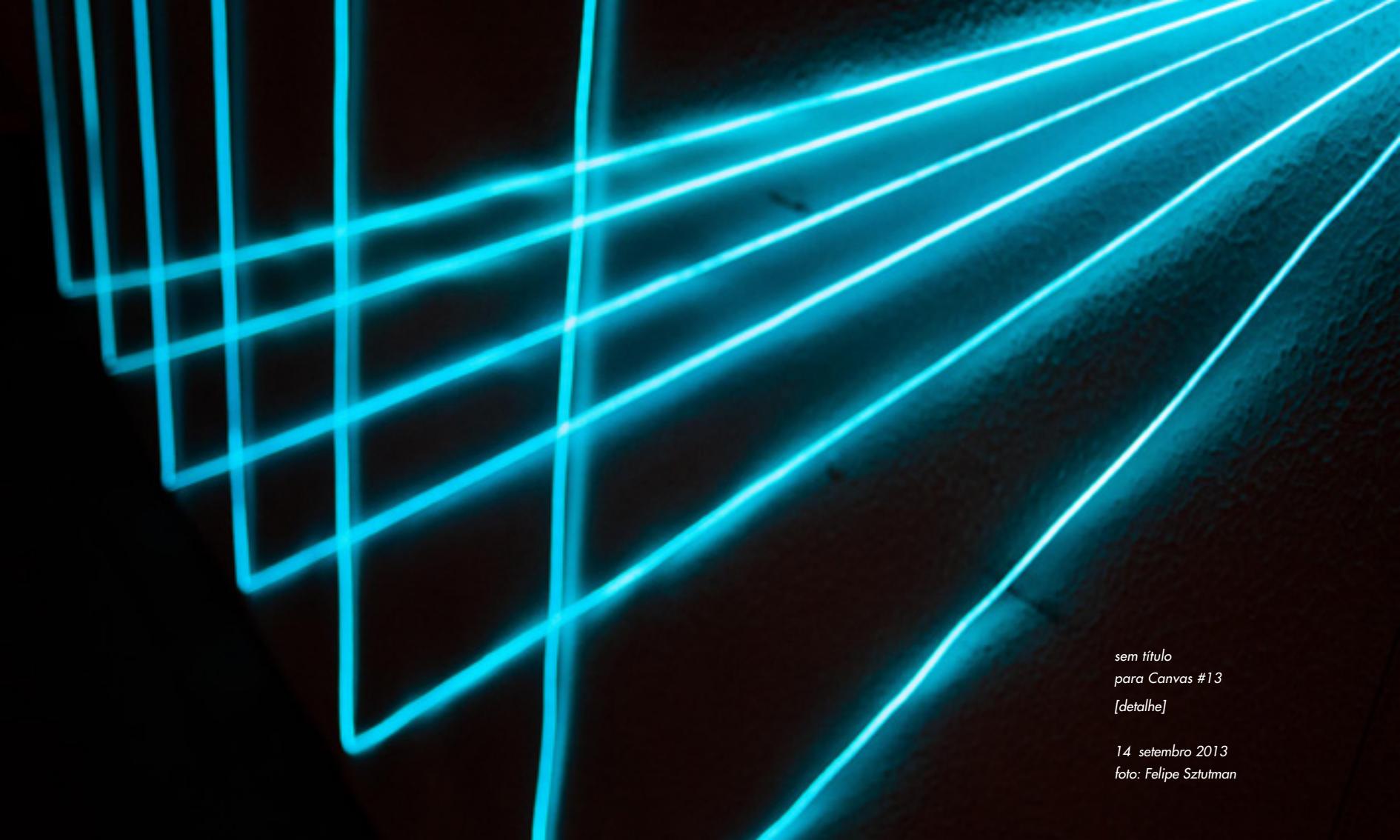
*sem título  
para Canvas #13  
[detalhe]*

14 setembro 2013  
foto: Felipe Sztutman



*sem título*  
para *Canvas #13*

Serralheria Cultural  
14 à 20 de setembro, 2013  
foto: Felipe Sztutman



*sem título*  
para Canvas #13  
[detalhe]

14 setembro 2013  
foto: Felipe Sztutman



sem título  
para Córrego Rio Verde

05 de outubro, 2013  
foto: Wesley Lee

## **Sem título, para Córrego Rio Verde**

A próxima instalação da série é, novamente, no espaço público. Certamente de mais difícil abordagem do que o ambiente abrigado e com acesso controlado da Serralheria, o local escolhido foi o “Beco do Batman”, na Vila Madalena, por onde corre canalizado o Córrego Rio Verde.

Este beco ilustra o tipo de relação que os paulistanos mantinham com seus rios no século passado: todas as casas estão viradas de costas para o córrego, visto como lugar de despejo de lixo e esgoto. As paredes dos fundos destas casas servem, já a algumas décadas, de suportes para algo próximo a uma galeria de rua, onde grafiteiros atuam ativamente, preenchendo quase toda a superfícies aparente com pinturas, o que faz desse lugar parte do roteiro da arte de rua de São Paulo.

Como sempre, o projeto da instalação começa com uma visita técnica ao local, desta vez atento principalmente à energia elétrica, fluxo de carros,

pessoas. Durante o sábado em que eu estava fotografando o local, inúmeras pessoas passaram naquelas ruas estreitas afim de fotografar as paredes grafitadas, o lugar é extremamente vivo e movimentado, e parece ter um uso que envolve uma série de regras próprias, onde os grafiteiros são donos de suas paredes. Neste dia, pude pela primeira vez avistar um dos que seria grande personagem nesta obra, o grafiteiro Boleta. Passei alguns dias digerindo as minhas impressões sobre este lugar, o projeto para o Beco do Batman era o primeiro sem o respaldo de nenhuma instituição, sem o auxílio de nenhuma equipe.

À partir de fotos de satélite retiradas do google maps e algumas medidas para a escala, construí uma maquete 3D dentro do software Rhinoceros; à partir então destes parâmetros físicos reais, passei a utilizar o plug-in paramétrico Grasshopper 3d, onde pude simular diferentes composições e relações formais sempre tendo como output o



visita técnica ao  
Beco do Batman

29 de setembro, 2013  
foto: Felipe Sztulman

comprimento individual de cada cabo e seu comprimento total, tendo em vista que eles já estavam divididos em segmentos de 40 metros de comprimento, conseguindo assim chegar a configuração ótima da instalação, composta por 240 metros de luz, suspensos no centro da rua e estruturados por aros de bicicletas e cabos de aço.

Sentia-me ainda inseguro de chegar a esse ambiente complexo de produção e simplesmente instalar minha obra, assim, com o projeto em mãos, procurei Billy Castillho e Pablo Gallardo, sócios da Tag & Juice, loja de bicicletas e galeria de arte urbana, instalada nas imediações do local onde eu faria a intervenção. Eles ofereceram o suporte que eu precisava, ficariam abertos até as 22:00 no dia da montagem, disponibilizando energia elétrica, escadas e o que mais eu precisasse para que a obra acontecesse, como os 6 aros de bicicleta prontamente disponibilizados.

Uma parte da problemática desta instalação já estava resolvida, porém, diferente de Dan Flavin, não pude me dar ao luxo de simplesmente projetar a obra e deixar que outro alguém a executasse, convidei então Jan Nehring e Wesley Lee Yang, ambos colegas da FAU, que já haviam participado de outras instalações comigo, o Jan foi responsável por pendurar os cabos eletroluminescentes na telhado da Serralheria na obra anterior. O time já estava montado, porém, ainda haviam questões à ser resolvidas pertinentes a essa instalação: o público, a instalação ficaria montada por um período curto, muito menor do que as anteriores, por não poder contar com uma equipe de seguranças (como na "Cachoeira para Córrego das Almas") ou com um ambiente de acesso controlado; precisava contar com o maior número de pessoas possível para interagir com a instalação, para experimentar este ambiente

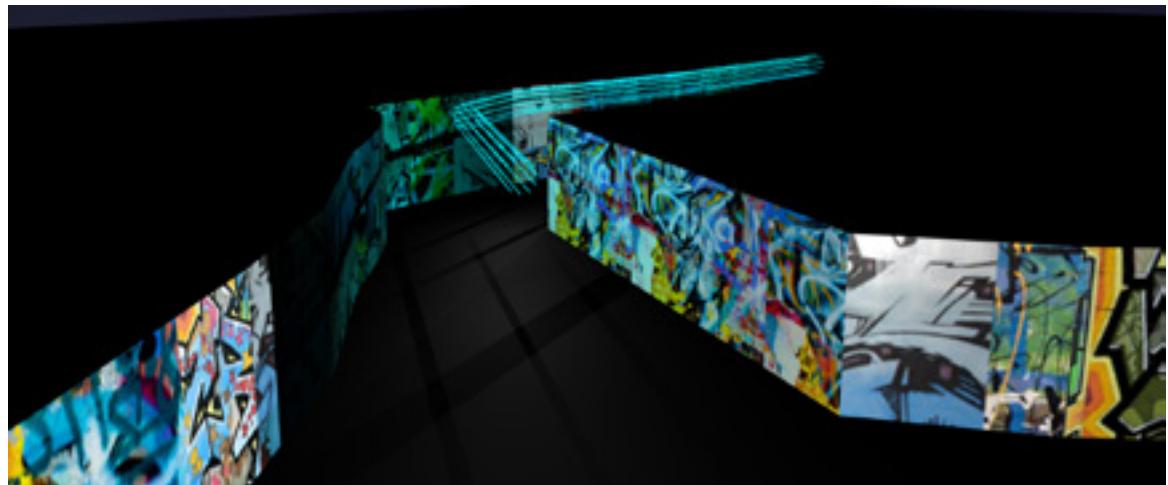
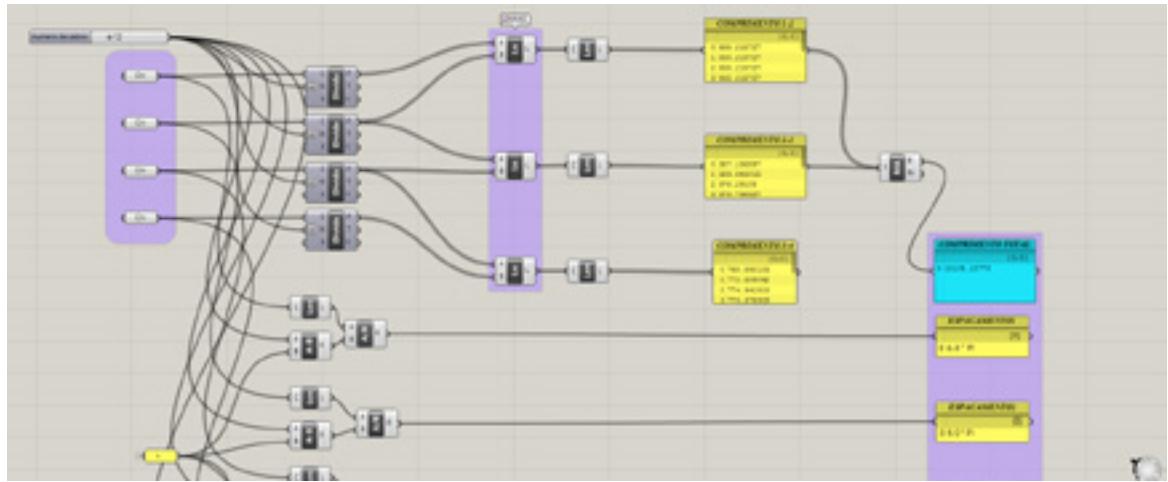
efêmero construído. Fiz então o convite à meus amigos através de um evento no Facebook e ao meu orientador, Carlos Zíbel Costa, especialmente, pelo telefone.

Próxima questão: o senso de comunidade dos grafiteiros, que determina informalmente quem pode intervir neste local; na data da montagem, o mesmo Boleta estava ainda pintando um de seus muros no beco, após uma aproximação cautelosa, tudo ficou mais fácil, pudemos montar a instalação sem o receio de não sermos bem vindos. O fluxo de carros no local é pequeno, ainda assim foi um dos fatores imprevisíveis que atrapalham o processo de montagem do trabalho, o espaço público é um ambiente muito distinto da sala de um museu ou galeria, diferentes interferências e imprevistos podem alterar o produto da obra.

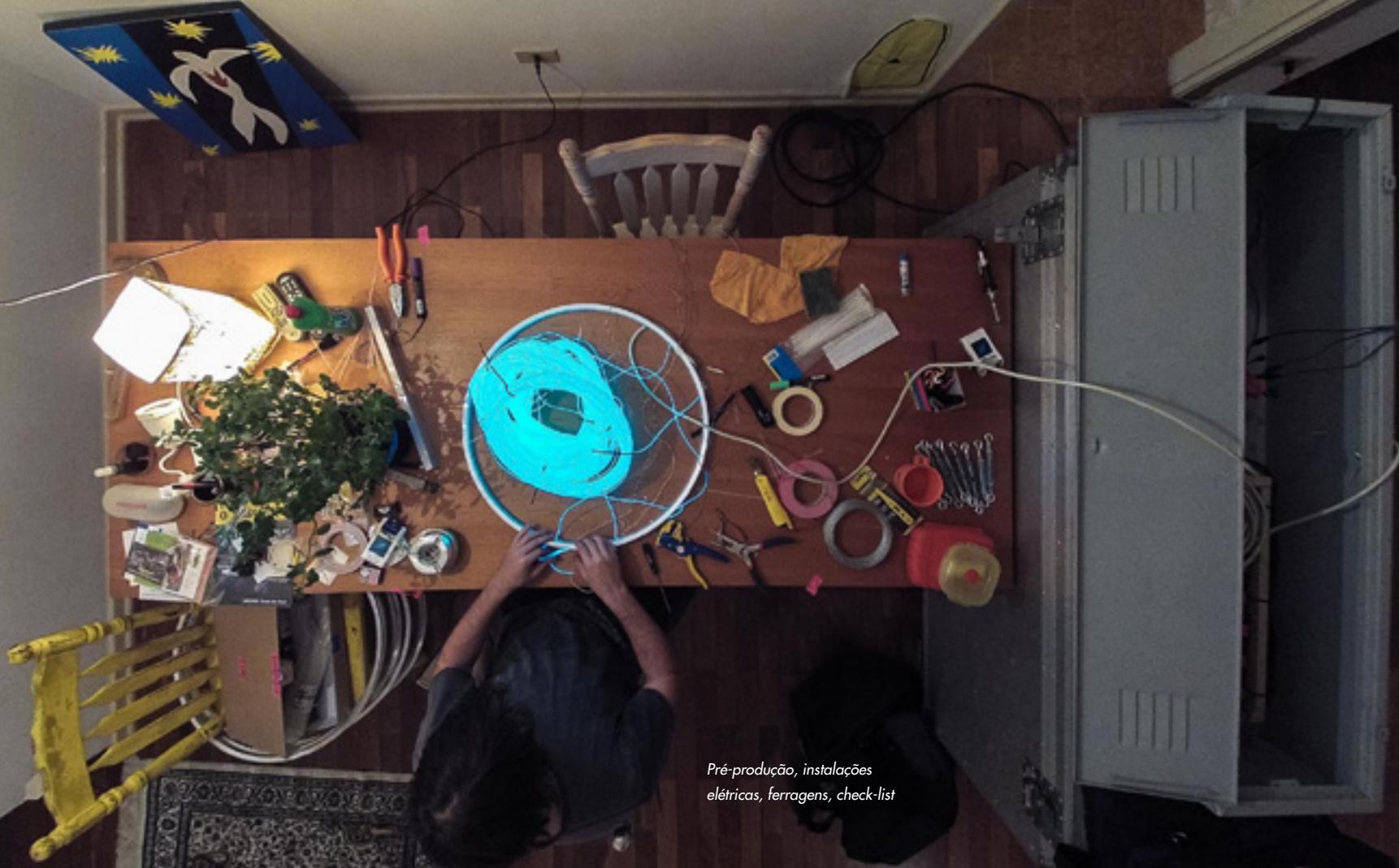
Ao anoitecer, estava instalada a obra “sem título, para Córrego Rio Verde”; durante o dia um

número incontável de curiosos pode acompanhar a montagem da obra, indagar sobre seu assunto. Esse espaço que durante o dia é muito movimentado, costuma ficar quase inabitado durante a noite, não aquele dia. Muitos grafiteiros estiveram conosco durante a montagem, e eles, mais do que ninguém, sentiram a interferência física da luz no espaço e puderam experimentar este efêmero e “novo” lugar, aquela situação.

*Ambiente do software de modelagem 3d com plug-in paramétrico, Grasshopper*



*Render 3d do projeto da instalação, utilizado também para divulgação do evento*



## *Pré-produção, instalações elétricas, ferragens, check-list*



*montagem da estrutura de aros  
de bicicleta e cabos de aço*

05 de outubro, 2013

foto: Wesley Lee



*sem título,  
para Córrego Rio Verde*

*Jan Nehring durante montagem*

*05 de outubro, 2013  
foto: Wesley Lee*



*sem título,  
para Córrego Rio Verde*

*grafiteiros acompanhando  
montagem*

*05 de outubro, 2013  
foto: Wesley Lee*



*sem título,  
para Córrego Rio Verde*

*Relação público-obra, per-  
manência no período noturno*

*05 de outubro, 2013  
foto: Wesley Lee*



*sem título,  
para Córrego Rio Verde*

05 de outubro, 2013  
foto: Wesley Lee



*sem título,  
para Córrego Rio Verde*

Jan Nehring, Felipe Sztutman e  
Billy Castilho

05 de outubro, 2013  
foto: Wesley Lee



*sem título,  
para Mantiqueira*

"Mantiqueira" é um termo de origem tupi que significa "gota de chuva", através da junção dos termos amana (chuva) e tykyra (gota)

12 de outubro, 2013  
foto: Layla Motta



## Sem título, para Mantiqueira

A série LUZCIDADE se completa nesta instalação, quando a luz finalmente encontra a água.

Diferente de todas as outras em seu principal aspecto, o ambiente natural; onde meu método de projeto paramétrico literalmente cai por água. Como prever as condições físicas do lugar, árvores, pedras, raízes, como vou fixar meus cabos?

Minha abordagem para esse problema foi distinta das outras, esta queda d'água fica em São Francisco Xavier na Serra da Mantiqueira, próxima à casa do arquiteto Carlos Motta, que soube respeitar as fontes naturais que o cercam e neste local fez uma pequena represa.

Apesar de já estar habituado com o material, não conseguia prever a forma que a instalação ia tomar até mesmo durante sua montagem. Imerso na água, procurava pontos onde eu pudesse fixar os poucos 40 metros de cabo que tinha levado, e estes pontos não podiam necessariamente ser estabelecidos de acordo com minha vontade, o ambiente tinha suas próprias regras de organiza-

ção, era a natureza.

Com o auxílio de duas pedras maiores fixei os dois vértices inferiores, o vértice superior é fixado no tronco que guia o fluxo de água, deste mesmo, os cabos eletroluminiscentes descem submersos na queda d'água perpendiculares ao chão e dividindo-se, voltam a encontrar os vértices inferiores, a forma construída ali é um tetraedro, meus planos mentais originais eram de um simples retângulo que emoldurasse a queda; a forma piramidal era infinitas vezes mais complexa porém adequada à essa situação.

Neste conjunto de trabalhos ficou, para mim, evidente a necessidade, misturada com a incapacidade de racionalizar o ambiente, neste caso, o natural, para nos sentirmos partes integrantes do mesmo.

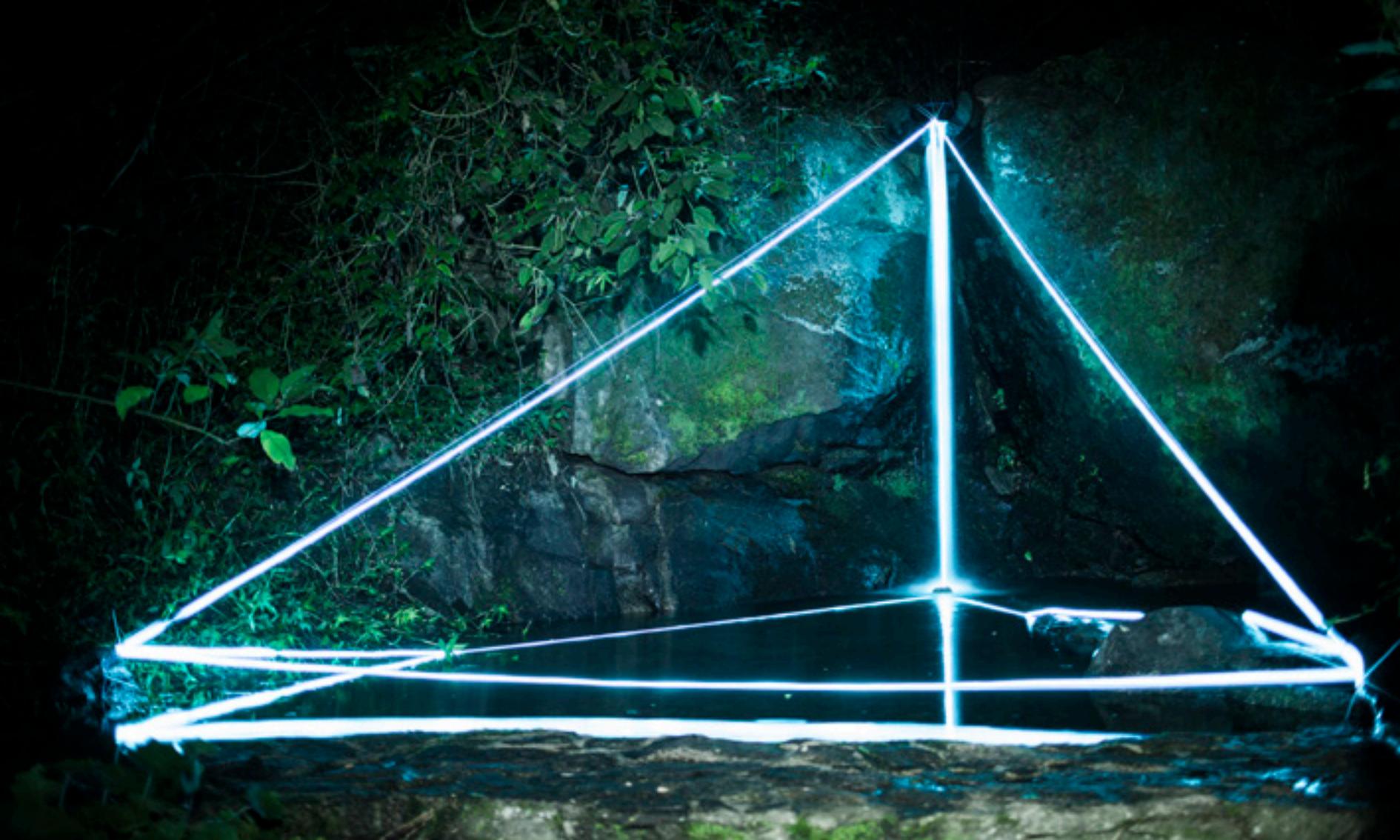
Durante à noite, todos os 12 que estávamos presentes pudemos contemplar a instalação, esta foi desmontada no dia seguinte.

Completa-se assim o ciclo de LUZCIDADE.

*sem título,  
para Mantiqueira  
[detalhe]*

12 de outubro, 2013  
foto: Layla Motta







*sem título,  
para Mantiqueira  
[detalhe]*

*Interferências das  
pedras na linha*

*foto: Layla Motta*





*sem título,  
para Mantiqueira*

12 de outubro, 2013  
foto: Layla Motta

## Bibliografia

- MOHOLY-NAGY, László. Peinture Photographie Film. (1925). Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1993.
- MOHOLY-NAGY, László. *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture: Vol I. (Dover Fine Art, History of Art)* Dover Publications. Kindle Edition.
- WEIBEL, Peter e JANSEN, Gregor. *Light Art From Artificial Light*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2006
- ITTEN, Johannes. *The art of color: the subjective experience and objective rationale of color*. Trad. Ernst Van Haagen. New York: Van Nostrand Reinhold
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, Firenze: Sansoni, 1992.
- GOVAN, Michael; BELL, Tiffany. *Dan Flavin: the complete lights, 1961-1996*. Washington: National Gallery of Art, 2004.
- BELL, Tiffany et al. *Dan Flavin: series and progressions. [catálogo da exposição]*. New York: David Zwirner, 2010.
- FUCHS, Rainer. *Dan Flavin: Lights, [catálogo da exposição]*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2012.
- FLAVIN, Dan. "...in daylight or cool white: an autobiographical sketch". *Artforum* 4, no. 4 (December 1965), p. 24.
- MUMFORD, Lewis. *Assimilation of the Machine*.





São Paulo, 26 de novembro de 2013

Agradeço à minha família, presente em todos os momentos, acreditando e me apoiando.

A Carlos Zíbel pela confiança e pelo sensibilidade no desenvolvimento deste trabalho.

A um monte de amigos que estiveram envolvidos em meus projetos e na minha vida durante esses anos da graduação, especialmente à Bruno Araújo, Gian Spina, Rodrigo Bellotto, Wesley Lee, Jan Nehring, Lucas Girard e Layla Motta que dividiram as aflições de LUZCIDADE.

Aos meus colegas do Bijari, segunda escola que vivi.

A Julia Clemente e Felipe Brait, que apostam no meu trabalho.

A Mariana pelo romance e descontração e pela cumplicidade.



DAN FLAVIN



LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY



MEDVILÁDOR DE  
Luz e Espaço

INDUSTRIA  
MATERIA  
LUE  
  
PROJETO  
ESTERNA  
  
ESPAÇO  
MUSEU

