

EFEITOS E AFETOS

1 - M.D. Gostaria de iniciar nossa conversa com você falando sobre o que te levou a trabalhar com luz.. Qual a função da luz na lógica interna da sua obra?

R.S. Durante muito tempo meu trabalho se caracterizou pelo uso das sombras projetadas, mas na verdade a luz sempre esteve implicada nessas projeções de sombra, pela simples relação de causalidade entre as duas. Luz e sombra formam um par e são uma polaridade inquestionável. Entretanto, mesmo não perdendo isto de vista, entendo que a acentuação no pólo da luz se introduziu gradualmente em meu trabalho, a partir do dialogo que tem mantido com espaços construídos e arquiteturas específicas, em algumas obras e instalações recentes. Aqui possivelmente o que me levou a situar a luz como núcleo poético mais forte se explique por outra polaridade, algo como refletir sobre a matéria construída (mental / humano) e o imaterial (idéia de transcendência). Talvez...

Mas nunca se tratou de uma luz física, com a função cabal de iluminar espaços construídos. No início foi uma espécie de luz capturada e fixada na própria arquitetura onde estava contida e o que eu fazia eram registros pintados dessa luz. Depois, e por algum tempo, me voltei para uma luz quase objetualizada e por vezes pintada sobre os objetos. Mais recentemente tenho usado a capacidade da luz para desconstruir e transformar magicamente alguns interiores arquitetônicos. de grandes proporções.

Também tenho me interessado por uma relação mais fantasmagórica ou mesmo efêmera entre a luz e a arquitetura. Nesses casos a luz comparece como aparição luminosa, uma espécie de fantasmagoria projetada dentro de arquiteturas fechadas ou como inscrição luminosa que extravasa para a epiderme do contexto urbano, uma escritura de luz, projetada em fachadas e empenas.

2 - M.D. Acho interessante que você exemplifique, através de trabalhos e ao longo de sua trajetória, como se processa este uso da luz na arquitetura.

R.S. O aprisionamento da luz dentro da própria arquitetura começou com **Behind the Glass** (1991) uma instalação caracterizada pela especificidade e efemeridade implicadas já na proposta da instituição. Nesta obra eu registrei - com tintas prata e preta- o padrão de luz e sombra provocado pela iluminação noturna da Washington Square (NY) dentro das vitrines da Grey Art Gallery, da NYU. Diversos anos mais tarde esta mesma operação fundamentou o trabalho **Captura** (2000) que foi um registro efêmero, pintado em prata, do padrão de luz que incidia no chão e paredes de um corredor situado no primeiro andar do Itaú Cultural, tal como era antes da reforma atual. O registro foi se completando, durante diversos dias, no momento em que o sol atravessava as vidraças laterais do prédio exatamente às 10:10 h. da manhã.

Solombra (1990) e **Vórtice** (1994) são outras instalações fundamentais a este paradigma da luz em meu trabalho. Essas obras podem ser entendidas como umbrais de luz que lançam sombras em interiores arquitetônicos, mas de uma forma paradoxal, dado que deslocam o efeito da luz que virtualmente atravessaria janelas

e aberturas, para iluminar um espaço fechado. Em lugar de "halo" ou lugar iluminado, a luz se expande para formar algo que pode ser percebido como uma extensa caixa de sombras.

Já **Double** (2003) e **Quimera** (2003) são fantasmas. As duas são réplicas de luz, aparições instaladas em espaços fechados e cheios de penumbra, na linhagem de **Equinócio** (2002), mas na sua segunda versão, a da FIESP-SP, onde a esfera, com a sombra e luz pintadas, se acoplava a uma projeção idêntica de si mesma.

Nos últimos anos, tanto o projeto **Todas las Noches** (1999) como as intervenções que fiz no interior do edifício do CCB em SP (**Lumen**, na exposição **Claraluz**, 2003) e no Palácio de Cristal, no Parque do Retiro em Madri (**Memoriazul**, na exposição **Lumen**, 2005) correspondem a intenção de usar a luz para desconstruir- virtualmente- arquiteturas essencialmente belas ou demasiado presentes para a intervenção do artista. Nesses trabalhos utilizei inúmeros artifícios para fazer a luz atravessar e transformar radicalmente espaços arquitetônicos fechados, alguns deles transparentes.

Toda esta minha trajetória tendo a luz como núcleo poético principal tem sido pontuada, desde 1997, por obras que entendo como inscrições luminosas. Essas escrituras com a luz eu tenho algumas vezes fixado na arquitetura, como em **LUZ** (no MAC/USP, 2000), e **Transluz** (no Palácio de Cristal em Madrid, 2006) e em outras vezes posto a funcionar como imagens em movimento, projetadas no contexto urbano. Assim foram o **Super Herói** (Night and Day), 1997, na sua versão em laser, na Avenida Paulista, e as escrituras móveis (**Transit**, 2002 e **UFO**, 2006), em deslocamento noturno pela cidade.

Em alguns desses trabalhos a inscrição luminosa foi crítica, como a da mosca gigante sobre áreas urbanas deterioradas, mas em outros, meu objetivo foi a dimensão poética por si mesma. Nesses casos os trabalhos tiveram significados tautológicos, a palavra designando/significando a si mesma, tal como foi em **Luz/Zul** (2003) na versão situada junto a janela do CCB-SP e em **NOOR/LUZ** (2005) a projeção luminosa da palavra "luz" em caligrafia urdu, que realizei nas áreas mais escuras e mercados de Lahore, no Paquistão, durante três noites seguidas.

|

3 - M.D. O que sempre me impressionou e me interessou no seu trabalho é o encontro das dimensões da poética e da técnica, que, a meu ver, está muito presente nesta exposição. Como você descreveria este processo e esta relação? O ilusório e o mágico são uma dimensão importante desse processo?

De fato, a exploração de técnicas de produção de imagens tem sido um interesse recorrente que permeia toda a minha produção e que deriva de minha curiosidade pelos recursos aportados por novos meios. Sem sombra de dúvida, isto se liga a minha atitude, também recorrente, de reflexão e prospecção crítica sobre a natureza da representação visual. Entretanto, não sou uma artista especializada em vertentes tecnológicas dos meios e das linguagens, pois ao longo dos anos venho misturando processos tradicionais e artesanais com recursos de tecnologias mais novas e sofisticadas, reduzidas por vezes a sua expressão mais simples. Se algo caracteriza meu trabalho tecnicamente, é justamente o hibridismo dos meios de produção.

No início dos anos setenta fazia obras de caráter gráfico usando diversos meios de impressão (tradicionais e industriais), incluindo explorações em vídeo-arte, mas sobretudo usando meios de reprodução rápida -da fotocópia à microfilmagem-, para difusão em publicações e outros canais alternativos.

Nos anos oitenta, quando comecei a fazer instalações que eram pintadas diretamente em espaços expositivos, como foram as da série **In Absentia** (1982,1983-1993) também lancei mão de recursos de meios extremamente artesanais, como as tapeçarias, as porcelanas pintadas e os recortes em laminado de madeira. Buscava saídas que dessem permanência às concepções que estava realizando, em sua maioria, como obras efêmeras, em espaços institucionais. Entretanto, é importante reiterar que minha ênfase nunca esteve nos procedimentos técnicos, dado que as obras não eram em si mesmas investigações sobre os meios que utilizava.

Na série de tapeçarias que foram bordadas à mão por profissionais especializadas, em meados dos anos oitenta, o mais importante era saber como e em que grau o tipo de ponto escolhido afetaria e transformaria minha silhueta - eu mesma nunca dei um ponto sequer...

Quando comecei a adotar crescentemente recursos digitais para a realização de meus trabalhos, em meados dos anos 90, pude imprimir mais velocidade à concepção de diversas obras, especialmente as de grande formato. Também pude ter acesso a novos suportes que me garantiram vencer com maior precisão os desafios das grandes escalas em arquiteturas onde devia planejar intervenções -sem falar do novo tipo de permanência que pude dar às minhas instalações *site specific*: a potencialidade da repetição, implicada nas matrizes digitais.

Desde minha atividade no campo da gravura, o trabalho técnico tem sido dividido com outros colaboradores, que possuem competências especializadas que eu mesma não tenho. Minha meta não é a dimensão técnica e sim a dimensão poética. Por mais sofisticados que os resultados técnicos possam ser, eles não devem ter relevância - quero que sua função maior seja tornar a poética mais incisiva. Por isso, em muitos trabalhos, os próprios equipamentos se mostram como recursos *low tech*, ou simplesmente não estão presentes, para não roubar a atenção do que deve ser percebido.

Talvez a ilusão de algumas imagens projetadas, como as de **Equinócio, Double e Quimera**, decorram desse fato, que se oferecem ao espectador como truque visual e percepção mágica.

M.D. Gosto da maneira como você enfatiza o aspecto poético de seu trabalho. Acho importante que as pessoas percebam sua obra por este lado. É muito simplificador e reducionista associar sua obra à de investigação de novos meios e tecnologias. Todos os artistas que se limitaram aos aspectos técnicos não acrescentaram nada ao processo da arte, cuja função é fustigar o mistério. Penso que quanto mais próxima do mistério maior são as possibilidades da obra criar camadas de sentidos e quanto mais intensa esta possibilidade maior o vigor e a permanência do discurso plástico deste artista. A arte não tem a função de responder ou atender nada: sua função é de ampliar o campo da percepção. Sabemos que todos os artistas que se limitaram à técnica pela técnica (o que não é o seu caso) foram engolidos por ela porque quem

entende de técnica é técnico.

Quanto ao que nomeei ilusório e mágico, reparo, agora, que estava me referindo ao substrato mais profundo de sua obra que é o comentário sobre a representação. Sei que esta é uma velha e já quase desgastada questão, mas que também não perdeu sua função de fulcro no cruzamento arte / filosofia, principalmente neste momento em que ainda estamos aprendendo a decifrar os códigos de um mundo em que a virtualidade tornou-se uma dimensão possível do acontecimento da realidade humana. Eu acredito que quando a arte moderna desmanchou os cânones da representação naturalista clássica, estava semeando este mundo que a tecnologia acabou por dar forma real e tinha por desejo objetivar uma relação mais imediata entre arte e natureza, no sentido de não deixar as forças naturais escapar (*landscape*) e trazê-las mais para perto, a maneira dos impressionistas que queriam estar onde a luz estava. Ou seja, a crítica à ordem da representação visava, por um lado, acompanhar o fluxo da natureza, no sentido de ser igual a ele (processo que culminou com a diluição da fronteira arte / vida a partir dos anos 60) e, por outro, propunha um descolamento tão intenso da realidade externa que criava um mundo voltado sobre si mesmo (processo que culminou com a criação de uma realidade virtual). Resumindo: a crítica à representação é um processo paradoxal, que se abre para a realidade das potências da natureza e se fecha sobre si mesma criando um mundo paralelo das forças do humano. Ao ter estabelecido este paradoxo, uma das funções da arte passou a ser a de lidar com a tensão destes dois campos.

4 - M.D. Como foi trabalhar na fachada da Telemar? Como você interpretaria LUZ/ZUL e as idéias de inversão e transparências contidas neste trabalho?

R.S. Fachadas envidraçadas e clarabóias são suportes magníficos para desenvolver idéias que impliquem nas relações entre arquitetura e o universo da cor / luz, Elas funcionam como umbrais de luz que conectam o dentro e o fora do edifício, operando como filtro de luz para quem está dentro e como backlight para quem olha de fora. Também me importa sua capacidade de despejar para o interior arquitetônico um mundo de reflexos luminosos, quando essas superfícies transparentes filtram a luz do brilho do sol.

Clarabóias e fachadas de vidro já são suportes familiares para mim, desde Claraluz e a intervenção gigante no Palácio de Cristal, mas nem por isto me senti menos provocada pelo desafio de fazer mais esta intervenção, pois mesmo que a prática anterior conte, os resultados novos nunca são totalmente previsíveis. Há uma parte imensa da concepção que fica em aberto para as condicionantes trazidas pelo próprio edifício.

Eu também já havia vazado a palavra 'luz', como escritura luminosa, em outras arquiteturas - na janela da frente do CCBB-SP e na abside do Palácio de Cristal, onde o reflexo invertido se projetava com força no chão, deixando ler a palavra invertida. Contudo, mesmo com todas essas premissas, a intervenção na fachada da Telemar traz outras implicações, com complexidades e efeitos que lhe são próprios.

LUZ/ZUL contem uma inversão, cuja apreensão -e entendimento- conta, em primeira instância, com o lugar de onde se lê a palavra: a partir de dentro ou do lado de fora

do edifício. Fazer perceber LUZ como palavra legível, vazada e iluminada por trás, na fachada da Telemar, desde um ponto de vista situado fora do edifício, é certamente a operação mais simples. Muito mais complexo é o que acontece dentro do edifício. Ali, esta mesma palavra, tornada ilegível, ou seja, ZUL -quando receber forte iluminação vinda do exterior-, deve se projetar, em tamanho menor, novamente invertida e bastante fragmentada, sobre os diversos planos do interior do edifício, escadas, paredes e mobiliário.

Creio, ainda, que toda essa "cascata" de projeções entrecruzadas estará afetada pela cor-luz azul filtrada pela película adesiva. O efeito de ambientação azulada poderá reforçar a leitura "corrigida" de Zul como AZUL...

Seguramente, na Telemar, os dados mais imprevisíveis vão ser os da fragmentação dos reflexos luminosos dentro do edifício, pelos numerosos anteparos da sua arquitetura interior, e o modo como os diversos planos, alguns opacos outros diáfanos, vão intersectar e embaralhar todas as projeções. Talvez seja possível entender LUZ/ZUL como um tipo de caleidoscópio luminoso.

M.D. É impressionante sua capacidade de ver, ou melhor, de fazer ver (costumo brincar dizendo quem faz ver são os escritores, os artistas plásticos criam presenças). O que mais me agrada em MEMORIAZUL no Palácio de Cristal, de Madrid, e LUMEN no CCB-B-S.P. é a fragmentação. Temi, em dado momento, que isto não ocorresse na Telemar. A fragmentação, para mim, possui um forte sentido metafórico, que neste trabalho vai ser movido simplesmente pelo que há de mais impalpável, que é a luz. Esta dimensão vai requalificar o espaço da arquitetura interna do prédio, na medida em que intensificará a vertigem contida naquela sucessão de escadas de degraus de vidros. E, também, requalificará o sentido da fragmentação na sua obra, na medida em que ela ocorrerá naturalmente, sem ajuda de projeção digital, como no CCB-B S.P. ou de projeções plotadas, como no Palácio de Cristal. Dessa forma, esse conceito, ganhará outra camada de sentido, que será o de usar um condutor natural -impalpável e quase sem densidade material-, que é a luz, como trânsito da virtualidade. É como se você colocasse no lugar da tecnologia a natureza.

5 - M.D. Como você relaciona o conteúdo metafórico da idéia de luz com o seu trabalho? Para você esta camada de sentido existe, ou você está mais interessada nos aspectos técnicos e objetivos? Ou, ainda, o que te interessa é usar a linguagem tecnológica para fazer extrações metafóricas da realidade para que possamos melhor percebê-la?

R.S. Inegavelmente este patamar de sentido e de interpretação existe no meu trabalho, há algum tempo. Eu mesma tenho investigado quando e como esses significados metafóricos da luz -tomada como fonte espiritual de iluminação e transcendência- começam a se aderir a algumas de minhas instalações *site specific*.

Tenho a noção de que isto começa com **Todas las Noches** (1998-1999), um projeto até hoje não realizado, que fiz para cinco salas contíguas do Museu de Arte Contemporânea (MARCO) de Monterrey, no México. No projeto imaginei que essas salas de exposições temporárias, no andar térreo deste edifício impressionante, criado por Legorreta, tinham tido o teto arrancado e estavam expostas à duas intensas fontes de luz, capazes de cobrir todos os espaços expositivos com fortes sombras

projetadas. O efeito era de iluminação lunar sobre um museu vazio, pois nas salas permaneciam apenas os bancos, as bases e as vitrines, sem arte alguma em exposição, tudo recoberto por quase dois quilômetros de vinil adesivo preto. Em meu projeto, o único elemento arquitetônico que permaneceu no teto arrancado foi a imensa esfera de concreto que o arquiteto colocou em equilíbrio precário, sobre o exato ângulo das paredes que limitam o espaço de exposições, dando para o pátio interno.

Todas las Noches fez descer a noite sobre o museu e sobre a arte nos museus. Para mim foi uma reflexão marcante sobre o lugar da arte e o lugar da arte nos museus-escultura da atualidade; para aquele museu um projeto provavelmente demasiado crítico, talvez por isto mesmo tenha sido formalmente negado ou mantido em *stand by*, até hoje.

Não sei explicar verbalmente o significado desta luz / sombra arrasadora de Todas las Noches, nem por qual viés poderia se relacionar com idéias de transcendência - essas conexões se dão naquela mesma área da mente onde nascem as idéias artísticas, e que se mantêm nebulosa para o próprio artista. Mas sei, sim, que daquela esfera pendurada sobre as salas ensombrecidas descendem as esferas que fiz para **Equinócio** e **A Lição**, obras que tratam da luz e da arte, numa relação especial. Nelas o que se pede ao observador é uma atitude de contemplação alongada no tempo, para o que as obras lhe oferecem: magia, deslumbramento e surpresa com a escala, numa relação quase cósmica com as esferas onde os padrões de luz e sombra estão pintados em duas metades exatamente iguais

A associação desses conteúdos com linguagens tecnológicas também é um fato e esta relacionada com a necessidade de produzir imagens imateriais, fazer simulações, planejar obras em escalas dilatadas, enfim, de operar com novos materiais e procedimentos. A própria **Todas las Noches** tem origem em tecnologias digitais sofisticadas - a maquete digital em 3D foi realizada em colaboração com o arquiteto Claudio Bueno, na época trabalhando no Núcleo de Tecnologia em Arquitetura e Urbanismo (NUTAU) da Universidade de São Paulo e a apresentação do projeto ao MARCO foi feita na forma de um website sediado no NUTAU.

Outras instâncias onde encontro que estão claramente exemplificadas abordagens metafóricas da luz são as obras **Lumen** e **Memoriazul**.

Nelas tento evocar a percepção, ou melhor, o sentimento de um evento luminoso virtualmente dinâmico, catastrófico e também deslumbrante, no qual a luz atravessa espaços fechados, transformando em estilhaços luminosos a matéria do edifício que invade e desmonta ao mesmo tempo. E haja tecnologia para fazer aquelas projeções tão fortes e imagens digitais com definição e capacidade de cobrir espaços tão grandes e tão altos...

M.D. Concordo com você, são estas obras que guardam esta dimensão poética e filosófica, ao mesmo tempo que se apropriam de uma requintadíssima tecnologia. Este ponto de encontro entre arte, filosofia e uso técnico da ciência, me remete ao momento do nascimento da filosofia em que estas pulsões estavam todas reunidas e palpitando no seu desejo de se transformarem em conhecimento. Melhor, consigo perceber, através destas obras, a mesma perplexidade que o homem deve ter

experimentado diante das forças da natureza, quando fundou a filosofia, como percepção organizada da realidade. Há nelas esta dimensão de perplexidade e encantamento, que fundam as bases da organização do caos: uma racionalidade agenciadora da metafísica da imanência. Uma forma forte de enfrentar o destino do homem.

Quando pensei no conjunto das obras que fazem parte desta exposição da Telemar – cuja escolha foi resultado de um processo rico e orgânico em que os envolvidos no projeto foram sugerindo obras -, o que estava por detrás do meu pensamento, e o guiando, era que desejava uma exposição em que a dimensão do poético, associada a esta perplexidade fundadora do logos, envolvesse o espectador. Espero que possamos atingir este objetivo. Penso que obras como LUNAR - na sua coreografia cósmica-, PULSAR -na sua simplicidade lúdica-, DOUBLE -na sua agudeza crítica à representação, à mimese e ao duplo- e, finalmente, LUZ / ZUL -estilhaçando com tautologia e luz o sentido das coisas e do espaço, inquirindo-nos sobre a relação palavra / imagem-, enfim, penso que o conjunto destas obras podem ser a tradução deste sentimento contido em TODAS LAS NOCHES, onde a grande presença é a grande ausência. Talvez por isso o museu tenha deixado a obra de stan-by. Afinal, como o lugar destinado a armazenar a memória do tempo, abrigaria o vazio? ...

6 - M.D. Gostaria de saber se sua intervenção em prédios públicos guarda alguma relação com a preocupação política e social presentes no início de sua carreira como artista. Se estas obras, por atingirem um grande público, teriam uma função social.

R.S. Intervenções em prédios com extensa visitação de público não especializado, mas sem dúvida curioso e interessado, são grandes desafios para a comunicação artística, pois é importante fazer-se entender sem baixar o repertório. Enquanto montava Lumen no Palácio de Cristal de Madri pensei que a tarefa era fazer a exposição ser compreendida pelo tipo de público que frequenta o Parque do Retiro: um público imenso, de classe média, que visita sistematicamente o interior do Palácio de Cristal, *no matter what's inside*, por puro prazer, como num passeio, mais do que nada porque o Palácio é bonito.... A mim cabia montar a armadilha que capturasse sua percepção e transformasse seu entendimento daquela arquitetura.

Desde um viés político, essas audiências maiores são muito diversas das micro audiências de consciência afiada que tive no início da minha carreira, quando as obras eram distribuídas como trocas políticas, quase como de mão-em-mão.... Contudo, no caso do direcionamento político e social de obras públicas, efêmeras ou não, penso que ainda mais exigentes do que as intervenções em prédios públicos são as intervenções urbanas e a relação que estabelecem com o público de rua, uma massa anônima mais ou menos anestesiada.

Não pude jamais avaliar como funcionou a intervenção da grande sombra do Super Herói, cobrindo 12 andares de uma fachada da Avenida Paulista: pode ser percebido como a presença de um herói que nos protege, o Superman mitológico das histórias em quadrinhos? ou pode ser percebido como um tipo de morcego gigante, o herói protetor das corporações instaladas na avenida? Também nunca pude medir os efeitos que uma imagem projetada a noite sobre fachadas escuras pode ter sobre um transeunte ou sobre os passageiros de um ônibus que passa ao lado da projeção.

Fora dos espaços protegidos da arte o que tem que ser posto a funcionar- com força redobrada- é o poder transformador que a arte tem, quando proporciona novas experiências no real e consegue substituir o olhar indiferente por uma atitude mais curiosa e participativa. Isto deve bastar.

7 - M.D. Há nos trabalhos desta exposição o insólito e o maravilhamento, que os aproxima da idéia do "thauma" grego, que é o momento de perplexidade que experimentamos diante das forças da natureza, e que desperta o logos e o desejo da filosofia. Penso que esta potência está preservada no seu trabalho. Como você veria esta questão?

R.S. O maravilhoso e a descontextualização já eram meu indicadores favoritos quando realizei **Anamorfas** e outras distorções projetivas no início dos anos 80. Mas o maravilhoso de então não era um correspondente do deslumbramento. Era um efeito mais conceitual, derivado dos artifícios e do engenho contido nas invenções e no fantástico do imaginário Maneirista- retomado ironicamente por Duchamp em suas *opticeries*, sem dúvida outros indicadores para meus trabalhos. O maravilhoso maneirista que me interessava tinha um lado alucinatório e estava conectado aos inúmeros dispositivos óticos dos gabinetes e câmaras equipados para produzir visões mágicas, aparições e anamorfoses.

Este imaginário esta na base de minhas recriações daqueles anos, que tingi de ironia (como nas próprias **Anamorfas**) ou impregnei de significados políticos (na serie dos Dilatáveis). Nas obras presentes nesta exposição, o maravilhoso tem certamente outra " tonalidade", a da iluminação do espírito (*enlightment*) e a busca do deslumbramento que se poderia experimentar com a beleza e a magia. Esta esfera de efeitos foi a que certamente conectou as obras de Claraluz. Quando concebi a luz estilhaçada da instalação **Lumen**, no CCBB de SP e a fragmentacao caleidoscópica de **Memoriazul**, no Palacio de Cristal também quiz provocar no espectador a percepcao /interpretaçao de uma beleza insolita e iluminada.

Penso que a projecao noturna **NOOR/LUZ** que fiz recentemente no contexto do Festival de Performing Arts de Lahore, Paquistao, esteve igualmente calcada na procura desses efeitos, com a diferenca de ter dividido sua significacao entre o poetico e o politico. A caligrafia iluminada da palavra LUZ, escrita em urdu, aludia à Nur Jahan- poetisa e mulher notável, conhecida como "Luz do Mundo" e que foi imperatriz da India e do Paquistao no XVII-, e, ao mesmo tempo, aludia a idéia de trazer luz, ainda que metaforicamente, aos mercados noturnos e ambientes urbanos mais problematicos e escuros da velha Lahore onde a palavra foi projetada desde um **carro aberto em movimento**, durante três noites seguidas.

M.D. O insólito, o maravilhamento e a perplexidade são dimensões que o tempo fragmentado da contemporaneidade tem engolido, de forma tão avassaladora, que ainda talvez não tenhamos avaliado as conseqüências nefastas que isto representará no futuro. Estes elementos são a fonte do poético, do filosófico e da imaginação criadora da ciência. É uma dimensão sem a qual é duro viver. Penso que a grande manobra (perversa) do capital é criar uma aliança entre o consumo e o encantamento para gerar uma sensação de felicidade, ocupando o lugar da plenitude que podemos

experimental diante do espetáculo da natureza e que é a fonte deste maravilhamento que abre espaço para a indagação e para a criação dentro de nós. Isto é vitalidade, pulsão e vida parceira da vida.

Sua obra me comove porque ela enfrenta o corpo a corpo desta luta dentro do campo do inimigo. Com isto quero dizer que você tem cada vez mais se apropriado dos recursos tecnológicos de forma positiva: como arma capaz de recuperar esta dimensão que perdemos da natureza. Não gostaria que entendessem meu pensamento ou a leitura que faço de sua obra equivocadamente, como se fosse arisco à tecnologia. Não se trata disso, pelo contrário, mas de apropriação de efeitos. Efeitos geram afetos e afetos mal conduzidos levam à barbárie. Meu receio é a banalização do mal.

8 - M.D. Por favor, comente o *Lunar*.

R.S. Em **LUNAR** está presente a intenção de apontar a dimensões infinitas, através da alusão clara - visual e sonora - ao infinito no espaço cósmico: pelo menos tal como o imagino. As esferas de Lunar não representam exatamente planetas, mas são corpos esféricos que dimensionei para parecerem imensos e pesados. Eles "rolam" em duas paredes distintas, mas sempre em cima da mesma linha de horizonte, um tipo de horizonte baixo onde as esferas vão se esconder periodicamente, rolando e diminuindo de tamanho, durante a projeção de 8 minutos, organizada em *loop*.

Na verdade **LUNAR** consiste na projeção idêntica de uma única esfera, cumprindo a mesma sequência de um movimento lento, sobre duas paredes justapostas em ângulo reto. O pequeno *delay* aleatório que estabeleci entre as duas projeções e a causa da combinatoria aberta e aparentemente incalculável entre as posições e os tamanhos relativos das duas esferas em movimento.

A esfera foi digitalizada e animada por Ronaldo Kiel, em 2001, quando imaginei um cenário para a apresentação de uma das peças apresentadas pelo grupo Anita Cheng Dance, no Joyce Soho, em Nova York. No cenário três esferas de grade formato rolavam lentamente nas paredes ao fundo e laterais da cena e em muitos momentos do espetáculo os bailarinos interagem com as esferas e com as sombras que projetavam sobre elas.

Quando recriei aquelas esferas para Lunar o grupo Olhar Periférico se encarregou da montagem angular e da nova sequência de movimentos das esferas, que foi complementada pela trilha sonora de Rogerio Rochlitz. Ao encomendar esta trilha eu havia pedido que evocasse as distâncias e as possíveis sonoridades do espaço cósmico.

9 - M.D. Por favor, fale sobre o *Double* e sobre o *Pulsar*.

R.S. **Double** consiste numa réplica luminosa e magicamente apresentada junto com sua origem, um grande cubo de madeira com o qual compartilha a sombra projetada. Este é um trabalho que trata do real e de sua representação - enfatizando a representação como "fantasma"...

O cubo, que é uma forma geométrica simples, foi realizado com o máximo de apuro técnico, para ser de uma beleza "pristina", mas inquestionavelmente assentada no

real. A pintura das arestas do cubo, em branco e preto, registra um padrao fixo de luz e sombra e as arestas pretas confinam com a area da sombra projetada no chao. A sombra distribuida pelo chao e paredes avanca ate abracar a replica luminosa, na parede do fundo. O duplo do cubo iluminado provem da imagem fotografica de um cubo similar, mas em miniatura, realizada como gravacao em vidro (gobo dicroico) e projetada na parede.

De um ponto de vista escolhido o espectador ve a borda da sombra projetada no chao perfeitamente alinhada com as bases do cubo real e do cubo replicado com a projecao. É quando se tem a percepcao magica de que a replica esta situada dentro da parede ou simplesmente que a parede do fundo nao esta mais la.

Pulsar teve origem num pequeno trabalho que fiz para a exposicao *Al fuoco, Al fuoco!* organizada por uma galeria italiana (Il Gabbiano, La Spezzia, em 1997) que convidava os artistas participantes a enviar um trabalho feito com uma caixinha de fosforos. O que realizei entao foi uma especie de pre-Pulsar, baseado nas mesmas operacoes e principios poeticos do Pulsar tal como se apresenta nesta exposicao. Mas no trabalho anterior ja estava presente esta mesma intencao de transformar a caixinha de fosforos no lugar insolito onde nascem a luz e as estrelas. Apenas a solucao tecnica era muito mais precaria pois neste trabalho que serviu de ensaio ao futuro Pulsar, eu instalei no interior da caixinha de fosforos uma pilha comum e uma pequena lampada de lanterna. O expediente de recortar e vazar uma estrela perspectivada na lateral da caixinha, para deixar a luz escapar fisicamente pelo recorte- se manteve exatamente igual no novo **Pulsar**.

O que moveu minha imaginacao desde o principio foi pensar nesta luz presa dentro da caixa de fosforos, sob um rotulo FIAT LUX que funcionava, paradoxalmente como um titulo ready made, muito conveniente e apropriado.

A luz que escapava pelo rasgo lateral e projetava na parede uma pequena estrela muito brilhante, foi que me levou a pensar na caixinha de fosforos como nascedouro de estrelas. Para desenvolver esta ideia simplesmente "acoplei" à estrela menor uma estrela projetada muito mais extensa, proveniente de um gobo meálico vazado em forma de estrela e montado em projetor especifico, a curta distancia da caixa de fosforos.

As formas das duas estrelas sao similares, independente do contraste de tamanho entre as duas. De um lado a estrela maior toca uma ponta da estrela menor e no outro extremo ela se mostra muito mais alongada e difusa, com uma ponta em " fuga" para o infinito.

