

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC**  
**CENTRO DE ARTES – CEART**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**ALETEA HOFFMEISTER MATTES**

**SONHO-CORPO-ARCÁDIA**

**A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE ELAINE TEDESCO  
E SUAS ARTICULAÇÕES COM O ESPAÇO URBANO**

**Vol.1**

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosângela M. Cherem.

**FLORIANÓPOLIS, SC**

**2010**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**ALETEA HOFFMEISTER MATTES**

**SONHO-CORPO-ARCÁDIA**

**A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE ELAINE TEDESCO  
E SUAS ARTICULAÇÕES COM O ESPAÇO URBANO**

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/ UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa de Teoria e História das Artes Visuais.

**Banca examinadora:**

Orientadora: \_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosângela Miranda Cherem  
CEART/UDESC

Membro: \_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sandra Makowiecky  
CEART/UDESC

Membro: \_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup>. Pós-Dr<sup>a</sup>. Blanca Luz Brites  
IA/UFRGS

**Florianópolis, 31 de agosto de 2010.**

## AGRADECIMENTOS

À artista Elaine Tedesco, pela obra que inspirou e moveu esta pesquisa. Pela generosidade em conceder entrevista, responder *emails*, abrir seu ateliê e seus arquivos.

À minha orientadora Prof<sup>a</sup>. Rosângela Cherem, por compartilhar conhecimentos, iluminar a trajetória desta dissertação com suas idéias inspiradoras e pelas aulas inesquecíveis.

À Prof<sup>a</sup>. Sandra Makowiecky, pelas palavras de incentivo e instrução, pelos preciosos textos disponibilizados e constante bom-humor.

À Prof<sup>a</sup>. Blanca Brites que aceitou participar da avaliação deste trabalho e trouxe excelentes contribuições durante o momento da Qualificação.

Aos professores e colegas; em especial à colega Fernanda Trentini, que conheci no dia da entrevista de seleção, e ao longo desses dois anos de mestardo se tornou uma amiga.

Ao PPGAV pela oportunidade de aperfeiçoamento profissional e apoio às viagens de estudo.

Ao meu amado marido Jônatas Mattes, que, mesmo com seu raciocínio lógico de engenheiro, valorizou minhas reflexões subjetivas sobre arte, e nos momentos difíceis estava ao meu lado com palavras de ânimo e segurança.

À minha sobrinha Priscila Michel Porcher pelo cuidadoso trabalho de revisão do texto.

À minha família, que, mesmo à distância, sempre se faz presente através do constante apoio afetivo.

Ao Deus que é poderoso para fazer infinitamente mais do que pedimos ou pensamos.

## RESUMO

Este estudo consiste numa reflexão sobre a obra da artista Elaine Tedesco, tendo como foco as projeções de imagens sobre espaços sombrios e as séries de objetos e instalações. Considerando que grande parte de sua produção está vinculada à cidade como palco de ação e fonte de criação, procura-se reconhecer as questões conceituais que emergem da relação entre os trabalhos da artista e esse espaço, o que desencadeia a análise da arte como possibilidade onírica e como proposta de discussão sobre o corpo na urbanidade. Aprofundando a problemática da imagem que emerge das obras, estabelece-se uma interlocução com a produção de outros artistas que desenvolveram trabalhos relacionados ao assunto. Decorrente desta proposição, a cidade passa a ser concebida tanto como um espaço real e concreto como um campo de sonhos, sendo que esta articulação torna possível relacionar o espaço urbano com a Arcádia.

**Palavras-chave:** Elaine Tedesco. Cidade. Sonho. Corpo. Arcádia.

## **ABSTRACT**

This study consists in a reflection on the work of artist Elaine Tedesco, focusing on the projection of images on dark spaces and sets of objects and installations. Whereas much of its production is linked to the city as the scene of action and source of creation, seeks to recognize the conceptual issues that emerge from the relationship between the artist's works and this space, what triggers the analysis of art as a possibility to dream and as a proposal for discussion about the body in urbanity. Deepening the problem of image that emerges from the works, it establishes a dialogue with the production of other artists who developed work-related matter. Arising from this proposition, the city is conceived as a space both real and perceived as a field of dreams, and this combination makes it possible to relate the urban space with Arcadia.

**Keywords:** Elaine Tedesco. City. Dream. Body. Arcadia.

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE FIGURAS .....</b>	<b>07</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>1. CIDADE - SONHO.....</b>	<b>19</b>
1.1 Imagens de luz sobre a cidade noturna.....	19
1.2 A luz encarnada em imagens-tempo.....	29
1.3 A cidade evoca e vive sonhos .....	40
1.4 Os sonhos e a memória da cidade.....	49
<b>2. CIDADE - CORPO.....</b>	<b>56</b>
2.1 Entre o sonho e a forma .....	56
2.2 A forma e o corpo .....	62
2.3 O corpo e a cidade.....	70
2.4 O corpo da cidade.....	80
<b>3. CIDADE - ARCÁDIA.....</b>	<b>91</b>
3.1 O encontro do espaço real com o onírico.....	91
3.2 O anseio pelo poético na cidade.....	94
3.3 Do particular ao coletivo.....	102
3.4 Arcádia: uma forma de ressignificar a cidade.....	108
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>115</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>118</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>123</b>

## LISTA DE FIGURAS

Capa	<b>Elaine Tedesco.</b> <i>Quintal com escada e ruína</i> , da série <i>Observatório II</i> (detalhe). Projeção, 2008. Imagem cedida pela artista.	
Fig. 01 -	<b>Elaine Tedesco.</b> <i>Sem título</i> , da série <i>Casas</i> . Diapositivo, 2002. Imagem cedida pela artista.	20
Fig. 02 -	<b>Elaine Tedesco.</b> <i>Sem título</i> , da série <i>Sobreposições Imprecisas</i> . Projeção sobre fachada da igreja, Mostardas, 2002. Imagem cedida pela artista.	23
Fig. 03 -	<b>Elaine Tedesco.</b> <i>Sem título</i> , da série <i>Sobreposições Imprecisas</i> . Detalhe da sequencia de projeções realizadas em sobre fachada da Câmara dos Vereadores, Mostardas, 2002. Imagem cedida pela artista.	23
Fig. 04 -	<b>Elaine Tedesco.</b> <i>Sem título</i> , da série <i>Sobreposições urbanas</i> . Projeção sobre ruína no bairro Belém Novo, Porto Alegre, 2004. Imagem cedida pela artista.	25
Fig. 05 -	<b>Elaine Tedesco.</b> <i>Sem título</i> , da série <i>Sobreposições urbanas</i> . Projeção sobre ruína no bairro Belém Novo, Porto Alegre, 2004. Imagem cedida pela artista.	25
Fig. 06 -	<b>Elaine Tedesco.</b> <i>Interações Urbanas – Projeção na fachada da Casa 7</i> . Pelotas, 2006. Imagem cedida pela artista.	27
Fig. 07 -	<b>Elaine Tedesco.</b> <i>Interações Urbanas – Projeção na Fachada da Casa da Banha</i> . Pelotas, 2006. Imagem cedida pela artista.	27
Fig. 08 -	<b>Elaine Tedesco.</b> <i>Quintal com escada e ruína</i> , da série <i>Observatório II</i> . Projeção, 2008. Imagem cedida pela artista.	28

- Fig. 09 - **Regina Silveira.** *Transit.* Projeção, medidas variáveis, Bienal 50 Anos, São Paulo, 2001. Foto: Cláudio Opazo. 34  
 Fonte: <[reginasilveira.uol.com.br/projecoes.php](http://reginasilveira.uol.com.br/projecoes.php)> Acesso em 22 jan. 2010.
- Fig. 10 - **Regina Silveira.** *Passeio Selvagem.* Animação digital, projeção a laser, org. SESC Santana, São Paulo, 2009. Foto: Nilton Silva. 34  
 Fonte: <[reginasilveira.uol.com.br/projecoes.php](http://reginasilveira.uol.com.br/projecoes.php)> Acesso em 22 jan. 2010.
- Fig. 11 - **Krzysztof Wodiczko.** *Projeção sobre o Hirshhorn Museum.* Projeção sobre a fachada do Public Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., 1988. 38  
 Fonte: <[www.pbs.org/art21/slideshow/popup.php?slide=711#](http://www.pbs.org/art21/slideshow/popup.php?slide=711#)> Acesso em 09 mar. 2010.
- Fig. 12 - **Shimon Attie.** *Via della Tribuna di Campitelli,* da série *The Writing on the Wall.* Projeção, Roma, Itália, 2002. 39  
 Fonte: <[www.mocp.org/collections/permanent/attie\\_shimon.php](http://www.mocp.org/collections/permanent/attie_shimon.php)> Acesso em 07 out. 2009.
- Fig. 13 - **Shimon Attie.** *At the Coliseum,* da série *The Writing on the Wall.* Projeção, Roma, Itália, 2002. 39  
 Fonte: <[www.mocp.org/collections/permanent/attie\\_shimon.php](http://www.mocp.org/collections/permanent/attie_shimon.php)> Acesso em 07 out. 2009.
- Fig. 14 - **Elaine Tedesco.** *Sem título,* da série *Sobreposições Imprecisas.* Projeção de diapositivos sobre janela do Hotel São Luiz Rei, Mostardas, 2002. 42  
 Imagem cedida pela artista.
- Fig. 15 - **Elaine Tedesco.** *Sem título,* da série *Sobreposições Imprecisas.* Projeção realizada na Cooperativa Agrícola de Rio Pardo, 2003. 43  
 Imagem cedida pela artista.
- Fig. 16 - **Elaine Tedesco.** *Sem título,* da série *Guaritas.* Projeção sobre uma garagem da Rua Riachuelo, Porto Alegre, 2005. 43  
 Imagem cedida pela artista.
- Fig. 17 - **René Magritte.** *Império das Luzes.* Óleo sobre tela, 146 x 114 cm, 1954. Museu Real de Belas Artes da Bélgica, Bruxelas. 46  
 Fonte: <[www.magritte.be/](http://www.magritte.be/)> Acesso em 29 set. 2009.
- Fig. 18 - **Elaine Tedesco.** 48  
*Interações Urbanas – Projeção na Praça Coronel Pedro Osório.* Pelotas, 2006.  
 Imagem cedida pela artista.

- Fig. 19 - **Giorgione Barbarelli da Castelfranco.** *A Tempestade*. Óleo sobre tela, 82 x 73 cm, 1505. Gallerie dell'Accademia, Veneza.  
Fonte: <[www.wga.hu/index1.html](http://www.wga.hu/index1.html)> Acesso em 05 set. 2009. 48
- Fig. 20 - **Ernest Pignon-Ernest.** *Epidemias*. Serigrafia colada em parede, Nápoles, Itália, 1990. 51  
Fonte: <[www.pignon-ernest.com/p/naples.htm](http://www.pignon-ernest.com/p/naples.htm)> Acesso em 05 abr. 2010.
- Fig. 21 - **Ernest Pignon-Ernest.** *Davi e Golias após Caravaggio*. Serigrafia colada em parede, Nápoles, Itália, 1988. 51  
Fonte: <[www.pignon-ernest.com/p/naples.htm](http://www.pignon-ernest.com/p/naples.htm)> Acesso em 05 abr. 2010.
- Fig. 22 - **Ernest Pignon-Ernest.** *Sem título*, da série *Rota Mahmoud Darwich*. Ramallah, Palestina, 2009. 52  
Fonte: <[www.pignon-ernest.com/p/darwich.html](http://www.pignon-ernest.com/p/darwich.html)> Acesso em 05 abr. 2010.
- Fig. 23 - **Ernest Pignon-Ernest.** *Sem título*, da série *Rota Mahmoud Darwich*. Ramallah, Palestina, 2009. 52  
Fonte: <[www.pignon-ernest.com/p/darwich.html](http://www.pignon-ernest.com/p/darwich.html)> Acesso em 05 abr. 2010.
- Fig. 24 - **Elaine Tedesco.** *Objeto Vestível*. Nylon e isopor, 140 x 120 x 25 cm aberto, Espaço cultural da Ulbra, Porto Alegre, 1998. 58  
Imagem cedida pela artista.
- Fig. 25 - **Elaine Tedesco.** *Sala de Repouso*. Metal, tecido, pregos e ninho de pássaro, Solar GrandJean de Montigny, Rio de Janeiro, 1994. Foto: Cao Guimaraes. 59  
Imagem cedida pela artista.
- Fig. 26 - **Elaine Tedesco.** *Um dos Caminhos do Jardim*. Tecido e metal, Parque Modernista, São Paulo, 1994. Foto: Everton Ballardin. 59  
Imagem cedida pela artista.
- Fig. 27 - **Elaine Tedesco.** *Sem título*, da série *Entre o Repouso e o Isolamento*. Foto, metal, espuma e tecido, 2001. 61  
Imagem cedida pela artista.
- Fig. 28 - **Elaine Tedesco.** *Sem título*, da série *Entre o Repouso e o Isolamento*. Foto, metal, cama e feltro, 2001. 61  
Imagem cedida pela artista.
- Fig. 29 - **Tony Smith.** *Die*. Aço, 183 x 183 x 183 cm, 1962 (fabricada em 1968). Fonte: <[www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81364](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81364)> Acesso em 10 abr. 2010. 63

- Fig. 30 - **Robert Morris.** *Sem título (Box for Standing)*. Madeira, 188 x 63,5 x 26,7 cm, 1961.  
Fonte: <[www.tate.org.uk/tateetc/issue14/morris.htm](http://www.tate.org.uk/tateetc/issue14/morris.htm)> Acesso em 10 abr. 2010. 63
- Fig. 31 - **Elaine Tedesco.** *Cabine para Isolamento (com a cama)*. Madeira e espuma, 210 x 216 x 100cm, II Bienal de Artes do Mercosul, Porto Alegre, 1999.  
Imagem cedida pela artista. 66
- Fig. 32 - **Elaine Tedesco.** *Cabine para Isolamento (com a mesa)*. Madeira, 210 x 216 x 100 cm, Centro Cultural Maria Antônia, São Paulo, 2000.  
Imagem cedida pela artista. 66
- Fig. 33 - **Hélio Oiticica.** *Bólido – Cama1*. Madeira, colchão, linho, 1963. Foto: César Oiticica Filho  
Fonte: <[www.escritoriodearte.com/blog/category/artistas/helio-oiticica/](http://www.escritoriodearte.com/blog/category/artistas/helio-oiticica/)> Acesso em 12 mar. 2010. 68
- Fig. 34 - **Ernest Pignon-Ernest.** *Cabine 1*, da série *Les cabines*. Adesivo, Lyon, 1997.  
Fonte: <[www.pignon-ernest.com/p/cabine.html](http://www.pignon-ernest.com/p/cabine.html)> Acesso em 05 abr. 2010. 69
- Fig. 35 - **Ernest Pignon-Ernest.** *Cabine 2*, da série *Les Cabines*. Adesivo, Lyon, 1997.  
Fonte: <[www.pignon-ernest.com/p/cabine.html](http://www.pignon-ernest.com/p/cabine.html)> Acesso em 05 abr. 2010. 69
- Fig. 36 - **Elaine Tedesco.** *Cabines para Isolamento e Camas Públicas*. Madeira, espuma e lona, Mercado Público Central de Porto Alegre, 1999.  
Imagem cedida pela artista. 72
- Fig. 37 - **Elaine Tedesco.** *Escada à beira da Lagoa*. Madeira e espuma, 160 cm x 60cm x 60cm, 2000.  
Imagem cedida pela artista. 72
- Fig. 38 - **Edward Hopper.** *Noctâmbulos*. Óleo sobre tela, 76,2 x 144 cm, 1942. The Art Institute of Chicago.  
Fonte: <<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/111628>> Acesso em 31 ago. 2010. 74
- Fig. 39 - **Elaine Tedesco.** *Guaritas C-6*. Impressão em lambda adesivada sobre PVC, 43,5 x 178 cm, 2005.  
Imagem cedida pela artista. 76
- Fig. 40 - **Elaine Tedesco.** *Guaritas C-8*. Impressão em lambda adesivada sobre PVC, 2005.  
Imagem cedida pela artista. 76

- Fig. 41 - **Krzysztof Wodiczko.** Da série *Homeless Vehicle*. Alumínio e outros, dimensões variáveis, Nova York, 1988-1989. 78  
 Fonte: <[www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/homeless\\_vehicle.htm](http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/homeless_vehicle.htm)>  
 Acesso em 09 mar. 2010.
- Fig. 42 - **Krzysztof Wodiczko.** Da série *Homeless Vehicle*. Alumínio e outros, dimensões variáveis, Nova York, 1988-1989. 78  
 Fonte: <[www.galerieelong.com/artists/](http://www.galerieelong.com/artists/)> Acesso em 09 mar. 2010.
- Fig. 43 - **Bernd e Hilla Becher.** *Water Towers, imagem IV* da série *Tipologias*. Fotografia, 70,5 x 93,3 cm, 1980. 82  
 Fonte: <[www.artnet.com/artwork/426045790/424410353/bernd-and-hilla-becher-wasserturme-water-towers-image-iv-from-the-series-typologies.html](http://www.artnet.com/artwork/426045790/424410353/bernd-and-hilla-becher-wasserturme-water-towers-image-iv-from-the-series-typologies.html)> Acesso em 02 out. 2010.
- Fig. 44 - **Gordon Matta-Clark.** *Conical Intersect* (detalhe). Fotografia, Paris, 1975. 84  
 Fonte: <[www.artnet.com/Magazine/features/smyth/smyth6-4-04.asp](http://www.artnet.com/Magazine/features/smyth/smyth6-4-04.asp)>  
 Acesso em 28 out. 2010.
- Fig. 45 - **Elaine Tedesco.** *Observatório de Pássaros*. Madeira, desenhos e binóculos, 360 x 360 x 360 cm, Fundação Iberê Camargo, 2008. 85  
 Foto: Fabio Del Re  
 Imagem cedida pela artista.
- Fig. 46 - **Elaine Tedesco.** *Observatório de Pássaros* (vista interna – momento de visitação), 2008. 86  
 Imagem cedida pela artista.
- Fig. 47 - **Peter Greenaway.** *Stairs*. Genebra, Suíca, 1994. Foto: Christophe Gevrey. 88  
 Fonte: <[cri.ch/stairs/img0064.jpg](http://cri.ch/stairs/img0064.jpg)> Acesso em 17 abr. 2010.
- Fig. 48 - **Peter Greenaway.** *Stairs*. Genebra, Suíca, 1994. Foto: Christophe Gevrey. 88  
 Fonte: <[cri.ch/stairs/img0074.jpg](http://cri.ch/stairs/img0074.jpg)> Acesso em 17 abr. 2010.
- Fig. 49 - **Eug ne Atget.** *Hotel des Archeveques de Lyon*. Fotografia, Paris, 1900. 98  
 Fonte: <[www.masters-of-photography.com/A/atget/atget\\_archeveques.html](http://www.masters-of-photography.com/A/atget/atget_archeveques.html)> Acesso em 28 ago. 2009.
- Fig. 50 - **Eug ne Atget.** *Magasin, Avenue des Gobelins*. Fotografia, 21 x 16,7 cm, Paris, 1925. Abbott-Levy Collection. 98  
 Fonte:  
 <[www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=O%3ADE%3AI%3A4|G%3AHO%3AE%3A1&page\\_number=5&template\\_id=1&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3ADE%3AI%3A4|G%3AHO%3AE%3A1&page_number=5&template_id=1&sort_order=1)> Acesso em 28 ago. 2009.

- Fig. 51 - **Christo e Jeanne-Claude.** *The Pont Neuf Wrapped.* Tecido de poliamida e arenito na cor dourada, cordas e correntes de aço, Paris, 1975-85. Foto: Wolfgang Volz 101  
Fonte: <[www.christojeanneclaude.net/pn.shtml](http://www.christojeanneclaude.net/pn.shtml)> Acesso em 20 ago. 2009.
- Fig. 52 - **Christo e Jeanne-Claude.** *Wrapped Reichstag.* Tecido de polipropileno com alumínio e cabos de polipropileno azul, Berlin, 1971-95. Foto: Wolfgang Volz 101  
Fonte: <[www.christojeanneclaude.net/wr.shtml](http://www.christojeanneclaude.net/wr.shtml)> Acesso em 20 ago. 2009.

## INTRODUÇÃO

Em uma tarde ensolarada de novembro de 1999, entro num espaço expositivo da II Bienal de Artes Visuais do Mercosul e encontro uma escada forrada com espuma preta. Posso subir ou não? Decido subir e tenho um novo ângulo que expande a visualização do lugar. Posso sentar e descansar um pouco depois de tantas horas de caminhada entre outras obras. Mas também me sinto exposta pelos olhares dos que por ali passam. Sob a escada há uma entrada, pela qual posso passar e evitar o desconforto da exposição. O pequeno espaço é protetor, escurecido, mas me isola, impedindo de saber o que ou quem aparecerá do lado de fora. O objeto me perturba novamente: seus dois espaços são atraentes e me trazem conforto, porém essa sensação não é duradoura. Por que aquela escada com nicho está ali? Qual sua intenção? Acolher ou provocar?

Na primavera de 2005, na V Bienal do Mercosul, penetro em um corredor estreito e escuro, distinto dos demais corredores iluminados e repletos de gente. Ao fim do corredor uma sala maior, também obscura, cuja parede de fundo é um grande portão sobre o qual imagens projetadas rompem a escuridão. As imagens parecem fotografias de salas de açougue com carnes penduradas, mas não são exatamente as figuras contidas nas imagens que prendem meu olhar, é a coloração azul-avermelhada que a projeção traz ao ambiente, dando-lhe uma atmosfera incomum. Aliado a isso, o olhar não se fixa na visão inicial de um mercado de carnes, pois os relevos do portão interferem na projeção, criando uma nova imagem com vários detalhes em profundidade. A estranheza dessa visão, em um ambiente que suspende a noção de realidade contrastando com o estado de alerta que há fora dele, parece me prender acordada vendo os sonhos de outra pessoa.

A artista responsável por estas obras é descrita por Mônica Zielinsky como alguém que “revela sua especial capacidade inventiva, através da qual trata dos

embates da própria arte em seus contatos com a vida” (2003, p.61). A autora completa afirmando que, por meio de sua produção, a artista nos faz refletir:

Leva-nos a perguntar sobre o verdadeiro sentido da arte, ou melhor, sobre o sentido da arte na vida [...] Esta é a maior contribuição da produção dessa artista, imprescindível para refletirmos sobre esse complexo e fascinante campo da produção artística atual; também sobre o exercício sensível que trazemos inerente dentro de nós, lastimavelmente tantas vezes omitido e mesmo sufocado em nossa experiência vital (2003, p.62).

A artista é Elaine Tedesco<sup>1</sup>, que iniciou sua trajetória artística no final da década de 1980, quando era ainda estudante do Bacharelado em Artes Plásticas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Sua atuação se intensifica nos anos 90, e desde então tem se dedicado à produção artística. Bastante conhecida no Rio Grande do Sul, tem ganhado projeção nacional e internacional ao longo dos últimos anos. Além das várias exposições individuais, participou de dezenas de exposições coletivas no Brasil e no exterior, entre elas, a II e a V Bienal do Mercosul, a 52ª Bienal de Arte de Veneza e o *Parcours Saint-Germain/2010* em Paris. Seu currículo inclui prêmios com destaque à fotografia, escultura e instalações; obras suas estão em sete acervos públicos nacionais, como o MAC-RS, MAC-PR, MAM-BA e FUNARTE-RJ, e no Museo de Arte Latino Americano de Buenos Aires (MALBA). Elaine Tedesco é atualmente representada pela Galeria Leme de São Paulo.

Além da importância de sua produção independente, Elaine Tedesco tem papel relevante no fomento da arte contemporânea gaúcha, visto que é desencadeadora de projetos coletivos, nos quais propõe e favorece a produção de outros artistas. Sendo doutora em poéticas visuais e também professora universitária, elabora pontes para que artistas e teóricos se aproximem através da discussão e da criação. Sobre seu trabalho, há diversas entrevistas divulgadas, vários artigos em catálogos, revistas e meios digitais e um livro publicado. Contudo, sua obra ainda é pouco pesquisada, e o que foi escrito não interliga as diferentes fases de sua produção.

Diante dos diversos trabalhos da artista, torna-se inviável, durante o breve período de pesquisa, a análise de tudo o que já foi produzido. Assim, para definir a abrangência deste estudo, elaborou-se um recorte focando dois grandes grupos,

---

<sup>1</sup> Elaine Athayde Alves Tedesco. Nascida em Porto Alegre (RS) em 1963.

sendo um deles as intervenções urbanas nas quais trabalha com projeções de imagens sobre espaços sombrios, e o outro, o grupo dos objetos e instalações. Considerando que grande parte de sua produção está vinculada ao espaço urbano como local de ação e fonte de criação e que, quando questionada sobre o que lhe interessa na cidade, a artista responde “tudo”, completando: “a cidade me interessa como um todo, dentro da idéia do que é o urbanismo, das estruturas em transformação, mas não é apenas a cidade, é a idéia de um espaço habitável”<sup>2</sup>, de antemão decidiu-se examinar a relação das obras com a problemática urbana, numa tentativa de melhor compreender a potência desse espaço que, ao longo da história, tem atraído e provocado artistas.

A definição de cidade que embasa esta dissertação apoiou-se principalmente nos registros de Henry-Pierre Jeudy (2005), autor que amplia a ideia de cidade para toda área geográfica de construção e vivência humana, sem separação entre zona central e periférica, nem entre zona histórica e contemporânea, pois estas áreas, vistas como um todo constituem a cidade. O urbano implica intensa densidade de informações e movimento, compõe-se dos lugares construídos e não-construídos, dos moradores e turistas (individualmente e em grupo) e das relações entre tais lugares e seus habitantes. Enfim, é um território real, com múltiplas áreas, ações e complexidade. Diversos textos contribuíram para uma compreensão mais abrangente da multifacetada significação desse espaço denominado cidade, como *Imaginários urbanos*, de Armando Silva (2001); *Paisagens urbanas*, de Nelson Brissac Peixoto (2004); *A sedução do lugar: a história e o futuro da cidade*, de Joseph Rykwert (2004); *Roma. Uma análise estética*, de George Simmel (2007); e *A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos*, tese de doutorado de Sandra Makowiecky(2003), dentre outros.

A eleição das obras de Elaine Tedesco, associada às possíveis questões conceituais evocadas por elas e suas relações com a cidade, levou a estabelecer como objetivo principal desta pesquisa *a investigação das questões conceituais que emergem da articulação da produção de Elaine Tedesco com o espaço urbano*. A partir do objetivo geral, desencadeiam-se os seguintes objetivos específicos: identificar as recorrências e distinções plásticas presentes nas séries escolhidas;

---

<sup>2</sup> In: [http://www.iberecamargo.org.br/content/revista\\_nova/entrevista\\_integra.asp?id=229](http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=229)

relacionar e desdobrar as questões de cada série no âmbito do pensamento teórico; e articular as obras selecionadas com obras de outros artistas que trabalham com questões semelhantes, buscando encontrar pontos de afinidade e de diferença.

Assim, visando a alcançar tais objetivos, o trabalho teve início com o levantamento de dados em catálogos, entrevistas, textos da própria artista e *sites*. Paralelamente desenvolveu-se a análise de séries de obras, as quais foram agrupadas conforme proximidade de procedimentos nelas empregados. Enquanto as obras eram analisadas e diversas leituras eram feitas com o propósito de elaborar o pensamento teórico, visitou-se o ateliê da artista para a realização de uma entrevista. Nessa mesma visita, materiais de estudo, fotografias, esculturas e projeções puderam ser acessados. Após o período de levantamento de dados e investigação inicial, o estudo foi estruturado em três capítulos. Cada capítulo discorre sobre diferentes séries de obras que suscitam problemáticas distintas, acessa referenciais teóricos que estruturam as reflexões sobre tais séries e amplia a discussão dialogando com obras de artistas diversos. Contudo, a abordagem utiliza como questão norteadora sempre presente os possíveis diálogos da produção de Elaine Tedesco com a cidade.

No primeiro capítulo, intitulado “Cidade-Sonho”, são analisadas quatro séries: *Sobreposições Imprecisas*, *Sobreposições Urbanas*, *Interações Urbanas* e *Observatórios*. Nestas séries, imagens advindas de fotografias feitas pela artista são projetadas sobre espaços noturnos, geralmente externos, como arquiteturas e jardins. Ao questionar sobre quais fatores permitem que imagens diversas se associem a espaços distintos, depositando-se sobre as superfícies como se fossem parte da paisagem, trabalha-se com o conceito de “imagens-tempo” do filósofo Gilles Deleuze (2005) e com uma transposição da ideia de “pintura encarnada” de Georges Didi-Huberman (2007). Tal interlocução permite refletir por que a artista privilegia as ruas noturnas para suas projeções, e não simplesmente ambientes fechados, nos quais as imagens poderiam ser vistas a qualquer hora. Assim, para falar da cidade como espaço onírico, de sonhos calmos ou pesadelos, que permitem a fantasia e provocam surpresas, são acionados autores e artistas de diversas épocas, como Regina Silveira, Krzysztof Wodiczko, Shimon Attie, Ernest Pignon-Ernest, René Magritte e Giorgione.

O capítulo seguinte, “Cidade-Corpo”, trata de séries de objetos e instalações: *Aparatos para o Sono, Entre o Repouso e o Isolamento, Cabines, Observatório de Pássaros* e da série fotográfica que se relaciona às demais: *Guaritas*. Considerando que a artista afirma que tais produções tratam também da questão do corpo humano, estuda-se como tal questão é discutida nas obras e, principalmente, como ela pode se inter-relacionar com a cidade. Com o auxílio das conexões que Georges Didi-Huberman (1998) e Rosalind E. Krauss (1998) estabelecem entre escultura e a escala humana, e diante do posicionamento crítico de Denise Bernuzzi de Sant’Anna (2001) sobre o corpo no mundo contemporâneo, elabora-se um percurso que fala sobre o corpo na cidade e o corpo *da* cidade, ampliando as reflexões para pensar a sociedade, os indivíduos, as articulações com o espaço que o homem ocupa. Temos então como enfoque desse capítulo a cidade e o corpo concreto e tangível, na obra de Elaine Tedesco e de artistas referenciais, como Hélio Oiticica, Bernd e Hilla Becher, Gordon Matta-Clark, Peter Greenaway, entre outros.

O terceiro e último capítulo, “Cidade-Arcádia”, traz uma problemática desdobrada a partir dos capítulos anteriores: como conciliar as duas condições aparentemente paradoxais de que cidade é espaço onírico e corpo material? Na busca do campo onde estas duas possibilidades possam coexistir, entendeu-se a necessidade de explorar a ideia de Arcádia, alicerçada especialmente no texto de Simon Schama (1996); este estabelece Arcádia como a presença do lugar mítico nas experiências poéticas dos espaços vividos, reais e até cotidianos, estabelecendo aproximações entre Arcádia e a civilidade. A construção do pensamento que associa na cidade a dimensão do sonho como parte da realidade é analisada ao longo da história da arte até a atualidade, através das obras de vários artistas. Esta análise situa a produção de Elaine Tedesco entre a visão de Camillo Sitte (1992) e Joseph Rykwert (2004), sendo fortalecida com o discurso de Henry-Pierre Jeudy (2005), que destaca a urgência de olhar para a cidade com uma postura não-convencional, pois ela é espaço de constante “aventura da imaginação”, o que permite compreender sua permanente latência artística.

Os três capítulos apresentam uma pesquisa exploratória e explicativa (GIL, 1991) essencialmente teórica, voltada à leitura, pesquisa bibliográfica, análise de documentos e obras de arte. Para tanto, além do material citado ao longo da pesquisa, muitos livros sobre teoria, história da arte e arte contemporânea foram

lidos, alicerçando os comentários sobre as obras dos diversos artistas apresentados ao longo da dissertação; entretanto, tais obras não tiveram trechos extraídos e citados nos capítulos elaborados. Um destes livros é *Ante o Tempo: História del arte y anacronismo de las imagenes*, de Georges Didi-Huberman (2006). Nele, livro o autor afirma que o historiador não pode se contentar em fazer a história da arte unicamente sob ângulo da *euchronie*, isto é, sob o ângulo conveniente do artista e seu tempo. Didi-Huberman interroga a historicidade que limita o artista ao seu tempo, pois essa postura subentende que a obra tem ligação unicamente com o local e a data em que foi feita, o que enclausura sua importância àquele momento específico. Ao contrário, defende que são permitidas as associações de obras de artistas e épocas distintos, o que potencializa constantemente a história da arte, admitindo a latência constante das obras.

A partir desta compreensão, esta pesquisa não se resume à análise da produção de Elaine Tedesco em paralelo a artistas que atuaram em períodos concomitantes. Cada obra referenciada é localizada no período em que foi produzida, com as devidas observações quanto a fatos específicos de sua época; contudo, entende-se que a problemática que tais obras evocam estão presentes em outros momentos. Esse olhar para a relação entre arte e cidade no trabalho de artistas díspares também é elaborado considerando que a artista não parte de um “ponto zero” e que a cidade é um tema constante na história da arte, mesmo sendo abordado por meio de formas, procedimentos e intensidades diferentes.

É importante esclarecer ainda que a pesquisa não tem como interesse uma análise detalhada e específica de cada obra apresentada, visto que o foco é uma compreensão a partir da obra como imagem, ou seja, uma espécie de coeficiente e cintilação que ocorre nas séries de obras selecionadas e da forma como estas se relacionam. Enfim, o caminho construído ao longo desta dissertação visa à realização de um trabalho coeso, no qual o direcionamento da pesquisa, aliado aos referenciais teóricos e artísticos relacionados, possa contribuir para a discussão sobre a persistência e consistência de aspectos relativos ao tema *cidade* através da arte e principalmente para o estudo significativo da obra de Elaine Tedesco.

## 1. CIDADE - SONHO

### 1.1 Imagens de luz sobre a cidade noturna

Em 1928 André Breton escreveu o romance *Nadja*, cujo nome se refere à personagem com quem o narrador-personagem tem encontros e desencontros. Nadja é uma surpresa que as ruas parisienses proporcionam ao narrador, que a encontra por acaso em uma de suas caminhadas pela cidade. Então Nadja, como um enigma, aponta vários caminhos a percorrer. Os dois andam por Paris como se estivessem continuamente em um passeio, no qual a própria cidade, através de seus prédios, praças e cartazes de rua, os conduz. Em determinados momentos os personagens transitam como habitantes que conhecem cada recanto de longa data; em outras situações, vagam como que perdidos em um labirinto urbano. Essa instabilidade também acontece na descrição dos locais, pois o autor faz jogos com palavras, como quando descreve que o primeiro encontro com Nadja teria acontecido na conhecida rua La Fayette, porém insiste em escrever *Lafayette*, instaurando assim uma “geografia imaginária” (MORAES, 2007, p.10) para a capital francesa.

O texto possui uma atmosfera onírica, na qual fragmentos de diálogos e pensamentos são mesclados a descrições de detalhes da paisagem urbana, revelando uma correspondência entre os elementos das ruas e o interior das mentes. São trechos de grande subjetividade, muitos dos quais narram ações fictícias, contudo, são apresentados junto com fotografias dos locais de Paris onde tais ficções teriam ocorrido. Dessa forma, texto e imagem levam o leitor a imaginar como seria se tais impossibilidades tivessem acontecido, como se, de fato, tais sonhos tivessem ocorrido nos lugares apresentados pelas fotos. Breton não se

propõe a pensar na cidade de forma metódica ou racional, não discute a cidade como um urbanista: “Não sou eu quem vai meditar sobre o que advém da ‘forma de uma cidade’, nem mesmo da verdadeira cidade, alheia e abstrata, daquela em que moro” (BRETON, 2007, p.140).

Por meio do diálogo entre as palavras e as imagens de Paris, Breton provoca o encontro entre realidade e fantasia, registrando através do livro que a cidade foi seu campo de sonhos. Uma atmosfera onírica também é desencadeada pelas imagens de luz projetadas pela artista Elaine Tedesco sobre as paredes noturnas da cidade, como em *Sobreposições Imprecisas*<sup>3</sup>, uma série na qual articula fotografia, projeção e os próprios espaços de apresentação. Mas, para compreender esta série, é preciso abordar a série anterior, intitulada *Casas* (Fig. 01).



Fig. 01: **Elaine Tedesco.** *Sem título*, da série *Casas*, 2002.

---

<sup>3</sup> *Sobreposições Imprecisas* foram realizadas durante o Projeto Areal. Este projeto é de autoria de Maria Helena Bernardes e André Severo, e foi contemplado pelo Programa Petrobrás Artes Visuais.

Em 2002 a artista desenvolve a série *Casas* fotografando, como diz o título, a arquitetura mais pessoal que existe, já que a casa é o referencial particular para a arquitetura e o ponto de partida para a localização de qualquer indivíduo na cidade. Nesse trabalho, um de seus desejos é que, mesmo dominando as condições mínimas do processo – a máquina e o filme fotográfico, a programação do diafragma e do obturador, o local, o enquadramento e a hora a fotografar –, não tenha controle absoluto do resultado obtido. Deseja uma composição resultante da experimentação, explorando as possibilidades que a câmara analógica e a matéria fílmica oferecem, sem qualquer manipulação digital. Em busca desse resultado, a artista coloca o filme na máquina e faz uma série de fotografias diurnas. São fotografias aleatórias em espaços abertos ao redor de residências. Após alguns dias (para que a sequência de fotos feitas já tenha sido esquecida), rebobina o filme e faz uma nova sequência de fotografias aleatórias sobre o mesmo filme, agora cenas noturnas e na privacidade de sua casa. Tal processo pode ser repetido de duas a quatro vezes, de modo que o filme contenha diversas imagens sobrepostas, cenas híbridas com contrastes de luz e escuridão, com interiores mesclados a exteriores, com a fusão de perspectivas contrárias... Enfim, num mesmo filme, espaços e tempos distintos coexistem.

No mesmo ano Elaine Tedesco viaja para a região sul do Rio Grande do Sul, entre a Lagoa dos Patos e o Oceano Atlântico. Procura conhecer o espaço físico das cidades e as pessoas que nelas habitam. Nessa viagem fotografa a arquitetura da região, também com experiências de sobreposição, e procura pontos de contato com a série *Casas*. Retorna ao seu ateliê com novas imagens e ideias, trabalha nos filmes utilizados na viagem e prepara a estrutura para retornar à região visitada a fim de realizar projeções no espaço urbano. A revelação dos filmes e a produção dos diapositivos (*slides*) são terceirizadas, mas acompanhadas pela artista, que é quem decide quais fotogramas serão ampliados e quais serão arquivados. Nesse processo a artista relata que “ao olhar os diapositivos para fazer uma edição de fotografias, constatei que o amálgama das sobreposições de transparência entre diferentes lugares/tempos parecia criar cenários quase inverossímeis e fantasiosos” (TEDESCO, 2009, p.36). O critério adotado para essa edição é eleger as fotografias nas quais os diferentes registros se fundem de tal forma numa única imagem que

não é possível separá-los, e que esta fusão gere um cenário inusitado e surpreendente.

Quando retorna à região, ainda em 2002, leva os *slides* com imagens feitas na viagem anterior e com imagens da série *Casas*. Os *slides* revelam a fusão de elementos fotografados, os quais são de naturezas diversas, como horizontes, paisagens urbanas, interiores de casas, móveis e objetos criados pela artista. Organiza uma sequência para essas imagens e o tempo de apresentação de cada uma, que, ao todo, dura em média o tempo de uma sessão de cinema. A artista percorre as ruas procurando paredes que tenham uma superfície para receber suas projeções: a parede externa de um prédio, o interior de um galpão, o vão de uma janela... Essa procura é em parte intuitiva e em parte racional, pois é necessário que obtenha autorização para projetar suas imagens nas fachadas escolhidas; também é preciso que o local disponha da oferta de energia elétrica para o funcionamento dos projetores, e existe o desejo da artista de que seja um local onde existam pessoas, acomodadas ou em passagem, para visualizar as projeções.

Depois que os locais são eleitos e a sequência de imagens é preparada, Elaine Tedesco vai experimentando as projeções conforme as imagens são lançadas sobre as superfícies. Não há uma testagem prévia, nem alguma esquematização, esboço ou maquete. Como resultado, surge a série *Sobreposições Imprecisas* (Fig. 02 e 03), com projeções desconcertantes, como cadeiras ordinárias suspensas na fachada de uma igreja esverdeada com um grande foco de luz; uma paisagem do litoral e o interior de uma casa sobre a parede externa de outra; uma cabine sobre o gramado no interior de um galpão; composições inusitadas que unem universos distintos. Trabalhando com diapositivos a partir da série *Casas* e expandindo para *slides* com imagens do próprio local, projetados sobre as paredes de outros prédios da cidade, há um processo crescente de relação com a arquitetura urbana, que parte do referencial particular para lançar-se no espaço coletivo. Há um diálogo entre interior e exterior, entre privado e público.

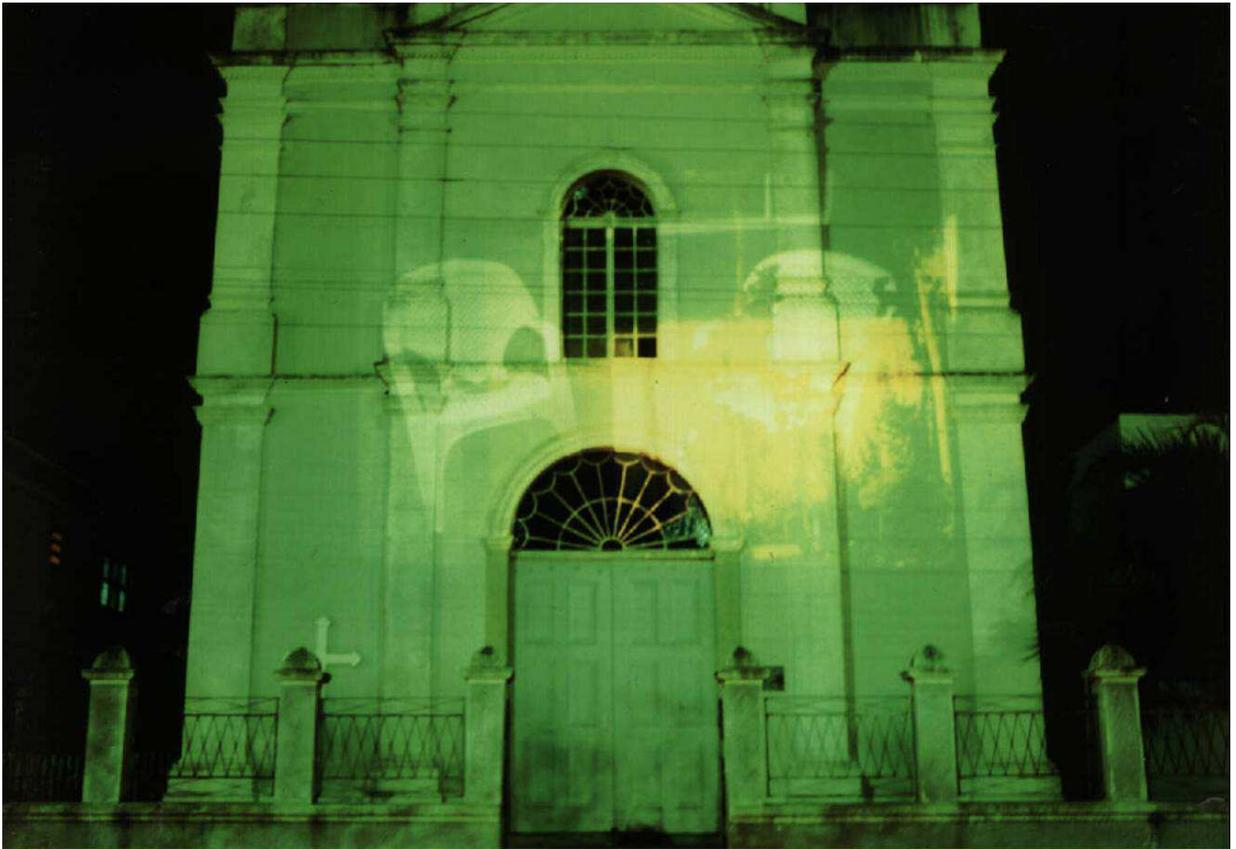


Fig. 02: **Elaine Tedesco**. *Sem título*, da série *Sobreposições Imprecisas*, 2002.



Fig. 03: **Elaine Tedesco**. *Sem título*, da série *Sobreposições Imprecisas*, 2002.

Em 2004, Elaine Tedesco lança e coordena *Sobreposições Urbanas*<sup>4</sup> (Fig. 04 e 05), um projeto que conta com a colaboração de mais quatro artistas: Mima Lunardi, Renato Heuser, Clóvis Martins Costa e Lisângela Torres. Cada artista projeta, à noite, imagens ou frases sobre prédios da cidade de Porto Alegre. Elaine Tedesco inicia suas ações no bairro Belém Novo, em lugares que durante sua infância costumava frequentar com a família e que atualmente estão em ruínas. Além desse bairro, também realiza projeções em outros dois bairros da cidade, principalmente em prédios antigos e em ruínas, e no ano seguinte faz algumas projeções na cidade de São Paulo. Uma diferença significativa desta série para a anterior é que, neste trabalho, a artista escolhe projetar uma única imagem sobre cada parede dos prédios, sem realizar o procedimento de sobreposição de fotografias no filme. Em entrevista<sup>5</sup>, ela explica que esta opção é resultado de sua busca por uma maior “aderência” às paredes dos lugares. Deseja que as projeções impregnem os lugares, e os lugares impregnem as projeções.

Na busca dessa fusão entre projeção e arquitetura, a artista faz várias experimentações com a projeção de imagens de trabalhos anteriores e de figuras humanas em paisagens. Nesse seu processo de criação “significativamente instintivo” (TEDESCO, 2009, p.105), percebe-se que em tais experimentações a parede serve apenas como apoio, como se a imagem se destacasse e a arquitetura ficasse em segundo plano, como aconteceria com um cartaz colado à parede. Como não é este o resultado que a artista pretende, decide seguir suas investigações com a experimentação de outras imagens que já possui, advindas de fotografias dos próprios prédios sobre os quais lança as projeções. Nas sobreposições resultantes destas imagens sobre a arquitetura, Elaine Tedesco encontra resultados que atendem seu critério de criação. De fato, ao observar as imagens de *Sobreposições Urbanas*, percebemos que alguns elementos parecem ser parte tanto da arquitetura da imagem projetada como da arquitetura presente no local. Torna-se difícil para o espectador distinguir o que é detalhe da fotografia e o que é detalhe da construção.

---

<sup>4</sup> Projeto financiado pela Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre com apoio do Programa de Pós-Graduação da UFRGS.

<sup>5</sup> Entrevista realizada pela autora no ateliê da artista em 28 de maio de 2009.



Fig. 04: **Elaine Tedesco**. *Sem título*, da série *Sobreposições urbanas*, 2004.

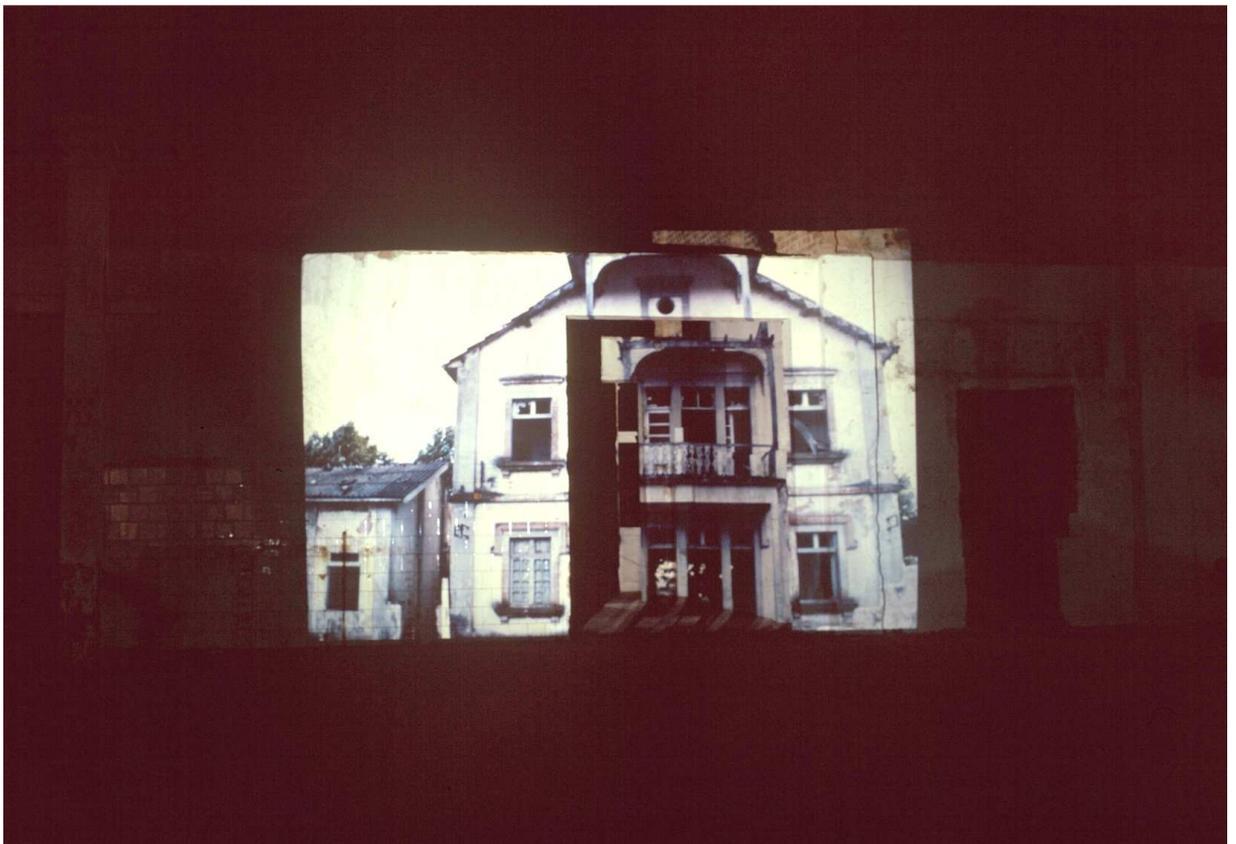


Fig. 05: **Elaine Tedesco**. *Sem título*, da série *Sobreposições urbanas*, 2004.

No ano de 2006 a artista desenvolve um trabalho chamado *Interações Urbanas* (Fig. 06 e 07), o qual faz parte de um projeto<sup>6</sup> com o mesmo nome, desencadeado na cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul. Para esse trabalho Elaine Tedesco constrói e instala três guaritas de madeira no entorno da Praça Coronel Pedro Osório, a principal praça do centro da cidade. Cada guarita contém um projetor de *slides*, e à noite os três projetores lançam simultaneamente imagens sobre três construções históricas desabitadas e em estado decadente, as únicas construções não-restauradas nos arredores da praça. As projeções se repetem durante 30 dias.

Um aspecto diferente desse trabalho para os anteriores, é que a artista testa as projeções antes de definir os locais em que vão acontecer. A partir da experimentação, explora três formas de sobreposição de imagens sobre a arquitetura, as quais resultam em três tipos de fusão diferentes. Sobre o prédio da antiga Casa da Banha, a projeção se deposita em uma parede quase toda plana, de modo que apenas na área da porta há uma trama entre a arquitetura projetada e a arquitetura real. A projeção sobre a Casa 7 (antiga sede da Secretaria da Cultura) também ocupa apenas uma parede, mas esta possui diversas volumetrias, e assim toda a imagem se mescla ao anteparo. A terceira projeção envolve uma construção pequena no centro da praça, a qual seria de um antigo banheiro público, de modo que a imagem atinge não apenas uma parede, mas duas faces do prédio e ultrapassa as dimensões da arquitetura, de modo que a construção se torna visualmente inserida à imagem de luz.

Como nos outros trabalhos, a artista não cria imagens especificamente para serem projetadas em cada um desses espaços, mas utiliza fotografias realizadas em algum outro momento. Neste caso, as imagens projetadas também são de prédios em ruínas, mas foram coletadas em outras cidades: Arambaré, no RS, Belém do Pará e Buenos Aires. As fotografias adquirem um caráter nômade, e arquiteturas de locais geograficamente distintos se fundem por alguns instantes. Prédios abandonados são iluminados por imagens de prédios em ruínas, enquanto as

---

<sup>6</sup> O trabalho participou do projeto *Interações Urbanas*, coordenado por Lauer Santos e Luciana Vianna, com a curadoria de Solange Lisboa. O evento foi uma realização da Fundação de Apoio Universitário (FAU), Universidade Federal de Pelotas e Prefeitura Municipal de Pelotas e obteve o financiamento do Programa Monumenta, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Ministério da Cultura. Participaram também os artistas Daniel Acosta, Laura Vinci, Renata Padovan e Grupo Bijari.

imagens dos prédios em ruínas se sustentam sobre a arquitetura desses prédios abandonados.



Fig. 06: **Elaine Tedesco**. *Interações Urbanas – Projeção na fachada da Casa 7*, 2006.



Fig. 07: **Elaine Tedesco**. *Interações Urbanas – Projeção na Fachada da Casa da Banha*, 2006.

Dois anos depois começa mais uma série de projeções, agora não sobre a arquitetura, mas sim sobre jardins da cidade, é *Observatórios* (Fig. 08). Esta série está no início, e até agora poucas imagens foram apresentadas ao público. O conteúdo das imagens projetadas é diverso. Há fotografias feitas em certos dias em que a artista sai e coleta imagens de locais predeterminados, vistos em algum momento da rotina, quando subitamente seu olhar percebe um elemento que se conecta aos seus projetos; pode haver imagens de trabalhos anteriores realizados ao longo de vários anos, fotografias de viagens com a família e de momentos com amigos.



Fig. 08: **Elaine Tedesco.** *Quintal com escada e ruína*, da série *Observatórios*, 2008.

Essas imagens de objetos e prédios sobrepostos, lançadas sobre as plantas, trazem um aspecto de mistério ainda maior, pois há mais linhas irregulares no anteparo. A visibilidade fugidia das projeções é acentuada pela textura e pelas muitas formas orgânicas nas quais o olhar permanece um longo tempo a fim de procurar compreender o que é imagem projetada e o que é parte do local. Uma das projeções de *Observatórios* traz mais um elemento inesperado: a presença de uma pessoa. Alguém que se destaca do lugar e ao mesmo tempo se mistura a ele, uma figura que parece ter sido surpreendida e revelada pela luz: alguém em exposição que vela seu rosto e não se permite ver.

Em todos esses trabalhos temos imagens de conteúdos diversos como móveis, prédios e paisagens, projetadas sobre espaços sombrios de várias cidades. Quais fatores permitem que essas imagens se associem a espaços urbanos também distintos, depositando-se sobre as construções como se fossem, momentaneamente, parte da paisagem?

## 1.2 A luz encarnada em imagens-tempo

Existem imagens que são capazes de permanente reorganização, que mesmo constituindo uma série, permitem que uma outra imagem venha a emergir de qualquer ponto da imagem precedente, pois elas não são partes do desencadear de uma narrativa. Ao discorrer sobre tais imagens, cujas superfícies têm uma potência latente, o filósofo Gilles Deleuze apresenta a ideia de “imagens-tempo” (2005), as quais não são planos sucessivos que configuram uma representação indireta, é o tempo que “se apresenta em seu estado puro”. Nelas, o tempo não se subordina ao movimento sucessivo de etapas, não segue um curso no qual o presente é decorrente do tempo anterior e desencadeará o posterior, pois as imagens-tempo são situações óticas, e, portanto, nelas não faz sentido questionar qual será a próxima visão, e sim problematizar: “o que há para se ver *na imagem?*” (DELEUZE, 2005, p.323, grifo da autora).

O termo *imagem-tempo* é elaborado por Deleuze a partir do estudo sobre o cinema, analisando principalmente os filmes do cineasta Jean-Luc Godard<sup>7</sup>, nos quais as ideias de um enquadramento são entrelaçadas com o seguinte, sem que uma cronologia sequencial seja respeitada. Assim, “as imagens não cessam de agir e de reagir entre si, de produzir e de consumir. Não há diferença alguma entre as imagens, as coisas e o movimento” (DELEUZE, 1999, p.57). A aproximação das projeções da artista com esta possibilidade do cinema pode ser afirmada principalmente porque para o próprio Deleuze “a projeção, a transparência, são apenas meios técnicos que levam diretamente à imagem-tempo” (2005, p.314). As séries de projeções de Elaine Tedesco evidenciam essa possibilidade, pois não se reduzem a um sentimento de nostalgia ou à presentificação de um tempo passado,

---

<sup>7</sup> GODARD, Jean-Luc. Paris, 1930.

nelas o tempo está em contínuo deslocamento e reencontro. Temos a junção de diapositivos de épocas distintas com o espaço de exposição; o diálogo do instante do registro fotográfico com o instante da projeção; o período no qual o espectador mira cada diapositivo e o período de contemplação da intervenção como um todo; temos o tempo da obra.

Outro cineasta, considerado um dos pioneiros a utilizar a montagem e a sobreposição de imagens como uma linguagem cinematográfica, é Serguei Eisenstein<sup>8</sup>. Para ele, tal recurso amplia a possibilidade de sentidos na construção do filme, contestando a noção de realidade única. Em seu método fundamental (EISENSTEIN, 2002), o cineasta cria um sistema que interrompe o fluxo dos acontecimentos com a inserção de elementos inter-relacionados (iluminação, composição, figurantes, objetos e até mesmo legendas), os quais destroem a continuidade do espaço dentro da dimensão ficcional da narrativa. Dessa forma, Eisenstein convida a ver o que está na imagem em si, o que permite que aproximemos as imagens-tempo de Elaine Tedesco de seu trabalho cinematográfico. As projeções da artista (que desde 1988 também trabalha com vídeo) inter-relacionam luz, imagem, espaço urbano, superfícies de projeção e contexto; dessa forma, as sobreposições discutem o que está contido nelas durante aquele momento específico, não são elaboradas como um conjunto de imagens que criam uma narrativa.

Ao apresentar filmes que não obedecem a uma causalidade linear, Eisenstein propõe um cinema que pensa por imagens, em vez de narrar por imagens. O cineasta estava convencido de que as tensões existentes nesse tipo de abordagem, explorando a multiplicidade de focos e de efeitos de filmagem, produzem atraentes soluções para uma leitura dialética de seus filmes, e afirmou: “A imagem em dupla exposição é uma característica tão inerente à montagem audiovisual quanto todos os outros fenômenos cinematográficos” (EISENSTEIN, 2002, p.57). Entende-se que as projeções de Elaine Tedesco, sejam aquelas nas quais utiliza dupla exposição para criar as imagens de *slides*, ou aquelas em que projeta uma única imagem que se deposita na superfície, permitem uma relação com a linguagem trabalhada por esse cinema, cuja intenção é formular uma montagem como meio de escrita

---

<sup>8</sup> EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich. Letônia, 1898-1948, Rússia.

pictórica, a qual, pela justaposição de unidades discretas, consegue traduzir o pensamento articulado, expondo conceitos, sensações, provocações ou ilusões.

Considerando que as projeções de Tedesco utilizam tais meios para evocar também imagens de sonho, podemos lembrar o que Walter Benjamin escreveu sobre o processo e a linguagem do cinema. Ao discorrer sobre o campo imenso de possibilidades de ação da câmera – as alterações de roteiro resultantes dos cortes de sequências de imagem, as montagens, colagens e sobreposições resultantes da edição – destaca que tais processos geram no filme tensões internas, que estimulam a experiência do inconsciente ótico que se aproxima da experiência do sonho:

Muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente o mundo das psicoses, alucinações e sonhos. Desse modo, os procedimentos da câmera correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador (BENJAMIN, 1996, p.190).

Mesmo partindo da análise do cinema, a ideia de imagem-tempo de Deleuze abre possibilidades de investigação e reflexão para o campo das artes visuais, o que permite pensar nas projeções urbanas de Elaine Tedesco. Mas, apesar das aproximações, observam-se também as distâncias: a elaboração das imagens da artista é muito menos complexa que o processo de edição de um filme; a velocidade com que as imagens se apresentam é extremamente lenta em relação à velocidade com que as imagens do filme se sucedem; e talvez a maior distância entre suas projeções e as deste tipo específico de produção cinematográfica esteja na forma de se apresentar ao público. Mesmo os trabalhos de Godard e Eisenstein são produzidos para serem exibidos sobre uma tela, em uma sala fechada, onde se presume que os espectadores farão silêncio e esquecerão, por algum tempo, do mundo exterior. As projeções de Elaine Tedesco começam sem que o público passe pelo ritual de entrar em uma sala, sentar-se, ver as luzes diminuírem para só então mergulhar nas imagens. Suas imagens-tempo envolvem-se no contexto, nas texturas, nos movimentos e sons do local, exibindo-se subitamente para qualquer um que passe por elas.

Mônica Zielinski, ao escrever a respeito de *Sobreposições Imprecisas*, diz que: “Um conjunto de fotografias desdobra-se em cadeia, expondo um processo contínuo, ao mesmo tempo, anacrônico [...] nessas obras retornam imagens e

espaços de outros tempos, re-apropriados agora em novas articulações de sentido” (2003, p.57). Podemos entender esse aparente antagonismo da obra ser anacrônica e apresentar-se “em cadeia” se considerarmos que uma série de imagens-tempo não aparece “numa ordem de coexistências ou simultaneidades, mas num devir como potencialização, como série de potências” (DELEUZE, 2005, p.326), pois o antes e o depois não são presos à determinação do curso cronológico, são passagens de uma potência à outra. Há o tempo da obra, que contém a trama de todos os tempos, “um Tempo que é a coexistência de todos os níveis de duração” (DELEUZE, 1999, p.64): os que já foram, os que são presentes, os futuros e, quem sabe, até mesmo aqueles que nunca existirão. Fica evidente que a obra de Elaine Tedesco não funciona como ação e reação. Cada projeção vale por si mesma, não como uma descrição, e sim como uma absorção de suas próprias intensidades; é a revelação de seu conteúdo intrínseco.

Em uma entrevista à revista *Cahiers du Cinema* (1999, p.57), Deleuze afirma que “as imagens têm também um dentro, ou, certas imagens têm um dentro, e são sentidas por dentro”. Alcançar este *dentro* implica sentir e, portanto, nunca será assimilado da mesma forma por todos; alguns espectadores poderão ser tocados – ou se deixar tocar –, e outros não. Esse *dentro* da obra também nunca será totalmente expresso, visto que não há como traduzir em palavras tudo o que a imagem contém. Na mesma entrevista Deleuze destaca que uma imagem nunca está só, e o que conta é a relação entre as imagens. Esta fala não tem a intenção de diminuir a potência da imagem como objeto independente, mas, ao discutir a imagem cinematográfica ou, neste caso, as imagens apresentadas em série, é preciso lembrar que existe um trânsito que permeia os conjuntos de imagem. Nessa relação, que também se constitui de um entrelaçamento, abre-se a possibilidade de ampliar a discussão sobre a obra e, principalmente, de sentir o que as imagens contêm, o que as faz dialogar entre si, com o local que estão e com o espectador.

Nesse sentido, as obras da artista instigam a pensar na conservação corpórea: constituem-se de luz e são projetadas por breves períodos, afirmam sua própria desmaterialidade. É possível estabelecer uma relação entre essas imagens projetadas, a transitoriedade das imagens da memória e a transitoriedade da matéria, seja dos elementos fotografados ou dos locais escolhidos para as projeções. A própria fotografia pode ser considerada como um meio para trabalhar

essa questão. Ao falar sobre um momento de seu processo de trabalho, a artista diz: “ao obter a foto estava buscando uma forma de materializar uma imagem guardada, uma imagem de memória” (TEDESCO, 2003, p.12). Paradoxalmente, as imagens da série só permanecem por meio de novas fotografias que registram um momento de sua exposição.

Espaços também são deslocados de sua origem por meio da apresentação de suas imagens sobre outros lugares, e estes locais que servem de suporte inevitavelmente se transformam em parte da obra. Através da projeção de luz, as imagens instalam-se no contexto da cidade e, durante o breve tempo em que são projetadas, tornam-se indissociáveis dele. Ao olharmos as projeções (ou mesmo o registro da intervenção, através de fotografias) percebemos que a imagem do diapositivo se transforma em uma outra imagem ao se fundir com a superfície na qual está projetada. Segundo Deleuze, quando uma obra de arte funciona “com quadro de bordo, mesa de impressão ou de informação, a imagem não pára de se recortar em outra imagem, de se imprimir através de uma trama aparente, de deslizar para outras imagens numa profusão incessante de mensagens” (2005, p.317).

Se as projeções de Elaine Tedesco são imagens-tempo e lidam com a questão da conservação corpórea, como resultado as imagens se sobrepõem, se entrelaçam, se incorporam ao suporte, se modificam a cada mudança de diapositivo – e se renovam cada vez que são apresentadas em outro lugar. Ao escolher paredes como suporte para suas projeções, a artista agrega volume e textura às imagens. As projeções que são luzes, raios imateriais, se depositam sobre esses volumes e texturas como se fossem sua superfície. Em contrapartida, a forma arquitetônica do suporte provoca sombras e deformações nas imagens, interferindo como se penetrasse nelas. Assim, uma perturbação deliberada procedente da sobreposição de superfície irregular e imagem projetada traz dúvida ao olhar, que questiona os limites entre o que é projeção e o que é parede.

Neste aspecto, há uma grande distinção em relação às projeções que a artista Regina Silveira<sup>9</sup> tem realizado ao longo dos anos. As superfícies de cidades como São Paulo, Bogotá (Colômbia) e Lahore (Paquistão), nas quais Regina Silveira

---

<sup>9</sup> Porto Alegre, 1939. Vive em São Paulo.

lança as imagens, interferem na clareza das formas e na dimensão das figuras, os trabalhos também aderem ao local em que são projetados; contudo, possuem contornos definidos, e os raios de luz são limitados em formas específicas, fazendo com que as figuras se destaquem do fundo. Na obra *Transit* (Fig. 09), por exemplo, a estranheza causada pela visão de um inseto gigante pousando sobre os prédios da capital paulista traz a sensação das imagens vistas em pesadelos ou em filmes de ficção, mas a estranheza não está no conteúdo da imagem, e sim na evidência da imagem de um inseto colossal sobre a cidade.



Fig. 09:  
**Regina Silveira.**  
*Transit*,  
2001.



Fig. 10: **Regina Silveira.** *Passeio Selvagem*, 2009.

Alguns dos trabalhos desta artista são imagens que percorrem as ruas, como *Transit*, *Super Herói Night and Day* e *Passeio Selvagem* (Fig. 10). As projeções movimentam-se pela cidade, deslocando-se num percurso que provoca diálogo entre as imagens e os locais pelos quais elas passam. Isto permite elaborar uma espécie de compreensão de um possível “roteiro”, no qual personagens vêm transitar no cenário urbano, o que também se distingue das projeções de Elaine Tedesco, que ocorrem em um só lugar de cada vez. Ao falar da obra *Passeio Selvagem*, Regina Silveira explica que:

*Passeio Selvagem* retoma, em termos de projeção luminosa, a linhagem de obras com pegadas de animais em configurações que metaforizam invasões selvagens de espaços. [...] Este trabalho em animação digital deveria mostrar-se como uma espécie de fantasmagoria da luz, onde pegadas super-dimensionadas se sucedessem inexplicavelmente sobre aquelas fachadas, indicando animais ausentes ou invisíveis. Com um padrão de pegadas mais aberto, aparecendo e desaparecendo em sucessão, *Passeio Selvagem* se mostra como fragmento ou “janela” de uma narrativa maior, em que esta “bicharada” desce das fachadas e dos interiores arquitetônicos, para agora passear pelos muros da cidade e povoar magicamente o espaço urbano (SILVEIRA, 2009).

Adolfo Montejo Navas afirma que Regina Silveira, com sua preocupação com trabalhos em grande escala em um amplo espaço, que é o espaço do mundo, trabalha em “um território que permanece em parte enigmático, fornecendo material para a construção de uma fábula da imagem” (NAVAS, 2008, p.9). Talvez esta seja uma significativa diferença entre a produção das duas artistas: enquanto Regina Silveira elabora fábulas e histórias de ficção urbana, Elaine Tedesco materializa cenas de delírio onírico, sem a clareza de uma narrativa e sem a distinção entre personagem e cenário. É preciso atenção para distinguir os diversos elementos da composição. O olho se distancia e se aproxima, transita entre superfície e profundidade, trabalha na busca da distinção do que é permanente e do que é temporariamente visível pela luz. Enquanto o espectador deixa seu olhar percorrer o que está diante de si, a obra é capaz de produzir um instante de delírio, o qual se dissipa quando o projetor é desligado.

Nessas obras a luz adere, se encarna no corpo da cidade e faz o olhar penetrar a imagem. Georges Didi-Huberman (2007, p.20) trabalha com uma ideia que chama de “a pintura encarnada”, referindo-se às obras nas quais a pintura – através da textura, da gestualidade do artista, da pincelada, da cor – se torna pele

que leva ao delírio do tato como penetração visual, como se o olhar tocasse e sentisse a pintura. São obras que conduzem o olhar a mergulhar na superfície da tela, que causam um delírio que leva a crer que na planaridade da pintura está a profundidade tátil. Considerando efeito semelhante encontrado nas projeções da artista, arrisca-se a transpor a ideia e dizer que nas projeções de Elaine Tedesco temos “a luz encarnada”, pois são imagens que nos iludem; entramos e avançamos em uma superfície sem ter certeza sobre o que é luz e o que é a matéria do suporte.

O olho coloca-se dentro de um jogo de iluminação e sombra, textura e sobreposição, aparição e desaparecimento. O olhar fica em dúvida sobre o que é projeção e o que é a estrutura que sempre esteve lá. Neste contínuo entrelaçamento não há como discernir plenamente o real do imaginário, visto que as imagens-tempo possuem o contato pleno de um dentro e de um fora que não são totalizáveis nem equivalentes, e assim “passa-se facilmente de um a outro, porque o dentro e o fora são as duas faces do limite” (DELEUZE, 2005, p.329). Todo o conjunto e contexto contribuem para que o trânsito dentro desse limite seja intenso, um trânsito comparável ao sonho: as imagens de luz e o ambiente escuro ao seu redor, a evidência dos elementos e a indefinição de suas formas e limites, as cenas que surgem e seu desaparecimento após determinado período.

Quando sonhamos, não importa a hora ou onde estamos, ao fecharmos os olhos tudo se escurece ao redor, e apenas o sonho é iluminado. Assim também cada projeção é um foco de luz, envolto por arquiteturas sombrias. No sonho associamos seres, coisas, lugares e tempos, e eles coexistem até que nossos olhos se abram e as luzes se acendam. Quando imagens do arquivo da artista se depositam sobre espaços públicos, um local comum e rotineiro se torna repentinamente estranho, surge uma cena inadequada para o pensamento diurno, já que elementos desconexos coexistem: prédios de diferentes cidades são sobrepostos, paisagens são vistas sobre paredes e janelas, objetos aparecem em lugares que não existem. As projeções são como sonhos, porém sonhos vistos com olhos abertos, sonhos que podem ser compartilhados.

Mas é preciso lembrar que a cidade não experimenta só os sonhos, há dias e noites de pesadelo, como evocam as mais de 70 projeções em grandes dimensões

que o artista polonês Krzysztof Wodiczko<sup>10</sup> realizou entre 1981 e 1992. Sobre prédios públicos de lugares como Israel, Alemanha, Austrália, Áustria, Inglaterra, Holanda, Irlanda, Polônia, Suíça, Itália, Espanha, México, Canadá e EUA, as projeções cuidadosamente posicionadas “encaixam-se” na arquitetura dos prédios e monumentos escolhidos, como evocações de realidades socio-políticas que perturbam a história do lugar. Ao trabalhar em diversas cidades, o artista procura confirmar sua afirmação de que espaços públicos possuem similaridades quanto às questões humanas que lhes são associadas, mesmo em diferentes países.

As projeções têm um forte caráter crítico sobre a importância de prédios públicos e monumentos; um exemplo disso é o trabalho de 1987, quando Wodiczko projeta um míssil na Coluna da Vitória em Stuttgart, fazendo alusão às ações bélicas da Alemanha. Em 1988, na imensa fachada do Museu Hirshhorn em Washington, apresenta a projeção de uma fotografia (Fig. 11) na qual se vê um conjunto de microfones, símbolo de uma tribuna, e duas mãos como se fossem de uma pessoa colocada de frente para tais microfones, uma das mãos empunhando uma pistola, e a outra segurando uma vela acesa. A projeção faz referência ao debate sobre racismo, que era tema da campanha presidencial norte-americana daquele ano. Em 1999, após entrevistar sobreviventes da explosão atômica em Hiroshima, projeta as mãos dessas pessoas, junto com os sons de suas vozes, numa área símbolo do massacre. As fotografias projetadas são sempre produzidas por ele, e

as projeções fixas sobre um monumento estático – anexação do tempo e do território, criam um efeito social dinâmico e um efeito de sonambulismo. A aura do edifício anima-se e provoca um efeito hipnótico sobre o movimento em torno do ambiente (WODICZKO, 1995, p.69).

Esse “efeito hipnótico” e de “sonambulismo” ocorre, em parte, pela surpresa de as imagens serem encontradas sobre paredes já tão conhecidas e estarem enquadradas de forma que parecem interligadas. Mas ocorre também pela discussão que provocam, ativando “fantasmas” que sempre retornam às discussões referentes àquele local no qual estão as projeções, como tormentos pela memória

---

<sup>10</sup> Varsóvia, 1946. Atualmente mora nos EUA. Artista multimídia e professor do Massachusetts Institute of Technology (MIT). Seus principais trabalhos são obras de arte pública e projetos de intervenção social.

dos acontecimentos destrutivos que deixaram sua marca incômoda na história, persistindo como problemáticas na sociedade local.



Fig. 11: **Krzysztof Wodiczko**. *Projeção sobre o Hirshhorn Museum*, 1988.

O norte-americano Shimon Attie<sup>11</sup> também faz uma série de projeções sobre as ruas noturnas, chamada *The Writing on the Wall* (Fig. 12 e 13). De 1991 a 1993 o artista seleciona imagens de arquivos fotográficos que apresentam judeus alemães exterminados pelo regime nazista, e inicialmente projeta tais imagens sobre paredes de prédios de Berlim, onde essas pessoas moravam antes de serem deportadas entre 1890 e 1920. Dessa forma, Attie aborda não os sonhos desejosos, mas momentos de pesadelos locais. Com a impossibilidade de localizar todas as referências de residência, o artista acaba por deslocar as projeções das imagens para outras partes da Europa e faz com que o espectador olhe para o presente à luz do passado, lembrando que esse passado não se refere a um só local, e sim à história dramática da humanidade.

---

<sup>11</sup> Los Angeles, 1957.



Fig. 12: **Shimon Attie.** *Via della Tribuna di Campitelli*, da série *The Writing on the Wall*, 2002.

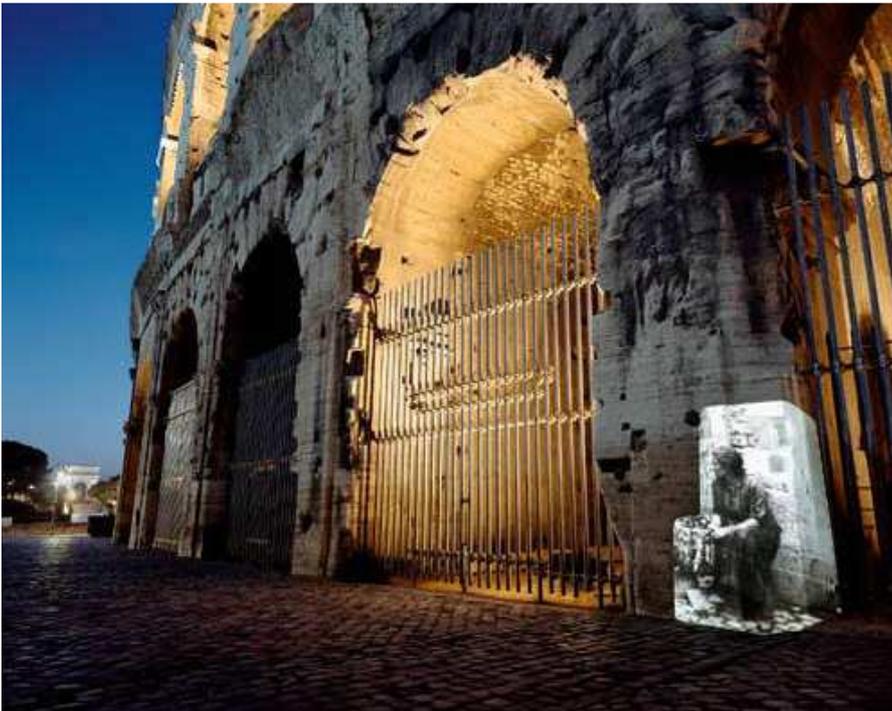


Fig. 13: **Shimon Attie.** *At the Coliseum*, da série *The Writing on the Wall*, 2002.

Essas intervenções não são imagens-tempo, pois o artista aborda uma questão bem específica da História, e cada obra contém uma narrativa que se revela ao olharmos para ela: os indivíduos estão ambientados em um local, fazendo algo

ou encarando o espectador. Contudo, apesar do conteúdo muito distinto, essas obras se aproximam do trabalho de Elaine Tedesco pelo processo operatório, no qual a luz é depositada temporariamente sobre as paredes, e ao iluminar a arquitetura, funde-se a ela. Attie faz uma cuidadosa busca até encontrar o local adequado para o “encaixe” da projeção, a fim de que a imagem possa aderir à paisagem urbana contemporânea. Assim, por alguns instantes, como num sonho, passado e presente coexistem, e pessoas que já não vivem são vistas pela cidade. Mesmo com temáticas diferentes, os artistas trazem uma problemática relacionada à memória, tempo, espaço e identidade, corporificada nas noites da cidade. Mas, se Elaine Tedesco não trabalha com a busca de lugares predeterminados e específicos, como no caso de Shimon Attie e Wodiczko, por que a artista privilegia as ruas noturnas para suas projeções e não simplesmente ambientes fechados, nos quais as imagens poderiam ser vistas a qualquer hora?

### **1.3 A cidade evoca e vive sonhos**

Podemos entender por que Tedesco opta por realizar as projeções nas ruas se considerarmos a fala da própria artista: “Nas projeções que realizo ocorrem diferentes formas de contato: o contato entre a imagem projetada e o anteparo, os contatos que estabeleço com as pessoas e o espaço de projeção, o lugar e a projeção” (TEDESCO, 2007, p.18). A artista tem interesse no contato não só com o lugar, mas também com seus moradores, um contato mais informal e próximo do que o que aconteceria em uma galeria: é a experiência artística compartilhada através da vivência. Os lugares lhe interessam pelas características físicas de paredes e entorno, mas também pela presença de pessoas que possam ver as projeções. Quando encontra o local com estes atributos, a artista pede permissão para usar a energia elétrica da casa ou do estabelecimento comercial mais próximo e convida as pessoas para assistirem às imagens.

Na cidade de Mostardas, por exemplo, foi até o mais antigo hotel da cidade e perguntou se as pessoas presentes gostariam de ver algumas imagens. A partir da resposta positiva, projetou uma sequência durante uma hora e meia sobre a cortina de uma das janelas. As cenas vistas pelo lado interno e externo do prédio foram

observadas por vários grupos de pessoas e geraram muitos comentários, principalmente as imagens nas quais o público identificou fragmentos de fotografias feitas na região. Nesta e nas outras intervenções a artista caminha pelas ruas até que encontre o local que lhe pareça propício para receber as imagens e onde alguém esteja disposto a acompanhar as projeções. Desse modo, o espaço público funciona como uma espécie de ateliê aberto, onde os observadores acompanham seus procedimentos:

Afastando o trabalho do senso de isolamento do artista, o meu desejo de comunicação com os presentes implica em uma modificação da situação do ateliê, abrindo a proposta para a criação de encontros, em que a vivência da experiência artística é a troca simbólica resultante (TEDESCO, 2009, p.26).

Para a artista, o que acontece na rua não é o trabalho final, pois este está se desdobrando continuamente; quando age no espaço urbano, está em etapa de elaboração e construção da obra, e como não há esquemas predeterminados, coloca-se “disponível a compartilhar a experiência da dúvida, vivenciando-a coletivamente” (TEDESCO, 2003, p.90). Elaine Tedesco possui um ateliê fechado onde guarda seus documentos de trabalho, livros e equipamentos. É para esse lugar que retorna após as intervenções na cidade, com o propósito de organizar suas ideias, escrever sobre as experiências na paisagem urbana e montar novos projetos desencadeados por essas experiências. Esta etapa é de grande importância para a reflexão e continuidade de sua produção, mas é na rua que encontra as vivências que desencadeiam sua problemática, e é no espaço aberto que realiza suas experimentações, buscando atingir um de seus anseios iniciais: que sua produção “se misturasse com a vida da cidade” (TEDESCO, 2003, p.61) como qualquer ação cotidiana.

Esse interesse pelo contato com o público fica evidente nos registros escritos e na fala da artista. Algumas vezes os espectadores também aparecem nas fotos realizadas durante as intervenções, as quais servem como documentação e material para novos trabalhos. Contudo, não há uma proposta para a ação física dos participantes no sentido de atuação corporal ou manipulação de materiais, sua ação se limita a acompanhar o trabalho por meio do olhar e de seus comentários. Algumas vezes, através desses comentários, o público contribui para a escolha da sequência de imagens, como aconteceu nas projeções realizadas na cidade de Rio

Pardo, quando as costureiras que se encontravam no lugar das projeções sugeriram as imagens que gostariam de rever. O retorno do público também é considerado para a elaboração dos trabalhos seguintes, mas os comentários não são divulgados pela artista, que não deixa claro até que ponto e com qual frequência eles interferem no andamento do trabalho ou em sua tomada de decisões.

Além da troca com o público, há a possibilidade de proporcionar uma surpresa poética ao indivíduo que, vivendo suas atividades rotineiras, se depara com a cena inesperada de uma projeção. Foi o que aconteceu com aqueles que estavam hospedados ou passaram em frente ao Hotel São Luiz, no centro de Mostardas, e viram cenas híbridas projetadas sobre a cortina de uma das janelas (Fig. 14); foi o que sentiram as costureiras que trabalhavam reparando sacos para armazenamento de arroz na Cooperativa Agrícola de Rio Pardo (Fig. 15); é o que podem ter experimentado os funcionários e usuários de uma garagem no centro de Porto Alegre (Fig. 16).



Fig. 14: **Elaine Tedesco**. *Sem título*, da série *Sobreposições Imprecisas*, 2002.



Fig. 15: Elaine Tedesco. *Sem título*, da série *Sobreposições Imprecisas*, 2003.

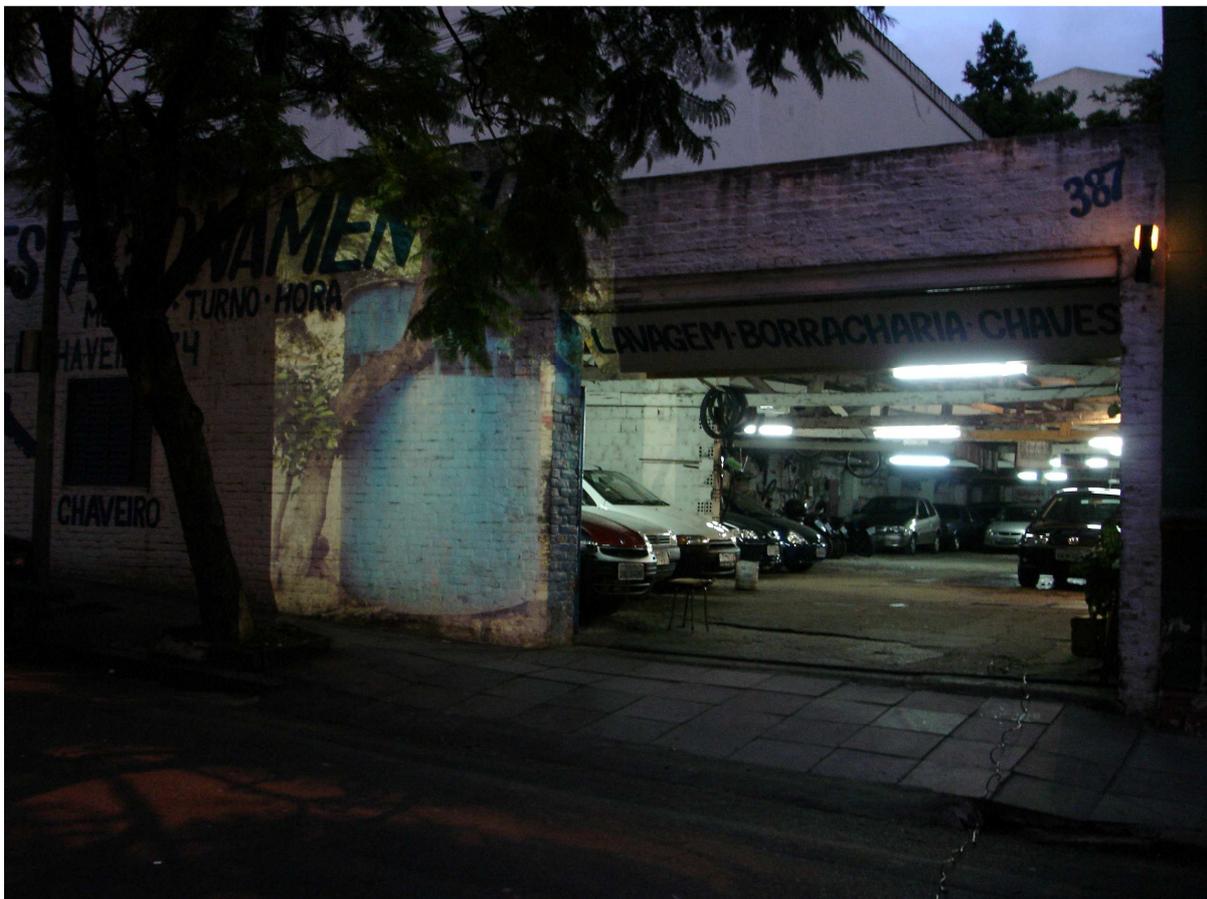


Fig. 16: Elaine Tedesco. *Sem título*, da série *Guaritas*, 2005.

O espaço da cidade não é espaço de exposição nem de contemplação, é espaço de vivência. Artista e público, mais do que ver as imagens, podem experimentar o tempo de projeção, como esclarece Elaine Tedesco:

Durante todo o tempo fico junto ao projetor alternando a projeção de uma ou duas imagens, sem narrativa, sem som, sem movimento. O movimento e o som são os da cidade, os ruídos de seus automóveis, das conversas com as pessoas. [...] O registro fotográfico permite a documentação do contato entre imagem e lugar revelando a sobreposição que ocorre entre ambos, mas não é capaz de documentar as demais formas de contato existentes na experiência vivida durante as projeções (2007, p.18-19).

As intervenções não interpretam nem recriam a realidade, mas inserem-se nela. A aderência não é apenas da imagem ao suporte, vai além: mescla-se num instante fortuito do cotidiano. Temos a cidade como inspiradora, como campo de experimentação, como possibilidade para a arte. Sobre isso nos fala Henry-Pierre Jeudy:

No ritmo de nosso assombro, de nosso entusiasmo ou de nossa desaprovação, construímos de forma imaginária uma cidade dentro da cidade, que temos a oportunidade de ver ou de morar nela. A cidade permite uma aventura da imaginação como essa somente, na medida em que o que dela se exponha demonstre imediatamente ter a capacidade de absorver o novo (2005, p. 81).

E como escreveu Makowiecky:

A cidade é um terreno de fantasias, projetos inconscientes e lembranças que abrigam monumentos, visíveis ou invisíveis, que se situam além do dado empírico. Podem articular o mundo exterior ao interior, o sonho à vigília, as memórias individuais às coletivas. Terreno movediço e incerto que precisa de uma arqueologia poética (2003, p.63).

Diríamos, então, que Elaine Tedesco se arrisca na aventura da imaginação que a cidade oferece, vivendo a arte pelas penumbras urbanas como instante onírico. Como no sonho, que apesar de ser interno não nos permite controle, os efeitos que estas intervenções têm sobre a cidade, o público e sobre a própria artista fogem de qualquer previsão. Essa falta de controle permeada pelo “ritmo de nosso assombro, de nosso entusiasmo ou de nossa desaprovação” lembra que nem todo sono é tranquilo. Bachelard, ao discorrer a respeito da capacidade produtiva da mente humana e sobre o fato de que o sonho é estado mentalmente ativo, questiona: “O espaço de nosso sonho é verdadeiramente um espaço de repouso?” (BACHELARD, 1994, p.159). Pode-se sonhar e relaxar, porém há sonhos que

trazem inquietação, e há sonhos que resultam em pesadelos. Sendo assim, a ligação do sonho com o espaço urbano é ainda mais coerente, visto que a cada dia é possível ir do prazer à angústia pelo simples fato de estar na cidade.

Considerando que a arte figura o sonho e que a cidade é espaço onírico, entende-se por que é tão significativo que as projeções de luz ocorram nos espaços urbanos e sombrios. A cidade se apreende pela sucessão de surpresas, no caso de Elaine Tedesco, surpresas noturnas, reveladas pela luz da projeção àqueles que têm a oportunidade de vivenciá-las. Ao considerarmos as séries de projeções entendemos que cada imagem, com sua composição e seu conteúdo, coexistindo com as pessoas e os sons do lugar, é uma forma de compreender a vida da cidade, seus aspectos tranquilos ou turbulentos, o que pode ser visto como “detectar o fio condutor de seu discurso, o seu código interno. Descrever e rearticular esse fio são tentativas de ler a cidade, que parece um quebra-cabeça ilegível, semelhante a sonho” (GOMES, 1994, p.50).

A imersão da luz na noite também pode ser uma forma de marcar o que está além do discurso racional; é um meio de registrar um momento que não pode ser apreendido plenamente e que é impregnado de questionamento. Surpresas noturnas também são propostas por René Magritte na série de pinturas *Império das Luzes* (Fig. 17). Ao observarmos em especial o quadro pintado em 1954, vemos uma imagem que inicialmente parece uma paisagem natural, até percebermos que sob um céu diurno há uma cena escura. Essa simultaneidade traz estranheza, pois a presença das trevas no horário diurno é uma estratégia que não permite revelar e compreender todo o acontecimento, abrindo espaço para o mistério e talvez para a crença. Esta pintura evidentemente não se aproxima das projeções de Elaine Tedesco por seus processos de criação, mas pela comunhão entre luz e escuridão. Enquanto nas projeções a noite é surpreendida por superfícies cobertas por imagens iluminadas, na obra de Magritte o dia é surpreendido pela escuridão que envolve a casa, o lago e a floresta.

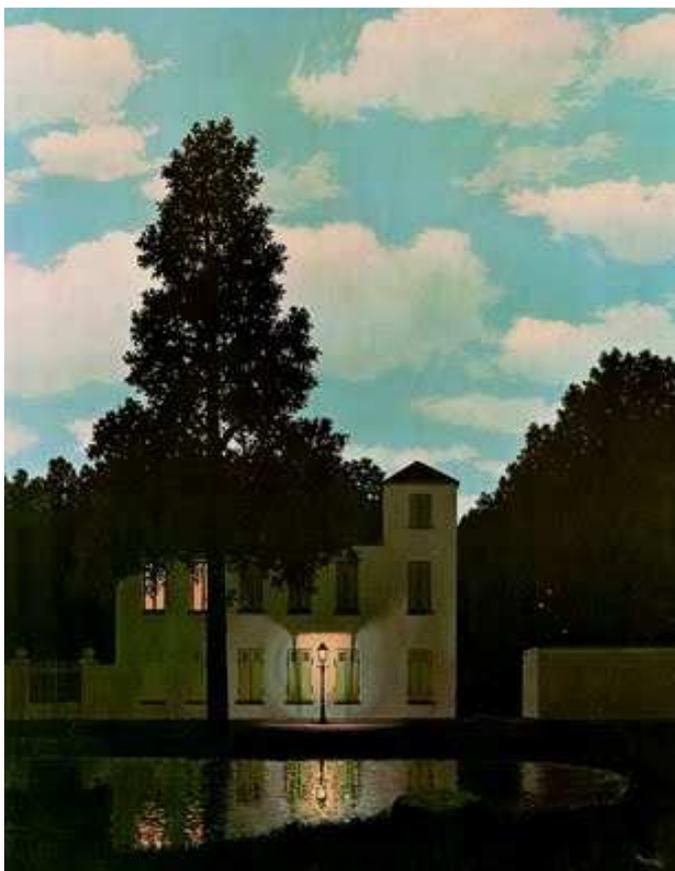


Fig. 17: **René Magritte**. *Império das Luzes*, 1954.

Lembremos ainda das inúmeras pinturas góticas e barrocas que fazem uso das grandes áreas escuras contrastando com as zonas iluminadas, não só para enfatizar o caráter dramático das imagens, mas também para que a presença das sombras não permita a certeza – e, portanto, a racionalização – de todos os limites da cena. A coexistência de luz e escuridão é um momento possível na imaginação, na arte, no transcendente e, mais uma vez, no sonho. No caso dos trabalhos de Elaine Tedesco, experimentam essa coexistência os que estão no local da projeção e se deparam com a luminosidade lançada pelo projetor, clareando parte do lugar e agregando a ele mais uma imagem, como um raio silencioso no meio da noite, porém com uma duração prolongada por um tempo significativo o suficiente para que muitos a vejam. Os passantes e os que vivem próximo aos locais têm o poético encontro com o imprevisto.

O inusitado da imagem se estabelece também nas fotografias que registram as intervenções (Fig. 18), as quais são documentos de trabalho que algumas vezes retornam em novas propostas artísticas. Em tais fotografias aparecem elementos

diversos: cantos escuros, vultos, pessoas em espaços sombrios, rastros de faróis de automóveis, fragmentos de arquitetura, áreas iluminadas... Os elementos provocam perguntas: o que essas pessoas estão fazendo ali? O que se esconde naquele canto? O que há exatamente nesse lugar? Quanto tempo permaneceu aceso esse foco de luz? O que foi dito por quem estava lá? Mesmo que se estabeleçam relações para possíveis respostas, não há como ter pleno entendimento da cena sem ter feito parte da vivência.

Os mistérios dessas imagens fazem lembrar a pintura *A Tempestade*, de Giorgione (Fig. 19). Na tela, a cena claro-escuro revela as construções da cidade, enquanto uma mulher nua, sentada na relva, amamenta uma criança, e um homem permanece estático e indiferente no lado oposto. Essa cena enigmática e seu ambiente são vistos porque um raio rasga o céu e ilumina esse instante efêmero e sombrio. A obra, que já foi analisada por tantos teóricos e artistas, permanece com seus mistérios: quem são esses personagens? O que fazem nesse local? Qual sua relação com a cidade ao fundo? Podem-se fazer inúmeras suposições, contudo, não há certezas sobre o significado da obra, e assim ela permanece como um enigma na história da arte.

Da mesma forma, muitas das fotografias que documentam as séries de Elaine Tedesco mostram as projeções como raios que iluminam e revelam parte dos locais e por vezes seus habitantes, mas deixam como dúvida quem são essas pessoas que estão ali e, principalmente, quais os mistérios do lugar naquele instante. A documentação das projeções feitas na cidade através de fotografias apresentadas em livros, catálogos e *sites* (como as presentes neste capítulo) talvez seja uma possibilidade remota de estimular a permanência de experiências oníricas na cidade e registrar os enigmas que as atravessam.



Fig. 18: **Elaine Tedesco.** *Interações Urbanas – Projeção na Praça Coronel Pedro Osório*, 2006.

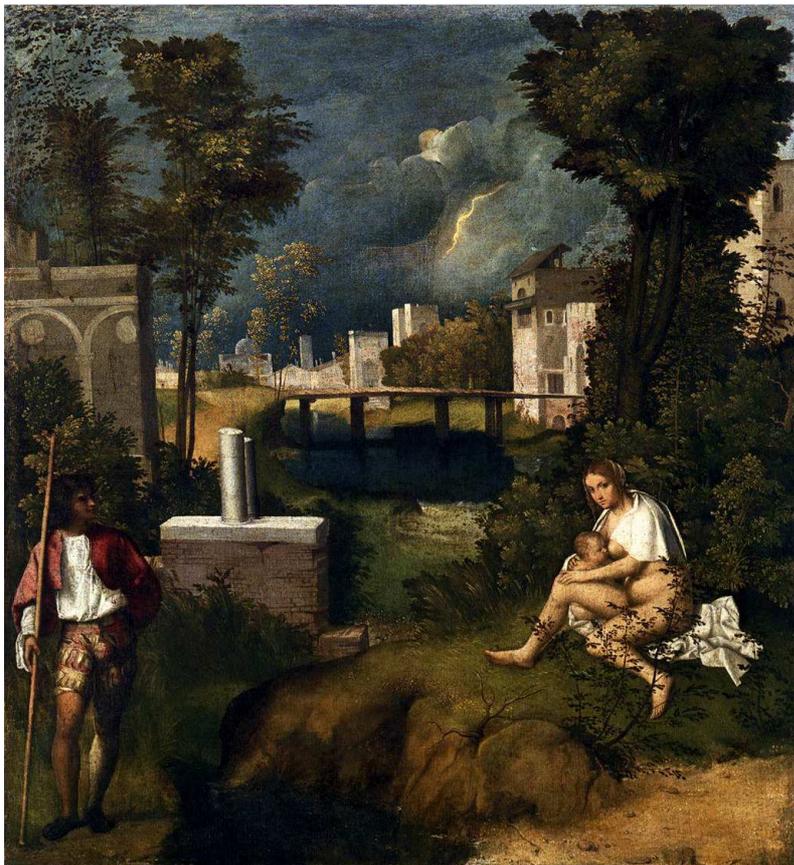


Fig. 19:  
**Giorgione Barbarelli da Castelfranco.**  
*A Tempestade*,  
1505.

#### 1.4 Os sonhos e a memória da cidade

O que sonhamos é desencadeado principalmente pela memória de imagens e vivências ocorridas durante as horas em que estamos acordados, pois “os sonhos dão prosseguimento à vida de vigília. Nossos sonhos se associam regularmente às representações que estiveram em nossa consciência pouco antes” (HAFFNER apud FREUD, 2006, p.45). Mesmo que não tenhamos consciência de que determinadas imagens, sons e fatos tenham sido percebidos por nossa mente, eles ficam registrados no subconsciente e são processados enquanto dormimos. A partir de diversos estudos, Sigmund Freud afirma que “Todo material que compõe o conteúdo de um sonho é derivado, de algum modo, da experiência, ou seja, foi reproduzido ou lembrado no sonho” (FREUD, 2006, p.49). Esses processos promovem sonhos tranquilos ou turbulentos, resultando em períodos de relaxamento ou angústia.

Freud ressalta que “O modo como a memória se comporta nos sonhos é, sem sombra de dúvida, da maior importância para qualquer teoria da memória em geral” (FREUD, 2006, p.57). Essa relação entre os sonhos e a memória advinda de vivências reais tem sido estudada por décadas, e recentemente um estudo coordenado por pesquisadores do respeitado Beth Israel Deaconess Medical Center<sup>12</sup> indica que os sonhos se mostraram como “uma espécie de reflexo da atividade cerebral intensa nas tarefas de consolidação da memória” (PRESCOTT, 2010), ajudando o cérebro a definir o que será fixado na nossa mente e o que será esquecido.

Algumas vezes, ao longo deste capítulo, pôde-se subentender que a presença dos sonhos na cidade, trabalhada através da arte, perpassa a relação com a memória do lugar. Como visto nas projeções de Krzysztof Wodiczko, que são elaboradas a partir de situações vividas no local. O próprio artista diz que seu trabalho passa por uma “terapia memorial” (WODICZKO apud DEUTSCHE, 2009, p.181), na medida em que provoca a discussão sobre algum fato doloroso do passado, o qual é sempre lembrado por aqueles que sofreram com o ocorrido, mas que muitas vezes se calam pela força de outros que desejam que tal acontecimento seja abafado. Com as projeções em grandes cidades, o artista faz com que essas memórias ecoem e ultrapassem fronteiras.

---

<sup>12</sup> In: <<http://www.bidmc.org/News/InResearch/2010/April/Stickgold.aspx>>

O artista Shimon Attie busca memórias específicas de pessoas desaparecidas, mas, ao projetá-las nas ruas, indica que não são memórias privadas, ao contrário, fazem parte da história coletiva. Não são lembranças apenas de judeus alemães, são fatos da história mundial. Esses trabalhos feitos a partir de memórias dolorosas parecem ao mesmo tempo contribuir para a realimentação dessas lembranças; talvez seja uma forma de fazer com que as histórias que elas contêm não sejam esquecidas. Os pesadelos colocados em discussão podem servir de terapia ou, pelo menos, de alerta para que não voltem a acontecer.

Outro artista que faz das paredes o suporte para seus trabalhos, acordando “fantasmas”, é Ernest Pignon-Ernest<sup>13</sup>, que realizou intervenções em cidades da França, Itália, Argélia, Estados Unidos, Chile, África do Sul e Palestina. O artista cria a partir das características físicas do local (espaço, luz, cor dos muros...) e também a partir de sua história ou da história das pessoas que vivem ou viveram ali. Grande parte de sua produção consiste em criar no seu estúdio, através do desenho, imagens de figuras humanas em tamanho real. Depois essas imagens são reproduzidas em serigrafia e fixadas, à noite, nas paredes da cidade, sem que seja pedida autorização a qualquer indivíduo ou instituição, podendo permanecer ou ser retiradas por terceiros. Como dialogam com o lugar, geralmente acabam sendo protegidas por aqueles que passam por elas.

Entre 1988 e 1995, seus trabalhos ocuparam as ruas de Nápoles (Fig. 20). Foram 23 desenhos inspirados em figuras de Cristo e da Pietá, entre outras imagens comuns à religiosidade napolitana, para citar situações pertinentes à memória da cidade. Em um dos seus trabalhos (Fig. 21), a história bíblica do jovem Davi, que mata o gigante Golias, é apresentada, mas não apenas com estes dois personagens; Davi também segura em sua mão a cabeça degolada de Pier Paolo Pasolini, cineasta italiano que através de seus filmes criticava a estrutura do governo do seu país e acabou sendo assassinado em 1975, provavelmente por motivos políticos. O artista cruza as imagens da vida religiosa, social e política da cidade. As imagens de Nápoles foram protegidas pelos próprios moradores do lugar por meses, porém, alteradas pela ação do tempo, deterioraram e desapareceram.

---

<sup>13</sup> Nice, 1942. Vive em Paris.



Fig. 20: **Ernest Pignon-Ernest.**  
*Epidemias*, 1990.



Fig. 21: **Ernest Pignon-Ernest.**  
*Davi e Golias após Caravaggio*, 1988.

Outra intervenção de Pignon-Ernest ocorre na Palestina (Fig. 22 e 23), em 2009, motivada pelo falecimento de seu amigo, o escritor e poeta Mahmoud Darwish. Nascido na Palestina, Darwish escreveu sobre as angústias e o desejo de liberdade de seu povo, foi preso diversas vezes, viveu exilado por alguns anos e foi o autor da Declaração de Independência Palestina. Pignon-Ernest decidiu desafiar a ausência de seu amigo, considerado herói pelo povo palestino, desenhando a imagem do homem em pé, silencioso e determinado. A serigrafia traz sua “presença” como a de um fantasma, que surge em locais como uma casa destruída em Jerusalém, contra um muro de concreto que separa a Cisjordânia, em uma pedra de sua aldeia natal na Galiléia, em uma esquina de Belém. Nessas obras, os fantasmas que são colocados nas paredes durante a noite insistem em lembrar algum pesadelo já passado naquele local ou parecem surgir para proteger os vivos.



Fig. 22: **Ernest Pignon-Ernest**. *Sem título*, da série *Rota Mahmoud Darwich*, 2009.



Fig. 23: **Ernest Pignon-Ernest**. *Sem título*, da série *Rota Mahmoud Darwich*, 2009.

Conforme Pignon-Ernest<sup>14</sup>, assim como um pintor se serve das cores, ele se serve dos lugares, de suas características plásticas, seu espaço, ritmos, cores e da sua história, das lembranças, do que ressoa no imaginário das pessoas que vivem ali. O artista não trabalha com projeções, como Elaine Tedesco, ele cola as imagens

<sup>14</sup> Informações colhidas no *site* oficial do artista: <http://www.pignon-ernest.com/>

nas paredes. Mas, de forma semelhante às projeções, as serigrafias acabam por se mesclar com o suporte devido ao modo como são trabalhadas. As cores escolhidas assemelham-se às cores das paredes e da paisagem como um todo; muitas delas possuem certa transparência causada pela umidificação da cola, que, mesmo depois de seca, revela parte da textura que ficou sob a imagem. Além disso, as imagens têm escala real e são cuidadosamente fixadas em espaços nos quais se encaixam, como se estivessem inseridas na arquitetura.

Outro aspecto de diálogo entre as projeções de Tedesco e os trabalhos de Pignon-Ernest é que as intervenções aparecem em lugares imprevistos para o passante. Assim, dão margem a interrogações sobre por que tais imagens estão naquele local, instaurando uma suspensão no caminhar mecânico daqueles que têm seu olhar captado por elas, sejam habitantes do local, sejam passantes incomuns. No caso das serigrafias, há ainda um diálogo não só com o suporte, mas também com toda a paisagem ao seu redor, pois são obras vistas à luz do dia, inseridas em um contexto visualmente maior, já que iluminado. Tais imagens são abandonadas à própria sorte: sol, umidade, chuva, poluição, ação dos passantes, desgosto de grupos contrários ao conteúdo exposto... Enfim, fatores que as desgrudam, rasgam ou levam ao desaparecimento. João A. Frayze-Pereira escreveu que as imagens de Pignon-Ernest,

Em sua vulnerabilidade cumpriram uma missão: restituir à cidade seu imaginário e sua memória, não através de algo que dura, mas daquilo que perece, submergindo novamente no passado dessa cidade para depois, passado um tempo, talvez ressurgir (FRAYZE-PEREIRA, 1997, p.29).

Wodiczko, Attie e Pignon-Ernest são artistas que despertam as edificações colocando nelas, temporariamente, imagens que fazem ressurgir uma memória que, às vezes, se imaginava silenciada. A cidade contemporânea é miscigenação de raças e constante reativação de informações advindas das mais diferentes culturas. Essa condição, ao mesmo tempo em que abre possibilidades, pode ser motivo para que o passado seja esquecido. Diante disso, talvez a produção dos artistas citados seja uma tentativa de aproveitar a situação da urbanidade para que a memória seja continuamente ativada. Estes artistas trabalham com situações pontuais da memória dos lugares e fazem com que essas evocações, a partir do seu local de origem e potência, sejam discutidas também em outros países e culturas.

Lembrar e permanecer talvez não sejam verbos comuns à urbanidade atual. A velocidade com que as notícias e imagens atravessam o mundo constantemente traz grandes bagagens de informação para o cotidiano e assim os fatos passados têm cada vez menos espaço e tempo para serem processados. O que ocorreu há pouco rapidamente é considerado obsoleto, e a memória da cidade é cada vez mais fragmentada. Velocidade, profusão, exposição, multiplicidade, agitação e ebulição são algumas das características da vida urbana que contribuem para que as cidades sejam anestesiadas ou sofram de amnésia.

Em *Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino (1990), cada cidade recebe o nome de uma mulher. Mais do que relacionar cidades e mulheres através dos nomes, o autor associa metáforas de personalidade e traços físicos para descrever características específicas do lugar. Nenhuma cidade é igual a outra, cada uma delas, descrita em capítulos separados, merece ser conhecida por suas peculiaridades surpreendentes. Mas será que atualmente as cidades possuem um “rosto” que as identifique? E esse rosto não corre o risco de ser alterado a qualquer momento?

É difícil descrever a personalidade específica de cada cidade e a permanência de sua memória numa época em que a urbanidade pode ser alterada com novidades que não se relacionam com a história, com os aspectos físicos ou com a cultura local que se desenvolvia até então. Há os mais variados exemplos: casarões de família transformados em restaurantes ou danceterias; cópia da Estátua da Liberdade no sul do Brasil; Mc Donald's em centros históricos; o maior parque de esportes na neve do mundo dentro de um espaço fechado, construído na região desértica de Dubai... Como manter a memória da cidade se as alterações são constantes e arbitrárias?

Mas, paradoxalmente, é preciso considerar que essas alterações não são novidade, pelo contrário, são intrínsecas à história do urbanismo. Por exemplo, o principal campo sanguíneo de Paris durante a revolução francesa em 1795 é batizado como *Praça da Concórdia (Place de la Concorde)*, nome que parecia irônico para o local e por isso foi questionado até 1830, quando, devido a pressões políticas, se tornou definitivo. Outro exemplo é o *Dikilitas*; o mais antigo monumento de Istambul, situado na principal praça do centro histórico e visitado por turistas que desejam conhecer a cultura turca, é na verdade um obelisco trazido do Egito no ano 390 d.C. Há muitas situações em que essas alterações no corpo da cidade parecem

incoerentes, mas acabam sendo apropriadas pela grande maioria da população, que vai reconstruindo incessantemente a personalidade e a memória do lugar.

Para Armando Silva (2001), pode-se definir a cidade como a imagem de um mundo vivido, que está sempre se construindo e reconstruindo pelos acontecimentos cotidianos e coletivos dos sujeitos que nela habitam. O imaginário urbano é tecido em um espaço de tramas contínuas, produzidas pelas relações de necessidade e desejo, poder e tolerância, que levam a modificações culturais locais, as quais ressoam em um panorama global. Parece que é essa memória mista que está presente no trabalho de Elaine Tedesco, resultante de realidade e reconstrução, sempre se alterando devido à capacidade urbana de associar fatos e culturas díspares. Ao falar de Porto Alegre, cidade onde vive, a artista explica:

Vive-se um constante apagamento das velhas arquiteturas. Talvez por isso os prédios e casas abandonados, fechados, as construções utilitárias ou precárias ou que ficaram inacabadas signifiquem algo em especial para mim. São marcas de diferentes tempos que assombram a neurótica necessidade de *modernização* da cidade (TEDESCO, 2009, p.24).

São os locais com fragmentos de memória, espaços de indeterminação, que mostram o transcurso do tempo, que atraem o olhar da artista para a fotografia e para servir de espaço de projeção, não só em sua cidade, mas também nas intervenções que faz em outros lugares. Assim, Tedesco cruza os elementos dessas cidades, fazendo com que lugares de tempos e culturas distintos se encontrem e se mesquem temporariamente no momento em que a luz do projetor é ligada. Conteúdos que podem inicialmente parecer desassociados se perpassam para tratar da própria natureza urbana, que é mutante quanto à sua identidade. E as conexões vistas e depois apagadas possivelmente reaparecerão após algum tempo sob a forma de outro trabalho.

## 2. CIDADE - CORPO

### 2.1 Entre o sonho e a forma

Em um trecho de seu poema narrativo *Metamorfose*, o poeta romano Ovídio escreve pela primeira vez sobre o filho de Hypnos, deus do sono, e o chama de Morfeu, o deus do sonho. Esse ser que tem a capacidade de controlar os sonhos de quem dorme tem também a habilidade de assumir qualquer forma humana e permear as imagens sonhadas. Daí a importância de seu nome, originário do grego *morphè*, que quer dizer “forma”, “figura”, e faz alusão às imagens que enxergamos nos sonhos. Assim, Morfeu seria aquele que molda e que pode adquirir diversas formas. Entendendo que a mesma fonte que dá origem ao nome do deus grego do sonho dá origem à palavra *forma*, recorreremos a esta relação para iniciar a análise de outras obras de Elaine Tedesco.

A artista que compartilha imagens oníricas através de projeções de luz pela cidade noturna também dá forma a diversas peças de médio e grande porte. Algumas dessas peças podem ser consideradas esculturas, outros objetos, outras constituem instalações. O fato é que Elaine Tedesco não só trabalha com imagens advindas de formas capturadas em suas fotografias, como também cria formas e as constrói tridimensionalmente. Essas criações algumas vezes são apresentadas diretamente ao público, outras vezes são fotografadas e fazem parte das imagens de luz que a artista projeta.

No ano de 1993, ela inicia a série chamada *Aparatos para o Sono*, desencadeada pela angústia de uma fase vivida na grande cidade de São Paulo; lá a artista não tinha uma residência pessoal fixa e viveu o estresse da vida na megalópole, o que a levou a repetidas noites de insônia. Tal situação foi

transformada em vertente produtiva na busca de trabalhar com um problema que lhe era tão latente. A série parte de uma situação pessoal, mas que não é exclusiva, já que as estatísticas demonstram que pelo menos 30 a 40% dos indivíduos<sup>15</sup> em alguma fase da vida sofrerão de insônia. Neste sentido, as obras evocam não só o desejo pelo sono e descanso, mas tocam também no desconforto de não conseguir dormir.

*Aparatos para o Sono* apresentam diversos objetos confeccionados na dimensão do corpo humano, feitos com tecido, espuma, penas e outros materiais diversos, como tubos, fios de cobre, polaroides e espelho. As peças têm como referência objetos que podem estar relacionados com o corpo quando deitado: colchão, saco de dormir, travesseiro, edredom, mosquiteiro. Entretanto, apesar dessa relação, os objetos estão deslocados de um ambiente íntimo ou de repouso, pois são colocados em locais de circulação ou exposição; além disso, alguns deles contêm o agregamento de materiais que impediriam a utilização para o descanso, como pregos e anzóis.

A série se desdobrou em várias obras, como *Objeto Vestível* (Fig. 24), produzido com *nylon* cinza e microfibra vermelha, costurado como um “acolchoado”, cujos gomos são preenchidos com isopor; possui ganchos para que a peça possa ser vestida e fechada como uma espécie de colete salva-vidas macio e maleável. *Objeto Vestível* foi exposto em uma sala com baixa iluminação, tendo ao seu lado uma polaroide com o retrato da artista vestindo a peça, o que conferia ao objeto a referência de uma possibilidade de uso. Para a artista, a peça continha seu pensamento: “fique confortável, protegido e isolado” (TEDESCO, 2002, p.23).

As obras *Sala de Repouso* (Fig. 25) e *Um dos Caminhos do Jardim* (Fig. 26) apresentam objetos que dialogam com um entorno maior, pois estão colocados, respectivamente, no Solar GrandJean de Montigny do Rio de Janeiro e dentro do Parque Modernista de São Paulo. Esses locais parecem deslocados da situação de movimento intenso da cidade, já que neles o silêncio e a paisagem remetem os indivíduos para outro tempo e lugar. Em *Sala de Repouso*, um ninho de pássaros e

---

<sup>15</sup> Segundo o Dr. Maurício Bagnato (ex-presidente e atual secretário da Sociedade Paulista de Medicina do Sono, médico atuante no Laboratório do Sono do Hospital Sírio-Libanês e do Instituto do Sono da UNIFESP) em entrevista ao Dr. Dráuzio Varella. Disponível em: <http://www.drauziovarella.com.br/ExibirConteudo/777/disturbios-do-sono> Acesso em: 22 mai. 2010.

os objetos que lembram acolchoados e lençóis estão contidos dentro de uma sala de portas e janelas fechadas, cujas proporções e disposição dos elementos fazem lembrar de um quarto. Em *Um dos Caminhos do Jardim*, as peças de tecido transparente vermelho, presas em aros de metal fixos nas árvores, lembram a forma de mosqueteiros ou de fantasmas perambulando silenciosamente entre a vegetação.

Em toda série a *Aparatos para o Sono* o espectador pode ter a sensação de, mesmo acordado, deparar-se com ambientações incomuns, as quais não se permitem compreender por meio do pensamento exclusivamente lógico e utilitário, pois são espaços que causam estranheza, como aqueles em que nos encontramos nos sonhos. A artista diz que “considerava que tais trabalhos estivessem em um estado entre estar dormindo e estar acordado: sono solto, sono leve, sono cheio, sono estival, sono das plantas, sono hibernar, sono dos mortos, pegar no sono” (TEDESCO, 2002, p.15). Assim, ela não assume o papel do indivíduo que leva alguém ao sono, nem pretende ser Morfeu para controlar os sonhos dos outros, mas se dispõe a dialogar com eles, questionando sobre essa necessidade humana que nos leva a submergir em mistérios individuais, desligando o ser da conexão com os acontecimentos cotidianos do mundo externo.



Fig. 24: Elaine Tedesco. *Objeto Vestível*, 1998.



Fig. 25: **Elaine Tedesco.**  
*Sala de Repouso.* 1994.



Fig. 26:  
**Elaine Tedesco.**  
*Um dos Caminhos do Jardim,*  
1994.

No ano 2000, tem início a série de instalações *Entre o Repouso e o Isolamento* (Fig. 27 e 28). Os trabalhos acontecem em espaços internos, nos quais são criados ambientes que se definem pela composição de objetos e imagens. Novamente os objetos lembram travesseiros, lençóis, sacos de dormir e outros elementos ligados ao sono, como uma antiga cama infantil que a artista “empacota” com um cobertor de lã cinza. Esses objetos geralmente são produzidos com metal, tecidos e espumas, num contraponto entre maciez e dureza. As peças são distribuídas com certa familiaridade à organização de utensílios domésticos, e as distâncias entre elas se relacionam com medidas ergonômicas, estando acessíveis a qualquer adulto de porte médio, colocando-se à disposição para que o público escolha usá-las ou não.

As imagens que acompanham os objetos são fotografias que apresentam cenas externas de lugares inóspitos, como uma superfície de areia num lugar escuro, minúsculas e precárias construções e as imagens mais recorrentes: a linha do horizonte dividindo água e céu. Estas últimas são fotografias feitas pela artista anos antes, na praia, quando registrou volumes de água sob o céu com seus diversos matizes de cinza, antes da chegada de uma grande tempestade. As peças tridimensionais dialogam com a série anterior *Aparatos para o Sono*, mas as imagens mostram locais externos, indicando algo além do que está ali, como a mente que avança para muito longe enquanto o corpo em repouso permanece fisicamente em um só lugar. Entre objetos e imagens há espaço para o pensamento elaborar articulações que indiquem sua relação, mas que não a definam de forma absoluta. Tempestade e cama: espaço de refúgio ou pesadelo? Descanso ou desconforto?

O título *Entre o Repouso e o Isolamento* também nos lembra que, quando se está dormindo, se está completamente sozinho, pois mesmo entre uma multidão, ninguém pode penetrar e ver o sonho do outro. Aquele que olha para as imagens apresentadas nesses trabalhos, olha como indivíduo totalmente só, pois nenhuma pessoa pode penetrar na imagem que já está lá nem saber o que a antecede ou o que a seguirá. Não pode sequer afirmar qual é o local que a imagem apresenta, pois os mares e planícies são anônimos. O espectador pode, assim, tramar relações e suposições, imergindo no que a obra lhe sugere, sem previsão de onde chegará.



Fig. 27:  
**Elaine Tedesco.**  
*Sem título, da série*  
*Entre o Repouso e o Isolamento,*  
 2001.



Fig. 28:  
**Elaine Tedesco.**  
*Sem título, da série*  
*Entre o Repouso e o Isolamento,*  
 2001.

## 2.2 A forma e o corpo

Diante dessas séries podemos questionar quais as questões plásticas que emergem através das peças, problematizando o espaço e, principalmente, como elas se conectam à cidade. Pensemos primeiramente na problemática do espaço. A escultura, os objetos, as instalações, sejam quais forem, por si só já exploram questões de espaço pela sua tridimensionalidade, pelo lugar que ocupam e/ou pela relação que estabelecem com o lugar em que estão.

No caso de *Aparatos para o Sono e Entre o Repouso e o Isolamento*, os trabalhos dialogam com o espaço no qual estão e com o espaço que ocupa o corpo humano quando em repouso. A relação da obra com o espaço e o corpo, como escreveu Rosalind Krauss (1998), é uma importante questão da escultura moderna que permanece no período contemporâneo, visto que, no contato com a escultura, tem-se uma metáfora pela qual o *eu* se torna conhecido mediante sua aparência para o outro. A autora lembra que nas esculturas de Rodin e Brancusi,

a arte de ambos representou uma recolocação do ponto de origem do significado do corpo – de seu núcleo interno para a superfície –, um ato radical de descentralização que incluiria o espaço em que o corpo se fazia presente e o momento de seu aparecimento (1998, p.333).

Conforme Rosalind Krauss (1998), a escultura coloca o indivíduo diante do outro, do mundo e de si mesmo; quando o espectador se depara com a obra e ela reverbera no espectador, possibilita-se o diálogo entre o corpo da obra e o do indivíduo, do qual provém o diálogo com tudo mais. No caso dos objetos e conjuntos de objetos elaborados por Elaine Tedesco, o “diálogo” de que Krauss fala pode se instaurar com qualquer observador que se coloca diante deles, visto que as peças não possuem elementos que explicitam um caráter biográfico nem são vinculadas a uma época ou local determinado. A relação com o corpo humano pode ser estabelecida independente de gênero, idade e até cultura, já que os objetos não são cópias de objetos utilitários de uma região ou classe específica.

Didi-Huberman (1998) também escreve sobre a relação entre a escultura e o corpo do espectador quando analisa os grandes blocos criados por Tony Smith<sup>16</sup> nas décadas de 1960 e 70 (Fig. 29), feitos de aço ou de madeira pintada geralmente na cor preta. Conforme o autor, as obras que parecem tão facilmente compreendidas

---

<sup>16</sup> New Jersey, 1912 – 1980, New York.

por qualquer um que as olhe, após alguns segundos trazem a suspeita de algo que falta ser visto. Didi-Huberman afirma que tal suspeita é decifrada por meio do exercício do olhar, que permite a compreensão da relação entre as obras e o corpo humano, a qual se estabelece por suas características de estatura e escala.

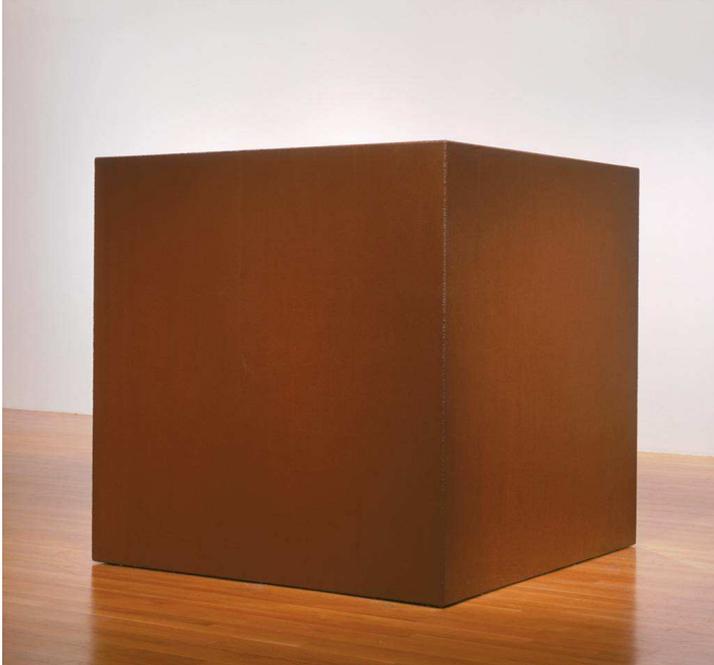


Fig. 29:  
**Tony Smith.**  
*Die*, 1962.



Fig. 30:  
**Robert Morris.**  
*Sem título (Box for Standing)*,  
1961.

Estatura vem do termo latino *stare*, que significa o ato de manter-se em pé e firme, capacidade que distingue os seres humanos dos animais. Algumas obras de Smith possuem uma estatura que as fixa verticalmente como estátuas e, assim, evocam a forma humana; outras são horizontais, remetem à posição em que o homem se encontra quando vulnerável: dormindo, doente ou morto. O outro aspecto já citado é a escala utilizada na criação das peças. Se os blocos fossem menores, lembrariam “inofensivos bibelôs *design*”, se fossem maiores, tenderiam para o colossal. Mas nem um nem outro, o artista insiste em manter medidas relacionadas à escala humana. Didi-Huberman completa:

Além do próprio Tony Smith, os principais artistas do minimalismo americano construíram efetivamente, num momento ou noutro, objetos que, por mais “abstratos” que fossem, buscavam como que a aproximação insistente da escala humana (1998, p.123).

Entre esses outros artistas, cita Robert Morris<sup>17</sup> e, quando fala da obra *Sem Título*, de 1961 (Fig. 30), no formato de um paralelepípedo vertical e aberto, diz que ela é uma imagem simbólica e evocativa do corpo humano:

Quando Robert Morris fabrica uma espécie de ataúde de madeira de seis palmos de comprimento exatamente, é para colocá-lo erguido diante de nós, como um armário embutido a humanos ausentes, ou como uma absurda história de dormir em pé (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.128).

Para o trabalho desses artistas, a questão da escala que se relaciona ao tamanho do corpo humano é fundamental, pois, sem se resumir a uma representação figurativa que tenha a mesma *morphè* da figura humana, confronta o indivíduo com o problema de sua própria estatura e condição, e isso acontece porque um objeto nessas proporções é capaz de “pôr-se diante de nós com a força visual de uma *dimensão que nos olha* – nos concerne e, indicialmente, assemelha-se a nós –, ainda que o objeto *nada dê a ver* além de si, além de sua forma, sua cor, sua materialidade próprias” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.125).

Talvez por isso, os primeiros objetos criados por Elaine Tedesco, que não foram feitos para ser manipulados, eram constantemente tocados pelo público nas situações de exposição. Percebendo esta ação dos espectadores e entendendo que o contato físico amplia o conhecimento da obra, a artista começa a pensar em como

---

<sup>17</sup> Kansas, 1931.

propor para o visitante alguma oportunidade para que se relacione fisicamente com os objetos e elabora estratégias para possibilitar o uso. Como ela mesma explica:

O corpo é o ponto de partida do meu trabalho. [...] Observar o que as montagens das instalações com objetos evocativos provocavam nos observadores levou o trabalho a um impasse e foi a partir daí que comecei a planejar instalações que solicitassem de fato a participação física dos visitantes (TEDESCO apud BOHNS, 2007).

Assim são projetados objetos que se relacionam ao corpo humano e também à arquitetura, resultando em peças verticais maiores que a altura de um adulto, as quais podem envolver os observadores. É a série *Cabines*, iniciada em 1999. Tedesco desenha os objetos a partir de formas de arquitetura que são de sua referência residencial da infância e da vida adulta, como quartos, corredores e escadas. As peças geralmente são feitas em madeira com o agregamento de algum outro elemento, como espuma ou tecido. Para a maioria das *Cabines*, contrata mão-de-obra para produção e transporte, sempre fotografando e acompanhando cuidadosamente todo o processo. Quando utiliza peças derivadas de trabalhos anteriores que foram desmontados, arrisca-se a executar as construções em seu ateliê. Contudo, cada obra só é terminada no local em que será exposta: após diferentes experimentações de posicionamento no local desejado, estabelecendo relações com o espaço, é que a colocação da cabine é definida, e o trabalho é considerado finalizado.

As séries analisadas anteriormente apresentam objetos menores que problematizam a questão da estatura e também a condição de abrigo ou desabrigo, conforto ou desconforto, proteção ou exposição do corpo enquanto no estado de sono. Em *Cabines*, essas questões se transportam para o estado de vigília, pois sugerem a presença do corpo na posição vertical e lembram espaços mínimos de trabalho, como guaritas de vigilância, bilheterias, postos de chaveiros, terminais de bancos 24 horas ou cabines telefônicas. Nas *Cabines* o indivíduo poderá separar-se do que está ao redor, ficando dentro de uma pequena área delimitada, na qual há uma barreira parcial para a visibilidade e para os ruídos externos; em pé ou sentado, estará abrigado em uma estrutura que lembra diversos elementos arquitetônicos de pequeno porte, mas este isolamento não é um momento para o sonho. Ainda que algumas possuam espaço para deitar-se, como *Cabine para Isolamento (com a cama)* (Fig. 31) ou *Cabine para Isolamento (com a mesa)* (Fig. 32), seu aspecto

claustrofóbico e/ou desconfortável não remete ao relaxamento; há um misterioso antagonismo entre refúgio e confinamento.



Fig. 31:  
**Elaine Tedesco.**  
*Cabine para Isolamento*  
(com a cama),  
1999.



Fig. 32:  
**Elaine Tedesco.**  
*Cabine para Isolamento*  
(com a mesa),  
2000.

*Cabine para Isolamento (com a mesa)* foi pensada para a exposição *Passagens*<sup>18</sup>, dentro de um evento sobre Walter Benjamin. A partir de reflexões sobre o *Livro das Passagens*, escrito pelo filósofo, e considerando a tragédia do fim da sua vida, a *Cabine* se transforma num espaço de passagem, porém uma passagem obstruída, fazendo relação com a biografia de Benjamin. Tal relação só é evidente nas circunstâncias em que a obra foi apresentada, contudo, independente desta relação, possui sua potência dentro da série de Elaine Tedesco. A *Cabine*, cujas formas e portas se relacionam novamente às dimensões humanas e à arquitetura, possui em seu interior uma espécie de mesa com o tampo apoiado na base de uma antiga cama.

Com as portas abertas, a obra lembra um corredor que pode ser transitado se transposta a barreira; com as portas fechadas, permite a clausura, onde o indivíduo pode isolar-se, mas não relaxar, pois, além do desconforto da rigidez do material, o sujeito estará duplamente exposto caso as portas se abram. Do lado externo da *Cabine* é colocado um vídeo produzido pela artista, intitulado *Corredores*, no qual há imagens e sons de fluxo constante de passagens urbanas e corredores de prédios públicos. Como em obras de outras séries, as imagens mostram locais externos, indicando algo além do que está ali, como a mente que viaja para muito além mesmo que o corpo esteja fixo em um lugar, seja sonhando, seja sofrendo de insônia.

Ao discorrer sobre o contato com obras de outros artistas que são lastro para essas instalações que envolvem o visitante, Elaine lembra<sup>19</sup> de trabalhos de Hélio Oiticica, Lígia Clarck e Cildo Meirelles, entre outros, que vivenciou na década de 1980, quando visitava exposições no Rio de Janeiro. Percebe-se que a bagagem da artista enquanto espectadora a faz priorizar o envolvimento do público com as suas propostas e evoca a relação destas com obras dos artistas citados. Entre diversas produções desse artistas, pode-se destacar os *Penetráveis*, que Hélio Oiticica desenvolveu a partir dos anos de 1960. Os *Penetráveis*, que se apresentaram em diferentes versões – ora como placas suspensas, ora como placas fixas ao chão, em outro momento formando labirintos, às vezes contendo elementos específicos para tocar com as mãos e os pés –, são espaços de percurso, onde o contato visual e

---

<sup>18</sup> A exposição *Passagens*, com curadoria de Lorenzo Mammi e Cláudia Valadão de Mattos, foi parte do evento *Passagens de Walter Benjamin*, realizado na USP em março de 2000.

<sup>19</sup> Em entrevista realizada no ateliê da artista em 28 de maio de 2009.

corporal é essencial. Assim também nas *Cabines*, visto que a materialidade das peças e suas elaborações teóricas levam a uma ativa incursão do público pelo interior das montagens. Além disso, os *Penetráveis*, devido a sua escala, possuem uma relação com a arquitetura, o que permite mais uma aproximação com a obra da artista em questão.



Fig. 33:  
**Hélio Oiticica.**  
*Bólido – Cama 1*,  
1963 .

Enquanto nessas obras de Oiticica há um convite para deslocar-se por um trajeto, as de Elaine Tedesco chamam para entrar e conter-se em movimentos limitados. Os *Penetráveis* são caminhos para perceber o corpo através de movimentação ampla e experimentações diversas; as *Cabines* são espaços restritos para imersão e isolamento. Até mesmo nas obras de Oiticica que possuem um espaço mais limitado para o espectador, como os *Ninhos* ou *Bólido – Cama 1* (Fig. 33), os materiais macios oferecem certo aconchego e conforto, enquanto o uso de tecidos com transparência permite a passagem de luz, dialogando com a leveza e a liberdade, não com o enclausuramento.

Ou seja, apesar do diálogo entre a produção de Elaine Tedesco e as obras de um artista que considera seu referencial, compreende-se que Tedesco aponta para outras discussões sobre corpo e espaço. As *Cabines* são criadas para funcionar como ilhas de refúgio dentro do espaço coletivo, pensadas para abrigar o indivíduo em um ambiente restrito com características de confinamento. Dentro destas questões, a série revela pelo menos dois antagonismos: o desejo de isolamento dentro do espaço expositivo e a busca pelo refúgio concomitante à imposição do

confinamento. São antagonismos comuns à vida urbana se pensarmos no movimento que leva as pessoas para as grandes cidades, motivadas a estar próximas “de tudo”, mas cada vez mais isoladas em suas casas, carros e ambientes de trabalho. No desejo de refúgio e segurança, cada vez mais os habitantes são tolidos a viver em locais cercados e vigiados. Para circular pelas grandes cidades com um mínimo de tranquilidade, é preciso evitar determinadas regiões e horários, há sempre limitações.

O artista Ernest Pignon-Ernest, já apresentado no primeiro capítulo, também trabalha com cabines. Para a série *Les cabines* (Fig. 34 e 35), desenvolvida entre 1997 e 1999 nas cidades de Lyon e Paris, o artista não constrói cabines como Elaine Tedesco, ele faz intervenções em mais de 400 cabines telefônicas. Nas paredes de vidro transparente das cabines são fixados adesivos com imagens de seus desenhos. Os desenhos produzidos em tamanho real são de pessoas anônimas vistas no cotidiano de qualquer cidade. Com a luz do dia, as imagens se mesclam entre a paisagem e as pessoas que por ali passam. O efeito visual pretendido pelo artista acontece à noite, quando a arquitetura e os transeuntes são escondidos pela escuridão, e a luz das cabines ilumina e destaca os personagens de Pignon-Ernest.



Fig. 34: **Ernest Pignon-Ernest.**  
*Cabine 1*, da série *Les cabines*, 1997.



Fig. 35: **Ernest Pignon-Ernest.**  
*Cabine 2*, da série *Les Cabines*, 1997.

Visualizados sob uma luz fantasmagórica, esses personagens em estado de sonho ou vigília se mesclam ao mundo real e podem ser confundidos com pessoas, mas, quando observados com cuidado, revelam que não são de carne e osso, pois o exterior os penetra. Em entrevista para a revista francesa *Art Absolument*, o artista esclarece que:

Meu trabalho é capturar um pedaço do real (tempo e espaço) no qual eu insiro um elemento de ficção. Na maioria das vezes, é uma imagem que irá trabalhar o real tanto plasticamente (tornando o local um espaço estético), como no seu simbolismo e na sua memória (revelando, revivendo, exacerbando, provocando seu potencial sugestivo...) (PIGNON-ERNEST, 2006).

Uma cabine telefônica é um local contraditório, onde um indivíduo entra para se isolar do exterior, ao mesmo tempo em que deseja se comunicar com alguém que está lá fora; na cabine de paredes transparentes, o indivíduo está protegido, mas completamente exposto. Os seres colocados pelo artista nas cabines evidenciam essa situação ambígua, já que parecem estar dentro delas em diferentes posições não confortáveis: em pé, com a cabeça pendendo entre os ombros, sentado com os joelhos pressionados contra o corpo, prensado contra uma das paredes, etc. Posições que qualquer um já experimentou em algum momento da sua vida, posições que muitas pessoas experimentam constantemente quando desabrigadas em meio à multidão da cidade. Os personagens que Pignon-Ernest coloca nas cabines telefônicas apresentam algumas das contradições da vida contemporânea: estão simultaneamente em situação de abrigo e desconforto, proteção e confinamento, isolamento e exposição, sono e insônia, como os espectadores que entram nas *Cabines* construídas por Elaine Tedesco.

### **2.3 O corpo e a cidade**

Então, voltamos a pensar nas formas como todas essas propostas se conectam à cidade. As cabines não são necessariamente produzidas para o espaço público, mas é interessante observar como algumas delas se encaminham para ele, como em 1999, quando as *Cabines para Isolamento* e *Camas Públicas* (Fig. 36) são

expostas no Mercado Público de Porto Alegre. Esse trabalho é constituído de uma grande estrutura de madeira servindo como base para seis colchões de solteiro na cor vermelha; uma cabine de madeira com porta e, em seu interior, uma espécie de almofada preta; e outra cabine com uma escada preenchendo seu interior, tendo uma porta na frente e outra atrás. As cabines oferecem opções de isolamento dentro do espaço público; as camas propõem conforto para o corpo, que pode deitar-se, mas desconforto por colocar-se em exposição.

Ao falar sobre as ideias para esse trabalho, a artista diz que elas decorrem de seu olhar para a cidade e para aqueles que circulam por ela: “sobre seus movimentos, sobre a agitação das pessoas de um lado para o outro, sobre a velocidade e a indiferença” (TEDESCO, 2002, p.84). Compreende-se que, ao trazer para os frequentadores do mercado público esses três objetos-lugares, que podem ser manipulados e conter o corpo humano, a artista coloca em situação de exposição elementos que referenciam o espaço doméstico e a privacidade, como um alerta e uma crítica à velocidade, agitação e insegurança da vida da cidade. Fica claro que o corpo do qual a artista trata é o corpo do indivíduo, cujas condições psicológicas e físicas são influenciadas pela condição de viver no ambiente urbano.

Anos depois, outra cabine é colocada às margens da Lagoa dos Patos-RS (Fig. 37), onde permanece até ser levada anonimamente. Elaine Tedesco afirmou: “ao mesmo tempo em que capto na rua, devolvo minha produção para a rua, criando projetos, exposições e projeções. [...] continuo realizando instalações com a projeção de imagens nas cidades e construindo cabines” (TEDESCO apud LOIOLA, 2007). Ou seja, diante das produções e das afirmações da artista, compreendemos que a captação parte daquilo que, no espaço coletivo, ativa seus sentidos e se relaciona com seu corpo.



Fig. 36: Elaine Tedesco. *Cabines para Isolamento e Camas Públicas*, 1999.



Fig. 37: Elaine Tedesco. *Escada à beira da Lagoa*, 2000.

A cidade evoca o corpo, pois é nela que o indivíduo urbano desenvolve sua história a cada dia. Cada local aberto é área para que todos os corpos e cada um deles possa se locomover, se divertir, se aventurar. Cada construção é um abrigo para que os corpos possam trabalhar, descansar, se proteger, se encontrar... A cidade é espaço, espaço para o corpo. Denise Bernuzzi de Sant'Anna, ao escrever sobre o corpo e a cidade contemporânea, esclarece:

Para diversas religiões orientais, o espaço é um dos elementos constituintes do corpo humano, juntamente com a água, o ar, o fogo e a terra. Para muitos artistas e cientistas contemporâneos o espaço não é apenas o solo sobre o qual se desenrolam os acontecimentos humanos, seu teatro e seu cenário mas, principalmente, um elemento concentrador e dissipador de forças (2001, p.109).

A historiadora escreve que, na atualidade, o movimento da cidade negligencia o corpo, e alguns espaços adquirem funções equivocadas. As catedrais, que no ano 1000 abrigavam o corpo para contemplar a fruição do sagrado, agora são locais (pelo menos para a maioria) de rápida visitaçã, para serem posteriormente vistos por fotografias. Enquanto isso, os *shoppings* são as novas catedrais do consumo, áreas onde o corpo circula intensamente em ruas artificiais. Já os hospitais e aeroportos, que deveriam ser locais de passagem, tornam-se espaços de espera e estadia:

Os indivíduos tornados pacientes no hospital e passageiros no aeroporto passam por uma espécie de transporte que inclui uma entrega de suas vidas: entregam seus corpos e seus pertences pessoais a profissionais desconhecidos e a equipamentos tecnológicos cuja compreensão lhes escapa (SANT'ANNA, 2001, p.34).

Considerando a desarmonia entre o propósito inicial e o uso que é feito dos locais coletivos, e que é no cotidiano da cidade que o indivíduo encontra ou sente a falta do espaço, entende-se quão grande é a necessidade das vivências urbanas e o motivo pelo qual tantos artistas desenvolvem trabalhos relacionados a elas. Acrescenta-se a tudo isso uma condição do espaço urbano já apresentada nos trabalhos de Elaine Tedesco: o isolamento. No início do século XX, o filósofo Paul Valéry escreveu:

O homem civilizado das grandes metrópoles retorna ao estado selvagem, isto é, a um estado de isolamento. O sentido de estar necessariamente em relação com os outros, a princípio continuamente reavivado pela necessidade, torna-se pouco a pouco

obtuso, no funcionamento sem atritos do mecanismo social. Cada aperfeiçoamento desse mecanismo torna inúteis determinados atos, determinados modos de sentir. O *confort* isola.” (VALÉRY apud BENJAMIN, 1980, p.43)

O que Valéry afirmava sobre o ser humano do início do século passado também é o que Edward Hopper<sup>20</sup> apresenta ao pintar as pessoas das décadas seguintes. Em suas pinturas (Fig. 38), vemos personagens sozinhos, e mesmo quando há pequenos grupos, não há troca de olhares nem a intenção de diálogos. Hopper usa o recurso das áreas de luz para destacar enquadramentos específicos de suas telas, os quais evidenciam que as pessoas isoladas encontram-se próximas da arquitetura ou abrigadas por ela – seja em um posto de gasolina, na entrada de um teatro, num quarto de hotel, na varanda de uma casa, no vagão de um trem, num escritório ou num bar. Porém, nenhum desses lugares se mostra como um ambiente familiar ou aconchegante. São interiores impessoais, sempre cercados por áreas sombrias ou grandes vazios que intensificam o aspecto de frieza da cena.



Fig. 38: **Edward Hopper**. *Noctâmbulos*, 1942.

Pechman (2008) analisa as obras de Hopper à luz da complexa adaptação do homem aos padrões da cidade do século XX e diz que suas pinturas tratam “do constrangimento que a urbanidade impõe aos afetos e comportamentos” (p.202).

<sup>20</sup> Nyack/EUA, 1882-1967, Nova York.

Apesar da proximidade física, há uma imensa distância psicológica entre os personagens de Hopper, calcada por imobilidade e tensão. Parece que este isolamento se intensificou ao longo do tempo devido à aceleração do ritmo urbano e ao aumento da violência.

É nas maiores cidades que as casas e os prédios precisam ser mais fechados para serem seguros; as trocas humanas em locais abertos são cada vez mais raras, devido à sensação de perigo; e aqueles que circulam pelos centros das cidades passam uns pelos outros sem trocar olhares e cumprimentos, a aproximação de um estranho causa desconfiança. Além disso, a quantidade de tarefas e a carga de trabalhos a cumprir impedem as pessoas de gastar tempo em conhecer umas às outras; os membros das famílias passam cada vez mais tempo separados cumprindo suas obrigações diárias.

A questão do isolamento na contemporaneidade é um problema urbano. O isolamento como condição de afastamento voluntário da civilização não é uma preocupação da sociedade atual, pelo contrário, é visto como momento privilegiado para o descanso e bem-estar. O problema é a sensação de isolamento e solidão psicológica que muitas pessoas vivem, mesmo que fisicamente estejam em meio a multidões. Toda essa problemática da condição de abrigo ou desabrigo, conforto ou desconforto, convivência ou isolamento, que explicita a relação do corpo com a urbe, fica evidente na série que deu origem às *Cabines de Isolamento*: a série *Guaritas* (Fig. 39 e 40), iniciada em 1998 e que continua em andamento.

*Guaritas* tem início com a produção de fotografias de guaritas para seguranças, as quais Elaine Tedesco fotografa ao longo de inúmeras caminhadas pela cidade. Novamente as ruas são seu ateliê, dessa vez não focando o contato com o público, mas coletando e produzindo material para os trabalhos da série. Fotografa a céu aberto com as condições de iluminação e enquadramento que a situação lhe oferece, captando imagens desses elementos sem qualquer manipulação produzida em ateliê fechado.



Fig. 39: Elaine Tedesco. *Guaritas C-6*, 2005.



Fig. 40: Elaine Tedesco. *Guaritas C-8*, 2005.

Como a artista explica: “quando fotografo as guaritas detenho o meu olhar nas singularidades e marcas deixadas pelo uso e pelo tempo. O cuidado ou o desleixo ali depositados são a matéria que quero destacar” (TEDESCO, 2009, p.139). As fotografias revelam as pequenas construções verticais em forma de casas, com capacidade para abrigar uma ou duas pessoas, que têm por finalidade proteger profissionais que trabalham como vigias de ruas ou prédios. Os registros que surgem como documentos de trabalho para desenvolver as *Cabines de*

*Isolamento* se tornam imagens catalogadas e agrupadas. Várias delas são apresentadas como fotografias fixadas sobre bases de MDF e *backlights* em exposições, e também integram as projeções em espaços urbanos de Porto Alegre, São Paulo e Belém<sup>21</sup>. A artista esclarece:

Interessavam-me as situações absurdas desses objetos/caixas/casas feitos sob medida para proteger os vigilantes, mas onde não lhes é permitido dormir. São espaços minúsculos onde alguém, que fica atento dia e/ou noite, zela pela segurança e pelo sono dos outros (TEDESCO apud BOHNS, 2007).

Ou seja, cada guarita é o espaço para proteger o corpo do indivíduo que deverá, então, proteger o espaço de outros indivíduos. Essas edificações que servem para a vigília muitas vezes são construídas de forma irregular e assim evidenciam os contrastes entre segurança e ameaça, solidez e precariedade. As guaritas são territórios particulares que se referem a uma coletividade, ambos suscetíveis ao perigo; em ambos, aqueles que neles habitam temem o sono e, portanto, o sonho.

Nos últimos anos, o artista Krzysztof Wodiczko, já referenciado no primeiro capítulo, tem projetado e desenvolvido, entre outros trabalhos, objetos que atendam a necessidades humanas que se mostram similares mesmo em cidades distintas. Esses objetos são espaços móveis para o abrigo do corpo humano, intitulados *Homeless Vehicle* (Fig. 41 e 42). Foram iniciados em 1988 em Nova York, com desdobramentos em outros países, incluindo o Brasil em 1998 e 2002<sup>22</sup>. *Homeless Vehicle* são espécies de pequenos veículos, movidos por força física, que servem de abrigo ou camas fechadas para moradores de rua. Chamados também de “habitações móveis” ou “cápsulas de morar”, seriam estruturas híbridas, intermediárias na escala entre objeto e arquitetura.

---

<sup>21</sup> Em Porto Alegre, as projeções ocorreram em momentos diversos, no ano de 2005, como na mostra *Olhares cruzados sobre a cidade*, com curadoria de Icléa Cattani. Em São Paulo, também no ano de 2005, as imagens foram projetadas no exterior da Galeria Leme, em ocasião da exposição individual *Guaritas*. E ainda no mesmo ano as projeções ocorreram em Belém, a convite do Instituto de Artes do Pará.

<sup>22</sup> No projeto *Arte Cidade*, realizado em São Paulo em 2002, alguns moradores de rua da Zona Leste experimentaram o *Homeless Vehicle*, de Krzysztof Wodiczko.

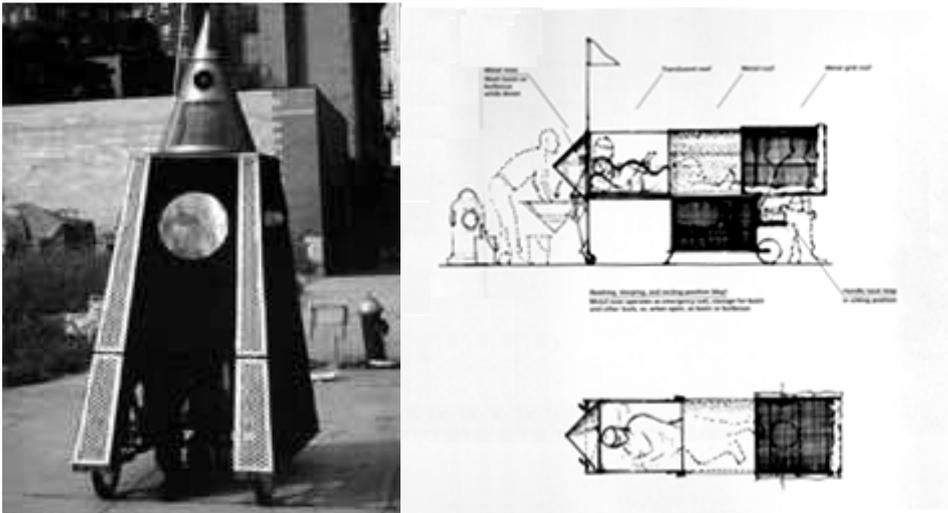


Fig. 41:  
**Krzysztof Wodiczko.**  
Da série *Homeless Vehicle*,  
1988-1989.



Fig. 42:  
**Krzysztof Wodiczko.**  
Da série *Homeless Vehicle*,  
1988-1989.

Esse projeto foi iniciado quando Nova York tinha mais de 70 mil desabrigados, que, em sua grande maioria, viviam sozinhos pelas ruas. Krzysztof Wodiczko entrevistou moradores do Tompkins Square Park, símbolo de resistência e organização política da cidade. A partir das suas necessidades e da forma dos carrinhos de supermercado que essas pessoas usavam para deslocar seus pertences pelas ruas, elaborou *Homeless Vehicle*. O artista tem o desejo de que os veículos sirvam para abrigo, para morar, circular e desenvolver funções diárias. O

projeto implica a participação de um espectador que se envolva corporalmente com a obra; sua experiência é espacial e intrínseca à sua vivência. Segundo Neil Smith:

A mobilidade espacial é um problema central para pessoas excluídas de espaços privativos do mercado imobiliário. Sem uma casa, ou algum lugar para guardar seus pertences, torna-se difícil mover-se pela cidade pelo fato de ter que carregar consigo todas as suas coisas. Assim, o compartimento mais baixo do veículo está projetado para carregar pertences – malas, roupas, cobertores, comida, água, latas vazias. Encontrar um lugar para dormir também é um problema, assim o compartimento de cima, que pode ser usado para carregar coisas durante o dia, pode ser desmembrado em três seções. Cada seção é formada por um plástico resistente à prova d'água, e quando esticado, este compartimento superior forma um lugar para dormir. Por este motivo, Wodiczko tem também se referido ao seu projeto como um “veículo-abrigo”. Diariamente, o lavar-se também se constitui em dificuldade para esses excluídos: o “nariz cônico” de alumínio do veículo, lembrando satiricamente um foguete ou qualquer outro dispositivo *high tech* militar, dobra-se para se transformar em uma bacia de lavagem (SMITH, 1993, p.56).

Os veículos possuem desenhos incomuns, criados através de projetos singulares e associados à tendência do *design* futurista dos anos 80. Ao serem vistos pelas ruas, os *Homeless Vehicle* capturam o olhar, provocando interrogação e estranhamento. Assim, para aqueles que não ocupam os veículos, a obra também é assunto de questionamento, na medida em que problematiza uma realidade que não é a ideal para a cidade. A relação dos indivíduos no espaço e com o espaço urbano é colocada em xeque. O trabalho de Wodiczko consiste em equipar um grupo de pessoas que estabelecem um modo muito específico de organizar e perceber o espaço. Elas percorrem caminhos que mudam continuamente, criando rotas e modificando sem cessar a disposição do território urbano. Através de seus deslocamentos acabam por constituir territórios moventes e dinâmicos que se espalham e alteram o espaço da cidade.

Os veículos exploram também a relação com a arquitetura. Por um lado, ao contrastarem com as dimensões prediais, destacam a grandeza física das construções urbanas e a pequenez do indivíduo nesse espaço. Por outro, ao se assemelharem com paredes e telhados, lembram que é a arquitetura que protege o ser humano. O artista considera que a arquitetura tem relação direta com o cotidiano político, social e até psicológico, pois, em suas palavras, a arquitetura influencia e transforma a vida humana “na forma como integra seu ‘corpo’ com os nossos corpos, na forma como pode mudar ou destruir nossas vidas” (WODICZKO apud

CRIMP, 1986, p.39). *Homeless Vehicle* cria espaço de abrigo e condições de deslocamento para algumas ações de nômades urbanos, contudo, devido às dimensões dos veículos, as ações dos indivíduos são limitadas. Isso faz lembrar as *Guaritas* fotografadas por Elaine Tedesco, que promovem a liberdade de movimento das pessoas que são “guardadas” por aqueles que fazem vigília nas guaritas de segurança, mas que, simultaneamente, estão em um espaço físico limitador. Neste aspecto, da mesma forma que as *Cabines* criadas por Tedesco, *Homeless Vehicle* abrigam, mas restringem; protegem, mas condicionam.

Apesar das relações de proximidade, os trabalhos também têm aspectos bastante distintos. O projeto de Wodiczko é destinado a um corpo específico, pois o objeto é dado a uma única pessoa, ao passo que, nas propostas de Elaine, inúmeros espectadores podem, em momentos diferentes, entrar e sair das *Cabines*, assim como diversos vigias podem ter alternado sua presença nos postos das *Guaritas* fotografadas. Na obra de Wodiczko, o indivíduo tem uma grande mobilidade no território público. No trabalho de Tedesco, o corpo que participa da obra está contido naquele espaço específico em que está a obra. Através de intervenções distintas e formas diferentes de interação do público, os dois artistas problematizam o corpo nômade e o corpo estático, a liberdade e a restrição, o abrigo e a insegurança, condições ambíguas e imprecisas sobre a cidade, que é o *nosso* lugar e, ao mesmo tempo, é um espaço sem dono.

#### **2.4 O corpo da cidade**

Ao olharmos para a série *Guaritas*, entendemos que o exterior impõe a necessidade de pensar um interior, e isso é tão latente que leva a artista a construir as *Cabines*. Mas Elaine Tedesco não só cria formas e pensa no corpo humano, ela também observa cuidadosamente as formas urbanas enquanto partes do corpo da cidade. Na literatura e na história do urbanismo existe uma persistência no uso de metáforas para se referir à cidade. Tal persistência, além de indicar a dificuldade de definir o que é a cidade, revela o contínuo desejo de alcançar a amplitude de significados que ela evoca.

Muitos falam em trama, malha ou tecido urbano, como se a paisagem urbana se elaborasse num imenso tear, cujos elementos se cruzam e se sustentam. Para outros, cidade é palimpsesto, sobreposição de tempos e de construções, camadas de vidas e histórias. Há também os que a olham apaixonadamente, como se, para eles, cidade fosse o ser amado. E muitos se referem à cidade como corpo. Elaine Tedesco nos faz olhar para as guaritas, partes estas que poderiam passar despercebidas, que talvez sejam vergonha do corpo urbano, já que evidenciam o quanto é vulnerável. Imagens a princípio óbvias, arquiteturas desprovidas de interesse, mas que, expostas e deslocadas de seu local de origem, levantam a suspeita de que algo falta ser visto. Apresentadas em conjunto e fixadas em imagem, aproximam visualmente semelhanças e diferenças de forma, destacam a rigidez das estruturas e as especificidades do entorno.

Assim como os agrupamentos das *Guaritas*, os alemães Bernd e Hilla Becher<sup>23</sup> formam, no final dos anos de 1970 e durante a década de 80, conjuntos de “tipologias” de estruturas arquitetônicas industriais obsoletas (Fig. 43). Para capturar essas imagens, os artistas visitam especialmente minas e siderúrgicas, fotografando suas principais estruturas em preto e branco, sempre com a luz homogênea dos dias nublados. Há um aspecto quase lúdico quando o olhar percorre essas imagens procurando semelhanças e diferenças, já que o rigoroso enquadramento frontal destaca a repetição dos elementos verticais com linhas curvas e retas, ao mesmo tempo em que a exposição em conjuntos expõe suas distinções, revelando a variação e a insistência do geometrismo nas formas das construções. Por outro lado, as fotografias destacam certa imponência se observamos o tamanho e a ousadia estrutural das construções. As arquiteturas de grande estatura remetem ao coletivo e à presença da máquina, do industrial; assim, são o oposto das pequenas guaritas fotografadas por Tedesco, que possuem a escala relacionada ao individual. Outro aspecto de diferenciação é que Bernd e Hilla Becher se afastam do centro urbano para encontrar suas tipologias, ao passo que a artista gaúcha se infiltra nas ruas da cidade.

---

<sup>23</sup> Bernd Becher, Siegen, 1931-2007, Rostock. Hilla Becher, Potsdam, 1934.



Fig. 43: **Bernd e Hilla Becher.** *Water Towers*, imagem IV da série *Tipologias*, 1980.

Contudo, os trabalhos se aproximam se considerarmos que ambos estão construindo uma espécie de inventário de determinadas formas arquitetônicas presentes em seu tempo e nos locais onde vivem. Ambos convidam a olhar para elementos que talvez passem despercebidos quando vistos em seu espaço original, mas que, apresentados em deslocamento e em conjunto, fazem pensar também sobre o tempo e a sociedade que representam. As *Tipologias* e as *Guaritas* não são meramente os registros de um cenário nem pretendem ser imagens de contemplação. As paisagens e os enredos urbanos são apresentados ao espectador como convite a pensar o lugar e sua relação com ele. Conforme Elaine Tedesco:

O registro fotográfico é apenas uma etapa. Fazem parte do processo as centenas de deslocamentos pela cidade, nos quais registro mentalmente o encontro com uma guarita que me interesse, certamente passo por ela, ao acaso, dezenas de vezes antes de fotografá-la. Depois, continuo a observar suas mudanças e, em alguns casos, o seu desaparecimento. As guaritas poderão ser uma espécie de índice dos territórios que demarcam? Nelas também está impresso o ritmo de mudanças da cidade? (TEDESCO, 2005)

Há inúmeros espaços, como as guaritas, com peculiaridades que instigam uma leitura crítica e poética do movimento, das condições, das partes da cidade e

da cidade como um todo. Simmel, ao falar da relação entre estética e cidade, escreve que “um dos motivos últimos da fruição estética consiste em criar uma unidade na massa caótica das impressões, idéias e sugestões” que a urbe expõe (SIMMEL, 2003, p.111). Entender a cidade, que é um corpo imenso e intensamente dinâmico, exige estratégias que permitam acompanhar suas formas e metamorfoses. Fotografar repetidamente elementos geograficamente separados, mas que compõem um grupo de similaridade, talvez seja um recurso para elaborar a compreensão, mesmo que parcial, do espaço urbano e daqueles que nele habitam.

Mas, como entender que essas fotos, além de serem um registro documental que ajuda a compreender o espaço urbano, são também uma composição que envolve a poética artística? Podemos pensar esta questão através da obra de Gordon Matta-Clark<sup>24</sup>. As intervenções que iniciam no final dos anos de 1960, nos Estados Unidos e na Europa, nas quais o artista literalmente serra uma casa ao meio, coloca outra casa flutuando sobre uma barca, abre grandes buracos ou corta pedaços de edifícios abandonados ou prestes a serem demolidos (Fig. 44), entre outras realizações, não são meras atitudes de repetição da destruição humana, são formas de discutir os alicerces de uma cultura. Os trabalhos gravados em filme e fotografia apresentam um cuidadoso enquadramento e preocupação com a composição, revelando que cada ação é bem resolvida formalmente, resultados provenientes de um senso estético apurado.

O que pode ser visto como atitude anárquica – lembremos que o artista foi um dos representantes do movimento *Anarchitecture* – expõe as entranhas dos prédios e a vulnerabilidade da aparente solidez arquitetônica, denunciando a desumanização e o estado doentio do corpo urbano. Ao abalar as fundações de espaços aparentemente inúteis e inóspitos, o artista constrói uma espécie de metáfora das condições de vida de sua época. Entende-se, assim, que existe uma complexidade advinda do fato de se enfrentar uma situação completamente normal, convencional, e redefini-la, ou pelo menos problematizá-la, por meio de procedimentos particulares. Matta-Clark efetua alterações diretamente nas estruturas arquitetônicas, enquanto Elaine Tedesco insere objetos no espaço urbano. Através de estratégias diferentes, os dois artistas interferem no corpo da cidade e desvelam o encontro com o estranhamento e a presença poética.

---

<sup>24</sup> Nova York, 1943-1978, Nova York.



Fig. 44: **Gordon Matta-Clark.** *Conical Intersect* (detalhe), 1975.

Na maioria das obras de Matta-Clark, o público não pode penetrar o espaço com seu corpo, mas sim com seu olhar, já que as fendas e os recortes que subtraem parte dos prédios expõem o interior das construções e abrem passagem para a visão alcançar de um andar ao outro, de uma sala à outra. Mas o artista faz também alguns trabalhos de construção para a imersão do público, como a *Open House*, de 1972, quando estrutura três corredores com diversas portas no interior de um contêiner industrial. A obra é colocada na rua, estando à disposição dos que por ali transitam, provocando a escolha do público entre entrar ou sair, ficar dentro ou fora. Evocam-se, assim, questões que nos permitem retomar a produção de Elaine Tedesco, que, como Matta-Clark, tem uma relação com a arquitetura (enquanto um estudou arquitetura, a outra é filha de arquiteto).

Em 2008 a artista constrói uma obra que se diferencia das outras pelo título e pela presença de novos objetos, mas mantém o vínculo especialmente pela forma e pela problemática; esta obra é o *Observatório de Pássaros* (Fig. 45 e 46), concebida para a exposição *Lugares Desdobrados* na Fundação Iberê Camargo. *Observatório de Pássaros*, que recebeu o Prêmio Açorianos de Artes Plásticas na categoria escultura, consiste em uma construção de madeira com uma porta e grandes aberturas como janelas, capaz de abrigar várias pessoas simultaneamente. Na parte interna há bancos, desenhos de aves apoiados numa bancada e binóculos.



Fig. 45: **Elaine Tedesco.** *Observatório de Pássaros*, 2008.

Esta construção é criada a partir do encontro, em 2006, com verdadeiros observatórios de pássaros de um parque uruguaio, os quais não são utilizados para caça, e sim para a observação das mais de 400 aves nativas da região. Os observatórios atraem a artista porque, apesar da precariedade, possuem um desenho que a instiga. A obra gerada desse encontro é elaborada, pelo menos inicialmente, para uma exposição interna; contudo, dialoga com as ruas pela forma

arquitetônica e, assim como as construções da cidade e como as construções específicas do parque uruguaio, dialoga com o corpo por ser um abrigo para ele. Consideremos também que o próprio *Observatório*, elemento que originalmente seria externo, que abrigaria o indivíduo para observação, é transformado em assunto na arte e transfigura-se em objeto de observação. Como Elaine faz com as *Guaritas* e com as *Cabines*.



Fig. 46: **Elaine Tedesco.** *Observatório de Pássaros* (vista interna – momento de visitação), 2008.

Mas, o que fazer em um observatório de pássaros, munido de grandes janelas e binóculos, se de antemão se sabe que não há pássaros para serem observados no seu exterior? Com essa obra, a artista cria um local específico para o público entrar e observar, não as aves, mas sim o próprio local expositivo e as demais pessoas que por ali transitam. A situa o que vive a artista quando explora a cidade, com olhar atento para sua estrutura e para aqueles que por ela transitam, é deslocada para uma experiência em menor escala. Dessa forma, *Observatório de Pássaros* aborda, entre outras questões, o dentro e o fora e a escolha do público de movimentar-se entre essas duas possibilidades: colocar-se dentro, descobrindo o

que está lá, abrigando-se e observando o que está fora; ou ficar fora, liberto, deixando-se observar pelos outros, sendo parte da “paisagem”. A escolha do público, seja aquele que entra ou o que fica fora, interfere na fruição da proposta. Rykwert fala dessa mesma responsabilidade do indivíduo em relação à fruição da cidade:

Embora nenhuma cidade em que eu viva possa ser exatamente como eu gostaria que fosse, mesmo no melhor de todos os mundos possíveis, ainda assim a sua aparência e o seu funcionamento foram determinados por pessoas como eu e não por forças impessoais: você e eu também tomamos decisões, por menores que sejam (como deve ser a cerca do jardim, que carro comprar, como votar nas eleições locais), que dão forma física à cidade (2004, p.12).

Compreende-se assim que, como em *Observatório de Pássaros*, no qual a ação do indivíduo define a sua relação com a obra e pode modificar a percepção de outros sobre ela, nossos pensamentos e ações, que se manifestam através de nosso corpo, estão em reciprocidade e convivência com o corpo urbano. A cidade interfere no nosso corpo, limitando-o ou liberando-o, assim como nossas decisões interferem no corpo da cidade.

Em 1994, na cidade de Genebra, o cineasta e artista multimídia britânico Peter Greenaway<sup>25</sup> também constrói espaços para que o público entre e seja convidado a observar. A instalação intitulada *Stairs* (Fig. 47 e 48) se compõe de cem escadas móveis, feitas de madeira, as quais são dispostas em locais escolhidos pelo artista, como ruas, parques e edifícios. As escadas, que por si só se destacam da paisagem, pela cor branca e pelo fato inusitado de serem escadas que não levam a outros lugares, ao mesmo tempo dialogam com a paisagem, pois mantêm a escala da construção urbana e se assemelham com as linhas arquitetônicas. No alto de cada escada há uma plataforma com paredes, nas quais há um visor em forma circular através do qual o observador pode observar a própria cidade em três planos: um *close*, um plano médio e uma grande-angular. As escadas permanecem na cidade durante cem dias, disponíveis 24 horas por dia, e depois vão para outras cidades.

---

<sup>25</sup> Peter Greenaway é graduado pela Walthamstow College of Art, Londres. Possui obra abrangente que inclui pintura, instalação, performances em *live image*, documentário para TV, minissérie, curta experimental e longa-metragem. Nasceu em 1942 em Newport, País de Gales. Atualmente vive em Amsterdã.



Fig. 47: **Peter Greenaway.** *Stairs*, 1994.



Fig. 48: **Peter Greenaway.** *Stairs*, 1994.

A proposta de *Stairs* parte do desejo de Greenaway de repensar o olhar cinematográfico, trata de questões peculiares sobre os enquadramentos do cinema e convida o espectador a olhar para seu ambiente urbano como quem está mirando a película do cinema. Dessa forma, o artista acredita que o público estaria assistindo à vida da cidade como quem assiste a um filme em tempo real, com a duração que

desejar. As imagens enquadradas pelo visor remetem à ideia de um documentário, e o que elas contêm pode ser banal ou extraordinário, já que “alguns enquadramentos são muito turísticos, enfocando lugares que todos vêem. Outros são excêntricos, até perversos, mostrando coisas que não se deveriam ver” (PEIXOTO, 2004, p. 257). O conteúdo a ser visto depende dos fatos diários, dos transeuntes, das condições climáticas e de qualquer um dos inúmeros acontecimentos imprevistos que podem ocorrer numa cidade. No momento em que o indivíduo decide subir a escada e destinar um tempo, mesmo que mínimo, para contemplar a imagem real, aquilo que está disposto para ser mirado por qualquer um, a qualquer momento, é enquadrado pelo ângulo do visor e ganha um *status* diferenciado.

Em *Stairs*, como em *Observatório de Pássaros*, de Elaine Tedesco, o público é convidado a participar e tem a opção de escolher subir ou não alguns degraus e entrar. Nas duas propostas, ao optar por envolver-se com a obra, o espectador também se torna alvo de observação dos que estão ao redor, seja pela curiosidade que desperta estar dentro da estrutura com binóculos na mão, seja pelo inusitado de estar em uma escada sem destino, no meio da rua. Enquanto a proposta de Greenaway impõe um direcionamento para o olhar do espectador e delimita três aproximações de visão, na obra de Tedesco o espectador tem maior liberdade para o direcionamento frontal ou diagonal, assim como tem controle sobre o distanciamento ou a aproximação, através dos binóculos. Paradoxalmente, o trabalho da artista está restrito a um entorno fechado, enquanto a obra de Greenaway se espalha em cem pontos da cidade. O fato é que tanto em *Stairs* como em *Observatório de Pássaros* o público tem o estímulo para aguçar o olhar e ver o *local comum* por meio de novas perspectivas. Nas duas propostas, seja entrando no *Observatório* ou subindo *Stairs*, o espectador se separa fisicamente do entorno para então aproximar-se pela visão e deixar-se envolver com o lugar pela experiência do olhar.

Embora as duas obras toquem em problemáticas semelhantes, há uma grande distinção no que se refere à questão do corpo. Na obra de Greenaway, as paredes têm a função de isolar um enquadramento específico para o visor, sem envolver o corpo do observador; ao contrário, ao aproximar seu rosto das lentes e fixar seu olhar, o indivíduo tem seu corpo desprotegido e anula sua percepção lateral, sem condições de ver o que pode se aproximar dele. Na obra de Tedesco,

mesmo que o observador fixe seu olhar no binóculo, ele está abrigado dentro da construção fechada. Neste sentido, talvez *Observatório de Pássaros* possa também ser compreendido como um elo entre as *Guaritas* – fotografias de espaços da arquitetura urbana que servem para observar e vigiar os indivíduos na sociedade – e as diversas *Cabines* – construções elaboradas pela artista para o envolvimento corporal do público.

### 3. CIDADE-ARCÁDIA

#### 3.1 O encontro do espaço real com o onírico

Através de sua produção, Elaine Tedesco não está acessando cidades utópicas, como Atlântida e Eldorado, sua obra é intrínseca a locais reais. Contudo, ao projetar e sobrepor imagens aproximando espaços fisicamente independentes, revela visões únicas de um lugar que não é exatamente o local fotografado ou a realidade do espaço no qual a projeção ocorre. *Sobreposições Imprecisas*, *Sobreposições Urbanas*, *Interações Urbanas* e *Observatórios* são séries nas quais projeta imagens iluminadas sobre superfícies irregulares e sombrias, evocando a relação entre cidade e sonho, permitindo perceber o espaço urbano como propício para as intervenções que remetem ao campo onírico, imaterial. Levam a ver imagens e sonhar.

Enquanto isso, as séries *Aparatos para o Sono*, *Entre o Repouso e o Isolamento*, *Cabines*, e o trabalho *Observatório de Pássaros* introduzem elementos tridimensionais nos espaços coletivos, permitem o encontro com o inusitado, mesmo que dentro de um espaço já conhecido. A materialidade, forma e dimensão das peças estimulam a participação física do espectador, que pode pegar, sentar, entrar, sair... Convidam a analisar a relação entre o corpo humano e as obras e, por conseguinte, a relação entre o corpo e a cidade. Assim, as questões referentes à cidade como espaço da arte são conectadas por meio da forma real, concreta. Levam a despertar, pensar e agir.

A artista trata simultaneamente do estado de sono e do estado de vigília, sendo a cidade intrinsecamente ligada a ambos. Mas, como conciliar estas duas condições aparentemente paradoxais? Como associar a afirmação de que a cidade

é espaço onírico e é também a presença latente do corpo físico? A busca de respostas que permitam a coexistência desse paradoxo faz lembrar da Arcádia: o espaço geográfico que, segundo Simon Schama (1996), tem evocado a poética ao longo de toda a história da arte, cujo nome é associado ao espaço físico, à literatura mitológica e à arte. O paradoxo do real e do onírico se encontra naquela que pode ser a Arcádia que Elaine Tedesco recria na cidade, a partir de suas vivências e seus sonhos.

Em termos geográficos, Arcádia é a parte central da península do Peloponeso, no sul da Grécia, cortada pelo rio Alfeu e cercada por montanhas. É constituída de planaltos férteis de terra avermelhada, coberta de pasto, plantações e áreas povoadas nas quais predominam os casarios de pedra e alguns prédios modernos. Nas estruturas do imaginário, Arcádia pode ter diversas conotações, mas sua origem provém dos textos mitológicos que a apresentam como a região guardada por Pã, uma divindade meio homem meio cabra, que jamais ficava indiferente a quem entrasse em seus domínios. Aterrorizando aqueles com quem não simpatizava, levava-os a uma angústia associada ao anseio de partir. Já aqueles a quem Pã se afeiçoava eram agrados com os privilégios do lugar e seus prazeres, quase enfeitados pela vontade de jamais sair.

Diante dessas duas condições, a ideia de Arcádia pode ser associada à de heterotopia, ou seja, aquilo a que Foucault (2001) definiu como um espaço simultaneamente real e virtual, pois funciona de forma dependente dos lugares físicos preexistentes, mas cuja existência não está apenas contida neles. Como uma projeção no espelho, em que ao mesmo tempo se está e não está. Como uma imagem do prédio refletido na poça de água: ela se relaciona à água e ao prédio, mas não é nenhum deles. Como a paisagem, que só pode ser concebida pelo olhar daquele que mira o lugar a partir de um determinado ponto e distância, mas ela não está nos olhos do observador nem nas entranhas do lugar. Entendemos a ideia de heterotopia em Arcádia também através das intervenções artísticas de Elaine Tedesco, pois elas são impregnadas de urbanidade, ao mesmo tempo em que não são comuns ao convívio rotineiro da cidade. Não são a duplicação do espaço existente e não podem se emancipar dele, pois arriscam perder sua potência.

Pela complexidade da ideia de Arcádia e por sua abrangência, há inúmeros registros que se referem a esse lugar presente na filosofia, na história e na

geografia; portanto, não é difícil compreender as infinitas controvérsias que impedem uma única definição de Arcádia. Diferentes percepções e sensibilidades podem evocar esse local, sendo por vezes um panorama suave e pacífico, e em outros momentos traduzido como local de mistério e temor. Conforme Simon Schama: “Sempre houve dois tipos de Arcádia: tumultuada e tranqüila; sombria e luminosa; um lugar de ócio bucólico e um lugar de pânico primitivo” (1996, p.513). O autor ressalta que, independente da ênfase que recebe, à medida que Arcádia é procurada e reconstruída, torna-se produto da mente organizada, e mesmo que seja uma ideia abundante em subjetividade, é constituída de pensamento lógico: encontro do fato e da ficção.

Essa coexistência do real com o imaginário pode ser identificada nas *Bucólicas* de Virgílio (2008). A série de poemas que o poeta romano escreve a partir da mitologia cria uma Arcádia plena de abundância e harmonia, na qual até os animais agem como cidadãos de uma civilidade plena. Virgílio projeta questões de memória e arte sobre um local real, a Antiga Grécia. Posteriormente, as ninfas e paisagens pastoris associadas a arquiteturas clássicas descritas por Virgílio tornam-se uma frequente em pinturas e esculturas. Arcádia permanece como assunto das artes visuais e da literatura desde a antiguidade.

No caso de Elaine Tedesco, a artista não toca a flauta de Pã para atrair os viajantes por meio da música, obrigando-os a entrar em seu território; porém, controla as imagens que iluminam e atraem o olhar dos passantes, que acabam envolvidos momentaneamente na ambientação criada. Quando coloca objetos e monta instalações com portas abertas e nichos convidativos nas áreas públicas, não pretende dominar os indivíduos como fazia a divindade mitológica, mas desperta a curiosidade que atrai a entrar nos lugares por ela elaborados. Por meio da arte, Elaine Tedesco cria um espaço real dentro do espaço da cidade e propõe que o espectador possa ver e sentir, pelo menos em parte, esse lugar sonhado por ela.

Lembremos que seus sonhos não conduzem a um lugar imaginário e ideal, são sonhos ora calmos, ora turbulentos, advindos dos aspectos intrínsecos à cidade, e não idealizados: segurança e perigo, memória e transformação, sono e insônia, isolamento, supresa... Mesmo que não se limite a um ponto geográfico definido, seu trabalho está situado na cidade contemporânea. As projeções que faz, ainda que não possam ser tocadas, temporariamente estão no corpo da cidade, podendo ser

vistas e vividas pelos espectadores. Os objetos-lugares que constrói são peças concretas que podem ser manipuladas; neles se pode entrar, deitar, sentar, subir, sair. Se a utopia se refere ao não-lugar (tradução do termo grego *utopos*) ou a um mundo ideal e imaculado, que pode motivar os indivíduos à busca de uma vida melhor, mas que na prática é algo sempre distante, não é do campo da utopia a produção de Elaine Tedesco. Enquanto “o estado de espírito utópico é um estado de incongruência em relação à realidade” (MANNHAIM apud SOUZA, 2001, p.21), a artista trabalha com a potência poética do real, situa-se na Arcádia.

Entendendo que a ideia de Arcádia compreende um espaço poético na vida cotidiana, ela se expande. Logo no início da *Bíblia* (2000), temos a descrição do paraíso chamado Jardim do Éden (Gn 2,8-25), terra perfeitamente elaborada para o homem habitar e desenvolver suas atividades diárias: alimento em abundância, coexistência pacífica com a fauna e a flora, o belo como ideal da perfeição por todo lugar, segurança e, principalmente, a presença divina. O transcendente ao alcance do indivíduo terreno, limitado e frágil. Se pensarmos nesses termos, poderíamos também equiparar o desejo da construção de uma Arcádia no espaço da cidade à permanência de uma memória residual do Éden, latente na cultura ocidental e ativada através da arte. Talvez seja justamente por isso que esse lugar, onde a ideia de paraíso convive com a presença de qualquer indivíduo, possa ser compreendido como o espaço poético dentro da cidade. Experimentar a urbe como o espaço de busca e revelação da Arcádia é desejo antigo. Esse mundo tão abrangente instiga uma produção artística contínua ao longo da história, inspirando poetas, artistas, urbanistas e tantos outros.

### **3.2 O anseio pelo poético na cidade**

Se a produção de Elaine Tedesco evoca a ideia de Arcádia, evoca um tema da história da arte explorado de inúmeras maneiras ao longo do tempo. A cidade e o seu imaginário abrangem todos os períodos da arte, em alguns momentos com maior, em outros com menor ênfase.

Na Idade Média, especialmente com o desenvolvimento da arte gótica, pontos focais da cidade são elaborados através do pensamento e da ação artística. Como

“a Idade Média não sente a beleza da natureza, ela cria a beleza artística urbana” (LE GOFF, apud PINHEIRO, 2008, p.330). Assim, entende-se por que os terrenos dão suporte para que artistas materializem as ideias dirigidas pelas problemáticas da época, permeando especialmente as questões relacionadas à verticalidade, cor e luz no espaço, criando catedrais nas quais arquitetura, escultura, pintura, mosaicos e vitrais são coordenados para, além dos rituais religiosos, envolverem também encenações e música. Sendo assim, a união desses processos artísticos converge para a realização dos momentos de ápice da vida cotidiana.

No Renascimento, a cidade é também foco de interesse dos artistas. Podemos pensar nas pinturas com temas diversos, nas quais a cidade aparece em uma pequena área do segundo plano; à primeira vista, pode nem ser notada, mas é minuciosamente trabalhada. Exemplos disso são as diversas *Madonnas* de Rafael, acompanhadas de paisagens que apresentam perfis de cidades de elaborada arquitetura; a *Anunciação* de Leonardo da Vinci, na qual o ponto de fuga se perde em uma cidade distante, onde o porto está em dinâmica atividade; e até mesmo *Monalisa*, em cuja tela a existência de uma ponte sobre os arcos permite lembrar a presença do urbanismo na paisagem bucólica.

Desejo antigo é o de o artista trabalhar diretamente no corpo da cidade. Permanecendo em exemplos do Renascimento, podemos lembrar aquele que é considerado o pioneiro da arquitetura renascentista, Brunelleschi; antes de engrandecer Florença com o ousado projeto da cúpula para a catedral de Santa Maria del Fiore, não era considerado arquiteto, e sim artista, pois trabalhava com ourivesaria e escultura. Brunelleschi passa das pequenas peças à elaboração de grandes joias inseridas na estrutura citadina em forma de prédios arquitetônicos. Também Alberti, o escritor do primeiro grande tratado moderno de arquitetura, *De re aedificatoria libri decem*, era pintor e autor do importante *Tratado Della Pittura*, no qual deu as primeiras definições da perspectiva e da pintura narrativa. Vale lembrar que já para Alberti, a cidade, a arte e o corpo humano são assuntos de importância interligada; assim, ele também é o autor do estudo *De Statua*, a primeira análise sistemática das proporções do corpo humano realizada por um artista.

Artistas-arquitetos começam a projetar esculturas, mosaicos, abóbadas e tantos outros elementos que vão constituir a paisagem da cidade. Enquanto alguns são mais pragmáticos e se preocupam com a fluidez da circulação urbana, outros,

como Michelangelo, destacam a primazia do deleite estético e planejam minuciosos pisos de praças que só podem ser apreciados como um todo, do alto das sacadas. São visões e ações de quem vive na cidade e deseja interferir, trabalhar em sua composição, da mesma forma que os pintores elaboram suas telas, e os escultores entalham as superfícies. É o mesmo que acontece no período Barroco, no qual a direção das ruas e seus eixos de perspectiva, somados às fachadas dos prédios, revelam efeitos visuais e composições acessíveis a qualquer um que as percorre. Conforme a historiadora Heloísa Petti Pinheiro, a rua barroca “deixa de ser apenas um recurso funcional para se tornar também um recurso visual, decorativo, de aparato, próprio ao deslocamento da carruagem e organizador de efeitos cênicos e estéticos” (PINHEIRO, 2008, p.333).

Nos séculos XVII e XVIII, quando as propriedades são, em sua grande maioria, pertencentes à iniciativa privada, as regras definidas para a urbanização vão-se afrouxando, e como consequência do crescimento sem planejamento, nascem cidades caóticas. Nesse período os artistas não aparecem de forma tão atuante na composição do corpo da cidade, mas produzem muitas pinturas. Nessas obras, as cidades que aparecem com frequência, como sendo dignas de preencher as telas, são as que possuem monumentos e construções que surpreendem as pessoas de sua época pela ousadia de estrutura. Destacam-se cidades que parecem representar o que, para a sociedade de seu tempo, seria o símbolo das criações envolvendo ação humana no campo da arquitetura; assim, temos várias pinturas de Veneza<sup>26</sup>, Delft<sup>27</sup>, Londres<sup>28</sup> e Amsterdã<sup>29</sup>.

Já no século XIX, junto com a Revolução Industrial ocorre o grande crescimento urbano da Europa, e as cidades ultrapassam as dimensões previstas, adquirindo dimensões grandiosas, as quais são comparadas aos elementos da paisagem natural. Diversos artistas apresentam em imagens a aglomeração de construções e pessoas como eram até então apresentadas as imagens de montanhas e plantas, mares e barcos. O escritor Charles Baudelaire, ao analisar

---

<sup>26</sup> No período citado, Veneza aparece em telas de Canaletto, Turner, Giuseppe Borsato, Luca Carlevaris, Francesco Guardi, Michele Marieschi, François de Nomé, Johan Richter, entre outros.

<sup>27</sup> Delft foi pintada por Vermeer, Gerbrand van den Eckhout, Pieter Jansz van Asch, Carel Fabritius, Josua de Grave, Jan ten Compe, Coenraet Decker, Jan de Bisschop, Jan van der Heyden, Simon de Vlieger, Daniel Vosmaer e outros.

<sup>28</sup> Principalmente em pinturas de Canaletto e George Cruikshank.

<sup>29</sup> Em pinturas de Gerrit Adriaensz Berckheyde, Jan van der Heyden, Pieter Jansz Saenredam e outros.

esta questão que permeia o campo da arte, cria o nome “paisagem das grandes cidades” para os gêneros de pintura, desenho e gravura que associam a cidade e natureza. Analisando as gravuras de Charles Meryon, declara:

Com muita raridade vi representada com mais poesia a solenidade natural de uma cidade imensa. As majestades da pedra acumulada, os campanários apontando para o céu, os obeliscos da indústria vomitando contra o firmamento suas coalisões de fumaça, os prodigiosos andaimes dos monumentos sendo consertados, aplicando sobre o corpo sólido da arquitetura sua arquitetura em dia de uma beleza tão paradoxal, o céu tumultuoso, carregado de cólera e de rancor, a profundidade das perspectivas aumentada pelo pensamento de todos os dramas que ali estão contidos, nenhum dos elementos complexos de que se compõe o doloroso e glorioso cenário da civilização foi esquecido (1988, p.136).

A natureza também se mescla à pintura da cidade no final do século XIX pelo Impressionismo. Os artistas não se preocupam com cenas que pareçam retratos detalhados e se permitem apresentar até mesmo as imagens urbanas como possibilidade de explorar uma infinidade de efeitos de cor e luz por meio de pinceladas com inúmeros pigmentos. Temos como exemplo as dezenas de pinturas que Claude Monet fez da Catedral de Rouen, nas quais a construção varia em cores, enquadramentos e luzes conforme os efeitos de sol, sombra e chuva. A cidade é campo para a descoberta e experimentação da arte. Como a ideia de Arcádia, novamente o espaço construído é também o espaço do inesperado, é a conjugação da real solidez com a mutante surpresa provocada pela natureza ou pelo artista. Depois dos impressionistas e das obras de artistas como Van Gogh, Gauguin e Cézanne, vários artistas do século XX apresentam cidades de cores surpreendentes, como vemos nas paisagens *fauves* de André Derain e Maurice de Vlaminck, ou nas pinturas das metrópoles alemãs feitas por Wassily Kandinsky. Estão ali elementos concretos, pontos reais, selecionados pela visão dos artistas, em cores intensificadas pelas pinceladas. Real e imaginário se fundem.

No século XX, não através da pintura, mas da fotografia, Eugène Atget seleciona espaços muito particulares da cidade durante os 25 anos em que percorre as ruas e os jardins de Paris para materializar os recortes que faz do espaço urbano. Esses recortes de enquadramentos e perspectivas conscientes valorizam a paisagem e os detalhes que a compõem, convidando o espectador a olhar com mais atenção para o que o cerca. Em *Hotel des Archeveques de Lyon* (fig. 49) vemos a imagem de uma grande porta, da qual apenas um lado está aberto. O que há nesse

pequeno espaço da porta aberta causa certo estranhamento, pois se distingue de toda a composição. A imagem contínua do primeiro plano é interrompida por essa imagem de segundo plano, que revela um pátio interno e outra porta que se esconde na sombra. Curiosamente, essa segunda porta é “enquadrada” pela porta aberta do primeiro plano. Com suas fotografias, Atget revela o cenário real de maneira quase ficcional, pois olha para as cenas cotidianas de forma nada ordinária. Especializando-se em postais (sua produção passa de 10 mil imagens), o artista que se torna fotógrafo para sobreviver, rende o olhar do cidadão da sua época e continuamente instiga a pensar sobre o encantamento de suas imagens.



Fig. 49: **Eugène Atget.**  
*Hotel des Archeveques de Lyon, 1900.*



Fig. 50: **Eugène Atget.**  
*Magasin, Avenue des Gobelins, 1925.*

Várias de suas fotografias possuem uma espécie de composição que provoca e estimula o olhar, como se algo está oculto e deva ser procurado pelo observador. Elas não apresentam um novo mundo criado para substituir a realidade, mas uma ampliação das possibilidades de olhar para essa realidade. Como em *Magasin, avenue des Gobelins* (Fig. 50), sem manipulações fotográficas, Atget se aproveita dos reflexos de vitrines e janelas para que diferentes imagens se cruzem e dialoguem, fixando os encontros casuais de elementos díspares. A própria cidade lhe oferece as raras composições. O fato é que tais obras de Atget foram tão

surpreendentes que fizeram parte da revista *A Revolução Surrealista*<sup>30</sup>, e a estranheza apresentada é considerada um de seus principais atributos para novas leituras da paisagem parisiense.

Parece que é também por meio de certa estranheza que Elaine Tedesco chama a atenção para a cidade. Provavelmente uma projeção de fotografias locais, de um filme comercial ou algo similar não atrairia os questionamentos e a surpresa, como atraem as imagens particulares que a artista emprega em suas projeções. Muito menos se tais projeções fossem em superfícies planas, como acontece tradicionalmente. Da mesma forma, os objetos de *Aparatos para o Sono*, as diversas instalações e as *Cabines* parecem dissonantes do cotidiano utilitário, agitado e rotineiro da vida urbana. A presença inesperada desses objetos em locais públicos traz dúvida sobre sua utilidade e leva a pensar sobre sua relação com o espaço onde se encontram. A reunião desses componentes sugere um novo espaço, talvez mágico, talvez absurdo, ou como escreveu Henry-Pierre Jeudy:

No ritmo de nosso assombro, de nosso entusiasmo ou de nossa desaprovação, construímos de forma imaginária uma cidade dentro da cidade, que temos a oportunidade de ver ou de morar nela. A cidade permite uma aventura da imaginação como essa somente, na medida em que o que dela se exponha demonstre imediatamente ter a capacidade de absorver o novo (2005, p.81).

Retomando a análise ao longo da história, por volta de 1950, depois que as necessidades imediatas resultantes do pós-guerra mundial são supridas, intensifica-se o questionamento de como seriam as formas e estruturas de ocupação dos espaços urbanos. Essas questões são muito discutidas na década de 60 por livros e revistas de arquitetura que problematizam a qualidade dos espaços e da vida nesses espaços. Como decorrência, o urbanismo se desenvolve a partir de propostas empiristas, considerando as peculiaridades de cada lugar, sem ser limitado por teorias preestabelecidas. É nesse contexto que respeita e também tira proveito das diferenças e das contradições urbanas que a natureza complexa da cidade é considerada em seu potencial artístico. A cidade e os cidadãos não são apenas representados em técnicas diversas, mas se tornam palco e sujeito de inúmeras manifestações vivenciadas através de *happenings*, performances e intervenções urbanas.

---

<sup>30</sup> Revista que circulou de dezembro de 1924 a dezembro de 1929, publicada por André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault.

Justamente a partir de meados da década de 1960, o artista Javacheff Christo<sup>31</sup> dá início às intervenções urbanas que são resultado da elaboração de uma longa série de “empacotamentos” de monumentos, construções e espaços de passagem. Seus projetos têm continuidade exponencial na contemporaneidade, sendo que, desde o final da década de 80, conta com a parceria de Jeanne-Claude<sup>32</sup>. Através dos trabalhos do casal podemos compreender também a ideia de que a cidade permite uma aventura na imaginação, como escreveu Henry-Pierre Jeudy. Com a presença inesperada de novos elementos com cores que se destacam do cenário em que são colocados, os trabalhos podem provocar entusiasmo ou desaprovação, mas, de qualquer forma, trazem algo de inusitado à paisagem cotidiana.

Quantos transeuntes já haviam baixado o olhar para ver os semicírculos e as bordas angulosas que dão sequência aos vãos da Pont Neuf (Fig. 51), em Paris, “embrulhada” durante 14 dias pelos artistas e seus colaboradores em 1985? Curiosamente, ao ser coberta, a arquitetura foge da aparência cotidiana, e suas formas são reveladas. Nas palavras de Jonathan Fineberg: “Enquanto durou a ‘Pont Neuf Wrapped’, Christo efetivamente transformou o olhar sobre a ponte, ao destacar o efêmero e o poder da visão criativa individual sobre a estável e anônima convenção social” (1995, p.350). O empacotamento de um prédio é algo tão surreal que chama a atenção dos passantes, mesmo lhes sendo um local imensamente familiar; foi o que aconteceu em Berlim em 1995, quando o prédio do Reichstag foi “escondido” (Fig. 52). Os milhares de habitantes que circularam a obra já haviam elevado os olhos e apreciado seu contorno simétrico? E quantos já teriam percebido o volume dos adornos, projetado para fora das paredes? Nesses e em outros projetos em que atuam sobre o cotidiano com propostas engajadas na escala da cidade, Christo e Jeanne-Claude não apenas dão destaque a ele, mas criam um reforço estético de efeito impactante, explicitando o convite para que o público olhe para o lugar onde vive, experienciando uma poética incomum.

---

<sup>31</sup> Javacheff Christo. Bulgária, 1935.

<sup>32</sup> Jeanne-Claude de Guillebon. França, 1935.



Fig. 51:  
**Christo e Jeanne-Claude.**  
*The Pont Neuf Wrapped,*  
1975-85.



Fig. 52:  
**Christo e Jeanne-Claude.**  
*Wrapped Reichstag,*  
1971-95.

Elaine Tedesco também faz das ruas seu espaço de trabalho, explora a arquitetura, constrói e prepara surpresas para os passantes. Porém, a escala de seus trabalhos é bem menor em relação aos de Christo e Jeanne-Claude, cujas intervenções envolvem espaços amplos, que permitem o desenvolvimento de trabalhos de grande visibilidade devido à sua imensa escala. Elaine Tedesco coloca-se no espaço público, mas paradoxalmente dialoga de uma forma mais próxima e individual com o espectador, já que este precisa estar perto para visualizar e fruir as obras.

Enfim, das pinturas e fotografias às ações conceituais e grafites nas paredes, os artistas encontram diversas possibilidades de trabalhar fora do ateliê. Alguns para produzir, outros para buscar o assunto de suas produções; alguns para conhecer o público, outros para provocar o espectador; alguns para revisitar seu *habitat*, outros para interferir nesse meio. O movimento para dentro da cidade é contínuo, tanto que, na atualidade, muitos artistas têm a urbanidade intrínseca a seus projetos. Há os que levam a vida da cidade para o espaço de exposição, há os que fazem do espaço público o suporte de seus trabalhos ou o palco para suas ações. Nos dias atuais, muitos artistas, assim como Elaine Tedesco, não se envolvem com a construção de prédios utilitários, não fazem pinturas que apresentem figurativamente a cidade, nem elaboram jardins como a ênfase ao paisagismo do século XVIII; eles realizam intervenções no corpo da cidade com o propósito de qualificar a urbe como um espaço de intensidade visual, proporcionando vivências inusitadas.

Através de tantos exemplos citados, percebem-se as diferentes visões que os artistas têm das paisagens citadinas e a forma como interagem com elas. Ao seu modo, encontram na arte condições privilegiadas para explorar as possibilidades e interpretações de Arcádia, que se apresenta em múltiplas formas: singular, universal, banal, surpreendente, fragmentada, funcional, contemplativa, assombrosa... A paisagem da cidade é a elaboração de conteúdos reais e imaginários, revelando o subjetivo através do corpo da obra. O artista mostra o que está no limite de seus olhos e na amplitude de seus pensamentos e sentimentos. A imagem ganha forma a partir do contraponto entre o domínio do fato e o domínio da ficção, materializando as ressignificações da Arcádia.

### **3.3 Do particular ao coletivo**

No caso da obra de Elaine Tedesco e de todos os artistas citados, alguns lugares são escolhidos em detrimento de outros, mas a visão parcial da cidade faz parte da sua relação com os indivíduos. Para cada um de nós a cidade também não se revela de uma só vez, não temos o conhecimento pleno. Mesmo já tendo visualizado inúmeros lugares de diferentes pontos de vista, jamais será possível mirar tudo e de uma só vez. Somos limitados por obstáculos físicos e porque a

metamorfose dos espaços é constante, seja pela ação do homem, da natureza ou do tempo.

A percepção será sempre parcial e limitada, não teremos a visão completa da cidade, contudo, temos condições de desenvolver um olhar mais atento, até mesmo mais consciente. É possível admirar com mais sensibilidade à medida que se permite contemplar a paisagem com uma visão não-utilitária nem levada pela movimentação da rotina atribulada. Henry-Pierre Jeudy destaca a importância de um olhar não-convencional para sermos capazes de ver mais profundamente a multiplicidade de panoramas que o espaço urbano oferece:

A maneira de abordar as potencialidades disponíveis requer um método especial: o da perspectiva invertida. [...] Uma maneira de ver as coisas ao contrário. Pois bem, o que está implícito em um campo de percepção requer uma inversão de orientação do olhar semelhante, também ela suscitada pela articulação entre os diferentes estratos da configuração territorial. A potencialidade morfológica permanece disponível, na medida em que depende simultaneamente de uma configuração territorial e das modalidades do olhar (2005, p.103-104).

Olhar *projeções* no meio da noite é uma maneira de *ver ao contrário*, pois em lugar de ver as paredes sombrias e sujas, vêem-se paredes revestidas de imagens de luz. Visualizar *cabines* colocadas inesperadamente em locais públicos – e usufruí-las – abre espaço para uma nova modalidade de ver e pensar o espaço coletivo. Colocar-se dentro ou fora de um *observatório* permite inverter a perspectiva a qualquer instante. A maneira incomum de ver as coisas, proposta por Jeudy, pode ser experimentada em contato direto com a cidade, como um exercício pessoal; e pode também ser estimulada. Talvez o trabalho de Elaine Tedesco se enquadre em ambas as opções: a artista sensibiliza seu olhar através de caminhadas e viagens acompanhadas do ato de fotografar e do contato com os moradores, ao mesmo tempo em que incentiva que o outro também o faça através das obras que cria.

O âmbito da cidade mostra-se assim o das construções pessoais, da carga subjetiva daqueles que com ela se relacionam, sendo que o particular interfere na paisagem do coletivo e retorna aos indivíduos novamente, numa reelaboração contínua. Segundo Armando Silva, a imagem e a forma de uma cidade são resultado de muitos pontos de vista e significações somadas, numa soma não apenas racional, mas mesclada de subjetividade. O autor acrescenta que:

As representações que se façam da urbe, no mesmo modo, afetam e conduzem seu uso social e modificam a concepção do espaço individual. [...] Vejamos: a macrovisão do mundo passa pelo microcosmo afetivo, a partir do qual aprendemos a denominar, a situar ou marcar o mundo que compreendemos não só de fora para dentro mas originalmente ao contrário, de dentro, do meu interior psicológico, ou ainda, dos interiores sociais do nosso território para o mundo como resto (2001, p.XXIV).

As generalizações sempre envolvem a particularidade e o individual. Por outro lado, o íntimo é capaz de tocar ou ser movido pela coletividade. Mesmo que não faça registros formais sobre o envolvimento do público com suas obras e não tenha domínio sobre o quanto cada espectador se envolve com elas, Elaine Tedesco trabalha nas ruas com a intenção do contato, e seus objetos-lugares são pensados para possibilitar o envolvimento corporal do espectador:

São trabalhos que, de alguma forma, circunscrevem uma área em torno do corpo de referência (o meu), e propõem ao observador articular uma relação de proximidade e afastamento diante deles. O seu corpo passa a ser, então, a referência, assim, redefinindo o espaço mobilizado entre ambos (TEDESCO, 2002, p.24).

Entendemos o interesse da artista em trabalhar com problemáticas que partem do particular para tocar o outro, analisando o contexto artístico de sua geração. Elaine Tedesco inicia seus estudos de arte na década de 80, terminando seu Bacharelado em Artes Plásticas, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no ano de 1987. É também nesse ano sua primeira participação numa exposição, a coletiva *Escultura Contemporânea*, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS). No ano seguinte iniciam suas primeiras exposições individuais: *Desenhos – Espaço Investigação*, também no MARGS, e *Esculturas – Projeto Macunaíma*, na Galeria Espaço Alternativo, na FUNARTE /RJ.

É justamente nessa época, o final da década de 80, que o panorama da arte brasileira passa por uma transformação. Para entender essa transformação, é preciso lembrar que no início dos anos 80, com as mudanças sociais resultantes do final do regime militar e da crescente oferta para o consumo da indústria nacional, os jovens artistas abordam estes temas principalmente por meio da pintura, influenciados pelos ecos da transvanguarda italiana e do neo-expressionismo alemão. Mas, no final da década, os artistas buscam avançar para diversas áreas, não dando ênfase à pintura, e sim explorando entrecruzamentos de processos, materiais e técnicas, como por exemplo, as instalações. Tadeu Chiarelli, ao fazer

uma análise do período, diz que o avanço também está na forma de os artistas se relacionarem com os diversos grupos e períodos de arte:

Os artistas não apenas dialogam conscientemente com a arte brasileira do passado, mas reconhecem sua legitimidade e a qualidade de muitos de seus produtores, sejam eles modernos, modernistas, barrocos, eruditos, sejam populares (2002, p.39).

Mas é na década de 90 que a atuação de Elaine Tedesco se intensifica e se projeta no cenário brasileiro, tendo continuidade até os dias atuais. Nos anos 90, o contexto tem um forte impacto na produção artística, que experimenta a acessibilidade facilitada ao panorama globalizado, que vivencia as reestruturações políticas e sociais entre continentes, que acompanha o desenvolvimento da tecnologia ao alcance das grandes massas e o consumo sem barreiras. A realidade flexível se expande em um tempo marcado pela instabilidade, pela multiplicidade de informações, pelo excesso de imagens e de estímulos diversos. Soma-se a tudo isso a compreensão de que a ideia de originalidade da criação é um mito modernista e desenrolam-se novos debates sobre a “crise da arte” e sua aproximação do mundo.

Sem a pretensão de alcançar através da arte uma resposta transcendental, pura e sintética, os artistas produzem de forma muito variada, abordando diferentes questões da vida, seja com seu potencial de estranhamento, de grandeza ou de banalidade. Segundo Chiarelli (2002), também é na década de 90 que a fotografia brasileira atinge sua “maioridade internacional”, sobretudo pela visibilidade da produção brasileira no exterior. Essa maturidade revela a fotografia aberta para a experimentação técnica e estética, ora ligada às problemáticas da época, ora dialogando com referências do passado. A fotografia, assim como outros processos, é trabalhada de múltiplas formas: diversas vezes é utilizada como meio para a construção de objetos e instalações; em outras situações, seu caráter bidimensional é explorado; outras vezes ela aparece como elemento de ênfase poética, e ainda em outras, como registro documental.

Em espaços de várias capitais, artistas que já eram destaque na geração anterior e jovens artistas, como Elaine Tedesco, passam a expor, tendo como fator comum a presença das temáticas do cotidiano humano, as quais são exploradas segundo as prioridades de cada um. Conforme foi escrito por Makowiecky:

Os artistas e em especial a chamada geração 90 se engaja em tentativas de restabelecer na arte um sentido para provocar algum tipo de postura diante do mundo e da vida. [...] O artista se volta mais do que antes para suas experiências individuais, o corpo, a sexualidade, as memórias pessoais e coletivas. Para o artista desse fim de século, trata-se não mais de ilustrar temas, mas de produzir sentidos por intermédio do entrecruzamento de significantes de níveis diversos, da contaminação de linguagens e pela intervenção em ambientes tradicionalmente estranhos ao campo da arte, estetizando-os (2009, p.157,158).

Como no panorama internacional, a arte brasileira dos anos 90 permite diferentes caminhos, com uma nova sensibilidade, sem limite para materiais, técnicas e participação do público. Segundo a teórica Kátia Canton:

Elementos herdados do modernismo – a abstração, a valorização dos aspectos formais da obra de arte, a não linearidade das estruturas de pensamento, a valorização dos mecanismos que compõem os processos de concepção de uma obra – foram incorporados pela arte contemporânea, que, por sua vez, a eles acrescenta uma relação de sentido, significado ou mensagem, criando, nos processos aglutinadores da arte contemporânea, uma narrativa fragmentada, indireta, que desconstrói as possibilidades de uma leitura única e linear (2009, p.36).

A arte efêmera também é fruto desse momento, utilizando inúmeros materiais para compor o objeto artístico, que não fica apenas nas galerias e nos museus, já que o espaço urbano não é somente para instalações, e sim para as mais diversas experiências e criações. É relevante que muitos façam uso das tecnologias que se tornam cada vez mais acessíveis, interligando pintura e escultura a recursos como fotocópias, fotografia, vídeo, projeção e sonoplastia digital; assim, “um elenco complexo e sofisticado de suportes e materiais se abre naturalmente aos artistas, que substituem essa preocupação com o meio por outra, ligada ao sentido” (CANTON, 2009, p.35). A soma de procedimentos advinda do uso de diferentes processos técnicos por Elaine Tedesco, não tem um fim em si mesma, é recurso coerente para a abordagem de sentidos que as obras propõem.

Kátia Canton acompanha o trabalho de vários artistas do final do século XX e faz uma análise abrangente sobre a década de 90. Em sua análise, ela afirma que “a própria definição de arte, nesse momento, está mergulhada numa condição de estranhamento e instabilidade, gerada durante o percurso histórico das experimentações postas em prática por artistas do século XX” (2009, p.33). A autora aponta diversas tendências artísticas que discutem aspectos da arte e da vida.

Segundo ela, essas tendências não enquadram a produção artística de forma limitadora, mas orientam a compreensão do amplo panorama da época que problematiza as relações entre indivíduo e grupo, corpo e espírito, memória e esquecimento e as próprias estratégias artísticas.

Entre tais questões, a produção de Elaine Tedesco parece envolver-se em três tendências apontadas por Canton: a realidade urbana que balança entre a verdade e a artificialidade das relações, em um deslocamento contínuo entre satisfação e medo, sonho e pesadelo; o corpo como elemento que liga o indivíduo ao mundo e pode intensificar sua atuação no cotidiano; e a postura sociopolítica sem associação a um manifesto, e sim a dimensões individuais, tocando em temas como isolamento, proteção, perda de contato e desejo de significado. Essas problemáticas acompanham os artistas do século XXI, tornando-se mais maduras e abrindo caminho para novas discussões.

Algumas discussões da década passada continuam presentes na atualidade, já que a arte está impregnada das questões da vida, e muitos momentos de avanços e retrocessos permanecem latentes com o passar dos anos: as grandes evoluções tecnológicas e a destruição pela tecnologia; os resgates históricos e a acelerada perda de memória; o respeito à individualidade e a falta de privacidade; as descobertas constantes da medicina e a artificialidade da vida; a consciência ecológica e as alterações climáticas; o preenchimento e o esvaziamento da alma. Grande parte dos artistas contemporâneos (como em toda a história) revela o pensamento de sua época, e suas obras são permeadas pelas questões políticas, espirituais, econômicas e sociais que envolvem a sociedade na qual vivem. Como disse Barbara Kruger para a revista *Art in América*, em 1997: "Fazer arte é materializar sua experiência e percepção sobre o mundo, transformando o fluxo de momentos em alguma coisa visual, textual ou musical. Arte cria um tipo de comentário" (KRUGER, 1997, p.97).

### 3.4 Arcádia: uma forma de ressignificar a cidade

O arquiteto vienense Camillo Sitte é considerado um pensador que olha para a história da cidade de forma estética. Seu vasto conhecimento na área da história, especialmente da Idade Média e do Renascimento, foi articulado para a criação do seu conceito de cidade perfeita, a cidade considerada como uma real obra de arte, não apenas um grande artefato utilitário que atenda a necessidades exclusivamente funcionais. Sitte olha para as cidades como viajante que busca seus melhores ângulos; fala dela como joia a ser protegida e restaurada; e a desenha com detalhamento e profundidade, movido por sensibilidade e guiado por seu gosto pessoal. O pensamento de Sitte ficou silenciado por um período, mas atualmente está entre as referências mais importantes para quem trabalha e prioriza dados de fruição e apropriação do espaço urbano pelo homem.

Ao escrever seu livro *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos* (1992), cuja primeira edição foi lançada em 1889, o arquiteto pretendia apresentar os parâmetros que definiriam as leis da construção do que denominou o “belo urbano”. Este seria alcançado por meio do equilíbrio harmônico entre os espaços ocupados e os espaços vazios da cidade, associados às irregularidades e assimetrias, que, trabalhadas de forma elegante, proporcionariam agradáveis surpresas, levando os habitantes ao ideal físico e espiritual da vida urbana. Ao mesmo tempo, protestava contra os critérios técnicos e higienistas que norteavam a arquitetura da época, especialmente as propostas que Haussmann desenvolvia em Paris, pois, conforme Sitte, ao demolirem os antigos núcleos da capital francesa, estavam destruindo os espaços simbólicos, esvaziando o potencial cênico das ruas, anulando a sensibilidade e a beleza que proporcionavam qualidade de vida aos cidadãos.

Enquanto estabelece os parâmetros para que o espaço urbano seja ideal para a vida humana, Sitte analisa as formas e dimensões das construções, o espaçamento e agrupamento dos prédios, o traçado das ruas, a posição de monumentos, muros e árvores, e principalmente o desenho e conteúdo das praças. Para ele, a praça é a “sala de visitas” da cidade, espaço que precisa ser belo e muito bem diagramado, pois é o mais importante espaço simbólico, o qual deveria ser o local mais procurado e vivenciado da urbanidade. Alerta para o fato de que as praças perdem seu valor, uma vez que gradualmente o espaço público se torna local

de passagem, e que as pessoas interagem em locais fechados ou por meios indiretos, como a imprensa:

Há muitos séculos a vida popular vem retirando-se das praças públicas, e mais acentuadamente em tempos recentes, sendo quase compreensível que tenha diminuído tanto o interesse da grande massa pela beleza das praças, que acabaram por perder grande parte de seu sentido original (SITTE, 1992, p.113).

Diante disso, Sitte enfatiza que uma praça não é apenas um espaço para a circulação de ar ou para que se tenha a vista da fachada de uma importante edificação, ela é muito mais que isso: a vida deve acontecer nas praças, pois a ausência de acontecimentos e discussões nesses espaços públicos é destrutiva para a cidade. Sem a vida a céu aberto, as pessoas perderiam gradativamente a emoção do encontro com o coletivo, esfriariam sua sensibilidade para o belo e para a consciência do coletivo. Já no final do século XIX, Sitte chega a afirmar que “o melancólico indivíduo metropolitano é um doente em parte imaginário, em parte real, sofrendo da nostalgia e da saudade da natureza ao relento” (1992, p.169). Por isso desafia a pensar os espaços coletivos, sugerindo que pelo menos “as poucas praças e ruas principais deveriam poder apresentar-se em trajes domingueiros” (1992, p.101), de forma a estimular os cidadãos a estar nos locais abertos, experimentando alegria, prazer estético e espírito cívico.

Analisando a praça como elemento artístico, o autor coloca esse espaço como o de maior *status* para qualquer cidade. Discorre sobre suas formas, como deveriam ser as curvas, a importância do entorno, dos centros vazios, dos bancos, jardins e de monumentos colocados em pontos estratégicos, com fundos neutros para a melhor apreciação. Ao abordar esta questão, mostra-se ressentido pelo fato de esculturas e outras obras serem retiradas das praças e levadas para museus, locais que não são frequentados pela maior parte da população. Defende que é nas ruas que os indivíduos devem encontrar belezas concretas e sugere que um elemento a ser construído nas cidades seriam arcadas góticas com nichos, nos quais obras de arte fossem dispostas para a apreciação pública.

Na atualidade, outro arquiteto e urbanista que estuda a história da cidade e analisa as possibilidades do seu desenvolvimento é Joseph Rykwert, que também é professor de história da arte e da arquitetura. Rykwert, assim como Camillo Sitte, faz uma crítica ao movimento moderno e demonstra uma preocupação com os rumos da

cidade, mas, ao contrário de Sitte, não vê a cidade como uma joia, com desenhos ideais a serem elaborados minuciosamente ou continuamente preservados, pois afirma que a cidade completamente planejada e moldada é fantasia. A partir de estudos sobre a origem das cidades, Rykwert fala da cidade como um artefato almejado, um *constructo* humano em que muitos fatores conscientes e inconscientes desempenham seu papel. Sendo assim, a cidade não é uma obra de arte elaborada da forma apresentada por Sitte, e sim o resultado do processo de produção humana e do acaso:

O processo parece ter algo da interação entre consciente e inconsciente que encontramos nos sonhos. O principal documento e testemunho desse processo é a própria tessitura física da cidade. [...] Os gregos, que usavam a palavra *polis* para cidade, empregam o mesmo termo para designar um jogo de tabuleiro com dados que, assim como o gamão, depende da interação entre o acaso e a regra (RYKWERT, 2004, p.5).

Para Rykwert, as cidades são ação e resultado das ações de todos e de cada um, por isso são próprios do desenvolvimento urbano os saltos, as surpresas, as contradições. O desenvolvimento suave, harmônico e sempre coerente não é da natureza urbana:

A cidade atual é uma cidade de contradições, ela abriga muitas *ethnes*, muitas culturas e classes, muitas religiões. Essa cidade moderna é fragmentária demais, está cheia demais de contrastes e conflitos: conseqüentemente, ela tem muitas faces, não uma única apenas. É a própria condição de abertura que torna nossa cidade de conflitos tão convidativa e atraente para sua crescente multidão de habitantes (2004, p.8).

Conforme o autor, são exatamente as diferenças, os conflitos e acasos que tornam as cidades lugares mais sedutores; por isso, para entender a cidade e trabalhar nela, é necessário vê-la como uma concatenação de elementos desejados e produzidos pelo homem, gerando efeitos imprevistos; a coexistência disso tudo resulta em uma textura muito variada dentro de um só lugar. Suas afirmações se embasam na própria história da cidade; entre muitos exemplos, Rykwert lembra que, apesar de toda a estrutura de Roma na antiguidade (que a fazia ser referência e autoridade em sua época), já eram constantes as reclamações sobre o barulho, a sujeira e o amontoado de pessoas. Saltando para Londres no século XIX, sabe-se que as pessoas não tinham a visão dos problemas que o automóvel traria, visto que

ele apareceu como a solução para a poluição e o odor insuportáveis da cidade movida a cavalos. Basta olhar a história e perceber que as cidades sempre tiveram problemas e transformações cujos desencadeamentos não eram claros; por isso Rykwert diz não se afligir com a cidade desordenada, em movimento acelerado e multidirecional, mas se incomoda com cidades anônimas e alienantes:

Entender a cidade como uma figura tridimensional e dinâmica, acompanhar e inflectir seu processo de autogeração, tecer e estender seu tecido exige uma disciplina humana, uma compreensão de como as formas construídas são transformadas em imagens pela experiência [...] A cidade é sujeita ao inesperado (2004, p.349).

Ao refletir sobre a natureza urbana, o autor também discute a importância do envolvimento individual na composição do espaço, afirmando que sempre, independente das intenções, a aparência e o funcionamento da cidade são determinados por pessoas, e não por forças impessoais. Cada um interfere na forma física e nos acontecimentos urbanos, desde as grandes decisões de urbanização movidas por autoridades eleitas pelos cidadãos (afinal, ações políticas são ações de grupos de indivíduos, de pessoas como quaisquer outras), até ações consideradas tão comuns: qual será o tamanho do jardim em frente à casa, de qual cor será a fachada da empresa, qual meio de transporte será usado, etc. Assim, Rykwert propõe maior iniciativa e participação dos cidadãos, destacando que cada um é responsável e pode interferir para alterar ou manter as cidades atuais. A partir dos exemplos dados, entende-se que isso não se restringe a atitudes políticas ou ativistas, mas pode compreender ações da rotina cotidiana, ações estéticas ou de simples zelo pelo lugar.

Talvez a produção de Elaine Tedesco seja um elo entre o que discutem e propõem Camillo Sitte e Joseph Rykwert. De forma alguma a produção da artista ilustra as ideias de qualquer um destes arquitetos-historiadores, e nenhum dos dois foi citado até então pela artista como teórico referencial. Mas as projeções de imagens pela cidade parecem atender tanto ao pedido de Sitte para que se promova o encontro da arte com o espaço público a fim de que as pessoas reencontrem a surpresa prazerosa na coletividade e tenham sua sensibilidade estimulada, quanto parecem aceitar o desafio de Rykwert de serem atuantes, contribuindo para a construção da forma e dos acontecimentos urbanos.

Sitte afirma que, sem a vida a céu aberto, as pessoas perderiam gradativamente a emoção do encontro com o coletivo, esfriariam sua sensibilidade e a consciência do coletivo. Elaine Tedesco percorre as cidades, embrenhando-se e interferindo nelas, alterando a paisagem rotineira para proporcionar surpresa e dinamizar a vida no espaço público, para que não sejam apenas espaços de passagem nos quais não se vivencie o entorno. Contudo, a artista não trabalha somente nas praças, e suas obras não são tradicionais esculturas para serem colocadas em nichos de arcadas góticas como os pensados por Sitte. Elaine Tedesco, como tantos outros artistas, atua em diversos locais, de diversas cidades, encontrando soluções para que a arte se relacione fisicamente com os espaços públicos. A artista trabalha com o poético almejado por Sitte, mas enquanto para ele o poético é indissociável do ideal de belo, nas projeções de Tedesco o poético é vinculado ao incomum, ao estranhamento, à surpresa. Ao fazer uso ora de arquitetura clássica, ora de paredes modernas, ora de jardins com movimentos proporcionados pela brisa, ora de prédios em ruínas e de tantos outros espaços, a artista afirma a condição heterogênea e inconstante da cidade e, como Rykwert, parece não se afligir com esta condição.

Se “a cidade é sujeita ao inesperado” (RYKWERT, 2004, p.349), Elaine Tedesco exhibe isso através de sua intervenção urbana e através das próprias imagens, visto que, embora as projeções sejam advindas de fotografias previamente produzidas, a artista não possui o domínio do resultado das imagens quando lançadas sobre superfícies com diferentes texturas, interferências e até com movimento. A artista desempenha seu papel, interfere na forma física e nos acontecimentos urbanos, declara sua participação na vida da cidade e dá espaço para o acaso. Parece que retoma os desejos de Camillo Sitte em seu entusiasmo para com a cidade construída como espaço da arte, mas trabalha com a natureza multiforme da cidade considerando tal inconstância um meio produtivo, o que é visto por Joseph Rykwert como essencial para o desenvolvimento saudável dos espaços urbanos. A artista não brada contra problemas urbanos ou levanta bandeiras de protesto, mas se envolve na tessitura da cidade e explora suas problemáticas. Por suas intervenções, os locais trabalhados, pelo menos momentaneamente, deixam de ser anônimos, e a vivência no espaço urbano é potencializada.

Essa também foi a intenção da instalação de *Tilted Arc* na Federal Plaza de Nova Iorque, realizada por Richard Serra. Apesar de toda a polêmica e das ações jurídicas desencadeadas pela obra, o desejo do artista era trazer o espectador para dentro da escultura, fazendo-o tomar consciência de seus movimentos. Principalmente, ele acreditava que, tendo seu trajeto cotidiano importunado pelo desvio causado pela presença da escultura, o espectador redirecionaria seu olhar. Conforme entrevista a Douglas Crimp (1980), o artista não pretendia que seu trabalho fosse qualquer símbolo do sistema da época ou que fizesse parte de discussões políticas; ao contrário, para Richard Serra, a peça de aço com quase 40 metros de comprimento e quase 4 metros de altura tinha um caráter fortemente lírico. A obra seria uma espécie de convite para a percepção de si e de seu lugar, para que a passagem por aquela área deixasse de ser movida apenas pela rotina. A repercussão foi tão importante que, mesmo tendo sido desmanchada, até hoje *Tilted Arc* faz pensar sobre o papel da arte na cidade e sobre a condição do artista de problematizar e despertar o lugar.

Intervenções como essas convidam a rever e repensar o espaço urbano, não necessariamente por ações políticas, mas pelo potencial poético. O já citado sociólogo e professor de estética, Henry-Pierre Jeudy (2005), que é um dos autores de referência da artista para pensar a cidade, alerta que os processos de conservação e renovação obsessivos que vêm ocorrendo, os quais podem ser chamados de patrimonialização e estetização urbana, têm tornado a cidade espetáculo para turistas e local artificial para seus moradores. Diante da grave tensão gerada pelas forças de preservação, que arriscam petrificar as cidades com processos inadequados, e pelas forças destrutivas, que causam dano diariamente ao patrimônio público e privado, o autor alerta que é urgente encontrar outras formas de intervir, pensando de acordo com as singularidades locais.

Jeudy defende que é preciso desenvolver um novo olhar para abordar as potencialidades disponíveis na aventura surpreendente que a cidade oferece e, ao mesmo tempo, elaborar soluções para seus problemas. Parece, então, que Elaine Tedesco desenvolve estratégias poéticas com elementos que tocam em questões locais e que são problemas universais; contudo, vai muito além, pois ao propor experiências incomuns que articulam indivíduo e espaço, ressignifica esses lugares. A artista não opta por ações de protesto ou pelo engajamento em discursos

políticos, ela escolhe um caminho diferenciado e sensível para revelar Arcádia, mostrando o quanto pode ser surpreendente o espaço urbano e, portanto, o quanto merece ser visto e vivido.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Traçar as considerações finais não é uma tarefa simples, levando-se em conta que o trabalho da artista ainda está em andamento, inclusive com novos trabalhos produzidos enquanto esta dissertação se desenvolvia. Trajetórias em formação são elementos instáveis para análise, pois não é possível prever com segurança o percurso que farão. A complexidade se intensifica pelo fato de a arte contemporânea ser um terreno movente, que, ao desenvolver-se junto conosco, não permite o mesmo distanciamento temporal que temos das produções de outras épocas, o que nos implica de modo mais direto, quase sempre produzindo uma espécie de encurtamento do horizonte.

Ao longo da análise das obras de Elaine Tedesco, pode-se afirmar que muitas questões permanecem em ebulição no repertório criativo da artista. As obras consideradas nesta dissertação revelam o interesse pelas múltiplas possibilidades que a cidade oferece para ver e experienciar, mas tocam também em alguns dos problemas que envolvem esse espaço. Assim, ao executar projeções de luz sobre prédios abandonados ou em estado de ruínas, a artista proporciona surpresa, mas também desvela a decadência, a fragilidade da memória, o descuido com o lugar. Ao fotografar guaritas e construir cabines e objetos, propõe envolvimento e proteção, porém declara as limitações de espaço, as restrições para o corpo do habitante, a insegurança e instabilidade do próprio corpo urbano.

Compreende-se, então, que Elaine Tedesco trata de fenômenos urbanos que envolvem a todos, diariamente; mas por estarmos inseridos neles, movidos por tantos ritmos e interesses, nossa percepção é bastante limitada. A cidade contemporânea tem uma movimentação tão grande, e as tarefas diárias de quem

vive nesse contexto exigem tanto que, por vezes, o indivíduo acaba não registrando o que está ao seu redor ou não tendo consciência do que o envolve e condiciona. Através da arte, os fenômenos urbanos são deslocados da rotina, o comum se torna repentinamente estranho e instiga o olhar. As problemáticas advindas da relação entre o indivíduo e a cidade podem ser destacadas por outras percepções e sensibilidades e assim podem ser repensadas e discutidas.

Ao projetar imagens oníricas que podem ser vistas nas ruas, Elaine Tedesco recusa a anestesia estética que continuamente é produzida pelo excesso de imagens publicitárias e pela banalidade do consumo, cujas novas arquiteturas nada mais são do que reféns do descartável e do esquecimento. Quando desenvolve objetos e instalações que se relacionam com o corpo da cidade e do indivíduo, a artista recusa deixar-se levar pela velocidade urbana que impede a consciência das experiências e recusa o medo que leva ao isolamento. Sua produção interroga e discute seu tempo; aborda os sintomas da atualidade, repensa e propõe experiências poéticas que estimulem a vida urbana, embora não milite nem dê respostas.

Mas Elaine Tedesco não é a única e muito menos a primeira artista a explorar estas problemáticas. Por isso, diversas obras de outros artistas foram vistas, e muitas leituras foram feitas para a construção desta pesquisa. Esse processo levou a inter-relações entre os autores e entre as práticas de inúmeros artistas, abrindo caminho para estabelecer ligações entre variados campos, como fotografia, cinema, escultura, instalações, intervenções urbanas, pintura, história da arte, arquitetura, urbanismo e sociologia, áreas que se permitem dialogar através das infinitas possibilidades de articulação da arte.

Por meio do estudo das obras de diferentes artistas, desejou-se também ampliar o diálogo com a produção de Elaine Tedesco. Isto permitiu analisar a possibilidade de relações por semelhança ou diferença entre as obras, levando a aprofundar a discussão sobre as problemáticas urbanas e suas possibilidades na arte. Além disso, evidenciou-se que a cidade é assunto constante na arte, tendo variações conforme a realidade de cada período, embora mantendo certos elos nas produções de artistas de diferentes culturas e épocas.

Mesmo sendo lugar de ação e objeto de inspiração e questionamento para a arte ao longo de toda a história, a urbe continua despertando interesse no trabalho

de tantos artistas contemporâneos. Talvez porque a cidade esteja continuamente em transformação, como é próprio da arte, e assim permita repensar a condição da vida humana. Talvez porque, ao evidenciar as problemáticas urbanas, se abra como possibilidade para um posicionamento crítico e de construção, afinal,

Assim como as demais obras do homem, os espaços urbanos são produções sujeitas a diferentes apropriações. É através de um permanente processo de criação que o homem transforma o ambiente em que vive, ao mesmo tempo em que estabelece as bases para criações futuras (DURHAN apud MOTTA, in ARANTES, 2000, p.259).

Nesta direção, parece mais evidente que as temáticas estudadas são tão abrangentes e estão longe de ser esgotadas. Por isso, foram trabalhadas as questões que, neste momento, são consideradas as mais pertinentes. Certamente há outras tantas que permanecem abertas para trabalhos futuros, para contínuas renovações do pensamento e do olhar, afinal, falar sobre a arte e a cidade nunca é assunto encerrado.

## REFERÊNCIAS

### LIVROS

- ARANTES, A. (org.). **O espaço da diferença**. Campinas: Papyrus, 2000.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *Salão de 1959*. In: **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Sobre alguns temas de Baudelaire*. In: **Os Pensadores: Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BÍBLIA SAGRADA: Nova Versão Internacional. São Paulo: Editora Vida, 2000.
- BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANTON, Kátia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Novíssima arte brasileira: um guia de tendências**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- DIDI- HUBERMAN, George. **Ante o tempo: História del arte y anacronismo de las imagenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- \_\_\_\_\_. **La pintura encarnada**. Valencia: Ed. Universidad Politecnica di Valencia, 2007.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 1998.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FINEBERG, Jonathan. **Art since 1940 – Strategies of being.** Londres: Editora Lawrence King, 1995.

FOUCAULT, Michael. *Outros espaços.* In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2001.

FRAYZE-PEREIRA, João A. *Aquém dos mapas: um trabalho de elaboração.* In: FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos do imaginário urbano contemporâneo.** São Paulo: SESC – Annablume, 1997, p.23-30.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos (I).** Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa.** São Paulo: Atlas, 1991.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JEUDY, Henry-Pierre. **Espelho das cidades.** Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2005.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MAKOWIECKY, Sandra. *Representações de cidades e artes plásticas.* In: SILVA, Maria C. F. da Rosa; MAKOWIECKY, Sandra (org.). **Linhas cruzadas: artes visuais em debate.** 1ed. Florianópolis: Editora da UDESC, 2009, v.1, p.157-183.

MORAES, Eliane Robert. *Breton diante da esfinge.* In: BRETON, André. **Nadja.** São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.7-15.

PECHMAN, Robert Moses. *Eros furioso na urbe. Civilização e cidade na pintura de Hopper.* In: CARDOSO, Selma Passos; PINHEIRO, Eloísa Petti; CORRÊA, Elayne Lins (org.). **Arte e cidade: imagens, discursos e representações.** Salvador: EDUFBA, 2008, p.199-213.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas.** São Paulo: Senac, 2004.

PINHEIRO, Eloísa Petti. *A cidade como obra de arte: do renascimento à cidade burguesa.* In: **Arte e cidade: imagens, discursos e representações.** Bahia: EDUFBA, 2008.

RYKWERT, Joseph. **A sedução do lugar: a história e o futuro da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

SITTE, Camillo. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

SMITH, Neil. *Homeless/global: scaling places*. In: BIRD, Jon. **Mapping the futures: local cultures, global changes**. Londres: Routledge, 1993.

SOUZA, Maria das Graças de. *Oreal e seu avesso*. In: **Utopia**. São Paulo, Editora 34, 2001.

TEDESCO, Elaine. **Sobreposições imprecisas**. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. São Paulo: Editora Ateliê, 2008.

WODICZKO, Krzysztof. **Art public, art critique: texts, propos et documents**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1995.

ZIELINSKY, Mônica. *Os espaços reinventados na arte de Elaine Tedesco*. In: TEDESCO, Elaine. **Sobreposições imprecisas**. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

## TESES E DISSERTAÇÕES

MAKOWIECKY, Sandra. **A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos**. Florianópolis: 2003, 543p. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – UFSC.

TEDESCO, Elaine. **Passagens e desdobramentos entre o repouso e o isolamento na constituição de uma poética visual**. Porto Alegre: 2002, 128 p. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS.

\_\_\_\_\_. **Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano**. Porto Alegre: 2009, 218 p. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS.

## CATÁLOGOS

NAVAS, Adolfo Montejo. **Regina Silveira: Umbrales**. Madri: Metta Galeria, 2008.

SERRA, Richard; CRIMP, Douglas. *Richard Serra's Urban Sculpture: An Interview*. In: **Richard Serra Interviews**. Yonkers, Hudson River Museum, 1980.

TEDESCO, Elaine. *Guaritas?*. In: **Exposição Intervalos 3**. Novo Hamburgo: Feevale, 2005.

## PERIÓDICOS

CRIMP, Douglas *et al.* *A conversation with Krzysztof Wodiczko*. In: **October**, volume 38, Winter 1986, p.22-51.

DEUTSCHE, Rosalyn. *A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra*. In: **Concinnitas**, ano 10, volume 2, número 15, dezembro 2009, p.174-183.

SIMMEL, Georg. *Roma. Uma análise estética*. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**. Coimbra: Universidade de Coimbra, v.67, p.109-116, dezembro 2003.

TEDESCO, Elaine. *A projeção como contato – algumas considerações sobre um processo fotográfico*. In: **As Partes** – Revista do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, nº 2, 2007/1.

\_\_\_\_\_. *Registro*. In: **Expressão**. Seminário Nacional de Artes da Universidade Federal de Santa Maria. Anais. Santa Maria: UFSM, 2003.

## SITES

BOHNS, Neiva. **Neiva Bohns entrevista Elaine Tedesco**. In: Galeria Leme: 2007. Disponível em: <[http://www.galerialeme.com/artistas\\_textos.php?lang=por&id=19&text\\_id=186](http://www.galerialeme.com/artistas_textos.php?lang=por&id=19&text_id=186)> Acesso em: 08 ago. 2009.

KRUGER, Barbara. **The art of public address**. In: Entrevista of Thyrza Nichols Goodeve, Art in America Magazine, novembro de 1997, vol.85 #11, p.92-99. Disponível em: <<http://www.artinamericamagazine.com/archive>> Acesso em 19 dez. 2009.

LOIOLA, Thompson. **Elaine Tedesco fala sobre fotografia e Bienal de Veneza: "produzo para a percepção do mundo"**. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2007/04/09/ult4326u110.jhtm>> Acesso em: 10 jul. 2009.

PIGNON-ERNEST, Ernest. *Paroles d'artistes*. In: **Art absolutement**, nº17, verão 2006. Disponível em: <<http://www.artabsolument.com/fr/magazine/issue/editorial/id/17>> Acesso em: 12 mar. 2010.

PRESCOTT, Bonnie. **Dreams tell us that the brain is hard at work on memory functions.** 2010. In: Current Biology Magazine. Disponível em: <http://www.bidmc.org/News/InResearch/2010/April/Stickgold.aspx> Acesso em 28 abr. 2010.

SILVEIRA, Regina. **Passeio selvagem.** 2009. Disponível em: <http://reginasilveira.uol.com.br/projecoes.php> Acesso em 07 jan. 2010.

## ANEXO

### CURRÍCULO DA ARTISTA

#### **ELAINE TEDESCO**

Porto Alegre, 1963. Vive e trabalha em Porto Alegre, Brasil.

[www.comum.com/elainetedesco](http://www.comum.com/elainetedesco)

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3522735126156406>

#### **FORMAÇÃO**

**2009** - Doutorado em Poéticas Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**2002** - Mestrado em Poéticas Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**1987** - Bacharelado em Artes Plásticas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

#### **EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS**

**2010** - SAM Art Projects, Parcours Saint-Germain, Paris, França

**2008** - Montagem S-3, Project Room Galeria Leme, São Paulo

**2007** - Guaritas, Galeria dos Arcos, Usina do Gasômetro, Porto Alegre

**2005** - Guaritas, Galeria Leme, São Paulo

**2002** - Entre o Repouso e o Isolamento, Museu Regional de Artes Visuais Ruth Schneider, Passo Fundo

- Cabine para Isolamento, Campus I Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo

**1999** - Cabines para Isolamento e Camas Públicas, Mercado Público Central de Porto Alegre, Porto Alegre

**1997** - Sala da Insônia, Galeria Marisa Soibelman, exposição paralela à I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre

**1996** - Elaine Tedesco, Centro Cultural São Paulo, São Paulo

**1995** - Corredor sem Saída, Galeria Iberê Camargo, Porto Alegre

**1994** - Passagem, Torreão, Porto Alegre, Brasil

**1988** - Desenhos, Espaço Investigação, MARGS, Porto Alegre

- Esculturas, Projeto Macunaíma, Funarte, Rio de Janeiro

### **EXPOSIÇÕES COLETIVAS**

**2009** - Dentro do Traço, Mesmo - Curadoria de Teixeira Coelho, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

- Terceiro Prêmio Açorianos de Artes Visuais, Paço Municipal, Porto Alegre

- Zona de Indeterminação, Espaço Cultural Espm, Porto Alegre

**2008** - Arquivos Abertos, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre

- Lugares Desdobrados, curadoria de Mônica Zielinsky, Fundação Iberê Camargo,

Porto Alegre

- Adquisiciones, donaciones y comodatos 2007, Malba, Buenos Aires, Argentina

**2007** - Interfaces Digitais, Laboratório 1, POA\_VAL na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre

- Associações Livres, curadoria de Gaudêncio Fidelis, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre

- 52. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Veneza, Itália

**2006** - Projeto Interações Urbanas, Praça Coronel Pedro Osório, Pelotas

- Paralela 2006, Pavilhão Armando de Arruda Pereira, Parque do Ibirapuera, São

Paulo

- A Carne é Forte, Salão Arte Pará 2006, curadoria Paulo Herkenhoff, Mercado de Carnes, Belém

- Convergências, Galeria Delinfinito Arte, Buenos Aires, Argentina

- Mostra Conexões, Senac Lapa Scipião, São Paulo

- Lugares, Revista Eletrônica, ed. Julho, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

**2005** - V Bienal de Artes Visuais do Mercosul, curadoria Paulo Sérgio Duarte, Porto Alegre

- El Sutil Vértigo de la Imagen, curadoria Claudia Laudanno, Centro Cultural Parque de España, Rosário, Argentina

- Cidades Ilustradas, Belém

- Olhares cruzados sobre a cidade, curadoria Icléia Borsa Cattani, Fundação Ecarta,

Porto Alegre

- Intervalos, Pinacoteca da Feevale, Novo Hamburgo

**2004** - Projeto Sobreposições Urbanas, Financiamento Fumproarte, Porto Alegre

**2003** - Um Território da Fotografia, curadoria de Alexandre Santos e Maria Ivone dos Santos, Usina do Gasômetro, Porto Alegre

**2002** - Projeto Areal, concepção e coordenação Maria Helena Bernardes e André Severo, Financiamento Programa Petrobrás Artes Visuais

**2001** - Saudade, Musée d'art De Mulhouse, Mulhouse, França

- Documentos de Trabalho, curadoria Flavio Roberto Gonçalves, Pinacoteca do Instituto de Artes, Porto Alegre

- 2000** - Passagens, curadoria Lorenzo Mammi, Centro Cultural Maria Antônia, São Paulo  
- In-Corpore, curadoria Patrício Farias, Galeria Obra Aberta, Porto Alegre
- 1999** - II Bienal de Artes Visuais do Mercosul , curadoria Fábio Magalhães, Porto Alegre
- 1998** - Remetente, Porto Alegre  
- Prêmio Brasília de Artes Visuais, Museu de Arte de Brasília, Brasília  
- Temporada de Projetos, Paço das Artes, São Paulo
- 1997** - IV Salão MAM-Bahia, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador  
- Elaine Tedesco, Gisela Waetge, Vera Chaves, Karin Lambrecht e Patrício Farias, Galeria Bolsa de Arte, Porto Alegre  
- Plano B, Porto Alegre
- 1996** - I Porto Alegre em Montevideo, Átrio da Intendência de la Municipalidad de Montevideo, Montevideo, Uruguai  
- 25 x 25, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina  
- Memória Principal, Instituto Goethe, Porto Alegre  
- Antartica Artes com a Folha, Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega, São Paulo  
- Arte Construtora, Ilha da Casa da Pólvora, Porto Alegre
- 1995** - 15º Salão Nacional de Artes Plásticas / Funarte, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
- 1994** - Arte Construtora, Parque Modernista, São Paulo  
- Arte Construtora, Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro
- 1993** - Planos e Planos, exposição em dupla com Mariane Ricacheneisky, Galeria de Arte da Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre  
- Mostra de Vídeos OOJ, Exposição em dupla com Lúcia Koch, Espaço Cultural Sonilton Alves - Yázigi, Porto Alegre  
- Uma Ante-Sala para Joseph Beuys, curadoria Vera Chaves Barcellos, Espaço Cultural EDEL, Porto Alegre
- 1992** - Câmaras, Solar dos Câmara, Porto Alegre
- 1991** - Sentido Noturno, co-autoria de Lúcia Koch, Fórum BHZVIDEO, Belo Horizonte; Torre do Centro Cultural DMAE, Porto Alegre
- 1988** - Projeto Macunaíma / Funarte, Rio de Janeiro  
- Vá e Veja, co-autoria de Lúcia Koch, Porto Alegre
- 1987** - Escultura Contemporânea, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre

## **PRÊMIOS**

- 2009** - Prêmio Destaque em Escultura, Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre
- 2008** - Prêmio Joaquim José Felizardo, Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre: Prêmio Destaque em Fotografia, Porto Alegre
- 1998** - 16º Salão Nacional de Artes Plásticas / Funarte, Prêmio Aquisição, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

**1998** - Prêmio Brasília de Artes Visuais, Prêmio Aquisição, Museu de Arte de Brasília, Brasília

**1995** - 15º Salão Nacional de Artes Plásticas / Funarte, Prêmio Aquisição, Rio de Janeiro

**1990** - Prêmio Incentivo à Criatividade, Câmara Municipal de Porto Alegre, Porto Alegre

## RESIDÊNCIA

**2010** - Villa Raffet, Parcours Saint-Germain, Paris, França

## COLEÇÕES PÚBLICAS

- Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre
- Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba
- Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador
- Museu de Arte de Brasília, Brasília
- Funarte, Rio de Janeiro
- Casa das 11 Janelas, Belém
- Fundação Vera Chaves Barcelos, Porto Alegre
- Museo de Arte Latino Americano de Buenos Aires (MALBA)

## LIVROS PUBLICADOS

*Sobreposições Imprecisas*. In: DOS SANTOS, Maria Ivone; SANTOS, Alexandre. **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: UFRGS Editora e Secretaria Municipal da Cultura, 2004.

**Sobreposições imprecisas**. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

## OUTRAS PUBLICAÇÕES

*A Projeção de imagens no espaço urbano*. In: **Revista Tecnologia e Tendências**, v. 7, p. 106-115, 2008.

*Poética do Corpo*. In: **Aplauso**. Porto Alegre, 25 nov. 2008.

*A projeção como contato – algumas considerações sobre um processo fotográfico*. In: **As Partes** – Revista do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, nº 2, 2007/1.

*Instalação: campo de relações*. In: **Prâksis**, v. 1, p. 19-24, 2007

*Guaritas?*. In: **Exposição Intervalos 3**. Novo Hamburgo: Feevale, 2005.

**Sobreposições Urbanas**. Catálogo. Porto Alegre: Fumproarte. 2004.

*Registro*. In: **Expressão**. UFSM, Santa Maria, 2003.

*Retrato e auto-retrato: o processo de trabalho na recriação da imagem*. In: **Seminário Nacional de Arte e Educação**. Anais do Seminário Nacional de Arte e Educação (17:2003: Montenegro,RS). Montenegro : Ed. da FUNDARTE, 2003. v. 1. p. 3-221.

*Arte no meio digital: um espaço propício aos projetos de colaboração.* In: **Seminário Nacional de Arte Educação.** Anais do Seminário nacional de Arte Educação. Montenegro : FUNDARTE, 2002. v. 1. p. 92-92.

*Design.* In: **Monteiro em revista.** Porto Alegre, v.1, 2001.

### **CITAÇÕES EM PERIÓDICOS**

- Bravo, ano 8, fevereiro 2005, n 89, 2005, p.29.
- Aplauso, ano 8, n 62, 2005, em Arte e tecnologia, p. 35.
- Aplauso, ano 7, n 61, 2004, em O melhor de 2004. p. 33.
- Aplauso, ano 6, n 55, 2004, em D Cabeceira.
- Aplauso, ano 6, n 54, 2004, p.19.
- Aplauso, ano 6, n 51, 2004, em A Bienal quer o mundo. Por Fernanda Albuquerque.
- Expressão, Revista do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de - Santa Maria, ano 7, n 2 jul/dez 2003. ISSN 1516.9340
- Aplauso, ano 5 n 43, 2002, em Arte marginal. Por Cristiano Bastos e Leo Felipe.
- Tema Celeste. ano 8, n. 84. March-april New York. 2001.
- Aplauso, ano 2, n 13, 1999, em A Bienal quer o mundo. Por Paula Ramos. p. 9 – 11. ISSN 1518-5788
- Agenda cultural. Ano 4, 1996, n.39. Prefeitura de São Paulo.
- Wonderful. Ano 5, 1994. p. 4.

### **REFERÊNCIAS EM CATÁLOGOS:**

- Lugares Desdobrados. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2008.
- Arquivos Abertos. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, UFRGS, Porto Alegre, 2008.
- Olhares Cruzados Sobre a Cidade. Fundação Ecarta, Porto Alegre, 2005.
- Sete Artistas Contemporâneos. Fundação Ecarta, Porto Alegre, 2005.
- Una Cambra Própria. Girona: Museu de Arte de Girona, 1999. ISBN: 84-393-4768-3.
- Catálogo Geral II Bienal Mercosul, Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1999. ISBN: 85-87594-03-6
- XVI Salão Nacional de Artes Plásticas, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1998 ISBN: 85-85781-68-8
- IV Salão MAM-Bahia. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1997.
- Remetente. Porto Alegre. 1998.
- Plano B. Porto Alegre, 1997.
- Arte Construtora - Ilha da Casa da Pólvora, Porto Alegre, 1996.
- Arte Construtora. Solar GrandJean de Montigny, 1996.
- Antartica Artes com a Folha. São Paulo, 1996.
- Memória Principal. Instituto Goethe, Porto Alegre, 1996.
- XV Salão Nacional de Artes Plásticas, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1995.
- Uma Ante-sala para Joseph Beuys. Porto Alegre. Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 1993.
- O Olhar contemporâneo: descentramento e posição. Porto Alegre, Museu de Contemporânea do Rio Grande do Sul. 1992
- Câmaras. Porto Alegre. Solar dos Câmara. 1992.
- Catálogo Geral. Porto Alegre. Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. 1992.
- Fórum BHZ Vídeo. Belo Horizonte. Secretaria da Cultura. 1991.
- Nova Escultura Gaúcha. Rio de Janeiro. Centro empresarial Rio, 1989.
- 8ª Mostra do Desenho Brasileiro. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1989.
- Projeto Macunaíma 88. Rio de Janeiro, Funarte, 1988.

**REFERÊNCIAS E ENTREVISTAS EM SITES**

Araujo, Virgínia Gil. **Sobreposições Urbanas**. Disponível em:

<[www.geifco.org/actionart/actionart02/grupos/02-participacion/articulos/virginia/art-virginia-port.htm](http://www.geifco.org/actionart/actionart02/grupos/02-participacion/articulos/virginia/art-virginia-port.htm)>

BOHNS, Neiva. **Neiva Bohns entrevista Elaine Tedesco**. In: Galeria Leme: 2007.

Disponível em: <[www.galerialeme.com/artistas\\_textos.php?lang=por&id=19&text\\_id=186](http://www.galerialeme.com/artistas_textos.php?lang=por&id=19&text_id=186)>

LOIOLA, Thompson. **Elaine Tedesco fala sobre fotografia e Bienal de Veneza: "produzo para a percepção do mundo"**. Disponível em:

<[entretenimento.uol.com.br/ultnot/2007/04/09/ult4326u110.jhtm](http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2007/04/09/ult4326u110.jhtm)>

Zielinsky, Mônica. **Lugares desdobrados**. Disponível em:

<[www.iberecamargo.org.br/content/exposicoes/texto\\_desdobrados.asp](http://www.iberecamargo.org.br/content/exposicoes/texto_desdobrados.asp)>

<http://artnews.org/gallery.php?i=600&exi=13086>

<http://brasilidade.canalblog.com/archives/2010/05/27/18020074.html>

[http://www.bienalmercosul.art.br/novo/index.php?option=com\\_noticia&task=detalhe&Itemid=5&id=367](http://www.bienalmercosul.art.br/novo/index.php?option=com_noticia&task=detalhe&Itemid=5&id=367)

[http://www.cultura.gov.br/brasil\\_arte\\_contemporanea/?page\\_id=78](http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?page_id=78)

<http://www.fundacaoecarta.org.br/galeria/elaine.htm>

[http://www.galerialeme.com/artistas\\_bio.php?lang=por&id=19](http://www.galerialeme.com/artistas_bio.php?lang=por&id=19)

[http://www.iberecamargo.org.br/content/revista\\_nova/entrevista\\_integra.asp?id=229](http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=229)

<http://www.portugues.rfi.fr/franca/20100603-gaucha-e-destaque-em-evento-de-arte-contemporanea-em-paris>

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)