

,ovo

Luciana Martins
Gerson de Oliveira

DESIGN PROCESS

Mobiliário



,





,ovo

Luciana Martins
Gerson de Oliveira

Dados Internacionais de
Catalogação na Publicação (CIP)
Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil

Desenho de mobiliário: Ovo
Furniture design: Ovo
Tradução/Translation: Ana Ban
1ª Ed. São Paulo: C4, 2012
Coleção Design & Processo 3

Vários autores
Edição bilíngue: português /inglês
ISBN 978-85-99353-31-8

1. Desenho industrial
2. *Design*
3. *Designers* – Brasil
4. *Designers* de mobiliário
I. Título: Furniture design: Ovo
II. Série

12-08192 CDD-749.25

Índice para catálogo sistemático

1. *Designers* de mobiliário:
Design industrial: Artes 749.25

Foi feito o depósito legal
Impresso no Brasil
2012 © Cris Correa Editorial Ltda
Todos os direitos reservados

R. Dr. Albuquerque Lins, 537 / 163
01230-001 São Paulo, SP
www.editorac4.com.br

Índice
Table of contents

Haikai Haiku	Adélia Borges	10
-----------------	---------------	----

Adição Addition	Rodrigo Naves	36
--------------------	---------------	----

Ação Action	Guilherme Wisnik	74
----------------	------------------	----

Distração

Distraction

Ana Maria Tavares e
Martin Grossmann

114

Espaço

Space

Fernanda Barbara

140

Tempo

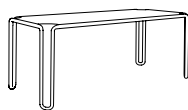
Time

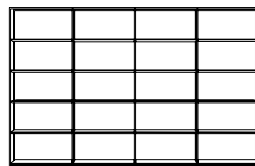
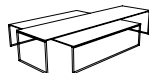
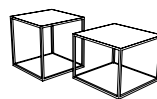
Taís
Ab'Sáber

178

Haikai

Haiku





Adélia Borges

Desde que surgiram, há 21 anos, Luciana Martins e Gerson de Oliveira fazem um trabalho situado no limite entre o *design* e a arte. Sem medo de experimentar e de abrir caminhos, primam por uma criação inteligente. Seus objetos têm o poder de conciliar a concisão com a capacidade de surpreender.

Uma cadeira que se esconde num cubo preto e se revela apenas ao receber o corpo do usuário; bolas de sinuca que são deslocadas de sua função para servirem de cabides; planos que desenham percursos múltiplos: são vários os exemplos de uma produção que instiga e confunde a nossa percepção, fazendo com que o nosso relacionamento com os objetos não seja de consumo (uso imediato e tantas vezes alienado), mas de fruição (que não se estanca no primeiro contato mas, antes, vai trazendo novas nuances à medida em que o tempo passa).

É nessa capacidade de oferecer mais do que a função, de brincar com a nossa percepção e nos fazer pensar, de mexer com nossos parâmetros que, a meu ver, reside a pulsão artística do trabalho da *Ovo*, tornando seus objetos e móveis algo para usar, mas também para ver e para colecionar. Para guardar – naquele sentido original do verbo, de preservar, manter, conservar.

Por mais instigantes que sejam à primeira vista, as peças se revelam, no uso, perfeitamente funcionais – e esse acaba sendo mais um elemento da surpresa; uma confirmação de que não abrem mão de ser *design*. Elas em geral são mutantes. Permitem diferentes composições, configurações e disposições, para desejos e necessidades que variam

ao longo do dia ou da vida. Em muitas, assiste-se ao desdobramento da forma e/ ou da função. Podem estar no chão e subir pelas paredes, e daí voltarem novamente ao chão, ganhando novas utilidades em cada fase do percurso.

Cabideiros, prateleiras, bancos, mesas, cadeiras e sofás intercambiam suas funções. São objetos híbridos, dinâmicos, flexíveis, que rompem as fronteiras das classificações. A liberdade se manifesta também na escolha dos materiais. Eles passeiam à vontade entre os metais (aço inox, alumínio, ferro...), as madeiras (maciça, laminada, mdf), os tecidos, os vidros e os acrílicos. E, se não abusam das cores, também não se furtam a elas.

Sem cair na assepsia do modernismo tal como foi lido por tantos, como um grilhão a impedir vãos e poesia, os móveis e objetos desenvolvidos por Luciana Martins e Gerson de Oliveira têm clareza de pensamento e de construção; buscam a forma justa, sintética e depurada da criação divina que escolheram para dar nome a seu estúdio, como uma profissão de fé: ovo. Como haiczzzzais concisos e surpreendentes, comunicam a contemporaneidade e ao mesmo me parecem pré-destinados a transcender o tempo em que foram feitos.

Adélia Borges é crítica, historiadora de *design* e curadora. É autora de *Design + Artesanato: O Caminho Brasileiro*, de 2011; e *Designer não é Personal Trainer*, de 2002, entre outros livros. Foi diretora do Museu da Casa Brasileira (2003 a 2007) e curadora-geral da Bienal Brasileira de *Design* (2010). É professora de história do *design* na Faap e jornalista colaboradora de várias publicações.

Since they first appeared, 21 years ago, Luciana Martins and Gerson de Oliveira create works situated in the boundaries between design and art. Fearless to experiment and to open new paths, their aim is to make intelligent creations. Their objects are capable of conciliating concision with ability to surprise.

A chair hidden under a black cube is revealed only when it receives the user's body; billiard balls are dislocated from their function in order to function as wall hangers; planes creating multiple paths: there are many examples within their production, instigating and confusing our perception, making our relationship with objects as not one of consumption (immediate use, so often alienated) but of fruition (which is not halted after the first contact but that, actually, presents new nuances as time goes by).

It is in this ability of offering more than its function, of playing with our perception and forcing us to think, of disturbing our parameters, where, to me, resides the artistic pulse of Ovo's work, turning their objects and pieces of furniture in things to be used, but also to be seen and collected. To be kept – in that original sense of this verb; to preserve, to maintain, to conserve.

As instigating as they are on first sight, these pieces reveal themselves, through their use, as perfectly functional – and this is in the end another element of surprise; a confirmation that they do not forsake the fact of being design pieces. They are often mutant. They allow different compositions, configurations and dispositions, according to wishes and needs that change throughout the day or throughout life. In many of them, we see the unfolding of form and/or function. They might be on

the floor or they might climb up the walls, and then go back to the ground again, acquiring new uses at each phase of their path.

Hangers, shelves, benches, tables, chairs and couches interchange their functions. They are hybrid, dynamic, flexible objects breaking the boundaries of classification. Freedom is also manifested in choices of materials. They stroll freely among metals (stainless steel, aluminum, iron...), woods (hardwood, laminated, mdf), fabrics, glasses, and acrylics. And, if they do not overuse colors, they do not leave them aside either.

Without resorting to Modernism's asepsis, as so many have understood it, as a kind of ball and chain preventing flights and poetics, the pieces of furniture and objects developed by Luciana Martins and Gerson de Oliveira are clear in their thinking and in their construction; they search the right, synthetic and pure divine form they chose to name their studio, as profession of faith: Ovo, [which translates as "egg" in Portuguese]. Just like concise amazing haikus, they communicate contemporaneity and at the same time seem predestined to transcend the time when they were made.

Adélia Borges is a critic, design historian and curator. She wrote *Design + Craft: The Brazilian Path*, 2011; an *Designer não é Personal Trainer* (A Designer is not a Personal Trainer), 2002, among other books. She directed Museu da Casa Brasileira (2003-2007) and worked as general curator of the Bienal Brasileira de Design (2010). She is a professor of design history at Faap and collaborates with many different publications as writer.





Tobogã
2.88







A principal característica das cadeiras e poltronas da linha *Tobogã* é a concisão do traço. A concha e o estofamento encaixam-se na estrutura metálica por um detalhado sistema de usinagem que confere à peça a leveza que buscamos. Queríamos que as peças se aproximassem do desenho em um único gesto, aparentemente fácil, sem esforço.

The main character of the chairs in the *Tobogã* line is concision of outlines. The shell and upholstery fit onto the metallic structure through a detailed fabrication system that confers to the pieces the kind of lightness we seek. We wanted these pieces to be close to their design in one single, apparently easy, effortless gesture.







Tobogã
Clara
RGB





A Terceira Margem Do Rio. A Terceira Geração. É a nossa terceira cadeira. Tem relação com o mobiliário do modernismo brasileiro. No entanto, nesta peça, encosto e assento são formados por uma única tela, trazendo a sensação de movimento e remetendo à imagem de um bumerangue.

Essa peça recebeu o 2º lugar no *Prêmio Design Museu da Casa Brasileira* em 2005.

The Third Bank of the River. The Third Generation. This is our third chair. It is related to Brazilian Modernist furniture. However, in this piece, back and seat are formed by one sole sheet, calling forth a sensation of movement and alluding to a boomerang image.

This piece was awarded the second place at the *Prêmio Design Museu da Casa Brasileira* in 2005.







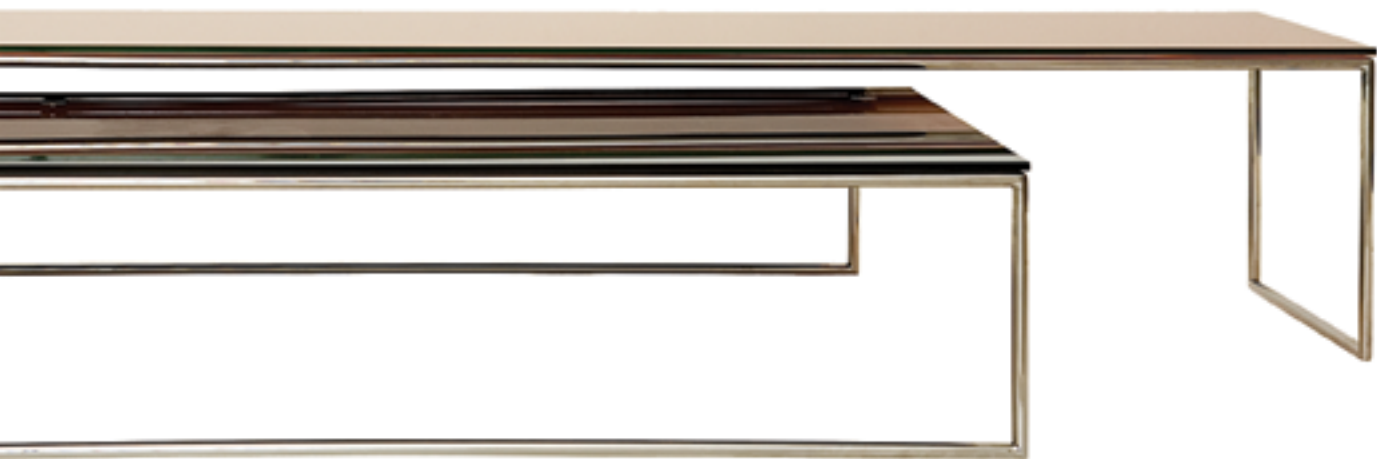










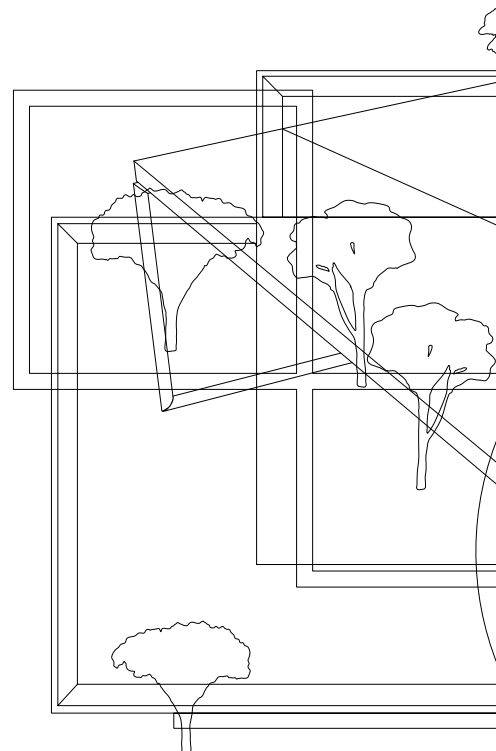


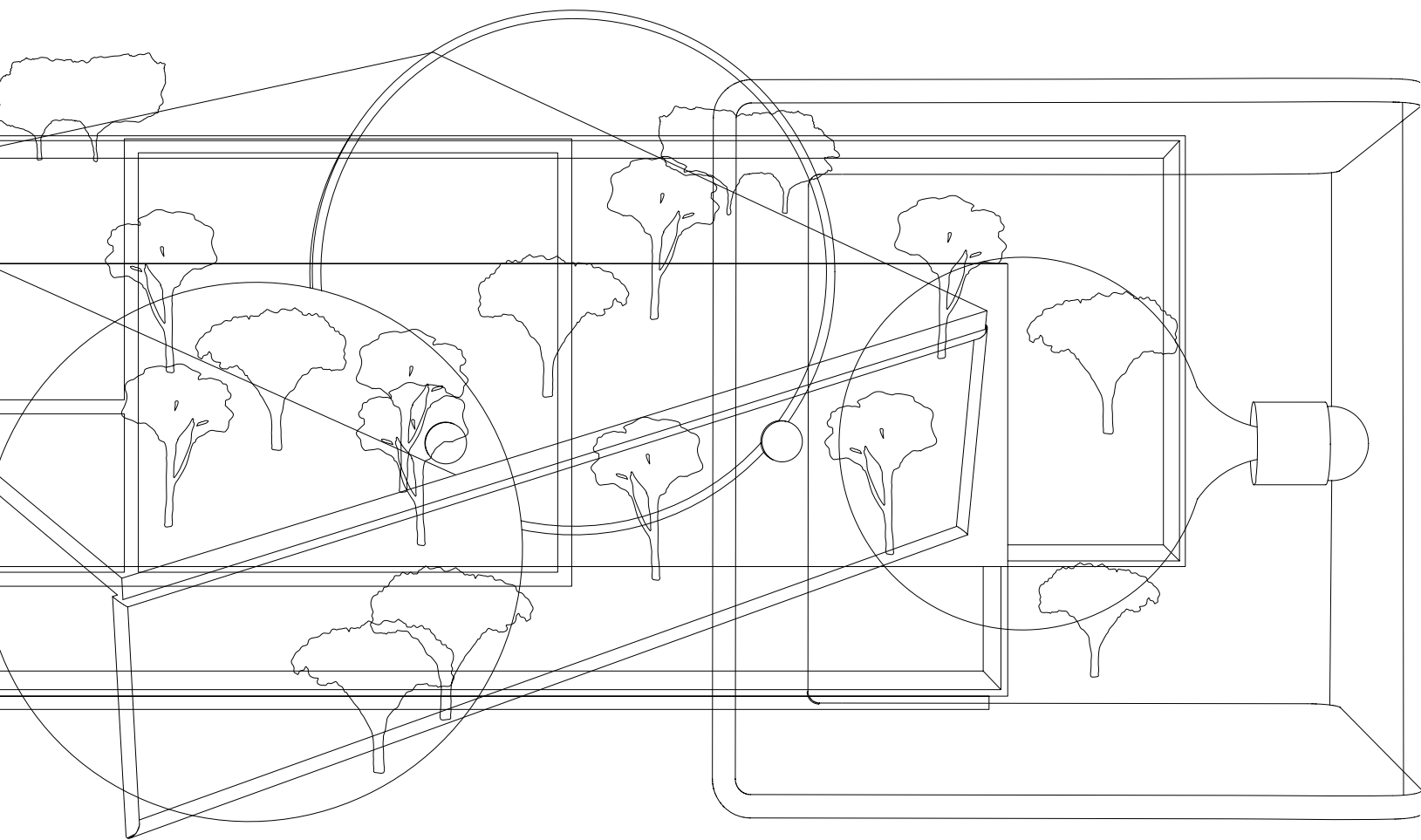




Adição

Addition





Rodrigo Naves

Momentos de transição – nas artes, na política, na economia – podem abrir novos horizontes, mas também favorecem a cristalização de pontos de vista sectários a respeito das etapas em jogo. No *design*, na arquitetura e nas artes visuais, a passagem do moderno ao contemporâneo tem se inclinado a posições pouco generosas de ambos os lados, embora as teses contemporâneas tenham, hoje, a hegemonia no debate artístico. E a produção moderna se vê reduzida a uma caricatura: purista, aristocrática, formalista, arrogante e autossuficiente.

O trabalho de Luciana Martins e Gerson de Oliveira, ao contrário, vê essa situação de indecisão e ambiguidades de maneira serena, incorporando sem preconceito tanto questões modernas quanto críticas contemporâneas àquele período. As mesas de centro (ou de canto) *Intervalo* são um dos trabalhos mais bem sucedidos da *Ovo*. E a leveza e o encanto que as caracterizam seriam impensáveis sem a habilidade notável para unir construção e incerteza – e a possível oposição entre funcionalidade e arte não se resolve pela anulação de um dos termos da equação.

A sobreposição de lâminas de acrílico de cores próximas cria um jogo de velaturas que desvia as cores de uma identidade pacífica, dada – e com isso também a superfície resultante desse jogo perde seu repouso estável e adquire a fragilidade das ordenações sutis, permeáveis ao peso que sustentam. E para isso a discrição da base de metal desempenha papel fundamental, pois não fornece apoio excessivo a uma superfície permeada de dúvidas.

O processo que conduz aos *Intervalos* combina admiravelmente a sutileza tonal de Morandi, os enigmas construtivos dos *Objetos ativos* de Willys de Castro (quando atentamos para suas laterais), a reflexividade do melhor *design* moderno (as superfícies dúbias que nos fazem suspeitar de sua capacidade de apoiar os objetos) e reivindicações contemporâneas que aspiram a objetos que não se reduzam a uma funcionalidade asséptica.

Os projetos de Gerson e Luciana conseguem transformar um procedimento construtivista – a *adição* sem mistérios de materiais e processos que deixam à vista os movimentos que conduziram a uma mesa ou a uma cadeira – numa aventura que não recua diante da possibilidade de combinar clareza e indeterminação.

Os *Cubos* e os *RGB* transpõem para a iluminação princípios semelhantes. Em ambos, a luz difusa produzida pelo acrílico colorido ou pelos filtros reverte o rigor geométrico dos cubos e cilindros. E, assim, em vez de criarem fachos de luz, eles produzem ambientes coloridos, lugares difusos e acolhedores em que a iluminação procede mais como instalações contemporâneas do que como regiões claramente delimitadas.

As duas séries *Box in the Box* e a estante *Planinhos* também vivem dos paradoxos que, simultaneamente, as determinam e as problematizam. As três séries são construídas a partir do desdobramento de uma mesma forma – paralelepípedos – e servem para organizar objetos do cotidiano. No entanto, a clareza que engendra as formas geométricas desemboca numa indeterminação

meio irônica. Se a relação entre as partes dos três objetos tem uma evidência indiscutível, seu uso parece envolver *escolhas* – o que fazer de cada um dos compartimentos – que apenas a *convivência* com esses objetos claros e lógicos irá proporcionar. Aqui, os rótulos costumeiros – pimenta, sal, papéis, cliques – não teriam o menor cabimento.

Boa parte dos objetos criados por Luciana e Gerson se alimenta justamente de uma indefinição introduzida no clássico par forma/função. Fico mesmo tentado a afirmar que a força de seus projetos advém dessa indeterminação controlada. Mesas de centro ou de canto servem para apoiar copos ou relíquias. E luminárias iluminam lugares que privilegiamos. O bom problema é que nossos designers se recusam a decidir por nós algo que apenas o uso e a experiência decidirão. E sem dúvida será de sorrir se as superfícies de *Intervalo* ficarem livres de copos e garrafas e as superfícies dos *Cubos* apoiarem um belo charuto cubano.

Rodrigo Naves é crítico, historiador da arte e Doutor em estética pelo Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo. Publicou, entre outros, *A Forma Difícil — Ensaios sobre Arte Brasileira* (Cia. das Letras, 2011, 3ª. edição), *O Vento e o Moinho — ensaios sobre arte moderna e contemporânea* (Cia. das Letras, 2007).

Rodrigo Naves

Moments of transition – in art, in politics, in economy – can open new horizons, but they also can benefit crystallization of sectarian points of view regarding the phases in play. In design, architecture and visual arts, the passage from modern to contemporary has been inclined to ungenerous positions from both sides, even though contemporary theses have, today, hegemony over the artistic debate. And modern production is reduced to a cartoon: purist, aristocratic, formalist, arrogant, and autonomous.

Luciana Martins and Gerson de Oliveira's work, on the contrary, sees in this situation of indecisiveness and ambiguity with serenity, embodying without any bias both modern issues and contemporary criticism to that period. Their *Intervalo* coffee tables (or side tables) are among the most successful works of *Ovo*. And the lightness and charm that characterize them would be unthinkable of without their remarkable ability to unite construction and uncertainty – and a possible opposition between functionality and art will not be resolved through annulling one of the factors in the equation.

Superposed acrylic sheets of similar tones create a play of veils that steers colors from their pacific, given identity – and, with this, the surface resulting from this play also loses its stable rest and acquires the fragility from subtle orders, permeable to the weight they support. And, for this, the discreet metal support has a key role, as it does not provide excessive support to a surface infused with doubt.

The process conducting to *Intervalos* admirably combines Morandi's tonal subtlety, Willys de Castro's constructive enigmas of *Objetos*

ativos (when we pay attention to the sides), the reflexivity of the best modern design (dubious surfaces that make us doubt their ability to support objects), and contemporary claims aspiring to objects that are not reduced to one sole aseptic functionality.

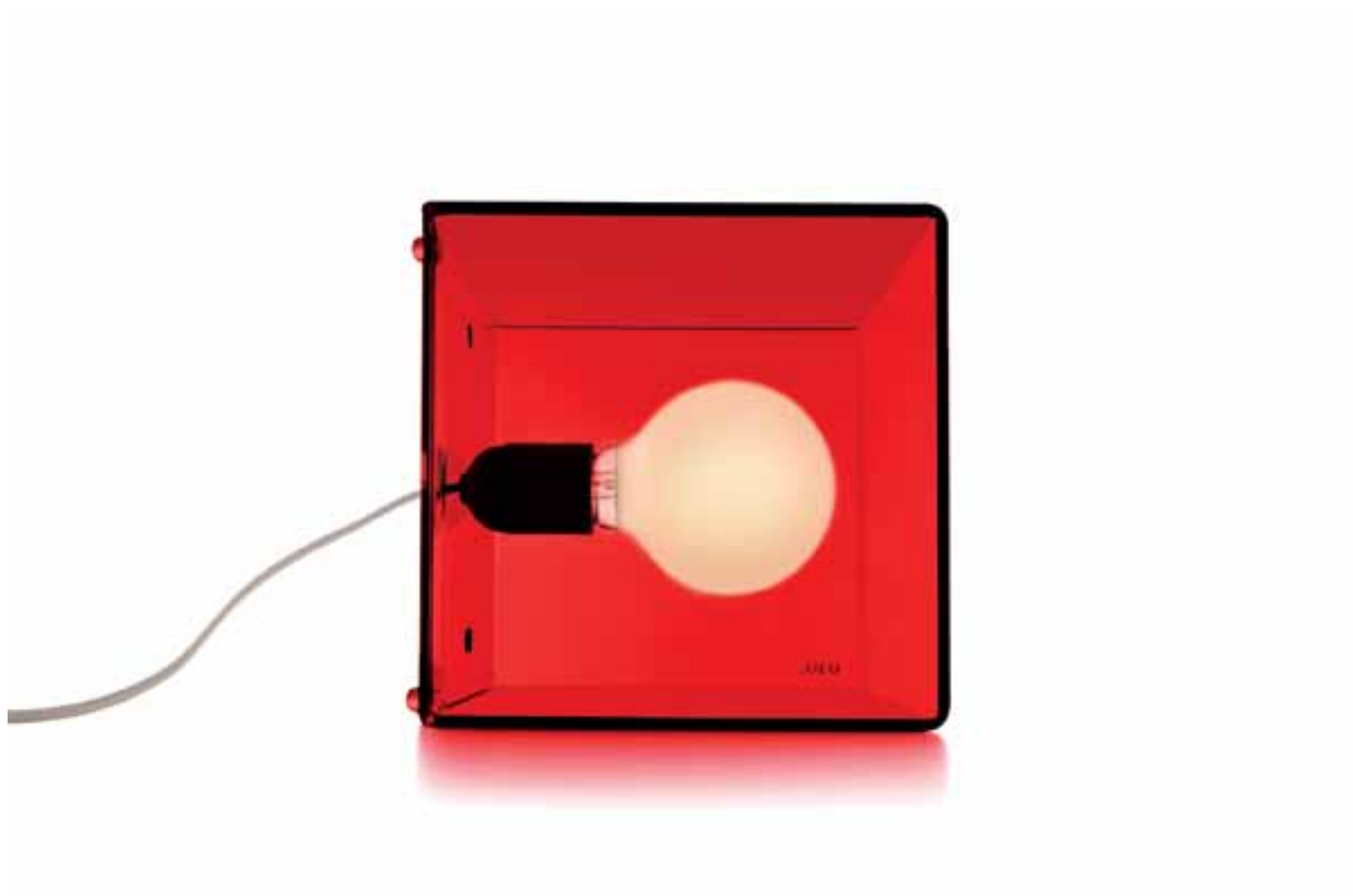
Gerson and Luciana's projects are able to transform a Constructivist procedure – the *addition* without mysteries of materials and processes that reveal the movements conducting to a table or a chair – in an adventure that will not retreat when facing possibilities of combining clarity and indetermination.

Their *Cubos* and *RGB* lamps transpose similar principles to these kind of objects. In both, diffuse light produced by tinted acrylic or by filters revert the geometric rigor of cubes and cylinders. And, thus, instead of creating beams of light, they produce colorful environments, diffused and cozy places in which light works more as contemporary installations than as clearly marked areas.

The two *Box in the Box* series and the *Planinhos* bookshelf also contain paradoxes that simultaneously determine and question them. These three series are built from an unfolding of the same form – parallelepipeds – and serve to organize everyday objects. However, the clarity contained in geometric forms also runs into a somewhat ironic indetermination. If the relationship among the parts of these three objects are evidently unarguable, their use seems to involve *choices* – what to do with each of the compartments – that only the *daily acquaintance* with these clear and logic objects will bring forth. Here, the usual labels – pepper, salt, paper, clips – would be unthinkable.

Most objects created by Luciana and Gerson feed, precisely, from an undefined character introduced in the classic pair form/function. I am tempted to affirm that the strength of their projects comes from this controlled undetermined character. Coffee or side tables are used to hold either glasses or relics. And lamps illuminate places we believe privileged. The problem is that our designers refuse to decide for us something that only use and experience will be able to decide. And it will cause a smile, without a doubt, if the surfaces in *Intervalo* are free of glasses and bottles and the surfaces of *Cubos* are used to support a beautiful Cuban cigar.

Rodrigo Naves is a critic, art historian and has a Doctor's degree in aesthetics from the Department of Philosophy at Universidade de São Paulo. He wrote, among others, *A Forma Díficil — Ensaios sobre Arte Brasileira* (Difficult Forms – Essays on Brazilian Arte; Cia. das Letras, 2011, 3rd edition), *O Vento e o Moinho — ensaios sobre arte moderna e contemporânea* (The Wind and the Mill – Essays on Modern and Contemporary Art; Cia. das Letras, 2007).

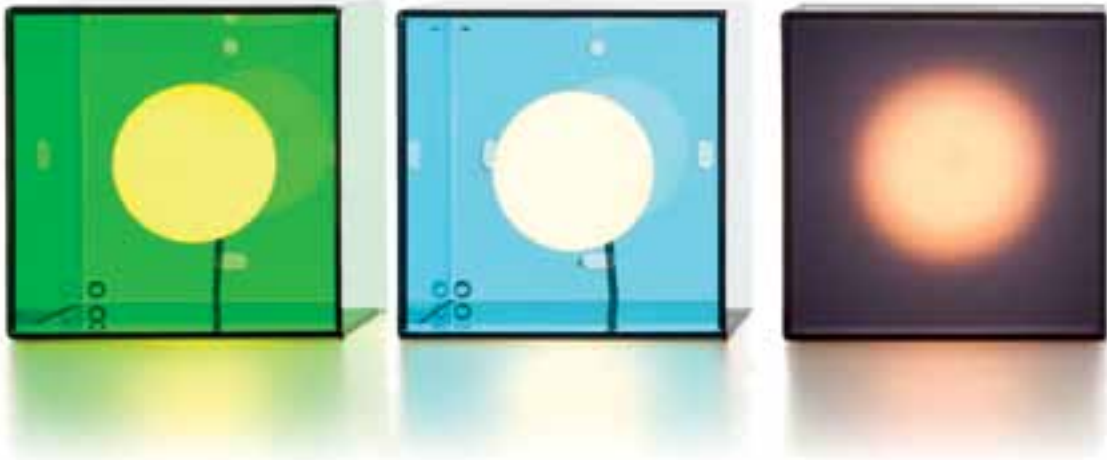


Com essa peça, desenhada em 1999, iniciamos o trabalho com filtros de luz, procedimento que mais tarde se transformou em adições de cores.

As luminárias, feitas de acrílico de cores diferentes, emitem luz colorida. São como *drops* de cor que têm a capacidade de transformar o espaço que nos circunda, em geral tão familiar, num outro espaço, um pouco estranho, colorido. O último acrílico que usamos foi o preto. Há tempos queríamos fazer uma luminária que unisse os contrários.

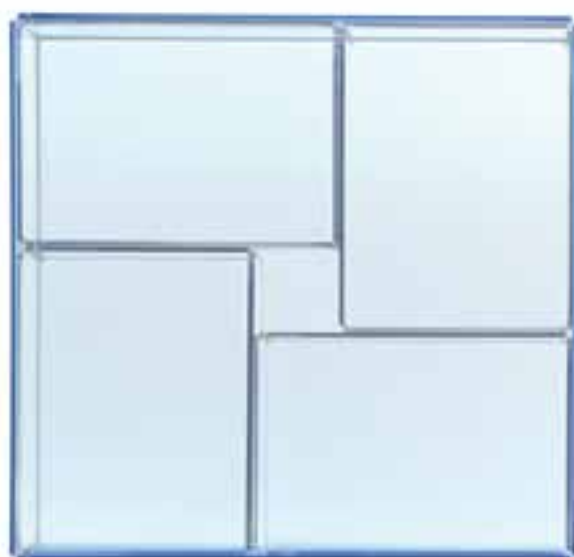
With this piece, designed in 1999, we started our work with light filters, a procedure that would later become color additions.

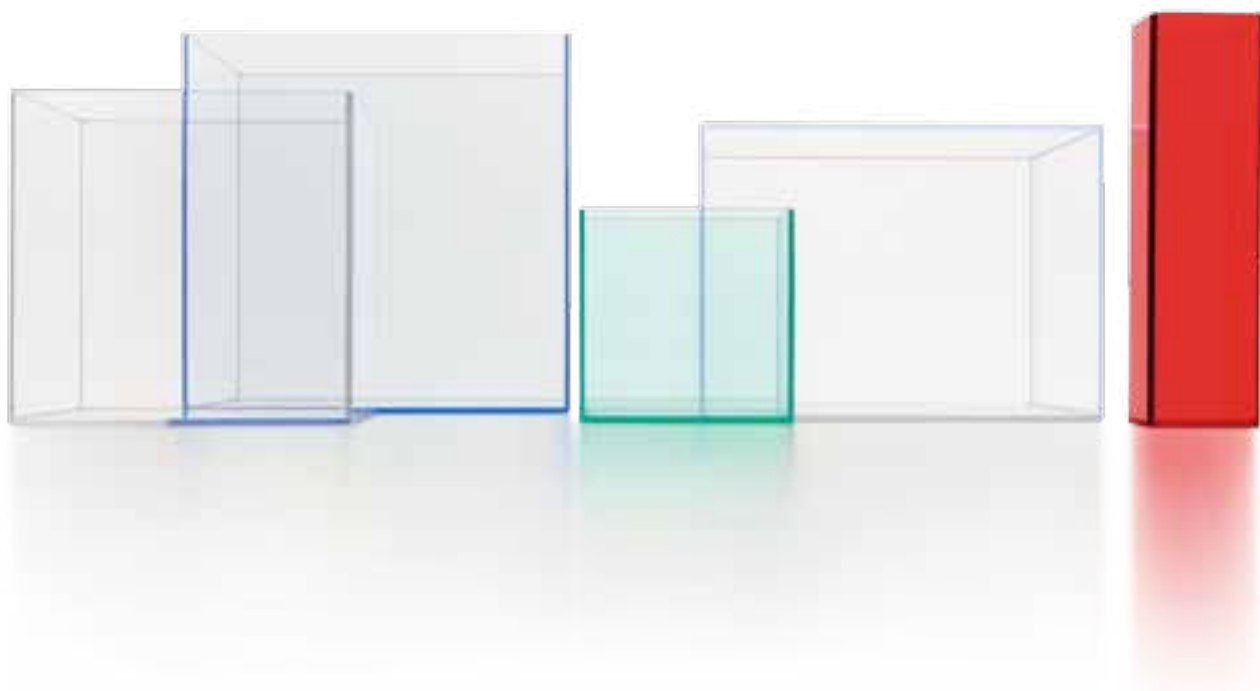
These lamps, made with different tinted acrylic pieces, emit colored light. They are like color drops that are able to transform the usually familiar space around us into another somewhat strange, colorful space. The last acrylic we have used was black. We had wanted to create a lamp connecting opposites for a long time.

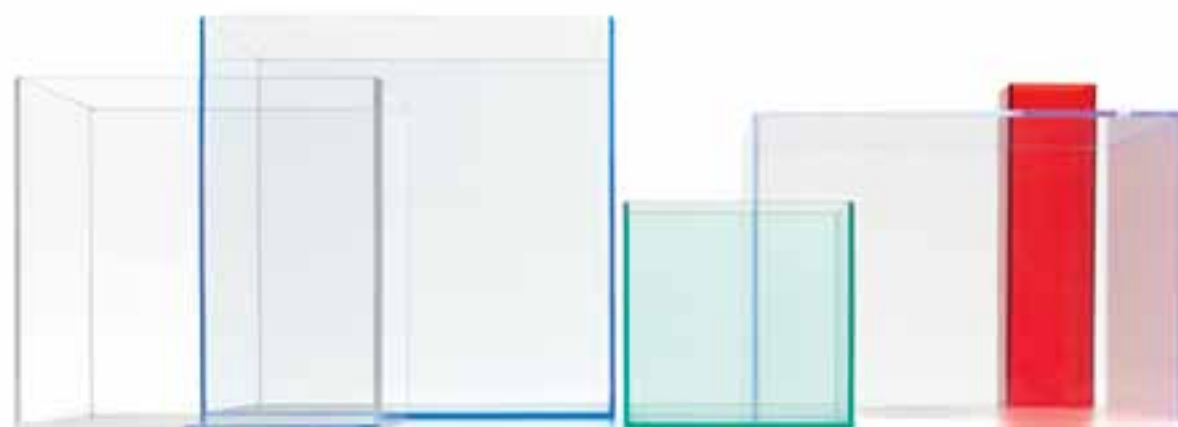














Os objetos *Box in the Box* foram pensados como organizadores. São caixas em que se podem guardar fotos, materiais de escritório e outros objetos. As partes internas são independentes e podem ser utilizadas separadamente.

Usamos diferentes cores de acrílicos. A tampa funciona como um filtro de cor. Quando se abre a caixa percebem-se as nuances entre as partes do conjunto.

A estante *Planinhos* parte de um pensamento parecido. Nesse caso, porém, usamos sempre o acrílico verde que ora está no plano do fundo, ora na frente, como portas de correr. Sua tonalidade se transforma dependendo da sua posição. Quando se sobrepõem duas placas (fundo e frente), os verdes se somam, resultando num terceiro tom.

Nas luminárias *RGB* (página 54-55) também existe uma somatória de cores. Temos duas chapas de acrílico que se movem isoladamente, possibilitando quatro combinações de cores em uma mesma peça.

The objects *Box in the Box* were planned as organizers. They are boxes where you can store pictures, office supplies and other objects. The internal parts are independent and they can be used separately.

We used different colors of acrylic. The lid functions as color filter. When you open the box, you realize nuances between the parts of the whole.

The *Planinhos* bookshelf comes from a similar thought. In this case, however, we used green acrylic the whole time – it is sometimes on the back, sometimes on the front as sliding doors. Its tone is transformed depending on position. When two sheets are superposed (back and front), the greens add up, forming a third hue.

On the *RGB* lamps (page 54-55) there is also an addition of colors. We have two isolated moving acrylic sheets, producing four different combinations of colors in one single piece.









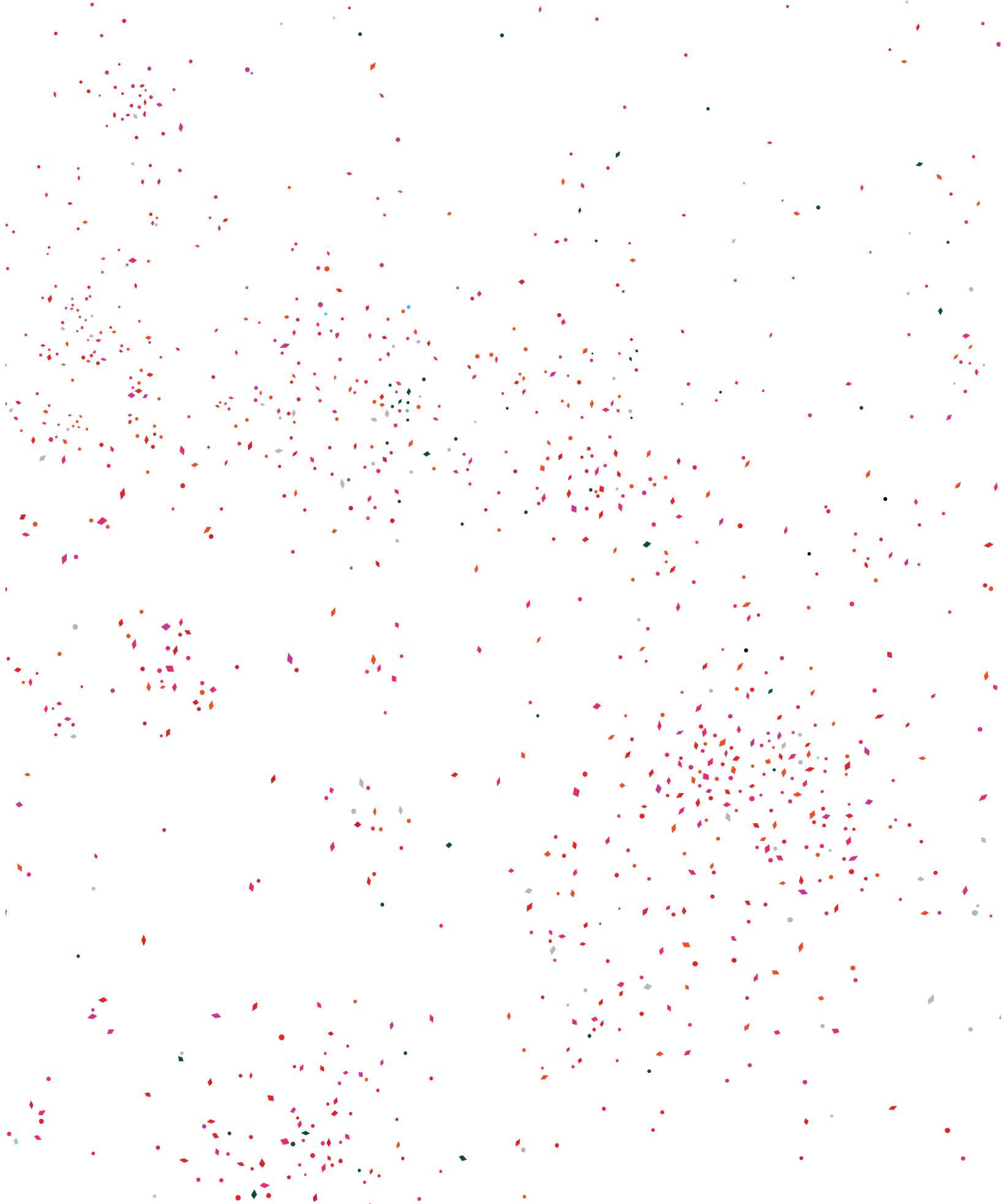


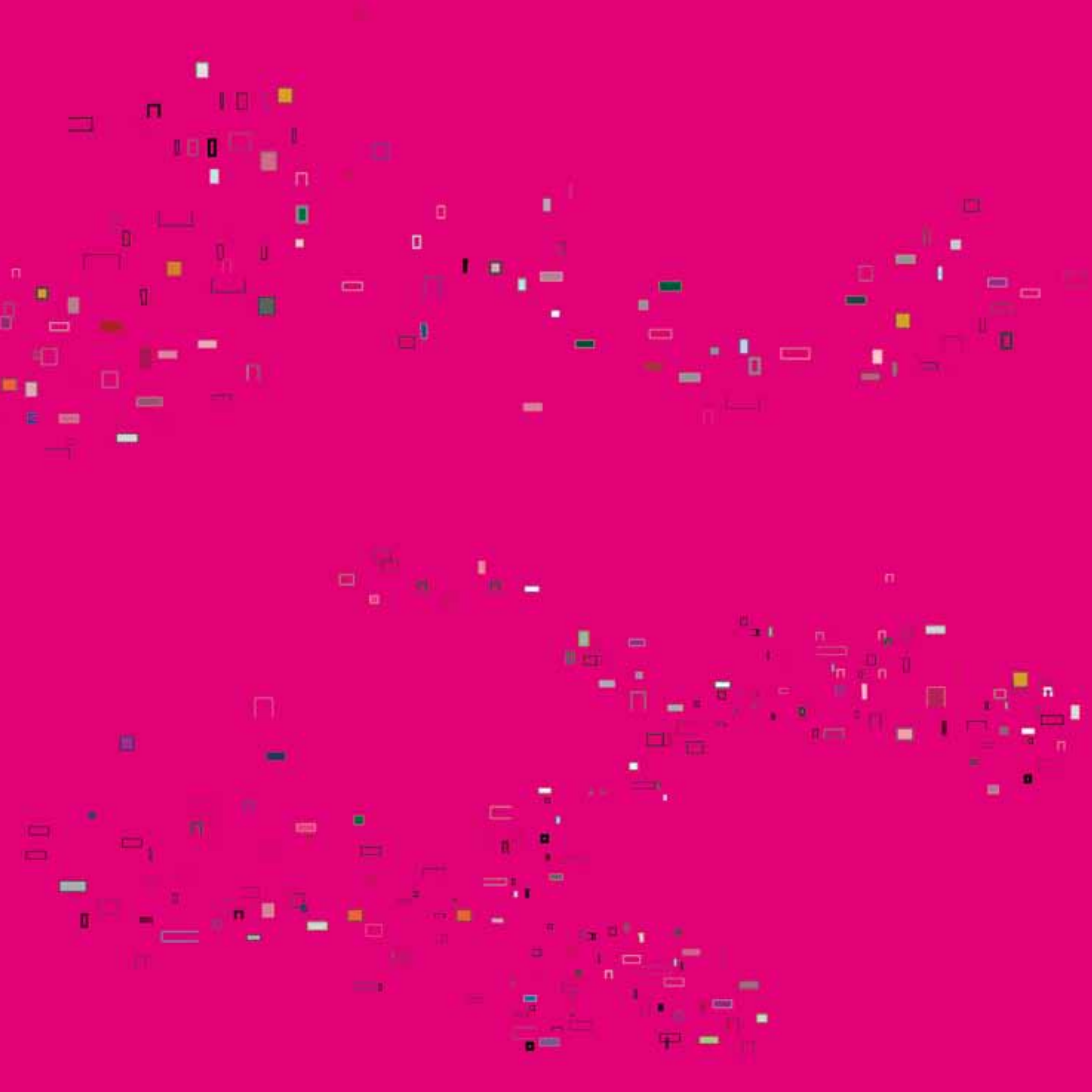
Sublinha
Entre



As mesas *Sublinha* são formadas a partir do conceito de união entre partes. O que vemos no exemplo da página ao lado sugere que os pés de uma mesa, cinza, tivessem se colado ao corpo de outra, branca. Além da que vemos aqui, fazem parte dessa linha várias outras configurações. Nessas outras peças, os esquemas cromáticos acentuam ainda mais a ideia de união. O console *Entre* também remete, de outra forma, a esse mesmo pensamento. Nesse caso, o esquema geométrico baseia-se no conceito matemático do conjunto interseção. A peça é formada pelo encontro cruzado entre dois retângulos.

The tables *Sublinha* are formed from a concept of union between parts. What we see in the example of the opposite page suggests that the legs of a gray table were glued to a white one. Beyond the one we see here, this line presents many other configurations. In those other pieces, chromatic combinations enhance even further the idea of union. The side table *Entre* also alludes to this same thought, though in a different form. In this case, its geometric concept is based on the mathematical concept of intersection. The piece is formed by a crossed encounter between two rectangles.







Na página anterior: detalhe da estampa *Rio*, mostrada integralmente na página ao lado. Desenvolvidas em 2009, a partir de imagens digitalizadas de pequenos filtros coloridos, as estampas *Rio* e *Spark* (páginas anteriores) foram desenhadas em 2009 e lançadas com as linhas *Vice-versa* e *Tiras*.

On the previous page: detail of the *Rio* print, showed in its entirety on the opposite page. Developed in 2009, from digitalized images of small colored filters, the *Rio* and *Spark* prints (previous pages) were designed in 2009 and launched with the *Vice-versa* and *Tiras* lines.







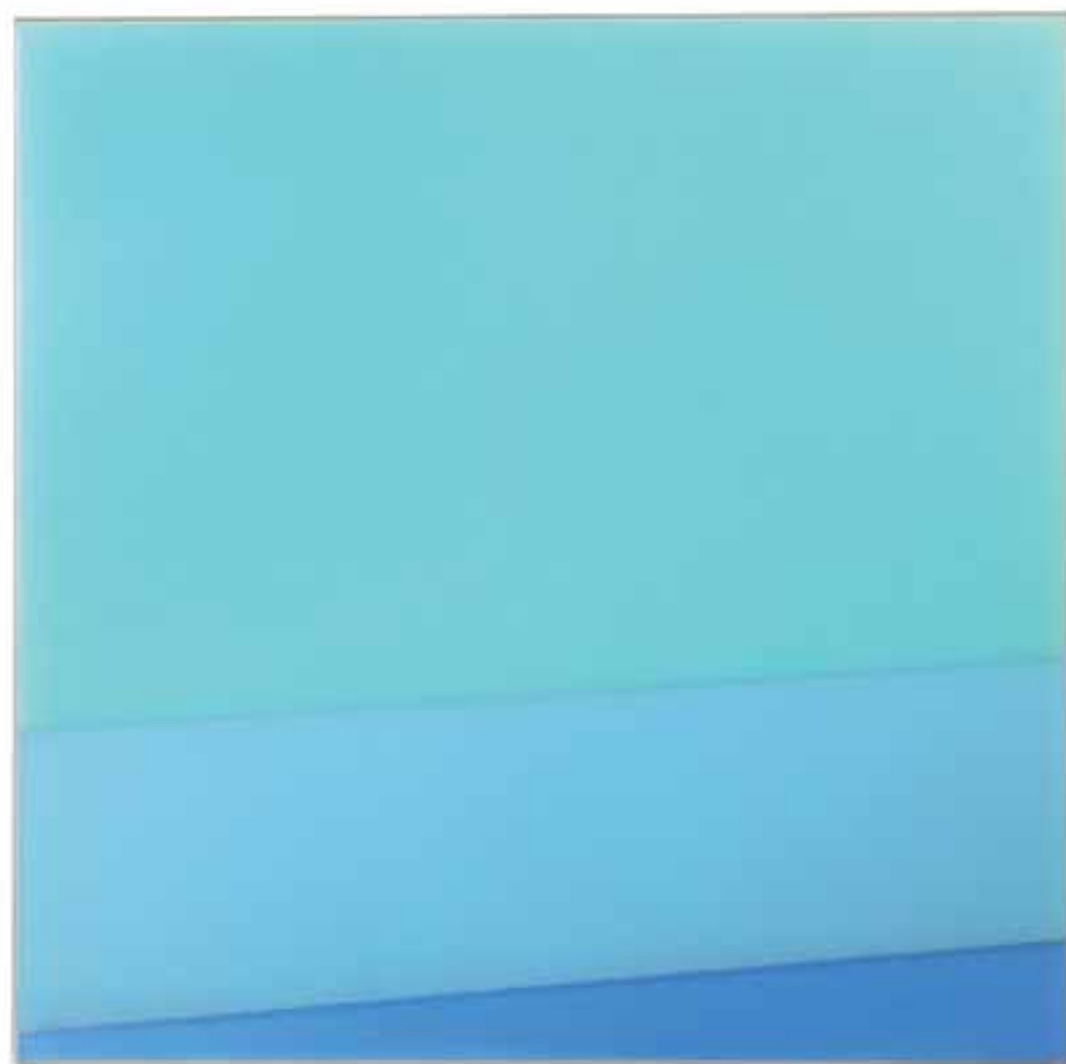


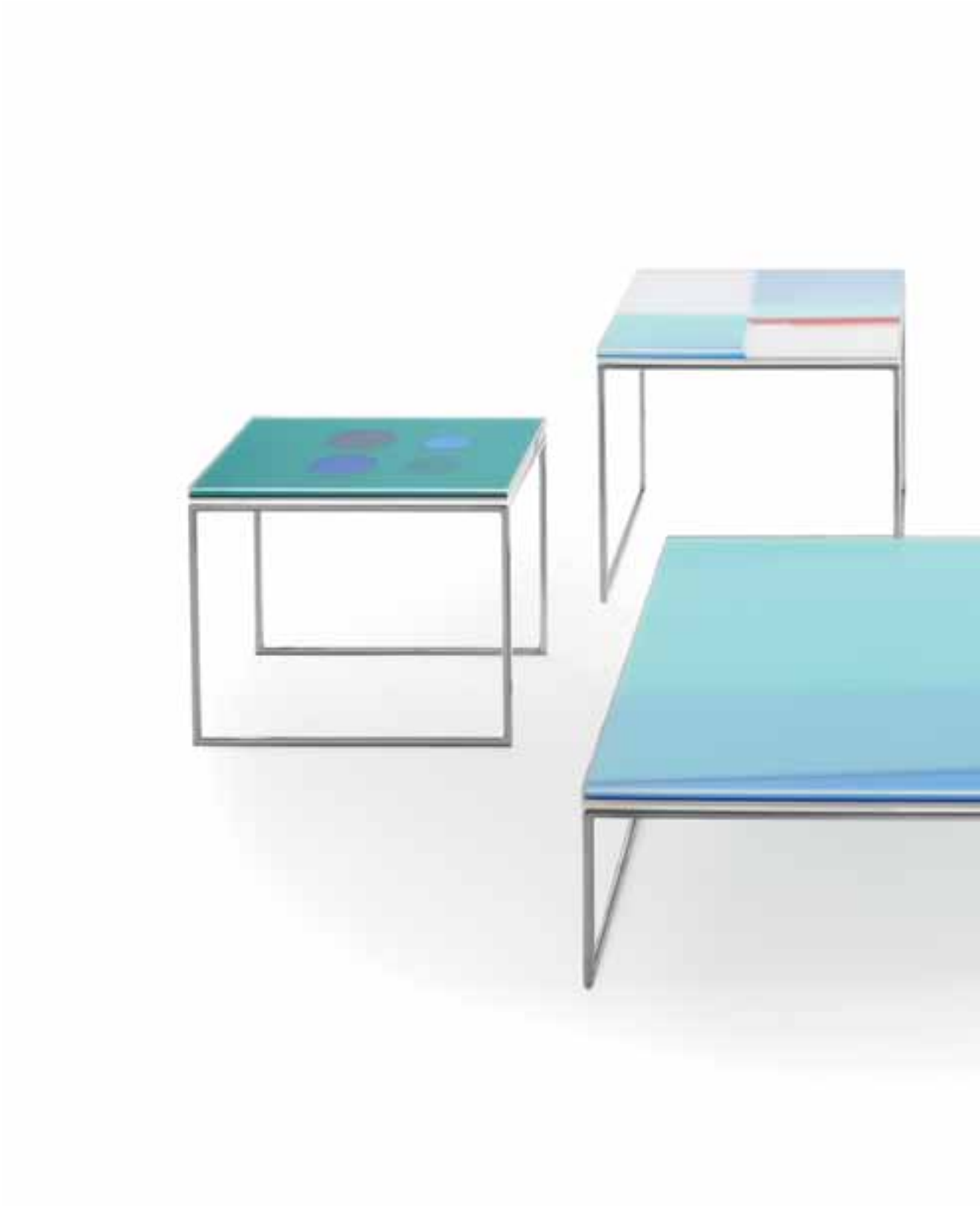








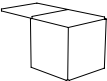
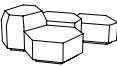
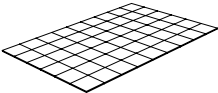
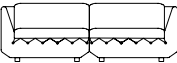
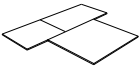
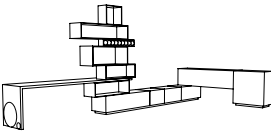


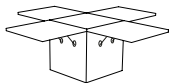
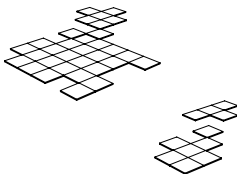
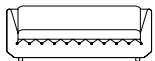
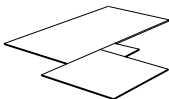
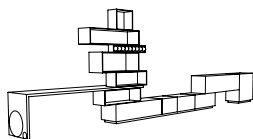




Ação

Action





O ovo e a paisagem

Guilherme Wisnik

Um dos textos mais interessantes sobre o estado da arquitetura e das artes no mundo atual se chama *Do objeto ao campo*, escrito por Stan Allen em 1996, e reescrito em 2008.¹ Me lembrei imediatamente desse texto ao olhar mais sistematicamente para as peças de *design* feitas por Luciana Martins e Gerson de Oliveira, antes mesmo de saber que o seu sofá formado por peças hexagonais de variadas alturas se chamava *Campo*.

A noção de “campo”, no caso dos trabalhos da Ovo, tem parentesco com a de “playground” – título de uma outra peça da dupla –, aludindo a um princípio lúdico de manipulação dos elementos, em que o usuário se torna também criador, isto é, personagem ativo do processo de formalização das obras, já que a formalização se inscreve no seu uso. Tal ludismo de base não se refere apenas à liberdade dos arranjos e montagens, mas também à maleabilidade algo erótica dos materiais que mudam de forma através do contato do corpo, como nos casos, por exemplo, da poltrona *Cadê* e da mesa *Mientras Tanto*. Não por acaso, estamos próximos daquilo que Ferreira Gullar chamou de “não-objeto”.

Muito a propósito, o referido texto de Stan Allen opõe o campo à objetualidade, defendendo a ideia de que a “condição de campo” da arquitetura contemporânea, topográfica e expansiva, é essencialmente antiobjetual. Ao propor essa relação, não pretendo afirmar que Gerson e Luciana desenhem e produzam objetos não-objetuais, o que seria um contrassenso. Se a questão da superação da objetualidade já é algo discutível na arquitetura, ela o é ainda mais no campo do *design*. Ocorre que a produção da *Ovo* justamente se organiza, ao meu ver,

pelo tensionamento da relação entre objeto e não-objeto, ou, se quisermos, entre objeto e campo. Isso quer dizer o quê? Quer dizer que os *designers* radicalizam os dois extremos, daí a contemporaneidade do seu trabalho. De um lado, com produtos superobjetuais, quase mônadas autossuficientes por sua própria geometria, como os cabides *Huevos revueltos*, a luminária *Cubo* e a estante *Circular*. E, de outro lado, com peças constituídas pela sobreposição de formas e materiais, que embaralha as unidades celulares que as constituem, tendendo a arranjos abertos e, muitas vezes, contínuos, num princípio de expansão infinita. O que, evidentemente, rompe sua circunscrição objetual. Refiro-me, por exemplo, aos seus tapetes e peças de parede que servem tanto como aparadores quanto como assentos, bancadas e guarda-corpos, desenvolvendo-se em planos dobrados que se prolongam e avançam pelo espaço, tornando-se ambientais.

Se Luciana e Gerson sabem enfatizar tanto a individualidade irredutível dos objetos, por um lado, quanto a sua agregação expansiva e pouco hierárquica, por outro, o que eles eliminam do horizonte é justamente o elemento mediador entre esses dois extremos: o *standard*, a ideia de série como padrão, que definiu a base do *design* moderno. Note-se, a propósito disso, que o módulo é sempre utilizado nas peças da *Ovo* para se obter uma diferenciação, isto é, para introduzir quebras de ritmo e momentos de excepcionalidade no desenho, ao invés de reforçar o princípio homogêneo de série. O que está em causa, portanto, é a aproximação entre o *design* e o usuário, daí o caráter fortemente empático dos seus objetos. Em tempos pós-fordistas, Gerson e

Luciana sabem que o seu mercado não é uma idealidade abstrata, nem o seu cliente um homem genérico e universal. Os grandes valores em questão, nesse caso, são a flexibilidade de formas e usos – donde o seu caráter de “obra aberta” –, que permitem a criação de singularidades dentro da repetição, e a empatia tátil dos seus objetos, que supõe uma certa ambiguidade visual, que reduz a *literalidade* dos objetos em prol de uma apreensão mais *fenomenal* da sua forma e materialidade.²

Se o sofá *Campo* alude, afinal, a uma ideia de topografia, podemos montar – em registro simbólico – a nossa sala como se inventássemos uma paisagem. Eis aí uma poderosa sugestão, que situa a produção da *Ovo* no contexto do “campo ampliado” da cultura contemporânea³, em que as antigas fronteiras disciplinares entre as várias artes (incluindo-se a arquitetura, o urbanismo, o paisagismo e o *design*) se nublaram, dada a evidente aproximação de suas problemáticas. Atuando na fronteira da arte e da arquitetura, Luciana e Gerson contribuem de forma decisiva, ao meu ver, para aprofundar no Brasil essa discussão tão fundamental quanto incipiente.

¹ Ver Stan Allen, *From object to field: field conditions in architecture and urbanism*, in *Practice: architecture, technique + representation*. Nova York: Routledge, 2009.

² Ver os conceitos de literal e fenomenal em Colin Rowe e Robert Slutzky, “Transparency: literal and phenomenal”, *Perspecta* v. 8. Yale: 1963, pp. 45-54.

³ Tomo emprestado de Rosalind Krauss o conceito de “campo ampliado”. Ver Rosalind Krauss, “Sculpture in the expanded field” (1978), in *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1985.

Guilherme Wisnik é crítico de arte e arquitetura. Professor da Escola da Cidade, é formado pela FAU-USP, mestre em História Social pela FFLCH-USP, e Doutor pela FAU-USP. É autor de *Estado crítico: à deriva nas cidades* (Publifolha, 2009) e curador do projeto de arte pública *Margem* (2010).

The egg and the landscape

Guilherme Wisnik

One of the most interesting texts about the state of architecture and art in today's world is called *From Object to Field*, written by Stan Allen in 1996, and rewritten in 2008.¹ I was reminded of this text immediately when I looked to the design pieces made by Luciana Martins and Gerson de Oliveira in a more systematic manner, even before I knew that their couch formed by hexagonal pieces of different heights was called Campo [Field].

The notion of "field", when talking about *Ovo's* work, is kin to that of "playground" – the name of another piece by this duo – alluding to a playful principle of manipulating elements, in which users become creators as well, that is, they become active characters in the process of formalizing those pieces, as formalization is inscribed in their use. This playful support does not refer exclusively to freedom of arrangements and assemblages, but also to the somewhat erotic plasticity of materials that change form through body contact, such as in the cases of, for instance, the *Cadê* [Where Is It] chair and the *Mientras Tanto* table. Not by chance, we are close to what Ferreira Gullar called "non-object."

Incidentally, the text I mentioned by Stan Allen opposes field to object, defending the idea that the "field condition" of contemporary, topographic and expansive architecture is essentially anti-object. By proposing this relationship, I do not intend to affirm that Gerson e Luciana design and produce non-object objects, which would be a contradiction. If the issue of overcoming the object character is debatable in architecture, it is even more so in the field of design. It so happens that *Ovo's* production is particularly organized, as I understand

it, through tension in the relationship between object and non-object, or, if we wish, between object and field. What does it mean? It means that these designers are radical in both extremes, thus the contemporaneity in their work. On the one hand, with super-object products, virtually autonomous monads for their own geometry, such as the *Huevos revueltos* wall hangers, the *Cubo* lamp and the *Circular* bookcase. And, on the other, with pieces built by superposing forms and materials, scrambling their constituting cellular unities, tending to open and often continuous arrangements, in a principle of infinite expansion. And this, evidently, breaks their object circumscription. I am referring, for example, to their rugs and wall pieces that can be used both as buffets and seats, benches and rails, developing in unfolded planes that extend and project into space, becoming environmental.

If Luciana and Gerson know, on the one hand, how to emphasize the irreducible individuality of objects, and their expansive and little hierarchical aggregation on the other, what they are eliminating from the horizon is exactly a facilitator element between these two extremes: standards, the idea of series as protocol, which defined the foundation for modern design. It should be noted that modules are often used on *Ovo's* pieces in order to obtain some differentiation, that is, to introduce rhythm ruptures and moments of exceptional design, and not to reinforce homogeneity in a series. The issue here is, therefore, the approximation between design and user – thus a strongly empathic character in their objects. In post-Ford times, Gerson and Luciana know their market is not some abstract ideal; nor is their client

some generic universal man. The great values being discussed here are flexibility of forms and uses – thus their “open work” character – that allow creating singularities within repetition, and their objects’ tactile empathy, supposing a certain visual ambiguity, reducing the objects’ *literality* benefiting a more *phenomenal* conception of their form and materiality.²

If the couch *Campo* alludes, in the end, to an idea of topography, we can set our living rooms – in a symbolic register – as if we were inventing some landscape. That is a powerful suggestion that situates *Ovo*’s production in the context of contemporary culture’s “extended field”³, in which old disciplinary boundaries between different arts (including architecture, urbanism, landscape design and design) are blurred, given the evident closeness of their problematic. Acting on the boundaries of art and architecture, Luciana and Gerson decisively contribute, in my eyes, to the deepening of this dialogue – both fundamental and incipient – in Brazil.

¹ See Stan Allen, “From Object to Field: Field Conditions in Architecture and Urbanism”, in *Practice: Architecture, Technique + Representation*. New York: Routledge, 2009.

² See literal and phenomenal concepts in Colin Rowe e Robert Slutzky, “Transparency: Literal and Phenomenal,” *Perspecta* v. 8. Yale: 1963, pp. 45-54.

³ I borrowed from Rosalind Krauss the concept of “expanded field.” See Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field” (1978), in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1985.

Guilherme Wisnik is an art and architecture critic. A Professor at Escola da Cidade, he graduated from FAU-USP, he has a Master’s degree in Social History from FFLCH-USP, and a Doctor’s degree from FAU-USP. He wrote *Estado crítico: à deriva nas cidades* (Critic State: Adrift in Cities; Publifolha, 2009) and curated *z* (2010), a public art project.

Clack











Pensamos a mesa *Camelo* como uma estrutura pantográfica para ser utilizada em três alturas: de jantar, lateral e de centro. Esse projeto foi feito inicialmente para um restaurante que funcionaria servindo refeições leves na hora do almoço e no fim da tarde. Tudo teria de ser desmontado à noite, uma vez que se tratava de área externa. Portanto, as mesas teriam de atender a diferentes usos e ainda ser facilmente montadas, transportadas e armazenadas.

As mudanças de alturas — e, por consequência, de usos — é feita por uma simples troca de hastes que fixam a estrutura. Além da versatilidade das alturas, há também variações nos tampos: eles podem ser de madeira ou de vidro, de diferentes dimensões. Podem ser redondos, quadrados ou retangulares, com os lados levemente arredondados. O nome remete aos camelôs que precisam desmontar suas mesas rapidamente e transportá-las diariamente. E também ao camelo, animal que se deita para que possamos montar e se levanta para andar.



We imagined the *Camelo* table as a pantographic structure to be used in three different heights: as dinner table, as side table, and as coffee table. This project was initially conceived for a restaurant that would serve light meals at lunch time and cocktails in the late afternoon. Everything would have to be put away in the evening, as it was an external space. Therefore, the tables would have to serve different usages and be easy to assemble, transport, and store.

Different heights – and thus, different usages – are attained through simple substitution of the poles fixating the structure. As well as height versatility, the tops can also be varied: they can be made of wood or glass in various dimensions. They can be round, square or rectangular, with slightly rounded sides. The name alludes to *camelôs* [Portuguese for “street vendors”] who need to disassemble their tables quickly and transport them every day. And also to camels, animals who will crouch so we can go up and down their backs to ride them.



Laterais
Etc.









A linha *Laterais* é composta pela poltrona e pela mesa *Etc.*

Os lados da poltrona são usinados a partir de uma chapa de compensado naval certificado, em processo de CNC (Controle Numérico Computadorizado). Dessa forma, toda a lateral da peça, seu componente estrutural mais importante, é executado em uma única operação. Com as sobras, é produzida a mesa de apoio *Etc.*, possibilitando o aproveitamento total da matéria-prima. A mesa funciona como um objeto/escultura que pode ser modificado pois todas as junções são articuláveis, assumindo numerosas configurações. O usuário é quem decide de sua forma. Colocadas lado a lado, poltrona e mesa explicitam o processo de construção. Separadas, mantém autonomia.



The *Laterais* line is composed by the *Etc.* chair and table.

The sides of the chair are fabricated from a certificated naval compensate sheet, through a CNC (Computer Numeric Control) process. In this manner, the whole side of each piece, its main structural component, is executed in one sole operation. The side table *Etc.* is produced with the leftovers, with total utilization of raw materials. The table works as object/sculpture that can be modified as every junction is articulated, assuming many different configurations. The user will define its shape. When put together side by side, chair and table highlight their production process. Separated, they maintain their autonomy.

Laterais
Vaso Vaso
Coelho
Tiras
Tobogã

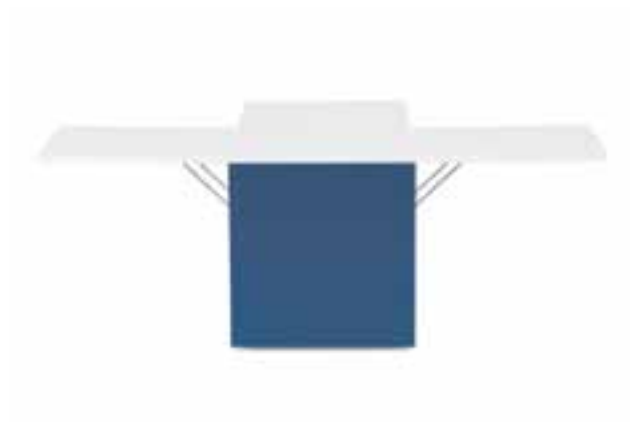


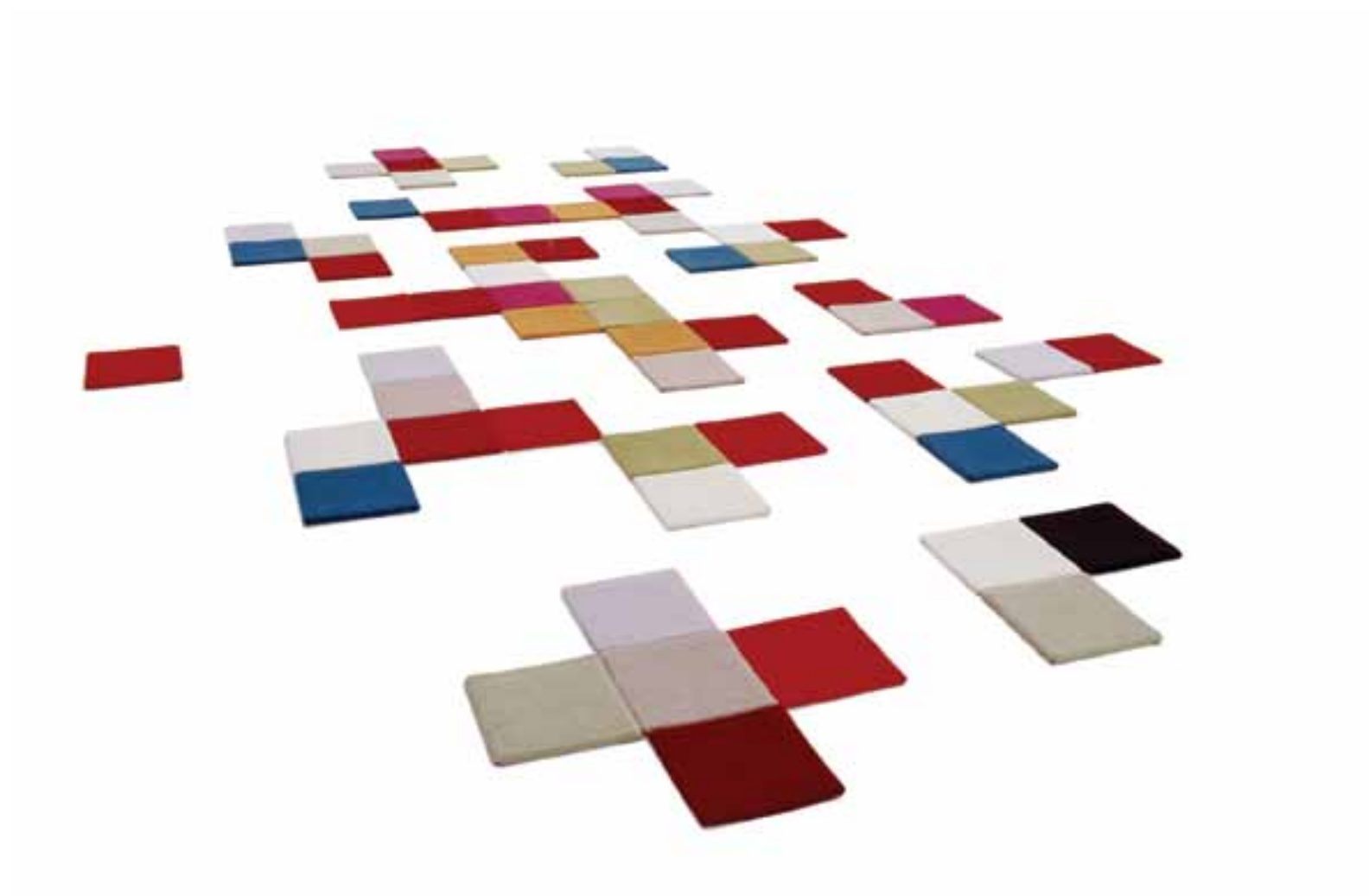




Uma forma geométrica muito simples, como o cubo, se desdobra. Cada uma de suas faces laterais pode ser aberta, aumentando o campo de apoio da mesa e ainda alterando a sua forma. Sua função pode ser como mesa lateral ou de centro e tem rodízios permitindo uma movimentação fácil. Fechada, pode também ser um assento. Com todas as abas abertas se transforma em cruz, daí seu nome.

A very simple geometric form, such as the cube, is unfolded. Each one of the table's side faces can be opened, enlarging its surface and altering its shape. It can be used as side table or coffee table and it is on wheels for easy dislocation. When closed, it can also be a seat. When all the flaps are open, they form a cross, and this is where its name comes from ["pronto-socorro" is "emergency room" in Portuguese].













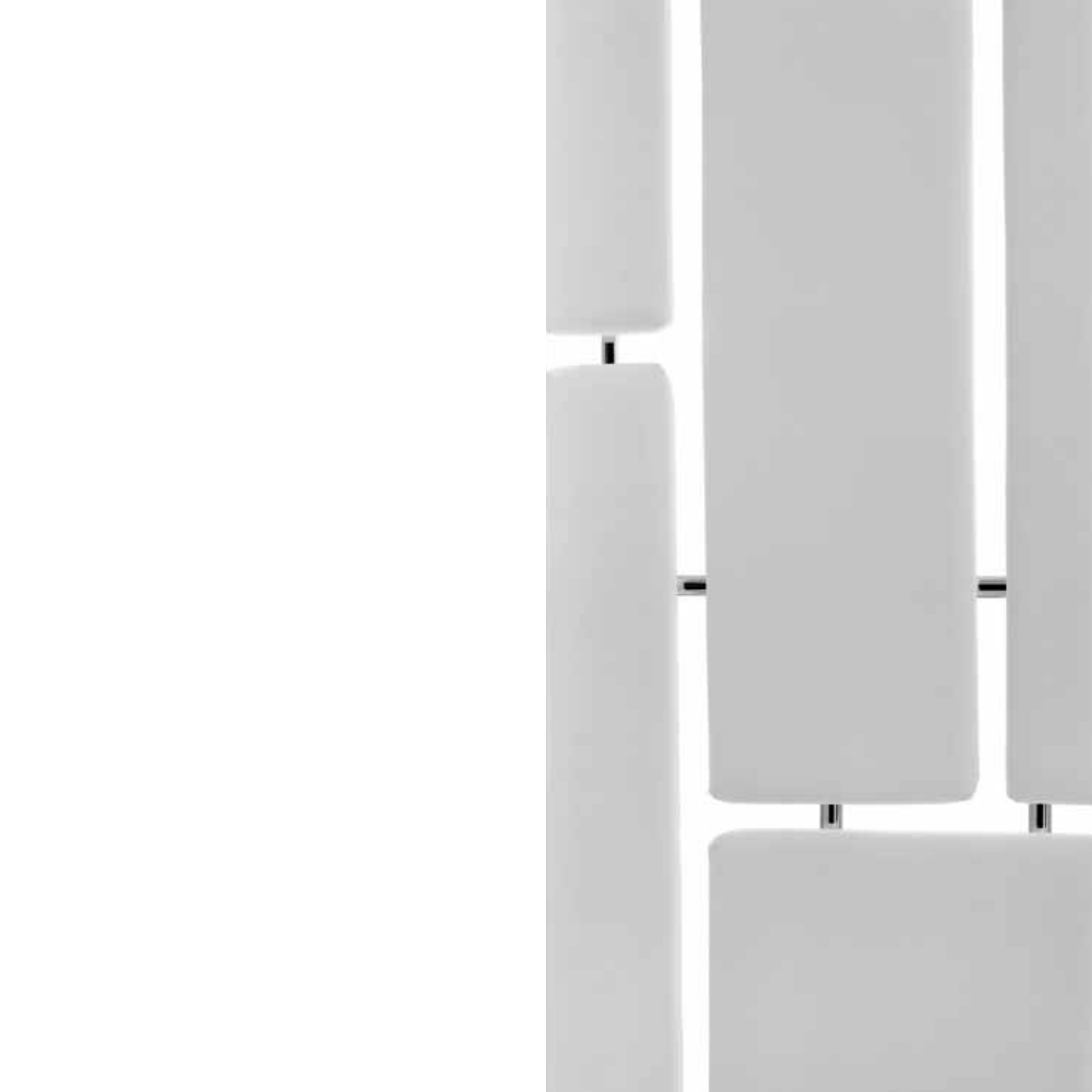


Vice-versa
Mezanino
Estação da Luz
Camelo
Tobogã
Varetas
Box in the Box











Tiras





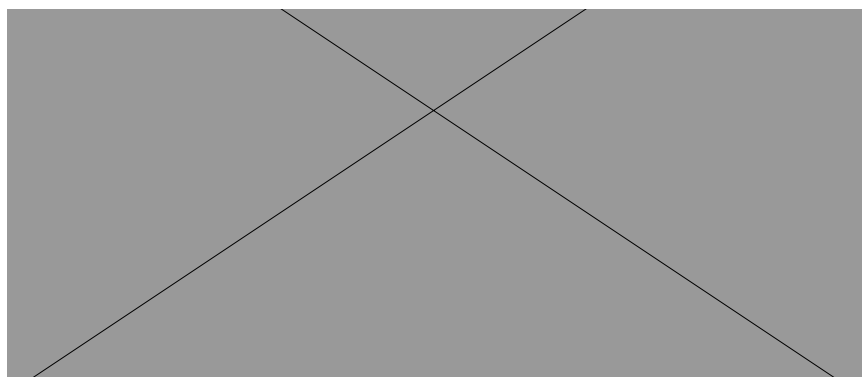




Campo
2.88
Home Sweet Home









Os módulos *Campo* tiveram sua origem na exposição *Hora Aberta*, realizada na *Galeria Vermelho* com curadoria de Lisette Lagnado. Nessa mostra apresentamos a instalação intitulada *Campo*. Atendendo a uma demanda da curadoria e da galeria, projetamos um grande “sofá” feito em blocos de espuma cortados em formas geométricas irregulares. A intenção era proporcionar ao público um suporte para o corpo que fosse convidativo e confortável a ponto de transformar a sala de exposição, normalmente espaço de passagem, em área de permanência.

A partir dessa primeira experiência, quisemos transformar essa peça, inicialmente feita de blocos de espuma tingida, destinada a utilização temporária de aproximadamente um mês, em produto de utilização permanente. Para isso, alterações de materiais foram feitas: o que antes era só espuma passou a ter estrutura interna de madeira e revestimento

de tecido. Mas a operação mais importante foi a de transformar o desenho original, aparentemente modular, em um produto de fato modular que poderia ser montado com tantos elementos quantos o espaço permitisse. Normalmente estruturas modulares se baseiam em elementos simétricos, como as colmeias. Aqui, fizemos o exercício de construir a modularidade utilizando blocos irregulares.

Depois, pensamos em uma almofada com uma tipologia diferente: uma manta pendurada na parede e que, dobrada, se transforma em almofada.

Os módulos *Campo* são hoje um dos produtos mais vendidos pela *Ovo*, sendo utilizados em espaços residenciais, comerciais ou públicos, como o *Instituto Itaú Cultural*, a *Faculdade Belas Artes* e a *Pinacoteca do Estado de São Paulo*.



The *Campo* modules originated in the *Hora Aberta* exhibition at *Vermelho Gallery*, curated by Lisette Lagnado. In that show, we presented an installation named *Campo*. According to a commission made by the curator and the gallery, we created a large “couch” made of foam blocks cut in irregular geometric forms. Our intention was to offer the visitors a support for their bodies that would be welcoming and comfortable to the point of transforming the exhibition room, usually a place of passage, into an area where you want to stay for a while.

From this first experiment, we wanted to transform this piece, initially made of tinted foam pieces, made for temporary usage of about a month, into a product of permanent usage. In order to do this, we altered the materials: what was primarily only foam became

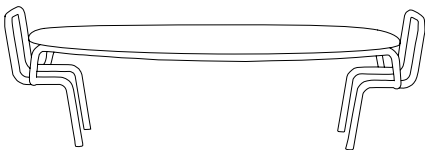
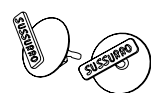
blocks with internal wooden structures covered in fabric. However, the main operation was to transform the apparently modular original design into a really modular product that could be assembled with as many elements as space allowed. Normally, these modular structures are based in symmetric elements, such as beehives. Here, we tried to build modularity using irregular blocks.

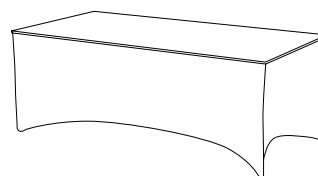
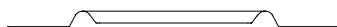
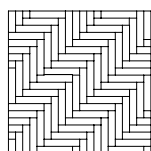
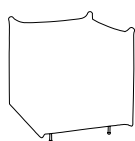
Later, we thought about a pillow with a different typology: a blanket hanging on the wall that could be folded and turned into a pillow.

Today, the *Campo* modules are among the bestselling products at *Ovo*; they are used in homes, in businesses, and in public spaces such as *Instituto Itaú Cultural*, *Faculdade Belas Artes*, and *Pinacoteca do Estado de São Paulo*.

Distração

Distraction





Distração

Distraction

Distração on the road

Nó, 1994

Quadrada, tampo de vidro transparente, estrutura em aço carbono corroído. Pernas torcidas em pontos distintos, cada rotação em uma altura. Uma torção que não desvia a direção, apenas interrompe momentaneamente o fluxo do que é conhecido e retoma seu curso. Para forjar a chapa de aço é preciso imprimir força ou calor. Não haveria razão para tal desgaste de energia, os pés de uma mesa deveriam descer rumo ao chão, sem dúvida, num movimento descendente e pronto. Ao contrário, nesta obra-peça funcional, o tempo se alonga e anuncia relações mais complexas. O tampo de vidro expõe e declara as intenções de um jogo já posto: nada a esconder.

Onde nos encontramos?

Somos quatro: dois *designers*, um teórico da arte e uma artista. Todos envolvidos, implicados. Cada um à sua maneira entende que para atuar num sistema dado é importante desestabilizar as convenções, as certezas. Porém isto está mais explícito para o campo da arte enquanto que para o campo do *design* espera-se que não se mude o curso, nem se instaure a dúvida. A arte oferece o campo fértil para interrogar o mundo por meio da poesia e da poética. A potência da poética reside em sua capacidade de produzir torções significativas em conceitos e linguagens permitindo assim o inaugural ou aquilo que é criticamente revisitado. E o *design*? Em que medida caberia ao *design* tarefa de caráter existencial uma vez

Ana Maria Tavares e Martin Grossmann

que sua história está fundada na capacidade do homem dominar sua cultura material respondendo cada vez mais eficientemente aos seus desejos e necessidades? Teria o *design* então o atributo de apaziguar o sujeito enquanto a função da arte residiria em transtorná-lo, potencializando sua capacidade crítica e criativa? Como sujeitos vigiados e vigilantes na atualidade não estaríamos hoje mais aptos a buscar no design o amparo e o acolhimento; o belo, já não mais garantido pela arte, e a certeza que este nos apaziguaria finalmente? Se estes pressupostos se confirmam, quais seriam os riscos implicados em fazer um *design* que se propõe a se afirmar também como campo da dúvida? O que querem de nós Luciana Martins e Gerson de Oliveira?

As rotações são ainda mais amplas. Não há estabilidade que garanta, à primeira vista, o lugar das coisas.

Parquet, 1998

Mesa retangular com tampo feito de mosaicos de madeira; uma estrutura padrão. Aparentemente nada a suspeitar. Porém, aquilo que nos daria a base para nos mantermos de pé, se apresenta suspenso como superfície de uso onde deveriam estar servidas as refeições. Aos poucos tal mosaico de madeira se revela como um piso-padrão pois sua montagem segue o ritmo do arranjo de um ambiente familiar: um pedaço de chão flutuante. Não haveria razão para tal deslocamento a não ser que Luciana e Gerson

queiram de fato estabelecer uma relação dialógica, de natureza mais complexa, com os usuários de suas peças. Este deslize proposital de referências-chave no uso corriqueiro do *design* não é desprezioso ou mero adorno. Ele é conceitual e propositivo. Um gesto calculado, que provoca e assim espera uma reação, um sujeito implicado, performador. No entanto, o exercício conceitual dos *designers* é metacrítico e as regras do jogo não são determinantes, não são impostas.

Texto como imagem e imagem como texto: *Mientras Tanto*, 1997

Ao redor de uma mesa nos encontramos nos entreolhares que constroem um desenho horizontal de trocas. O que ocorre quando este foco se vê desestabilizado por um tampo de vidro transparente e quando o tecido da toalha não mais protege a mesa e esconde o corpo; quando o espaço vazio debaixo da mesa se transforma em um receptáculo aberto e vulnerável? O que significa deslocar esta convenção e transferir o olhar para nossos membros inferiores, lugar do não dizível, do sensorial e sensual? Em *Mientras Tanto* o título é texto, num desvio ambivalente entre idiomas próximos. Uma tradução literal perderia a potência do jogo proposto. Constroem-se uma imagem que se converte em alerta, uma imagem suspeita que potencializa sujeitos, libertando-os também das convenções num pacto explícito entre objeto e ação.

Ciranda, 2000

Em 1963 Duchamp joga xadrez com uma modelo-musa-mulher, nua. Esta ação inusitada, realizada na principal sala da retrospectiva do artista no *Pasadena Museum of Art*, Califórnia, atualiza versões anteriores, inaugurada por Dürer em 1525. Enquanto Dürer apresenta a epistemologia da arte e suas hierarquias pautadas pela representação por meio da perspectiva, Duchamp anuncia a horizontalidade alcançada na arte contemporânea, por meio do empoderamento do sujeito. O artista explicita o jogo e assume o risco do imprevisível: a alteridade entra em cena. Na série de performances *Nightsea Crossing* (1981-1987), os artistas Marina Abramovic e Ulay se posicionam silenciosamente em duas extremidades de uma mesa de onde se olham, fixamente, por longo período. Nesta ação está implícita a ênfase na busca de uma ritualização da existência e de suas relações.

Na dinâmica da ciranda uma comunidade se coloca em roda olhando as ondas e dança na expectativa da chegada dos pescadores que retornam do mar, num tempo-ritual de espera do outro. A *Ciranda* de Gerson de Oliveira e Luciana Martins cria um espaço-tempo sustentado pela transparência, pelo reflexo do vidro e do aço inox, tão cristalinos que quase se dissolvem no ambiente. A suspensão promovida pelo uso dos materiais é reiterada por um deslize onde os pés da mesa são organicamente transformados em cadeiras imobilizadas, congeladas que, por sua vez, propiciam a sustentação da estrutura e suscitam a presença de outrem. Denotam que sempre estaremos acompanhados. A mesa é uma interface da vida, um espaço-tempo de existência

singular, que acolhe tanto o indivíduo como o coletivo; é lugar para a reflexão, para o trabalho, o encontro, a troca; lugar do cerimonial e do ritual.

Reiteradas vezes vamos percebendo que não se trata apenas de deslocamentos e operações de linguagens. Talvez o risco maior apresentado na trajetória de Gerson e Luciana ainda esteja em outra ação mais radical: a consciência da primazia do coletivo. Enquanto para a história do *design* a cadeira é ícone dos autores modernos, a dupla faz uma provocação curiosa: joga ironicamente com este legado e nos convida a uma busca por este objeto em *Cadê*, 1995?. Desloca-se assim o foco para as diversas situações-contextos promovidas por suas mesas onde os sujeitos são convocados a performar o objeto e a se tornarem implicados nas diversas camadas de significados a que propõem suas peças. Todos os desvios são calculados e aquilo que a princípio é regido por uma suposta distração se transforma em pura poética.



Nó

Ana Maria Tavares é artista plástica e doutora em artes visuais pela ECA-USP.

Martin Grossmann é Professor Titular da ECA-USP e diretor do Instituto de Estudos Avançados da USP.

Distração Distraction

Distraction on the road

Nó, 1994

Square, transparent glass top, corroded carbon-steel structure. Twisted legs in distinct points, each rotation in a different height. A torsion that will not detour direction, but merely momentarily interrupt the flow of what we know and then resume its course. In order to forge a steel sheet, we need force or heat. There would be no use for such a waste of energy, the legs of a table should descend towards the floor, undoubtedly, in a descending movement and that is it. On the contrary, in this functional piece-artwork, time stretches and announces relationships that are more complex. The glass top exposes and declares intentions of a game that is boldly presented: nothing to hide.

Where did we meet?

We are four: two designers, one theoretic and one artist. All of us involved, implied. Each one of us in our own way understands that in order to act in a given system it is important to destabilize conventions, certainties. However, this is more explicit in the field of art while the field of design is expected to follow a given path, without posing any doubts. Art offers fertile ground to question the world through poetry and poetics. The power of poetics resides in its ability to produce meaningful torsions in concepts and languages, thus allowing novelty or something that is critically revisited. What about design? In what measure is design in charge of an existential characterized task, as its

Ana Maria Tavares and Martin Grossmann

history is based on men's ability to dominate their material culture with more and more efficient answers to their desires and needs? Would design, then, have a quality of placating subjects, while art's function would be to disturb them, enhancing their critic and creative abilities? As guarded and vigilant subjects today, aren't we now more apt to seek support and shelter in design; beauty, which is no longer ensured by art, and the certainty that it would finally appease us? If these principles are confirmed, what would be the risks involved in producing design that is willing to affirm itself in the field of doubt as well? What do Luciana Martins and Gerson de Oliveira want from us?

Rotations are even wider. There is no stability to ensure, at first sight, where each thing should go.

Parquet, 1998

Rectangular table with a wood mosaic top; standard structure. Apparently, there is nothing suspect. However, that thing that should give us support to stand on presents itself suspended as use surface where meals should be served. Little by little, this wood mosaic reveals itself as a standard floor surface since its assemblage follows the rhythm of a familiar environment: a fluctuating piece of floor. There would be no reason for such dislocation, unless Luciana and Gerson actually wanted to establish some dialogue relationship, of a more complex nature, with their pieces' users. This intended slip regarding key references in design's everyday use is not unpretentious or mere

adornment. It is conceptual and purposeful. A calculated gesture that provokes and thus expects response; an implied, performer subject. However, the designers' conceptual exercise is meta-critic and the rules of the game are not determined, they are not imposed.

Text as image and image as text: *Mientras Tanto*, 1997

Around a table we meet in the in-between looks that build a horizontal outline of exchanges. What happens when this focus finds itself destabilized by a transparent glass top and when the towel's fabric does not protect the table and hides the body; when the empty space under the table becomes an open and vulnerable receptacle? What does it mean to dislodge this convention and transfer our regard to our low members, where what is unspeakable, sensorial and sensual is located? In *Mientras Tanto* [something like "meanwhile" in Spanish] the title is text, in an ambivalent deviation between approximate languages. Any literal translation would diminish the power of this proposed game. An image converted in warning is constructed, a suspicious image empowering subjects, also freeing them from conventions in an explicit pact between object and action.

Ciranda, 2000

In 1963 Duchamp plays chess with a woman-muse-model naked. This unexpected action that happened in the main exhibition room of a retrospective of this artist at the *Pasadena Museum of*

Art, California, updated previous versions, inaugurated by Dürer in 1525. While Dürer presents the epistemology of art and its hierarchies based on representation through perspective, Duchamp announces horizontality attained in contemporary art through the subject's empowering. The artist opens his game and takes on the risk of what is unpredictable: otherness comes into play. In the series of performances *Nightsea Crossing* (1981-1987), artists Marina Abramovic and Ulay position themselves silently in the two opposite ends of a table and stare at each other for a long time. In this action the emphasis in seeking ritualization of existence and its relationships is implicit.

In the dynamics of this circular dance, a community makes a circle looking at the waves and dancing while expecting the fishermen who will come back from the sea, waiting for the other in a time-ritual. Gerson de Oliveira and Luciana Martins's *Ciranda* creates a time-space sustained by transparency, by the reflection of glass and stainless steel, so crystalline they almost dissolve in space. Suspension promoted by the use of materials is reiterated by a slip where the legs of the table are organically transformed into immovable chairs, paralyzed, providing support for the structure and suggesting presence of a third party. They indicate that we always have company. The table is an interface for life, a time-space of singular existence, welcoming both individual and collective; it is a place for reflection, for work, for meetings, for exchanges; a place for ceremony and ritual.

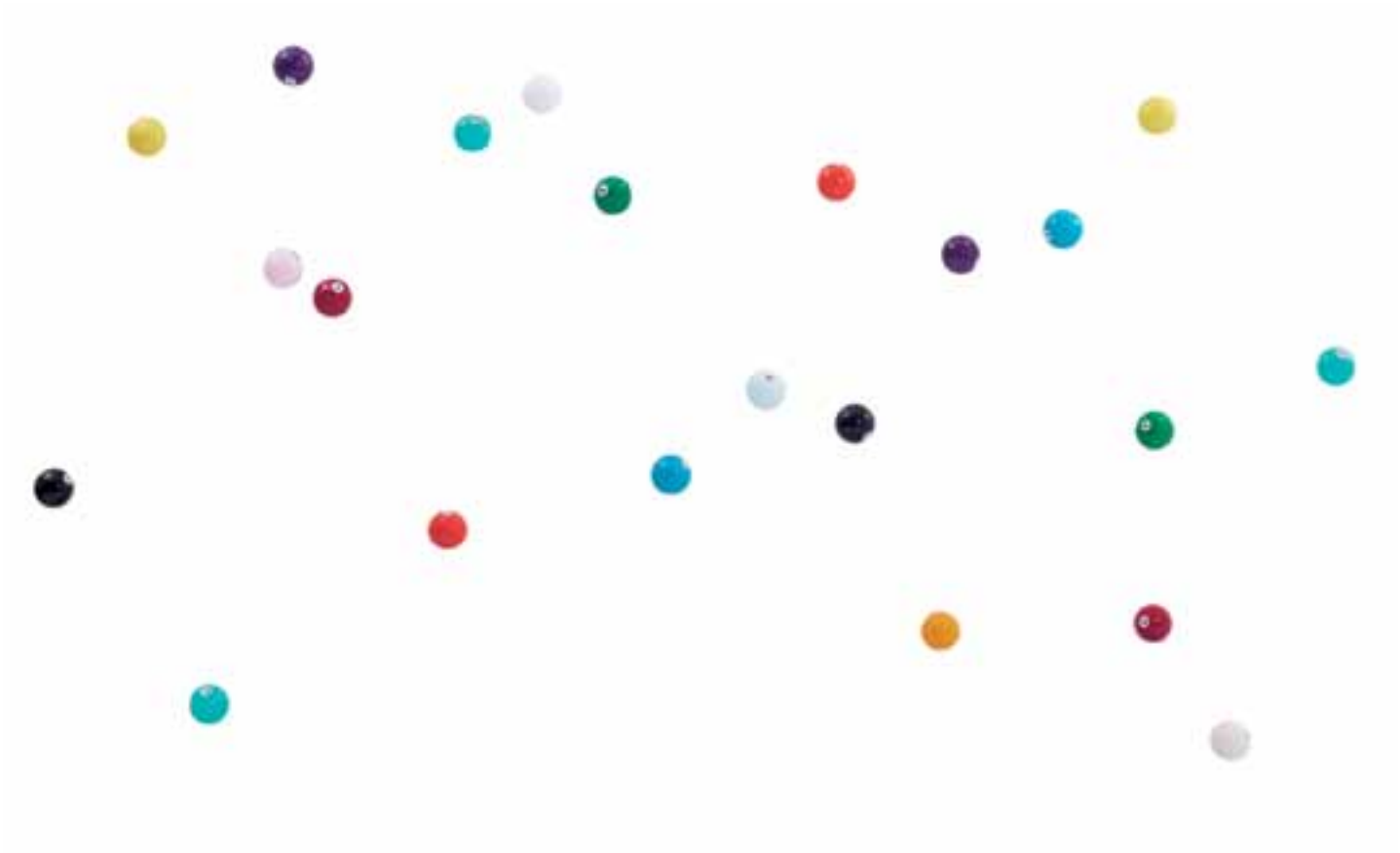
We realize repeatedly that these are not mere dislocations and language operations. Maybe the greater risk presented in Gerson and Luciana's path is located in an even more extreme action: awareness of collective supremacy. While the history of design sees the chair as an icon for modern creators, this duo presents a curious provocation: they play ironically with this legacy and invite us to look for this object in *Cadê?*, 1995. Thus, the focus is dislocated to different context-situations offered by their tables where subjects are invited to perform the object and to implicate themselves in many different layers of meaning their pieces present. Every deviation is calculated and anything that is supposedly ordained by some distraction at first sight is converted into pure poetics.

Ana Maria Tavares is an artist and has a Doctor's degree in visual arts from ECA-USP.

Martin Grossmann is Full Professor at ECA-USP and director of USP's Instituto de















Nesta peça, mesa e cadeira estão fundidas. As cadeiras se transformam em pés da mesa, impossibilitando o seu uso como cadeiras. Faz um comentário sobre a função assim como sobre o vazio do lugar da cabeceira.

Foi concebida para a exposição *Playground*, na *Galeria Brito Cimini* em 2000. É uma edição de 8 peças.

Tem um nome quase ingênuo, de uma brincadeira de criança e de uma dança.



Table and chair fused. Chairs become table legs, making it impossible to use them as chairs. A comment about function, as well as about empty spaces on the heads of the table.

It was created for the *Playground* exhibition at Brito Ciminio Gallery in 2000. It is a limited edition of 8. And it has a quite naïve name [“ciranda” in Portuguese is a circle dance], of a child’s play.



Pensando novamente nas alturas em que nos sentamos, deitamos, andamos, decidimos desenhar um tapete-sofá. Mais uma vez existe uma relação com a forma de viver japonesa, onde o chão é o plano do conforto. Há também, aqui, a imagem de uma função que brota de outra – o “sofá” que nasce de uma protuberância que vem do chão, como acontece nos processos geológicos quando nasce uma montanha.

Once again considering the heights in which we sit down, lie down, and walk, we decided to design a couch-rug. Once again there is a relationship with Japanese lifestyles, where the floor is the plane of comfort. Here, there is also an image of a function sprouting from another: a “couch” emerging from a protuberance coming from the floor, the same way it happens in geological processes when a mountain is born.









Um brinco, desenhado em parceria com a *designer* de joias Marina Sheetikoff, busca uma relação entre os sentidos - a visão e a audição.

É preciso se aproximar para ler a palavra escrita muito pequena, e então escutamos baixinho.

An earring, designed in collaboration with jewel designer Marina Sheetikoff, seeks a relationship between senses – seeing and hearing.

You have to get close to read the word *sussurro* [whisper in Portuguese] that is written in tiny letters, and then you can hear it in a very low tone.

SUSSURRO

A mesa *Mientras Tanto* desenvolve o conceito da poltrona *Cadê*. Aqui a capa de tecido elástico também envolve a estrutura metálica interna. Nesse caso, porém, em vez de esconder o objeto, revela sua parte interna, seu espaço negativo, o “em baixo da mesa”. O resultado é um jogo sensual na relação com o usuário. O título *Mientras Tanto* faz um jogo de palavras com a expressão *mientras tanto*, que em espanhol quer dizer enquanto isso, e o caráter erótico que ele sugere aos ouvidos brasileiros.

The *Mientras Tanto* table is also a development of the concept behind the *Cadê* chair. Here, the elastic fabric cover also wraps a metallic internal structure. In this case, however, instead of hiding the object, it reveals its inner part, its negative space, the “under the table”. The result is a sensual play in the relationship with users. The name *Mientras Tanto* plays with the expression *mientras tanto*, which means “meanwhile” in Spanish, and the erotic character it suggests to Brazilian ears.





A poltrona *Cadê*, desenhada em 1995, foi apresentada pela primeira vez na exposição *Entre Objetos* na *Galeria Nara Roesler*, com curadoria de Maria Alice Milliet. Questionando o preceito da *Bauhaus* (a forma segue a função), na *Cadê*, a forma esconde a função. O tecido elástico que cobre a estrutura metálica cede ao peso do corpo do usuário. O móvel revela-se no uso, não na aparência.

Esta peça nos mostrou a possibilidade de um objeto ser incógnito. O título *Cadê* faz um jogo de palavras com a expressão “cadê?” e o início da palavra cadeira. A *Cadê* conquistou o 1º lugar no *Prêmio Design Museu da Casa Brasileira* naquele ano.

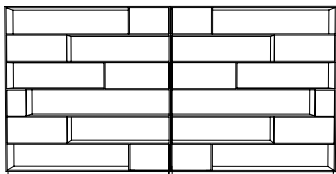
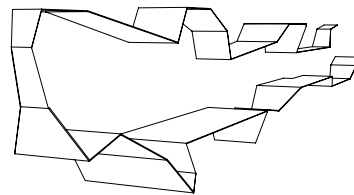
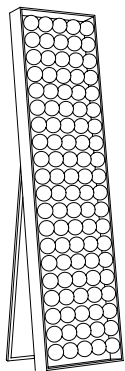
The *Cadê* chair, designed in 1995, was introduced for the first time in the *Entre Objetos* exhibition at *Nara Roesler Gallery*, curated by Maria Alice Milliet. Questioning *Bauhaus*’s maxim (“form follows function”), in *Cadê*, form hides function. An elastic fabric covering a metal structure bends with the user’s body weight. The piece of furniture is revealed through usage, not appearance.

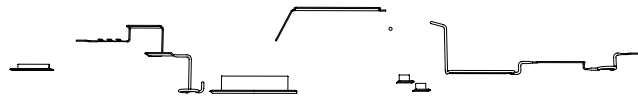
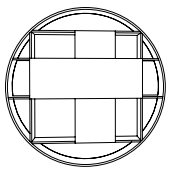
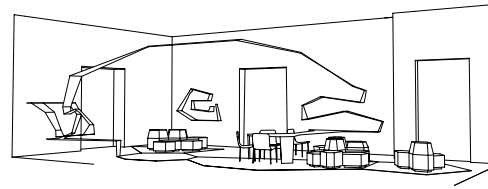
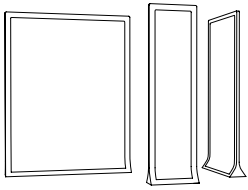
This piece showed us it is possible for an object to be unknown. The name *Cadê* is a play of words with the expression “cadê?” [“where is it?” in Portuguese] and the beginning of the word *cadeira* [chair]. *Cadê* was awarded first place at *Prêmio Design Museu da Casa Brasileira* that year.



Espaço

Space





Fernanda Barbara

Estantes com alguns fechamentos que se movimentam lateralmente ou portas que abrem em sentido vertical, projetando-se no espaço (*Circular e Bis*). Biombos que, de acordo com a função que lhes é própria, dividem ou organizam ambientes e, dependendo da incidência da luz, são mais opacos ou deixam entrever o lugar. Peças que, não na forma mas no material translúcido, remetem às divisões móveis da arquitetura japonesa. A grande luminária, um painel de lâmpadas espelhadas, ilumina ao mesmo tempo em que faz ver seu entorno.

Mas são os demais trabalhos que justificam esse conjunto, que recebe o título de “espaço”. Trabalhos onde o objeto desaparece. No primeiro, *Trópico*, um dos poucos trabalhos do livro que não tem propriamente um uso e se aproxima das artes plásticas, duas hastes compostas por pequenas peças de imãs, fixas em paredes opostas e paralelas, definem uma linha horizontal que parece cortar o espaço. A foto, sem referência do lugar, torna mais forte essa ação. As duas pequenas hastes que não devem ter mais de 15 cm, parecem capazes de conferir matéria a esse espaço, um sólido perfurado pelo eixo, ou pela linha tão precisamente criada. É essa potencialidade da linha que é explorada nos outros trabalhos. No *Projeto Parede* do MAM, a linha (tubo de aço inox) é estante, banco, cabideiro. Ela se interrompe, aparece um banco e a linha continua, criando desenhos e novos suportes. Em uma das interrupções da linha, há dois degraus fixos na parede que dão acesso à estante mais alta e mais independente. Como no trabalho anterior, a linha interrompida é de algum modo continuada pelo olhar que faz das partes uma unidade. Aqui a foto ajuda mais uma vez, a

diluição do objeto (não da linha!) é evidente, o próprio plano/ parede/ suporte da linha parece se desfazer, parece um plano translúcido e a escala humana, a pessoa que sobe a pequena escada, também é pouco definida. A linha é o que espacializa.

Na *Galeria Vermelho*, a linha é preta e preenche o plano vertical, uma parede, quase toda ocupada por essa espécie de estante. É um risco forte, é talvez mais que uma linha, tem profundidades e inclinações diversas. Como um desenho de Steinberg que sai do papel e vira coisa. A linha faz voltas, define estantes embaixo e em cima e ainda se prolonga como guarda-corpo da escada. Mas não são só suportes e anteparos que a linha cria. Ela recria a própria parede, suporte horizontal para alguns quadros/obras (o oposto do que parece acontecer no MAM). Isso ocorre porque a linha é preta? Porque se trata de uma chapa e não um tubo de aço inox? Talvez simplesmente pelo fato da própria parede ser uma parte importante, um suporte necessário. Aqui o projeto considerou o plano vertical porque precisava dele e nesse caso é isso que faz a unidade do trabalho, de linha e plano.

É claro que essa estratégia, a linha que se desdobra e desenha com clareza, já estava em grande parte do trabalho da Luciana e do Gerson, como se vê em mesas de jantar, cadeiras, mesas de centro, estantes (mesa *Esqueleto*, *Ciranda*, poltrona *Laterais*, *Tobogã*, entre outros). Mas aqui a linha ganha autonomia, deixa realmente de ser objeto.

No projeto desenvolvido para a *Pinacoteca do Estado de São Paulo*, um espaço de permanência dentro do circuito de visitação das exposições, o desafio de organizar diversas situações de uso (consultas

individuais, espaço de trabalho em grupo, leitura), transforma o que tenderia a ser um espaço fragmentado, numa unidade. Principalmente se considerado o caráter de passagem, de circulação (em função de suas diversas portas), em um espaço resguardado.

Na Pinacoteca há, portanto, um outro desdobramento dos trabalhos que se desenvolvem através da linha, da dissolução do objeto. A linha aqui também cria estantes, mas ela sai da parede, vira um plano horizontal (mesa) e, em seguida, pé da mesa. Além disso, a linha vai de um lado a outro da sala. É nesse momento que é de fato uma linha no espaço. O trabalho continua do outro lado, fazendo outra mesa e outras estantes, integra os diversos ambientes criados. Assim a linha vai e volta, como se não terminasse, como se além de ganhar o espaço, ganhasse também movimento.

Fernanda Barbara é arquiteta, mestre em arquitetura pela FAU-USP e sócia do escritório *Una Arquitetos*.

Fernanda Barbara

Bookshelves with some closings that move laterally or doors that open vertically, projecting themselves on space (*Circular* and *Bis*). Screens that, according to their proper function, divide and organize spaces and, depending on light incidence, can be more opaque or reveal places. Pieces that, not in their form but in their see-through material, allude to mobile divisions of Japanese architecture. Their great lamp, a panel of mirrored bulbs, illuminates and at the same time reveals its surroundings.

However, it is their other works that justify this set receiving the title of “space”. Works where the object disappears. On the first, *Trópico*, one of the few works in this book that does not have a specific use and gets close to fine arts, two poles composed by small magnet pieces, fixed on opposite parallel walls, defining a horizontal line that seems to cut through space. The picture, without any reference regarding the place, makes this action stronger. The two small poles, which cannot be taller than six inches, seem capable of conferring matter to that space, a solid perforated by the axis, or by the line created with such precision. This same potentiality of the line is explored in other works. For *Museu de Arte Moderna – MAM’s Projeto Parede* [Wall Project], the line (a stainless steel tube) is bookcase, bench, hanger. It is interrupted, a bench appears and the line goes on, creating drawings and new supports. In one of the line’s interruptions, there are two fixed steps on the wall, giving access to the higher and more independent bookshelf. As in their previous work, the interrupted line somehow continues with the looker’s view, transforming the parts in one unity. Here, the picture

helps once again: dissolution of the object (not of the line!) is evident, the line’s plane/wall/support itself seems to unravel, looks like a see-through plane and the human scale, the person climbing the small stairs, is not very defined either. The line is the element of spatialization.

At *Vermelho Gallery*, the line is black, filling a vertical plane, a wall, almost entirely covered by this kind of bookcase. It is a strong mark, maybe more than a line, it has different depths and inclinations. Just like a drawing by Steinberg that comes out of the paper and becomes a thing. The line twists around, defines bookcases below and on top and even is prolonged as the stairs’ rail. However, the line is not merely creating supports and rails. It recreates the wall itself, a horizontal support for some paintings/works (the opposite of what seems to be happening at MAM). Does this happen because the line is black? Is it because it is a sheet and not a stainless steel tube? Maybe it is simply due to the fact that the wall is an important part, a necessary support. Here, the project took into account the vertical plane because it needed it and, in this case, this is what brings unity to the work, of line and plane.

This strategy – a line unfolding and forming clear drawings – obviously was already present in a good part of Luciana and Gerson’s work, as we can see on dinner tables, chairs, coffee tables, bookcases (*Esqueleto* and *Ciranda* tables; *Laterais* and *Tobogã* chairs, among others). However, the line here acquires autonomy, it really ceases to be an object.

In the project developed for *Pinacoteca do Estado de São Paulo*, a

space of permanence within the circuit of exhibitions visitation, the challenge of organizing different use situations (individual consults, group work space, reading) transforms a space that should be fragmented into unity. Particularly if we consider the character of passage, of circulation (due to its many doors), into a protected space.

At Pinacoteca there is, thus, another unfolding of the works that were developed through the line, from the dissolution of the object. The line creates bookcases here as well, but it comes out of the wall, becomes a horizontal plane (table) and, later, the foot of the table. Other than that, the line goes to one end to the other in the room. In that moment, it is actually a line in space. The work goes on the other side, creating further tables and further bookcases, integrating the different environments that were created. In this way, the line comes and goes, as if it never ended, as if it not only conquered space, but also became movement.

Fernanda Barbara is an architect with a Master's degree from the School of Architecture and Urbanism FAU-USP and partner in the *Una Arquitetos* studio.



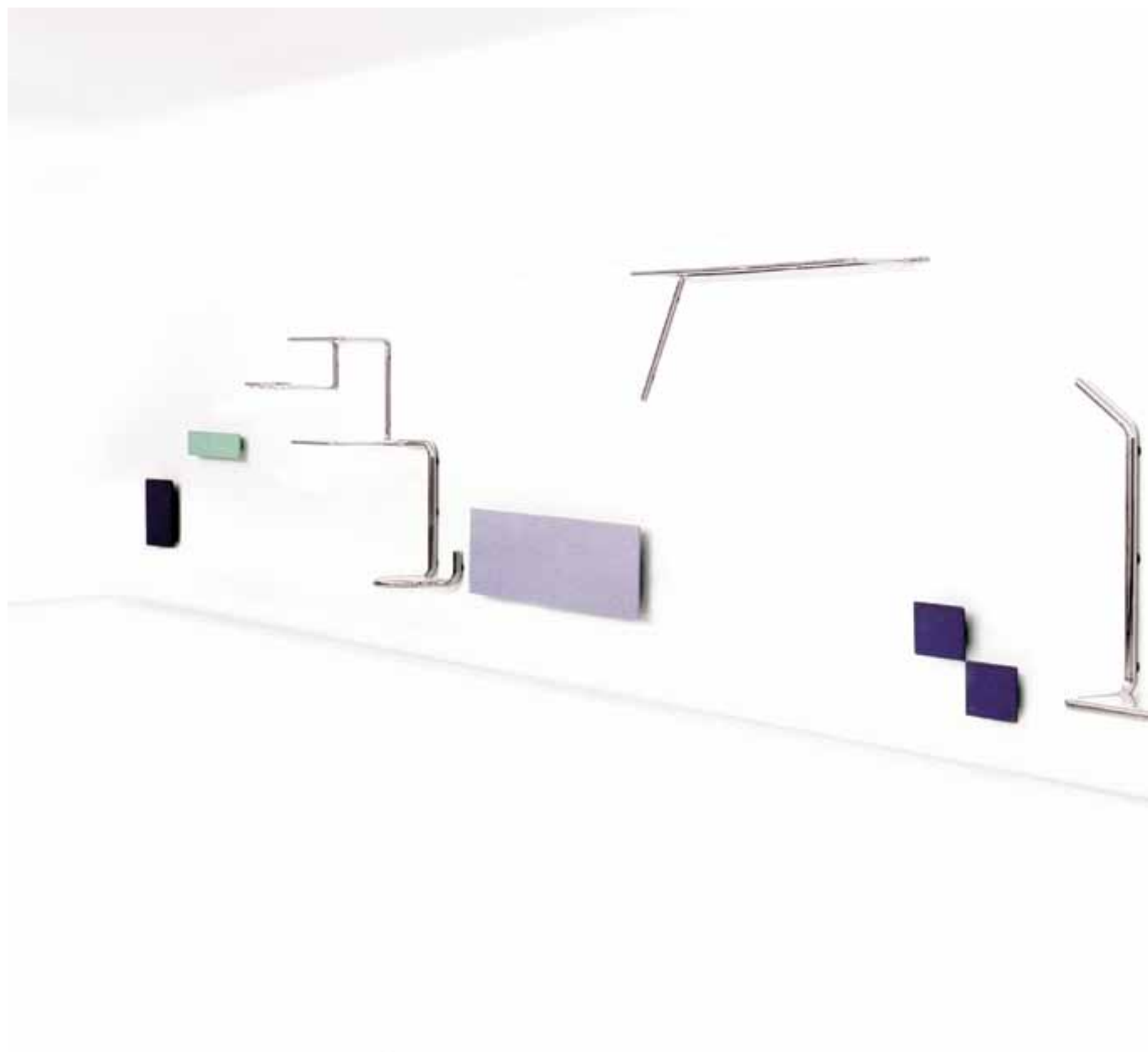
Essa peça fez parte da exposição *Sempre à Vista* (Miragem), realizada na *Galeria Mendes Wood* em 2010 com curadoria de Rodrigo Matheus. Nas palavras do curador: “Sempre à Vista (Miragem) apresenta obras que concentram sua força na construção simples e precisa. Movimentam pouca energia para se constituir e tiram da categoria ordinária imagens e objetos de nossa rotina mais miúda tratando isso como matéria e assunto para a arte.”

Trópico é formado por dois segmentos de ímãs fixados em paredes opostas, com uma distância de aproximadamente três metros entre eles. Um terceiro elemento, invisível, dá nome ao trabalho: uma linha magnética e imaginária formada entre os ímãs.

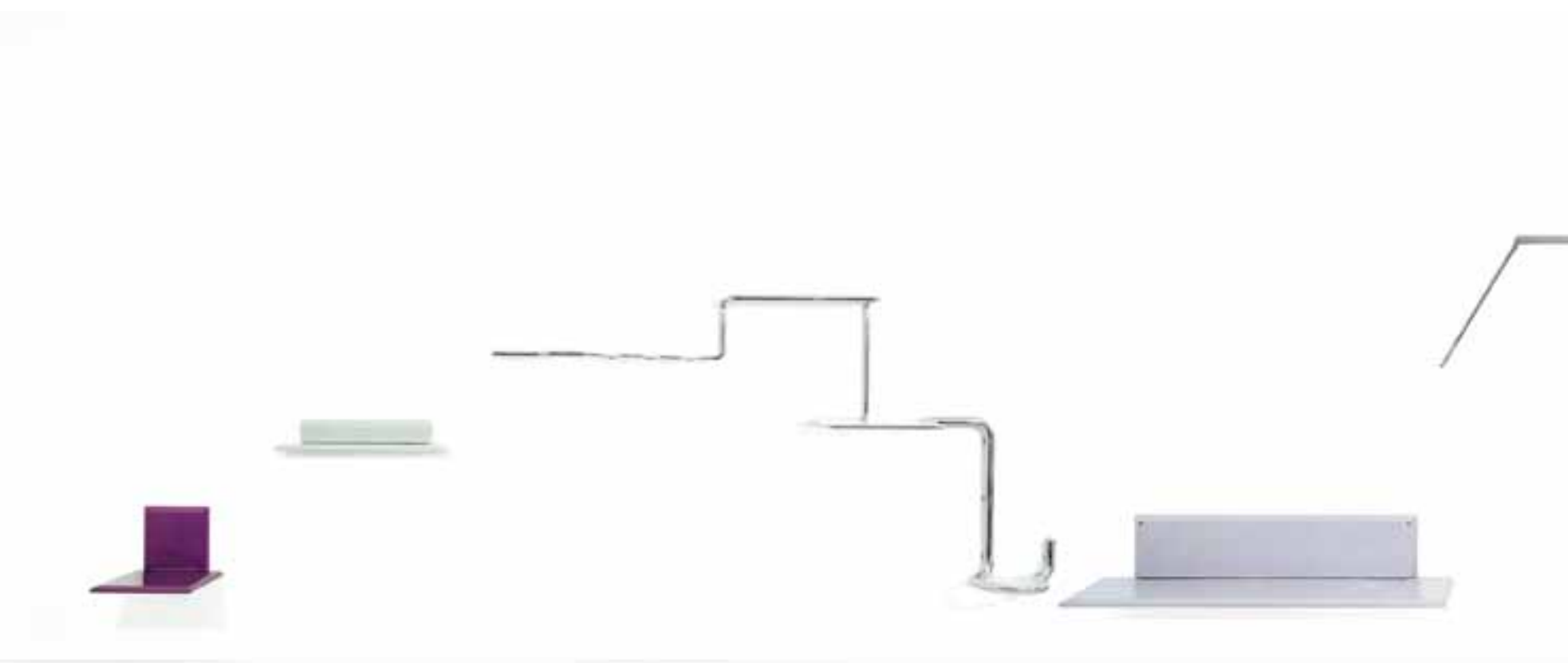


This piece is part of the *Sempre à Vista* (Miragem) exhibition from 2010 at *Mendes Wood Gallery*, curated by Rodrigo Matheus. In the curator's words: "Sempre à Vista (Miragem) presents works concentrating their power into simple and precise constructions. They take little energy to constitute themselves and they take the most ordinary images and objects from our most minute daily lives and treat them as matter and subject for art."

Trópico is formed by two segments of magnets fixated on opposite walls, with an approximately three-meter distance between them. A third invisible element gives the work its name: a magnetic imaginary line formed between the magnets.







A instalação *site specific* P.A. fez parte do *Projeto Parede* do MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo de 2005.

P.A. baseia-se na constatação de que existem alturas referenciais para ações fundamentais do corpo como sentar, deitar, apoiar ou alcançar. Formado por linhas e planos, o conjunto de 23 metros de extensão faz alusão ao desenho e à pintura. O público pôde manipular e experimentar as peças durante o período da exposição.

O título faz um jogo de palavras entre “prova de artista” e a forma abreviada de “para ação”. Parte da instalação passou a integrar o acervo da instituição.



The *P.A.* site specific installation was part of *MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo's Projeto Parede* [Wall Project] in 2005.

P.A. is based on the realization that there are referential heights for key body actions such as sitting down, lying down, leaning, and reaching. Formed by lines and planes, this 23-meter long set alludes to drawing and painting. Visitors were able to manipulate and try the pieces during the exhibition period.

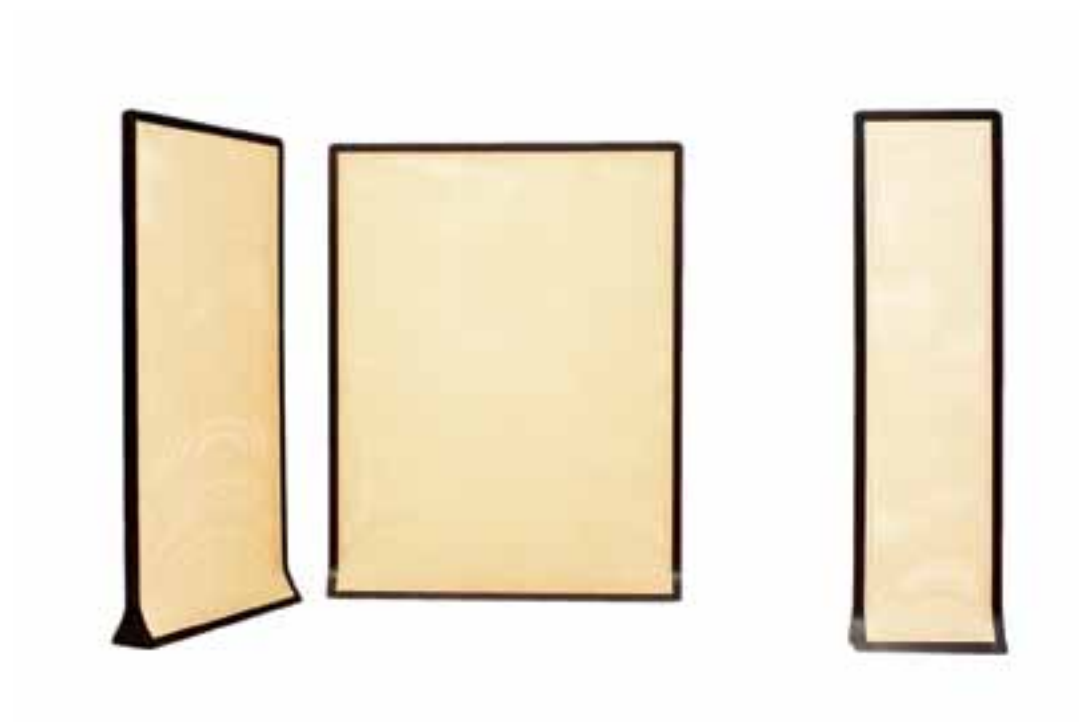
The title is a play of words between “prova de artista” [“artist’s proof” in Portuguese] and the abbreviated form of “para ação” [“for action”]. Part of this installation was included in the institution’s permanent collection.





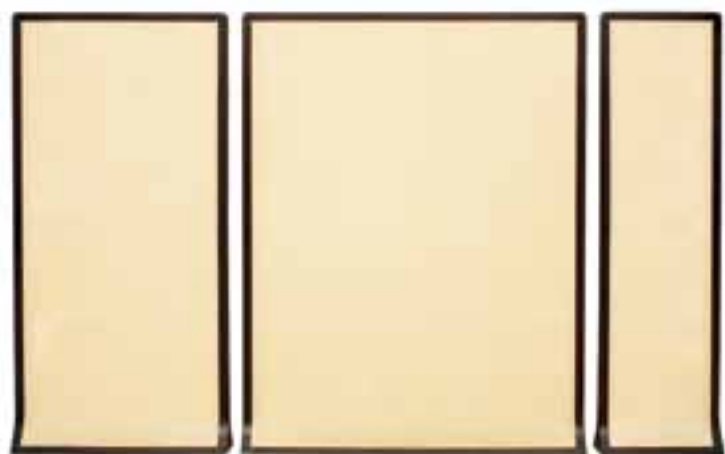






A expressão *I Beg Your Pardon* dá título a esta série de biombos. São construídos a partir de uma estrutura externa de madeira que emoldura a superfície formada por duas camadas de palhinha. O resultado são planos transparentes que reorganizam o espaço dependendo da forma como são dispostos.

The expression *I Beg Your Pardon* gives name to this series of screens. They are built from an external wooden structure framing a surface formed by two layers of woven cane. The results are transparent plans that reorganize spaces depending on how they are arranged.





Circular
Looping
Cubo
Vielada da Consolação
Shortcuts
Tobogã
Rua da Consolação









Com esta peça podemos fazer diversas tipologias do mobiliário. A linha pode ser moldada para formar mesas de jantar, bancos, cabides e assim por diante. Por trás de um jogo aparentemente simples, da não interrupção da linha, há um pensamento dominante: o traço contínuo como metáfora para a continuidade da idéia. Traduzimos também para o material as diferentes espessuras da linha marcada pelo lápis no papel quando desenhamos. O grafite transforma-se em aço. É como se a casa se organizasse numa sequência temporal e não mais espacial. A casa estaria em uma linha e deixaríamos o centro vazio, uma idéia tão importante para arquitetura e para o pensamento japonês.

With this piece, we can create many different furniture typologies. This line can be molded to form dinner tables, benches, hangers, and so on. Behind an apparently simple game – non-interruption of a line – there is one domineering thought: a continuous line as metaphor of continuation of an idea. We also translated different thicknesses of lines marked by pencil on paper when we draw to this material. Graphite is transformed into steel. It is as if the home was now organized into a temporal sequence, no longer spatial. The home would be located on a line and the center would be empty; an idea that is so important for Japanese architecture and thought.

Pinacoteca









Pinacoteca do Estado de São Paulo

O edifício projetado por Ramos de Azevedo no fim do século XIX tem na simetria um de seus principais elementos organizatórios. A remodelação conduzida por Paulo Mendes da Rocha nos anos 90 rearticula a circulação no interior do edifício incluindo os grandes eixos ortogonais do elevador e das passarelas. Altera também o acesso do público, que passa a ser feito pelo que antes era a lateral do edifício. A adaptação do museu ainda transforma a antiga área externa em interna com a cobertura de vidro do antigo pátio e seu Octógono.

Nosso desenho parte da observação dessas características e busca estabelecer uma relação de tensão positiva através da inclusão da linha diagonal. O programa propunha que o público ganhasse um espaço dentro do museu para deixar sedimentar a experiência da visita às exposições. Para tal, nessa sala estão disponíveis livros e catálogos referentes às obras e artistas que fazem parte da coleção da instituição, além de dois computadores com acesso às imagens e informações das obras da coleção que não se encontram expostas fisicamente.

Tijuana (pp.172 - 176)

Fomos convidados pelos galeristas Eduardo Brandão e Eliana Finkelstein, diretores da Galeria Vermelho, para projetar um “móvel” a fim de expor livros de artistas e outros objetos ainda sem formato definido.

Eles estavam reformando uma casa que seria anexada ao prédio principal da galeria. A integração dos espaços era um fator importante nessa obra realizada por Paulo Mendes da Rocha e José Armênio Brito Cruz. Nossa intenção foi o de levar adiante esta integração, dela utilizando-nos não só como conceito, mas também como imagem. A peça começa como corrimão e depois se transforma em estante, em um plano contínuo de diferentes larguras.

Desta forma, criamos apoios para expor obras de artistas em formatos diferentes daqueles expostos nas salas principais da galeria.

Pinacoteca do Estado de São Paulo

This building designed by Ramos de Azevedo in the late 1800s has symmetry as one of its main organization elements. Renovations conducted by Paulo Mendes in the 1990s recreate circulation inside the building, including great orthogonal axis of the elevator and the passages. It also altered the access of visitors, which is now made through what used to be the side of the building. The museum's adaptation also transforms its former outside area into an inside area with a glass covering on its old yard with its Octagon.

Our design derives from observation of these features, seeking to establish a positive tension relationship by including a diagonal line. The program proposed that visitors had a space within the museum so that they could internalize the experience of visiting its exhibitions. For this, in this room there are books and catalogues related to the works and the artists that are part of the institution's collection, as well as two computers with access to images and information about works in the collection that are not being physically exhibited.

Tijuana (pp.172 - 176)zz

We were invited by gallery owners Eduardo Brandão and Eliana Finkelstein, directors at Vermelho Gallery, to design a “piece of furniture” aimed at exhibiting artists' books and other undefined objects.

They were renovating a house that would be part of the gallery's main building. Integrating spaces was an important factor in this renovation project by Paulo Mendes da Rocha and José Armênio Brito Cruz. Our intention was to bring forth such integration by using it not only as concept, but also as image. The piece starts as handrail and later becomes bookshelf, in a varied width continuous planes.

This way, we created supports to exhibit works by artists that had different formats from those exhibited in the main rooms of the gallery.













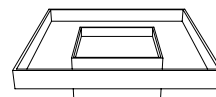
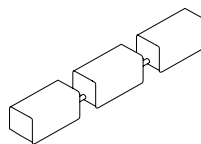


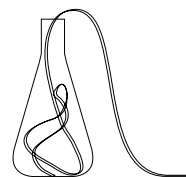
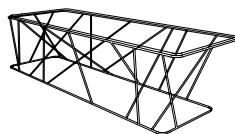
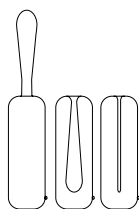
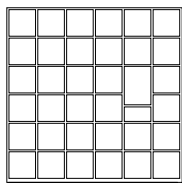




Tempo

Time





Tales Ab'Sáber

Certa vez houve uma propaganda de televisão em que um conhecido jornalista, pessoa muito *igual a si mesmo*, e já um tanto envelhecido, sentava-se em uma poltrona dos irmãos Campana, leve, expressiva e muito imaginativa, como sempre, com seus materiais deslocados, beirando o espetáculo, como sempre, e então tentava nos vender ou convencer de alguma coisa. Aquela imagem um pouco descompassada em seus signos, seu ideograma, seu neotropicalismo involuntário de mercado, colocava problemas de modo estranho. No seu desarranjo ela parecia ir um pouco mais fundo na natureza de uma questão que estava por tudo. Pensando sobre o estatuto e algo da ideologia do nosso mundo contemporâneo todo recoberto de *design*, cheguei à ideia, que naquele momento pareceu boa para o enigma mundano que a movia, *de que as coisas em nosso mundo evoluem mais que os homens*.

Enquanto o impulso de mercado e a força histórica interna dos próprios campos da arte e do *design* levam a uma espécie de mutação e de evolução constante das coisas, das mercadorias, em um espetáculo proteico próprio da sociedade hiper-industrial e de hiperconsumo nunca antes visto na vida humana, as pessoas, em suas posições mais ou menos bem postas e fixadas – no campo de trabalho intelectual, ou no mundo do trabalho braçal, ou no senhorio da propriedade – costumam mudar muito pouco, ou mesmo nada. Seus *habitus*, suas práticas e seus códigos de vida são, em geral, muito estereotipados. No capitalismo alavancado de nosso tempo, *todo poder histórico de mutação estaria concentrado nas coisas*, enquanto os homens repõem, mais ou menos

inconscientes de si próprios, sempre as mesmas relações e posições no mundo do sentido e nos modelos préfixados das formas e dos estilos subjetivos. Mais uma vez, mas de modo novo, há um grande descompasso entre os homens e as coisas feitas por eles.

Luciana Martins e Gerson de Oliveira participam e criam a sua diferença nesta ordem geral da hiperpotência das coisas, para o singelo sistema de repetição que é mais próprio e comum da vida dos homens. No entanto, quando observamos o seu trabalho com algum cuidado, e ele merece todo cuidado, vemos emergir uma série de claros valores, de sentidos, que, mesmo que acoplados ao mercado dos objetos, o *único que se transforma*, fala de fato de outros mundos. Nestas coisas feitas para a casa, qualificadas, todos os valores da sua matéria, como extensão, densidade, cores, transparência, proporções, equilíbrio, brilho, peso ou leveza, estão em constante avaliação, quase crítica, e em constante arranjo, sempre surpreendente, e algo intelectual, e se o resultado são elegantes objetos de convívio que tendem de fato a tornar a vida mais leve e feliz, o saldo de seus móveis e objetos é também uma infinidade de *ideias* e de *experiências* plásticas, sempre marcadas por uma inteligência delicada.

Como em um lindo brinco feito por eles – que lembra o conhecido trabalho de Yoko Ono que apaixonou John Lennon – é necessário chegar um pouco mais perto destas mesas, destes sofás e destas cadeiras para então, para além do seu conforto e do claro porte elegante, *ouvirmos o sussurro do seu segredo*.

Uma das primeiras coisas que Luciana e Gerson fizeram, e que

já há muitos anos, em meados dos anos de 1990, me emocionou deste modo foi a mesa de centro de sala *Pigmento*. Tratava-se de um grande quadrado perfeito, de proporções leves, recoberto de vidro e suspenso sobre uma base quadrada menor. Até então, tudo bem. Mas dentro da caixa de vidro se encontrava depositada uma camada grossa, acumulada ao acaso, de pigmento azul escuro, e um segundo quadrado inscrito no interior da caixa quadrada criava em conjunto com o pigmento uma espécie de topografia, um mapa ativo no interior da mesa, por onde uma espécie de acidentado solo de pó azul se organizava.

Em um primeiro momento do mundo a mesa era simplesmente bela e ótima para o seu uso e sua função. Porém, com o tempo do olhar, despertado pela curiosidade, e a convivência mais ampla com o corpo do usuário, ela *foi se tornando* um pequeno universo lúdico, um verdadeiro *território para a imaginação*, que remetia ao que de mais vivo há no prolongamento do infantil em nós, e não nos cansávamos então de investigar o seu misterioso verdadeiro *universo em miniatura*. Assim, matéria, cor, transparência; madeira, pó e vidro, se articulavam, criando um mundo que, ordenado meio ao acaso, e certamente por um golpe de espírito, ganhava a coerência de um universo vivo, que convoca a imaginação e a inteligência em uma constante ação de descoberta, *que perdurava no tempo e que era tempo vivido*, acontecimento, muito para além da ideia mais simples, mesmo que necessária e útil, de uma mesa de centro de sala. Embora fosse apenas a mesa de sala a primeira, no contato com o móvel, a

vir a consciência.

A heterogeneidade dos materiais acabou organizada em muitos planos de sentido, contraditórios que convivem plenamente, produzindo de um móvel uma experiência íntima, de difícil descrição, por que nada há de óbvio em seu segredo. Quando, muitos anos mais tarde, vi a instalação *Glove Trotter*, de Cildo Meireles, não pude deixar de me lembrar do *mundo azul* guardado dentro de uma mesa, de Luciana Martins e Gerson de Oliveira. Por fim, na mesma linha de surpresas e deslocamentos que fazem a experiência, me parece bonita a ideia de uma *mesa* que se chama *Pigmento*.

Os mesmos valores de descoberta e sentido mais fino, cuja conquista vem com o tempo, no convívio extenso do corpo, na vida e na imaginação curiosa que desperta com as coisas, podem ser vistos em muitos outros objetos da dupla. Nas mesas *Intervalo*, palavra que se refere simultaneamente a espaço e a tempo, o olhar sobre as sobreposições de muitas camadas de acrílico em composições plásticas certeiras que revelam intensamente as potências do material do seu tempo, é, com o tempo, deslocado para a muito fina lateral de mesa, lugar da coisa que costuma ser invisível, onde os acrílicos criam ainda uma outra estrutura de cores, linear, densa, tipicamente moderna. De um ponto de vista e uma potência plástica passamos, em um rearranjo do olhar, e em um segundo golpe no tempo, para uma outra, surpreendente. A cadeira *Cadê* nos aparece em um primeiro momento como um enigmático volume negro, inteiro, de pano tecnológico, uma escultura vedada e opaca, embora de um

Tempo

Time

opaco brilhante, quando, na descoberta de seu modo de funcionar e seu uso, somos vertiginosamente transportados para outro campo da experiência, lúdico, próximo da sustentação poética imemorial da rede, ou mesmo do colo materno. No caso, os vértices de sentido vivos articulados misteriosamente na coisa se transformam muito rapidamente, no próprio gesto de usá-la, e o enigma é solucionado como experiência prazerosa e de imaginário mais íntimo. O mergulho na cadeira *Cadê* é sem dúvida um gesto e um símbolo erótico que envolve todo o corpo, do mesmo modo que, quando, há muito tempo, Luciana tentava me explicar a sensação de envolvimento e de enigma visual narcísico da mesa *Mientras Tanto*, correlata, como mesa, ao princípio da *Cadê*, ela só pode completar suas razões plásticas com a expressão: “É um tesão...” Entendi que o prazer corpóreo mais explícito de um erotismo que envolve a pele, o involucro do próprio corpo, era ativado pelo uso da mesa reinventada pela dupla. Também o conjunto escultórico de vasos *Vasos Vaso* tem um movimento interno, uma narrativa, que em quatro tempos nos leva de algo como uma fina inseminação do vidro, até o nascimento, solto no espaço, de um ser de espelho, que reflete tudo ao seu redor... E assim por diante.

Em todas estas obras, e em várias outras, o seu uso ou a convivência com elas leva ao trabalho criativo, curioso e imaginativo, de uma experiência que, como toda verdadeira experiência, faz o tempo atravessar sua carne de vida e sonho.

Os móveis de Luciana e de Gerson não são espetaculares, de reconhecimento rápido e de gestão imediata e poderosa no plano da

imagem – no espaço onipotente da pura imagem, próprio da política do espetáculo de hoje – como outros designers contemporâneos buscam realizar. Em sua obra há um interessante recuo a potências ainda não esgotadas da movelaria e da sintaxe moderna, que é redesenhada com o sussurro imaginativo do presente, em uma marca material que remete ao trabalho do pensamento, que faz das múltiplas experiências e dimensões do mundo contemporâneo um segredo vivo, que exige algum trabalho e alguma mediação de um sujeito vivo, a ser descoberto mesmo nas bordas, no interior e através dos seus objetos.

Mais do que oferecer signos ao saturado imaginário contemporâneo, suas obras oferecem um fino trabalho do espírito e da inteligência, que precisa cultivar uma relação de experiência com algo, matérias que costumam estar em falta no espetáculo mais estridente ao nosso redor. Este é o sussurro, o segredo, para quem sabe ver.

Conheci Luciana e Gerson há muito tempo atrás, em meados dos anos de 1980, na Escola de Comunicações e Artes da USP. Eram amigos queridos que, em grande medida, tinham as mesmas inquietações e interesses intelectuais e humanos que eu. Luciana, eu conhecera ainda antes, amiga da adolescência, e sua mãe, Arakcy Martins Rodrigues, mulher brilhante, socióloga com formação psicanalítica, foi uma das referências e influências íntimas que, após a escola de cinema, acabaram por me levar à psicanálise. Não me parece absurdo que as preocupações teóricas entre sociedade, trabalho e psiquismo de Arakcy acabassem tão presentes, e ao mesmo tempo transformadas

radicalmente por um gesto verdadeiramente próprio, em Luciana:

“Este artigo analisa dados obtidos em cinco fábricas de tamanhos e ramos diferentes, levantados com o objetivo de revisitar as tarefas femininas depois de introdução de novos campos para a mulher na indústria e novas tecnologias. Modelos sociológicos e psicanalíticos são evocados para explicar a produção social da alteridade no trabalho a partir do gênero, que se revela muito forte, confundindo-se mesmo, ao que parece, com o ato fundador da cultura de uma sociedade.”

Com um certo deslocamento dos sentidos das coisas, como as bolas de bilhar que agora também correm pelas paredes, tal passagem do trabalho de Arakcy parece se remeter e comentar, em outra chave, e em profundidade, o próprio trabalho de Luciana. No mínimo há muita correspondência entre os temas e os interesses, que em Arakcy aparecem como teoria social, e em Luciana como mundo prático social, a ser enfrentado.

Sempre me perguntei por que aqueles amigos muito inteligentes e inquietos da faculdade de cinema dos anos de 1980 foram, no início dos 90, trabalhar com o *design* de móveis e de objetos. Por que aqueles amigos preciosos, que poderiam fazer um percurso intelectual acadêmico, ou trabalhar na arte “elevada” do cinema, optaram pelo desenho das coisas da vida, e pelo percurso pelo mundo mais concreto e imediato da mercadoria, da sua produção e do seu comércio? Sinais dos tempos, em que alguns dos melhores eram sugados pela voragem do mercado concreto das coisas humanas.

Hoje, passados vinte anos, acredito que os jovens artistas e intelectuais dos anos 1980 não perderam nada ao se dedicarem, com a inteligência plástica redobrada, ao mundo de seus maravilhosos e elegantes móveis. Creio que eles tiveram a coragem, difícil para muitos de nós, de enfrentar a mercadoria e o mercado simplesmente de frente, sem nenhum subterfúgio a não ser a própria potência e inteligência, para dar conta de algum sentido melhor, uma mínima moral, em um mundo que reduziu quase tudo o que existe ao que se pode consumir.

Hoje sei, em meus amigos e em mim mesmo, que os homens evoluem muito lentamente, mas, também, profundamente.

Tales Ab’Sáber, é psicanalista e ensaísta, membro do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, professor de Filosofia da Psicanálise na Universidade Federal de São Paulo, escreveu *O sonhar restaurado* (Editora 34, 2005) e *Lulismo, carisma pop e cultura anticrítica* (Hedra, 2011).

Tales Ab'Sáber

Once, there was a TV ad in which a well-known journalist, someone who is very *similar to himself* and who was a little old already, was sitting on a Campanas Brothers chair that was light, expressive, and highly imaginative, as usual, with its dislocated materials, bordering spectacle, as usual, and then he tried to sell us or to convince us of something. That image – somewhat a little out of step in its signs, its ideogram, its involuntary marketing neo-Tropicalism – presented awkward problems. In its disorderly manner, it seemed to go a little deeper in the nature of an all-encompassing issue. Thinking about the statute and a little about ideology in our contemporary design-covered world, I came to this conclusion, that at the time seemed adequate regarding the mundane enigma moving it: *that things in our world evolve more than men*.

While market pull and historic power inherent to the art and design fields cause a kind of constant mutation and evolution of things, of merchandises, in a multifaceted spectacle typical of a hyper-industrial, hyper-consuming society as we have never seen before in human life, people, in their more or less well put and fixed positions – in the intellectual work field or in the world of labor, or as property owners – usually change very little or nothing at all. Their *habitus*, their actions and their life codes are generally highly stereotyped. In our times' levered Capitalism, *all historic power of mutation would be concentrated in things*, while men restore – more or less unconsciously of themselves – the same relationships and positions in the world of senses and in pre-determined models of forms and of

subjective styles. Once again, however in a new manner, men and things made by them are greatly out of step.

Luciana Martins and Gerson de Oliveira take part and create their difference in this general order of hyper-power of things, to a simple system of repetition that belongs to the lives of men and is commoner to it. However, when we carefully observe their work – and it deserves all care – we see the emergence of a series of clear values, of senses that, even when attached to the marketing of objects, *the only ones that transform themselves*, are actually talking about other worlds. In these things made for the home, qualified, all values of their materials such as extension, density, colors, transparency, proportions, balance, weight or lightness, are constantly being evaluated, almost critically, and constantly being arranged, often amazingly and with a certain intellectual character, and when the result is elegant convivial objects that actually tend to make life lighter and happier, the result of their pieces of furniture and objects is also an infinity of visual *ideas* and *experiments*, always marked by delicate intelligence.

As in a beautiful earring they have created – alluding to the well-known Yoko Ono work that charmed John Lennon – it is necessary to get closer to these tables, to these couches and to these chairs so that, beyond their comfort and clear elegant poise, *we can hear the whisper of their secret*.

One of the first things that Luciana and Gerson created – and that was so long ago, in the mid-1990s, it moved me so much – was the coffee table *Pigmento*. It was a large perfect square, with light proportions,

covered in glass and suspended on a smaller square support. It was fine so far. But then, inside the glass box a thick layer of dark blue pigment, gathered by chance, was deposited; and a second square inscribed within the square box created, with the pigment, a kind of topography, an active map within the table, where a type of roughed soil of blue powder was organized.

In a first moment of the world, the table was simply beautiful and great for its use and function. However, taking time to observe, awakened by curiosity, and with deeper acquaintance with the body of its user, *it gradually became* a small playful universe, a real *territory for imagination*, which alluded to the most alive part in that extension of childhood in all of us, and then we would never tire of investigating its actual mysterious *miniature universe*. Thus, material, color, transparency; wood, powder and glass, were articulated, creating a world that, arranged kind of casually, and certainly through a blow of spirit, gained coherence in a living universe, which summons imagination and intelligence in a constant action of discovery, *which lasted long in time and which was a lived time*, an event, much beyond the most simple idea, even if it is necessary and useful, of a coffee table. Even though the coffee table was the first, on contact with the piece of furniture, to come into our awareness.

The heterogeneous character of the materials ended up organized in many – contradictory – planes of sense which exist together in full, producing an intimate experience, difficult to describe, as its secret has no obvious character, from a piece of furniture. When, years later, I

saw Cildo Meireles's *Glove Trotter* installation, I could not refrain from remembering the *blue world* kept inside a table, a table by Luciana Martins and Gerson de Oliveira. Finally, on the same line of surprises and dislocations that form experience, the idea of a *table* called *Pigment* seems beautiful to me.

The same values of discovery and a finer sense, which are acquired with time, through extensive acquaintance with the body, in life and in curious imagination that is awakened by things, can be seen in many other objects created by this duo. In their *Intervalo* tables, whose name refers simultaneously to space and time, looking at the juxtaposition of many acrylic layers in visual right-on compositions that intensely reveal the potential of the material of its top, your eyes, with time, wander to the table's thin side, the place of that thing that is usually invisible, where the acrylic sheets create an extra structure of colors that is linear, dense, typically modern. From a point of view and a visual power we go through, by rearranging our regard, and in a second blow in time, to another one that is surprising. The *Cadê* chair appears at first as an enigmatic black volume, whole, in technologic fabric, a closed-in opaque sculpture, even though it is a shining opaque, when, through discovering the way it works and its usage, we are vertiginously transported to another – playful – field of our experience, close to a immemorial poetic support of a hammock, or even your mother's arms. In this case, the vortices of living sense mysteriously articulated in the thing itself are quickly transformed, through the gesture of using it, and the conundrum is solved as

Tempo

Time

pleasurable experience and of a more intimate imaginary. Plunging into the *Cadê* chair is without a doubt a gesture and an erotic symbol that involves the body as a whole, in the same way that, when, a long time ago, Luciana was trying to explain to me the sensation of involvement and of Narcissistic visual enigma in the *Mientras Tanto* table, relating, as table, to the principle of *Cadê*, the only way she could find to complete her visual reasons was this expression: "It is so lustful..." I understood that a more explicit bodily pleasure of eroticism involving the skin, the covering of the body itself, was activated by the table invented by the duo. The vase sculpture set *Vasos Vaso* possesses internal movement, a narrative, which takes us in four beats from something like glass's fine insemination to the birth, loose in space, of a mirror-being reflecting everything around it... And so on, so forth.

In all of these works, and in many others, their use or the acquaintance with them take us to creative, curious, imaginative work, of an experience that, like every real experience, makes time pierce through its meat of life and dream.

Luciana and Gerson's pieces of furniture are not spectacular, quickly recognized and immediately and powerfully managed in the image plane – in the omnipotent space of pure image, inherent to today's spectacle policy – like other contemporary designers try to do. In their work there is an interesting going back to potentialities that have not yet been exhausted in furniture-making and modern syntax, which is redesigned with the present's imaginative whisper, in a material mark that alludes

to the work of thought, which transforms the multiple experiences and dimensions of the contemporary world in a living secret, which requires some work and some mediation of a living subject, to be found even in the fringes, in the interiors and through its objects.

More than offering signs to our saturated contemporary imaginary, their works offer a fine labor of spirit and intelligence, which needs to cultivate a relation of experience with something, materials that are usually lacking in the most strident of spectacles around us. This is the whisper, the secret, for those who know how to look.

I met Luciana and Gerson a long time ago, in the mid-1980s, at the School of Communication and Art at USP. They were dear friends who, largely, had the same anxieties and intellectual and human interests that I had. Luciana, I had met even before, she was my friend from our teenage years, and her mother, Arakcy Martins Rodrigues, a brilliant woman, a sociologist with psychoanalytical training, was one of the intimate references and influences that, after the school of film, ended up steering me towards psychoanalysis. It does not seem absurd to me that Arakcy's theoretical concerns regarding society, work and psychics ended up being so present and at the same time radically transformed by her truly own gesture, in Luciana:

"This article analyses data collected in five different factories of different sizes and industries, gathered with the aim of revisiting female chores after the introduction of new fields for women in factories and new technologies. Sociological and psychoanalytical characters

are evoked in order to explain the social production of differences in work based on gender, which is very strong, and are even getting confounded, apparently, with the founding act of a society.”

With a certain dislocation of the sense of things, such as billiard balls that now run on walls too, this excerpt of Arakcy’s work seems to commentate, in another key, and deeply, Luciana’s own work. In the least, there is some correspondence between their themes and their interests, which for Arakcy appear as social theory, for Luciana it is a practical social world to be faced.

I have always wondered why those very intelligent and restless friends from film school in the 1980s were, in the early 90s, to work with design of objects. Why those precious friends, who could have taken an intellectual academic path, or work on the “high” art of cinema, chose to design the things of life, and the more concrete and immediate world path of merchandise, of production and commerce? Sign of the times, in which some of the best were vacuumed out by the voracity of concrete market for human things.

Today, twenty years later, I believe those young artists and intellectuals from the 1980s did not lose anything by dedicating themselves, with their visual intelligence doubled, to the world of their wonderful and elegant pieces of furniture. I believe they were bold, something that is difficult for so many of us, to face the merchandise and the market, simply and upfront, without any subterfuge but their own power and intelligence, in order to bring a better sense, a minimum of moral, to a world that has reduced almost everything that

exists to something that can be consumed.

Today I know, in my friends and in myself, that men evolve very slowly, but, also, very deeply.

Tales Ab’Sáber is a psychoanalyst and essayist, member of the Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, Professor of Psychoanalysis Philosophy at Universidade Federal de São Paulo; he wrote *O sonhar restaurado* (Restored Dreaming; Editora 34, 2005) and *Lulismo, carisma pop e cultura anticrítica* (Lula-ism, Pop Charisma and Anti-Critic Culture; Hedra, 2011).







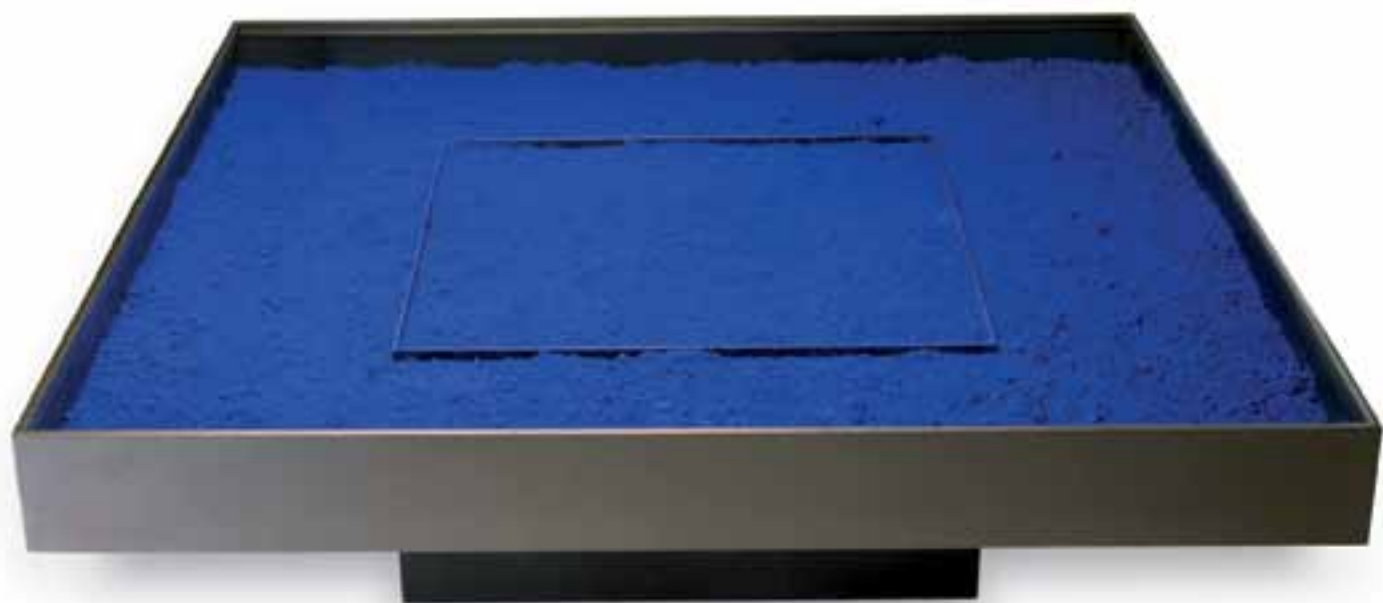
















21 anos

21 years

A *Ovo* é formada pelos designers Luciana Martins (São Paulo, 1967) e Gerson de Oliveira (Volta Redonda, 1970). A dupla se conheceu no início dos anos 90, quando ambos eram estudantes de Cinema na *Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo*. Durante o curso surgiu a inclinação para o *design*, expressa por meio da criação de pequenos objetos em uma oficina livre de escultura. O primeiro trabalho da dupla foi uma agenda com capa de metal. Em seguida vieram algumas luminárias e as primeiras peças de mobiliário, campo em que os futuros designers desenvolveriam a maior parte de sua produção.

A passagem deste momento para a profissionalização foi bastante rápida. Após seguir alguns cursos para instrumentalização em aspectos específicos do *design* – desenho técnico, história do mobiliário – e estágios em fábricas de móveis, Luciana e Gerson desenvolveram sua própria linha. Algumas peças desse início de carreira ainda se encontram em produção, como a mesa *Pigmento*, a luminária *Estação da Luz* e a premiada poltrona *Cadê*.

Em 1994, os *designers* participaram de sua primeira exposição importante: *Entre Objetos*, com curadoria de Maria Alice Milliet, realizada na *Galeria Nara Roesler* e posteriormente no MAM-RJ, *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, na qual apresentaram pela primeira vez a poltrona *Cadê*. No ano seguinte, essa peça recebeu o *Prêmio Joaquim Tenreiro*, primeiro lugar na categoria residencial do *Prêmio Design Museu da Casa Brasileira*, o concurso mais antigo e prestigioso da área de *design* no Brasil. A dupla voltou a receber a mesma premiação em

2005, desta vez com os cabides *Huevos Revueltos* e a cadeira *Terceira* (primeiro e segundo lugares, respectivamente) e em 2010, com a linha *Tiras*.

Desde o início da parceria, em 1991, até os dias de hoje, Luciana Martins e Gerson de Oliveira vêm criando peças de *design* que, segundo a curadora, jornalista e professora de história do *design*, Adélia Borges, “...reúnem qualidade formal, usabilidade e uma dose de humor; com frequência, (as peças) embutem uma espécie de comentários sobre a casa e o morar.”.

Em 2002, Luciana e Gerson inauguraram seu espaço expositivo e adotaram o nome *Ovo*. Aqui cabe citar novamente Adélia Borges pela forma precisa como sintetiza a relação entre o trabalho da dupla e a escolha do nome: “Buscam a forma justa, sintética e depurada da criação divina que, na maneira de uma profissão de fé, escolheram para dar nome a seu estúdio: ovo.”

No rol das exposições realizadas devem ser citadas: *Subjetos*, realizada em 1997 no MuBE – *Museu Brasileiro da Escultura*, projeto em parceria com os *designers* Fernando e Humberto Campana e Jacqueline Terpins, na qual apresentaram, entre outras peças, a mesa *Mientras Tanto*. Em 2000 foram convidados a realizar exposição individual na renomada *Galeria Brito Cimini*, atual *Luciana Brito Galeria*. Nessa mostra foram vistos pela primeira vez o tapete *Playground*, a mesa *Ciranda* e os cabides *Huevos Revueltos*, peças posteriormente exibidas na mostra *Bienal 50 Anos* promovida pela *Fundação Bienal de São Paulo*. Outra realização importante de Luciana e Gerson foi

a instalação intitulada *P.A.*, no *Projeto Parede* do MAM-SP. Nesse projeto, a cada seis meses um artista é convidado a criar um projeto *site specific* para a parede da entrada do museu. Foi a primeira vez que um *designer* (ou uma dupla, no caso) foi convidado para tal programa. Destaca-se igualmente a participação dos *designers* na *Experimenta*, bienal internacional de *design* e arquitetura, com curadoria de Guta Moura Guedes, na *Westerhuis*, em Amsterdam, Holanda. A mais recente mostra internacional de que os *designers* participaram foi a *Brazilian Design – Modern and Contemporary Furniture*, em Berlim, Alemanha, com curadoria de Zanini de Zanine.

A presença da *Ovo* em publicações especializadas, tanto nacionais quanto internacionais, tem sido constante. Segundo a revista japonesa *Axis*, “A abordagem da *Ovo* para o *design* envolve a criação de artefatos inteligentes, que mexem com nossa percepção”. Em seu texto sobre a dupla no livro *& Fork*, da editora *Phaidon Press*, a curadora portuguesa Guta Moura Guedes afirma: “A expressiva capacidade de comunicação e uma sutil contaminação com universos mais artísticos conferem ao trabalho da *Ovo* dimensões mais simbólicas. A consistência do seu trabalho faz deste ateliê de *design* brasileiro um dos mais interessantes do momento”. A publicação britânica *Viewpoint* apontou a *Ovo* como uma das dez marcas dos países BRIC que influenciarão o mercado na próxima década.

Em 2011 a dupla realizou um importante projeto para a *Pinacoteca do Estado de São Paulo*. O museu teve todo o seu segundo andar, dedicado à exposição permanente das obras do acervo, repaginado. Aos

designers coube o projeto de duas salas: a de leitura e a do educativo. A primeira é um espaço de relaxamento onde o visitante encontrará livros, catálogos e publicações referentes às obras expostas. O conjunto privilegia a assimetria e a irregularidade das formas, contrastando com as características do edifício projetado por Ramos de Azevedo e reformado por Paulo Mendes da Rocha.

A *Ovo* se mantém em constante processo de pesquisa e desenvolvimento de novos projetos. Em breve serão lançadas duas novas linhas de estofados, uma família de estante e escrivaninha e uma cama que complementar a premiada linha *Tiras*. Atualmente a *Ovo* se dedica à finalização do projeto da biblioteca da sede da *Comunidade Shalom*, em São Paulo. O edifício foi projetado pelo escritório *Brasil Arquitetura*, sob comando de Marcelo Ferraz. A biblioteca contará com peças da linha da *Ovo*, como a estante *Circular*, a cadeira *Tobogã*, entre outras, e ainda uma estação de trabalho / estante / biombo projetado especificamente para o local.

21 anos

21 years

Ovo [which translates as “egg” in Portuguese] is formed by designers Luciana Martins (São Paulo, 1967) and Gerson de Oliveira (Volta Redonda, 1970). The pair met in the early 1990s, when they were undergraduate film students at the *School of Communication and Art* (ECA) at *Universidade de São Paulo*. During their course, they discovered their inclination towards design, expressed through creating small objects in an open sculpture workshop. Their first collaborative work was a schedule book with a metal cover. Then they created a few lamps and their first pieces of furniture, a field in which these future designers would develop most of their production.

The transition from that moment to professionalization was quite fast. After going through some training courses in order to acquire the right tools related to specific aspects of design – technical drawing, furniture history – and working as trainees in furniture manufacturers, Luciana e Gerson developed their own line. Some pieces from their early career are still being produced, such as the *Pigmento* [Pigment] table, the *Estação da Luz* [Light Train Station] lamp, and the awarded *Cadê* [Where Is It] chair.

In 1994, the designers took part in their first remarkable exhibition: *Entre Objetos* curated by Maria Alice Milliet at *Nara Roesler Gallery* and later at MAM-RJ, *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, in which they presented for the first time the *Cadê* chair. On the following year, this piece received the *Joaquim Tenreiro Award*, the first place in the home category of *Prêmio Design Museu da Casa Brasileira*, the oldest and most renowned award in Brazilian design. The duo received

the same award again in 2005, this time with their *Huevos Revueltos* [Scrambled Eggs] wall hangers and the *Terceira* [Third] chair (first and second places, respectively), and in 2010, with their *Tiras* [Straps] line.

From the beginning of their collaboration in 1991 to the present day, Luciana Martins e Gerson de Oliveira have been creating design pieces that, according to curator, writer and history of design professor Adélia Borges “... combine formal quality and usability with a twist – the pieces often contain some kind of humorous comment about home and living.”

In 2002, Luciana and Gerson opened their exhibition space and adopted the name *Ovo*. Here we must quote Adélia Borges again, for the manner in which she sums up the relationship between the duo’s work and their chosen name: “They search the right, synthetic and pure divine form they chose to name their studio, as profession of faith – the egg.”

Regarding the list of exhibitions they took part in, we must mention: *Subjetos*, in 1997 at MuBE – *Museu Brasileiro da Escultura*, a collaborative project with designers Fernando and Humberto Campana and Jacqueline Terpins, in which they presented, among other pieces, the *Mientras Tanto* [Meanwhile] table. In 2000, they were invited to do an individual show at the renowned *Brito Cimino Gallery*, currently *Luciana Brito Gallery*. In this exhibition, they showed for the first time their *Playground* rug, their *Ciranda* [Circle Dance] table and their *Huevos Revueltos* [Scrambled Eggs] wall hangers, pieces that were later exhibited on the *Bienal 50 Anos* show, promoted by *Fundação Bienal*

de São Paulo. Another remarkable accomplishment by Luciana and Gerson was their installation *P.A.*, at MAM-SP's *Projeto Parede* [Wall Project]. In this project, every six months, a different artist is invited to create a site specific project for the entrance wall in the museum. It was the first time a designer (or a duo, in this case) was invited to this program. We can also highlight the designers' participation in *Experimenta*, the international design and architecture biennial curated by Guta Moura Guedes at *Westerhuis* in Amsterdam, the Netherlands. The most recent international show the designers took part in was *Brazilian Design – Modern and Contemporary Furniture* in Berlin, Germany, curated by Zanini de Zanine.

Presence of *Ovo* in specialized publications, both Brazilian and international, has been constant. According to Japanese magazine *Axis*, "*Ovo's* take on design involves creating smart artifacts that affect our perceptions." In her text about the duo on *Phaidon Press's & Fork*, Portuguese curator Guta Moura Guedes states: "Expressive communication ability, together with a subtle contamination of more artistic universes, give *Ovo's* works rather symbolic dimensions. This Brazilian design studio is one of the most exciting at the moment, due to their consistent creations." *Ovo* is mentioned by British publication *Viewpoint* as one of the ten brands in BRICs that will influence the next decade.

In 2011, the duo accomplished an important project for *Pinacoteca do Estado de São Paulo*. The second floor of this museum, entirely devoted to exhibiting its permanent collection, was completely

refurbished. The designers were charged with projecting two rooms: the reading room and the educative activities room. The first one is a relaxing lounge where visitors will find books, catalogues and publications referring to works on show. The ensemble privileges asymmetry and irregular forms, contrasting with the characteristics of the building designed by Ramos de Azevedo and renewed by Paulo Mendes da Rocha.

Ovo is always researching and developing new projects. Two new lines of upholstered furniture, a family of bookshelf and desk and a bed to complement the awarded *Tiras* [Straps] line will be launched soon. Currently, *Ovo* is dedicated to finalizing the project of the library at *Comunidade Shalom's* headquarters in São Paulo. The building was designed by *Brasil Arquitetura* studio, headed by Marcelo Ferraz. The library will have *Ovo* pieces such as the *Circular* bookshelf and the *Tobogã* chair among others, as well as a work station/bookshelf/screen specifically designed for the location.

Linha do tempo

Time line

1991

Luciana Martins e Gerson de Oliveira se conhecem na ECA-USP e começam a trabalhar com *design*

Luciana Martins and Gerson de Oliveira meet at the School of Art and Communication ECA-USP and start to work with design

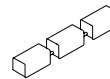
1994

Criam a luminária **Estação da Luz**

Fazem a primeira exposição individual, no Café Design Tok&Stok

They create the **Estação da Luz** [Light Train Station] lamp

They have their first solo show at Café Design Tok&Stok



1993

Criam a luminária **Ampulheta**

Participam da exposição coletiva de *light designers* Iluminativa, no MASP

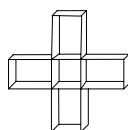
They create the **Ampulheta** [Sand-Glass] lamp

They take part in the light designers' collective





1997



Criam a estante **Palavras Cruzadas**

Realizam a exposição Subjetos, no MuBE, em parceria com os irmãos Campana e Jacqueline Terpins

A poltrona Cadê integra o International Design Yearbook e a exposição Design Mit Zukunft, na Alemanha, ambos com curadoria de Philippe Starck, e aparece no livro 50 Chairs, de Mel Byars

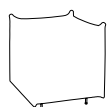
They create the **Palavras Cruzadas** [Crosswords] bookshelf

They take part in the exhibition Subjetos at MuBE with the Campanas Brothers and Jacqueline Terpins

The CADÊ chair appears in the International Design Yearbook and the Design Mit Zukunft exhibition in Germany, both curated by Philippe Starck, and in the

Criam a poltrona **Cadê**, pela qual recebem o 1º lugar no Prêmio Design Museu da Casa Brasileira

Participam da exposição Entre Objetos, no MAM-RJ e na Galeria Nara Roesler



They create the **Cadê** [Where Is It] chair and receive the 1st Place Award at Prêmio Design Museu da Casa Brasileira

They take part in the Entre Objetos show at MAM-RJ and at Nara Roesler Gallery

1995



Participam da mostra Design Brazil, 5 Contemporary Designers, em Miami, EUA

Têm duas peças incluídas nos livros 50 Tables e 50 Lights, ambos editados por Mel Byars

They take part in the Design Brazil, 5 Contemporary Designers show in Miami, US

Two of their pieces are included in the books 50 Tables and 50 Lights, both edited by Mel Byars

1998



1999

Criam a luminária **Cubo**



They create the **Cubo** [Cube] lamp



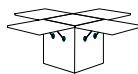
2001

Criam as mesas **Ciranda** e **Clip**

Participam da mostra Bienal 50 Anos, na Fundação Bienal de São Paulo

They create the **Ciranda** [Circle Dance] and **Clip** tables

They take part in the Bienal 50 Anos show at Fundação Bienal de São Paulo



2000

Realizam a exposição individual Playground, na Galeria Brito Cimino. Conquistam o 1º lugar no Prêmio Brasil Faz Design com a mesa **Mientras Tanto**

Criam a mesa **Pronto-Socorro**

They take part in the Playground solo show at Brito Cimino Gallery. They are awarded 1st place at the Prêmio Brasil Faz Design with their **Mientras Tanto** [Meanwhile] table

They create the **Pronto-Socorro** [Emergency Room] table





2002

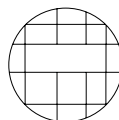
Inauguram a loja, OVO com a exposição Home Sweet Home

Criam as cadeiras **Varetas**, **Tobogã**, a estante **Bis**, a luminária **RGB** e o sofá **2002**

They open their own store OVO with the Home Sweet Home exhibition

They create the **Varetas** [Sticks] and **Tobogã** [Slide] chairs, the **Bis** [Encore] bookshelf, the **RGB** lamp and the **2002** couch

2003



Criam a estante **Circular**

They create the **Circular** bookshelf



2004

Participam da exposição Hora Aberta, na Galeria Vermelho, com a instalação **Campo**

They take part in the Hora Aberta exhibition at Vermelho Gallery with their **Campo** [Field] installation





2005

Criam a instalação P.A. para o Projeto Parede do MAM-SP. A obra passa a integrar o acervo do museu

Recebem três premiações no 19º Prêmio Design Museu da Casa Brasileira:

Huevos Revueltos (1º lugar, utensílios)

Terceira (2º lugar, mobiliário residencial)

Box in the Box (menção honrosa, utensílios)

They create the P.A. installation for MAM-SP's Projeto Parede [Wall Project]. The work becomes part of the museum's collection

They receive three awards at the 19th Prêmio Design Museu da Casa Brasileira:

Huevos Revueltos ("Scrambled Eggs"; 1st place, utensils)

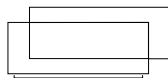
Terceira ("Third"; 2nd place, home furniture)

Box in the Box (honorable mention, utensils)

2007

Estão entre os 100 *designers* apontados como revelações globais por dez curadores internacionais no livro & Fork, da Phaidon Press

They are among the 100 designers considered as global revelations by ten international curators in Phaidon Press's & Fork book



2006

Integram a publicação Young Designers America, da Editora Daab

Criam o console **Entre**

They take part in Daab's Young Designers Americas publication

They create the **Entre** [Between] side table

Integram a Bienal Brasileira de Design, em São Paulo, com a estante **Bis**

Participam da Experimenta Design, bienal internacional de *design* e arquitetura, na Holanda

They take part in the Bienal Brasileira de Design in São Paulo with their **Bis** bookcase

They take part in Experimenta Design, an international design biennial in the Netherlands

2008



2009



A mesa **Pronto-Socorro** integra a exposição Design Brasileiro Hoje: Fronteiras, com curadoria de Adélia Borges, no MAM-SP

Participam da exposição Now Haus com a luminária **Bau**

Their **Pronto-Socorro** table is part of the Design Brasileiro Hoje: Fronteiras exhibition curated by Adélia Borges at MAM-SP

They take part in the Now Haus exhibition with their **Bau** [Chest] lamp

2011

Integram a exposição (+55) Brazil, em Barnsley, Reino Unido

Participam do Salão Design São Paulo, na OCA

They take part in the (+55) Brazil exhibition in Barnsley, UK

They take part in the Salão Design São Paulo at OCA

Criam as linhas **Clara** e **Laterais**, e o objeto **Honey I'm Home** (edição limitada) para o Clube de Colecionadores de Design do MAM-SP

Na 24ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira, conquistam o 1º lugar, na categoria de mobiliário residencial com a linha **Tiras**

A Ovo é apontada pela publicação britânica Viewpoint como uma das 10 marcas BRIC que influenciarão a próxima década

They create the **Clara** [Clear] and **Laterais** [Laterals] lines, and the object **Honey I'm Home** (limited edition) for Clube de Colecionadores de Design at MAM-SP

On the 24th edition of Prêmio Design Museu da Casa Brasileira, they are awarded 1st place in the home furniture category with their line **Tiras** [Straps]

Ovo is mentioned by British publication Viewpoint as one of the ten brands in BRICs that will influence the next decade



2010



2012

Participam da mostra Brazilian Design - Modern and Contemporary Furniture, em Berlim, Alemanha

Lançam a poltrona de leitura da linha **Tiras**

They take part in the Brazilian Design - Modern and Contemporary Furniture show in Berlin, Germany

They launch a reading chair in the **Tiras** line

Curricu- Curriculum



Principais Exposições

2012	Brazilian Design – Modern and Contemporary Furniture, Berlim, Alemanha	2001	Bienal da Prata, Lamego e Porto, Portugal Bienal 50 Anos, Fundação Bienal, São Paulo Recortes, Galeria Brito Cimini, São Paulo
2011	55 Brazil, The Civic, Barnsley, Reino Unido Salão Design São Paulo, Oca, São Paulo	2000	Playground, Galeria Brito Cimini, São Paulo (individual) Brasil Faz Design, Museu da Casa Brasileira, São Paulo Brasil Faz Design, Società Umanitaria, Milão, Itália Brasil Faz Design, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, RJ
2010	Bienal Brasileira de Design 2010, Curitiba Design Brasil: 101 Anos de História, Museu da Casa Brasileira, São Paulo Clube do Design, MAM – Museu de Arte Moderna, São Paulo	1998	Design Brazil, 5 Contemporary Designers, Arango, Miami, EUA Galeria Casa da Imagem, Curitiba
2009	Tiras, Ovo, São Paulo Jardim de Infância, MAM – Museu de Arte Moderna, São Paulo Design Brasileiro Hoje: Fronteiras, MAM – Museu de Arte Moderna, São Paulo	1997	Subjetos, MuBE, Museu Brasileiro da Escultura, São Paulo Design Mit Zukunft, Focke-Museum, Bremen, Alemanha
2008	Come To My Place, Westerhuis Gallery at Experimenta, Amsterdam, Holanda	1996	Design Brasil 2000, Museu de Arte de Ribeirão Preto, RP Brasil Faz Design, Palazzo Reale, Milão, Itália Brasil Faz Design, Instituto dos Arquitetos do Brasil, RJ Brasil Faz Design, Liceu de Artes e Ofícios, Salvador
2007	Campo, OVO, São Paulo	1995	Individual, Café Design Tok & Stok, São Paulo Entre Objetos, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ Entre Objetos, Galeria Nara Roesler, São Paulo
2005	P.A., Projeto Parede, MAM – Museu de Arte Moderna, São Paulo Plasticorama, MAM – Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro	1994	Seleção do 8º Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira, SP
2004	Sala de Arte, OVO / Galeria Brito Cimini Hora Aberta, Galeria Vermelho, São Paulo Bienal Internacional de Saint Etienne, França	1993	Iluminativa, Museu de Arte de São Paulo, SP Coletiva de Designers, Galeria Montessanti-Roesler, SP Coletiva de Designers, Ovideo, SP
2003	História do Sentar, Museu de Arte de Curitiba		
2002	Home Sweet Home, inauguração do espaço expositivo OVO		

Prêmios

2010 1º lugar na categoria Mobiliário Residencial do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira para a linha Tiras

2005 1º lugar na categoria Utensílios do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira para o cabide Huevos Revueltos
2º lugar na categoria Mobiliário Residencial do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira para cadeira Terceira, Museu da Casa Brasileira
Menção Honrosa na categoria Utensílios do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira para Box in the Box

2000 1º lugar na Categoria Profissional na premiação da 4ª edição do Brasil Faz Design para mesa Mientras Tanto

1997 Menção Honrosa na categoria Mobiliário Residencial do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira para a mesa Camelo

1996 Selo de qualidade na categoria Mobiliário Residencial do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira para a estante Distante

1995 1º lugar na categoria Mobiliário Residencial do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira para a poltrona Cadê Prêmio conferido na mostra “Brasil Faz Design” (para a poltrona Cadê) realizada em Milão, Itália

Bibliografia Seleccionada

Livros:

“& Fork”, Phaidon Press, 2007, Reino Unido

“50 Tables”. BYARS, Mel; 1998, Rotovision, Suíça.

“50 Lights”. BYARS, Mel; 1998, Rotovision, Suíça.

“50 Chairs”. BYARS, Mel; 1997, Rotovision, Suíça.

“Young Designers of America”, 2007, Daab, Alemanha

“International Design Yearbook”, STARCK, Philippe (edição); 1997, Inglaterra

“Dictionnaire International des Arts Appliqués et du Design”,BARRÉ-DESPOND, Arlette (org.); 1996, Éditions du Regard, França.

“Museu da Casa Brasileira”, BORGES, Adélia; 1996, (Câmara Brasileira do Livro, São Paulo, Brasil)

“Ovo: Hibridismo no design contemporâneo”, GHOMES, Rogério; dissertação de mestrado UNESP, 2009.

“Design Brasil: 101 Anos de História”, SANTANA, Pedro Ariel (org.), 2010, Ed. Abril, São Paulo, Brasil

Catálogos:

“Design Brasileiro Hoje: Fronteiras”, Borges, Adélia, 2009, MAM-SP, São Paulo, Brasil.

“Playground”, GROSSMANN, Martin; 2000, Galeria Brito Cimino, São Paulo, Brasil.

“Rede de Tensão - Bienal 50 Anos”, BRANDÃO , Marili; 2001, São Paulo, Brasil.

Artigos em revistas especializadas:

BORGES, Adélia. Subjetos. Casa Vogue, São Paulo, pp. 118-120 1997.

BORGES, Adélia; NIO Tatewaki. Axis, Japão, v. 121, n. 6, p. 32, 2006.

DESIGN Brasil. Casa Claudia, São Paulo: Editora Abril, v.4, n. 6, pp. 82 - 83, 2009.

ESTRADA, Maria Helena. Subjetos ou a tentativa de reverter valores. Arc Design , n. 3, pp. 24-28 1997.

HANCOCK, Liz. Viewpoint. BRICBrands, Londres, 2010.

JARDIM, Luciana. A Forma Clara. Casa Claudia Luxo, São Paulo, Brasil, v. 1, n.1, pp 174-175

O’KELLY, Emma. Wallpaper - São Seers, Londres, n. 27, pp112 – 113, 2000.

SCHNEIDER, Clarissa. Playground. Casa Vogue, 2000.

ZIMM, Malin. RUM. Tidskriften om Arkitektur, Inredning och Design, Estocolmo, n. 4, pp. 44 - 47, 2001.

Artigos em jornais:

MARIZ, Juliana. A Dupla Vida dos Objetos: que são o que não Parecem. Jornal Valor, São Paulo, 28/11/2000.

MILHEIRO, Ana Vaz. Objectos-Palavras. Público, Lisboa, 2001.

HIRSZMAN, Maria. Dupla Transforma Móveis em Arte. Jornal da Tarde, São Paulo, 25/01/1997.

MOLINA,Camila. Dupla subverte design em novo espaço expositivo. Jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, Caderno 2, 08/11/2002.

Pecas em acervos de museus

“P.A.”, MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo

“Honey, I’m Home”, MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo

Curricu- Curriculum

Main Exhibitions

2012	Brazilian Design – Modern and Contemporary Furniture, Berlin, Germany	2001	Bienal da Prata, Lamego e Porto, Portugal Bienal 50 Anos, Fundação Bienal, São Paulo, Brazil
2011	55 Brazil, The Civic, Barnsley, UK Salão Design São Paulo, Oca, São Paulo, Brazil		Recortes, Galeria Brito Cimini, São Paulo, Brazil
2010	Bienal Brasileira de Design 2010, Curitiba, Brazil Design Brasil: 101 Anos de História, Museu da Casa Brasileira, São Paulo, Brazil Clube do Design, MAM – Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brazil	2000	Playground, Galeria Brito Cimini, São Paulo, Brazil (solo show) Brasil Faz Design, Museu da Casa Brasileira, São Paulo, Brazil Brasil Faz Design, Società Umanitaria, Milan, Italy Brasil Faz Design, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brazil
2009	Tiras, Ovo, São Paulo, Brazil Jardim de Infância, MAM – Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brazil Design Brasileiro Hoje: Fronteiras, MAM – Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brazil	1998	Design Brazil , 5 Contemporary Designers, Arango, Miami, US Galeria Casa da Imagem, Curitiba
2008	Come To My Place, Westerhuis Gallery at Experimenta, Amsterdam, The Netherlands	1997	Subjetos, MuBE, Museu Brasileiro da Escultura, São Paulo, Brazil Design Mit Zukunft , Focke-Museum, Bremen, Germany
2007	Campo, OVO, São Paulo, Brazil	1996	Design Brasil 2000, Museu de Arte de Ribeirão Preto, Brazil Brasil Faz Design, Palazzo Reale, Milan, Italy Brasil Faz Design, Instituto dos Arquitetos do Brasil, Rio de Janeiro, Brazil Brasil Faz Design, Liceu de Artes e Ofícios, Salvador, Brazil
2005	P.A., Projeto Parede, MAM – Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brazil Plasticorama, MAM – Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brazil	1995	Individual, Café Design Tok & Stok, São Paulo, Brazil Entre Objetos, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brazil Entre Objetos, Galeria Nara Roesler, São Paulo, Brazil
2004	Sala de Arte, OVO / Galeria Brito Cimini, São Paulo, Brazil Hora Aberta, Galeria Vermelho, São Paulo, Brazil Biennale Internationale Design, Saint-Étienne, France	1994	Seleção do 8º Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira, São Paulo, Brazil
2003	História do Sentar, Museu de Arte de Curitiba, Brazil	1993	Iluminativa, Museu de Arte de São Paulo, Brazil Coletiva de Designers, Galeria Montessanti-Roesler, São Paulo, Brazil Coletiva de Designers, Ovideo, São Paulo, Brazil
2002	Home Sweet Home, inauguration of OVO exhibition space		

Awards

- 2010 1st place in the Home Furniture category of Prêmio Design Museu da Casa Brasileira for the Tiras line
- 2005 1st place in the Utensils category of Prêmio Design Museu da Casa Brasileira for the Huevos Revueltos wall hanger
2nd place in the Home Furniture category of Prêmio Design Museu da Casa Brasileira for the Terceira chair
Honorable Mention in the Utensils category of Prêmio Design Museu da Casa Brasileira for Box in the Box
- 2000 1st place in the Professional category of the 4th edition of Brasil Faz Design for the Mientras Tanto table
- 1997 Honorable Mention in the Home Furniture category of Prêmio Design Museu da Casa Brasileira for the Camelo table
- 1996 Quality seal in the Home Furniture category of Prêmio Design Museu da Casa Brasileira for the Distante bookshelf
- 1995 1st place in the Home Furniture category of Prêmio Design Museu da Casa Brasileira for the Cadê chair
Award conferred at the “Brasil Faz Design” show (for the Cadê chair) taking place in Milan, Italy

Selected Bibliography

Books:

“& Fork” Phaidon Press, 2007, UK
“50 Tables” BYARS, Mel; 1998, Rotovision, Switzerland
“50 Lights” BYARS, Mel; 1998, Rotovision, Switzerland
“50 Chairs” BYARS, Mel; 1997, Rotovision, Switzerland
“Young Designers Americas” 2007, Daab, Germany
“International Design Yearbook” STARCK, Philippe (ed.); 1997, England
“Dictionnaire International des Arts Appliqués et du Design” BARRÉ-DESPOND, Arlette (org.); 1996, Éditions du Regard, France.
“Museu da Casa Brasileira”, BORGES, Adélia; 1996, Câmara Brasileira do Livro, São Paulo, Brazil
“Ovo: Hibridismo no design contemporâneo” GHOMES, Rogério; Master’s degree thesis, UNESP, 2009.
“Design Brasil: 101 Anos de História” SANTANA, Pedro Ariel (org.), 2010, Ed. Abril, São Paulo, Brazil

Catalogues:

“Design Brasileiro Hoje: Fronteiras” Borges, Adélia, 2009, MAM-SP, São Paulo, Brazil
“Playground” GROSSMANN, Martin; 2000, Galeria Brito Cimino, São Paulo, Brazil
“Rede de Tensão - Bienal 50 Anos” BRANDÃO, Marili; 2001, Fundação Bienal de São Paulo, Brazil

Articles in specialized publications:

“Casa Claudia Luxo” A Forma Clara, JARDIM, Luciana, São Paulo, Brazil, v. 1, n.1, pp 174-175
“Axis” BORGES, Adélia and NIO Tatewaki, 2006, Japan, v. 121, n. 6, p. 32, 2006.
“Viewpoint. BRICBrands” HANCOCK, Liz; June 2010, London, UK
“Design Brasil – Volume 4” Casa Claudia; April 2009, São Paulo, Brazil, n. 6, pp. 82 - 83, 2009.
“RUM. Tidskriften om Arkitektur, Inredning och Design” ZIMM, Malin; February 2001, Stockholm, n. 4, pp. 44 - 47, 2001.
“Wallpaper - São Seers” O’KELLY, Emma; April 2000, London, n. 27, pp112 – 113, 2000.
Casa Vogue, “Playground” SCHNEIDER, Clarissa; 2000, Brazil
“SUBJETOS, ou a tentativa de reverter valores” ESTRADA, Maria Helena; Arc Design, December 1997, São Paulo, n. 3, pp. 24-28 1997.
“Subjetos” BORGES, Adélia; Casa Vogue, 1997, São Paulo, pp. 118-120 1997.

Newspaper articles:

“A Dupla Vida dos Objetos que são o que não Parecem” MARIZ, Juliana; Valor Newspaper, 11.28.2000, Brazil.
“Objectos-Palavras” MILHEIRO, Ana Vaz; Público, 2001, Portugal.
“Dupla Transforma Móveis em Arte” HIRSZMAN, Maria; Jornal da Tarde, 01.25.1997, Brazil.
“Dupla subverte design em novo espaço expositivo” MOLINA, Camila; Jornal O Estado de São Paulo, 11.08.2002, Brazil.

Pieces belonging to museum collections

“P.A.” MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brazil
“Honey, I’m Home” MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brazil

Agradecimentos

Acknowledgements

Gostaríamos de agradecer aos que colaboraram para a viabilização deste livro, especialmente aos amigos de vida e de trabalho, Ronaldo Grossman, Jimmy Leroy e Penha Brant, Cris Bierrenbach, Flavio Devienne, Marília Kafeijian, Célio Braga e Maria Tereza Sadek. A Gabriel Lima e Vitor Cesar que deram contribuições fundamentais para o projeto.

A Ana Maria Tavares, amiga-mestra, que nos acompanha há tantos anos.

Aos olhares generosos dos autores dos textos e dos fotógrafos.

A Leôncio Martins Rodrigues, apoio constante de vida inteira. A Arakcy Martins Rodrigues, in memoriam, tão importante e essencial para nós. A Maurício e Célia Vieira, pelo suporte e carinho que sempre deram.

Agradecemos também a toda a equipe da Ovo: Bruno Bellusci, Demétria Vaz, Dennys Nascimento, Giulia Henne, Gleuber Abraão, José Fernando Sousa, Julio Onofre, Mariana Yumi, Natasha Schlobach, Paulo Roberto, Rogério de Oliveira Junior, Roni Gomes, Rosângela Rodrigues, nossos colaboradores do dia-a-dia. À Vivian Hashimoto, Henrique Ferreira, Felipe Zanardi e Emilie J. Matheiski.

A José Fujocka, Danilo Antunes, Mayara Moura e Larissa Otori pela dedicação e agilidade na finalização deste trabalho

E aos nossos patrocinadores e apoiadores, especialmente a Engeform, parceira de tantos anos e tão importante para o nosso desenvolvimento profissional. A Desconexo, a Finish e a Hill House nossos representantes que mais uma vez incentivaram o nosso trabalho. E a CBR, empresa que sempre aceitou os desafios que propusemos.

We would like to give thanks to those who have contributed to the realization of this book, particularly our friends in life and work, Ronaldo Grossman, Jimmy Leroy e Penha Brant, Cris Bierrenbach, Flávio Devienne, Marília Kafeijian, Célio Braga and Maria Tereza Sadek. To Gabriel Lima and Vitor Cesar for their key contribution to the graphic design. To Ana Maria Tavares, teacher and friend, who has been with us for so many years.

To the generous views of the authors of the texts and the photographers.

To Leôncio Martins Rodrigues, constant support of an entire life. To Arakcy Martins Rodrigues, in memoriam, so important and essential to us, whose presence is always remembered. To Maurício and Célia Vieira, for the support and love they always gave us.

To the whole team at Ovo: Bruno Bellusci, Demétria Vaz, Dennys Nascimento, Giulia Henne, Gleuber Abraão, José Fernando Sousa, Julio Onofre, Mariana Yumi, Natasha Schlobach, Paulo Roberto, Rogério de Oliveira Junior, Roni Gomes, Rosângela Rodrigues, the people who contribute with us everyday. And to Vivian Hashimoto, Henrique Ferreira, Felipe Zanardi and Emilie J. Matheiski.

To José Fujocka, Danilo Antunes, Mayara Moura and Larissa Otori for their dedication in the finishing of this book.

And to our sponsors and supporters, particularly to Engeform, a long time partner and so important in our professional development. To Desconexo, Finish and Hill House, our retailers who have once more supported our work. And to CBR, a manufacturer that has always faced our challenges.

Créditos
Credits

Coordenação editorial
Editorial Coordina-

Cris Cor-

Fotos
Photos

Augusto Bartolomei - capa
Fran Parente
Ruy Teixeira
Fernando Laszlo
Cássio Vasconcelos
Ricardo Barcellos
Rômulo Fialdini
Cris Bierrenbach
Miro
Cacá Bratke
Andrés Otero
Amilcar Packer
Thelma Villas Boas

Projeto gráfico
Graphic De-

Luciana Mar-

Consultora Gráfica
Graphic Consultancy

Vitor Ce-

Finalização
Finishing

L a r i s s a

Versão para o inglês
English transla-

A n a

Impressão
Printing

I n t e r -

Textos

Adélia Borges
Ana Maria Tavar-
es
Fernanda Barbara
Guilherme Wisnik
Martin Gross-
mann

Tratamento de Imagens
Retouch

Fujocka Photodesign
Mayara Moura
Juliana Nallini

Revisão de texto
Text Re-

Ateliê de

Obras de arte
Art pie-

Ricardo Basbaum p.26
Regina Silveira p. 28
Geraldo de Barros p. 100



Patrocínio
Sponsoring



FINISH



