

## Repensando o design por meio da arte contemporânea: dualidade entre registro e obra

Júlia Coelho Kotchetkoff

A relevante participação dos registros no trabalho do designer, tanto para difusão e conhecimento de trabalhos, como para o ato de projetar, justifica a preocupação sobre o modo com que são elaborados, e traz questionamentos sobre sua importância em relação aos objetos finais produzidos. Deste modo, este trabalho vem repensar a dualidade entre registro e obra no design. Para guiar tal realização, observa-se outro campo disciplinar – a arte contemporânea, em especial a *land art* e o trabalho de Robert Smithson. Este artista traz contribuições por trabalhar de maneira simultânea e conectada a obra e os meios que a registram, e por considerar estes últimos também como protagonistas. Em especial sua estratégia em trabalhar com a dualidade *site* e *nonsite* traduz sua preocupação sobre o tema e modos alternativos de atacá-lo. Esta pesquisa conclui que tal lógica pode ser um guia para repensar a dualidade obra-registro no campo do design.

Palavras-chave: Obra e registro, Arte e Design, Arte Contemporânea, *Land Art*, Robert Smithson

### ***Rethinking design through contemporary art: duality between record and work***

*The relevant participation of records in the designer's work, both for diffusion and knowledge of works, and for the act of designing itself, justifies the concern about the way in which they are elaborated, and raises questions about its importance in relation to the final objects produced. In this way, this work rethinks the duality between registration and object in design. To guide this realization, another disciplinary field is observed - contemporary art, especially land art and the work of Robert Smithson. This artist brings contributions for working simultaneously with the object and the media that register it, and for considering the latter also as protagonist. In particular, his strategy in working with the duality "site" and "nonsite" expresses his concern about the theme and alternative ways of attacking him. This research concludes that such logic can be a guide to rethink the object-record duality in the field of design.*

*Keywords: Object and record, Art and Design, Contemporary Art, Land Art, Robert Smithson*

## 1. Metodologia

A metodologia consistirá na análise de bibliografia acerca da arte contemporânea, em especial utilizando a autora Miwon Kwon; e do trabalho de Robert Smithson, particularmente por meio de Jack Flam. Na pesquisa se procurará correlações entre a arte contemporânea e o design, no que toca a relação entre obra construída e seus registros. Analisando tais aspectos, se elencará caminhos já percorridos pela arte e possíveis à prática do design, para possibilitar, neste último campo, novos olhares à representação de produtos e projetos.

## 2. Introdução

Para se encontrar respostas para um campo, muitas vezes é válido pesquisar em outro. Diferentes visões fomentam o surgimento de possibilidades de interpretação antes não enxergadas. Sob tal ótica, este estudo cogita repensar a dualidade entre obra e suas representações no design, por meio da análise de como tal correlação é tratada na arte contemporânea.

Os objetos de design existem em sua materialidade física e nos registros realizados acerca desta. Estes são realizados tanto antes quanto depois da execução da obra, a fim de guiar sua elaboração, guardar memória e propiciar sua difusão. O registro participa intensamente da vida do designer - da formação enquanto estudante à atuação na vida profissional seu trabalho conta com busca e análise de referências e elaboração de projetos. Por mais que nessas duas atividades haja contato com objetos, o que é inclusive deveras desejável, é difícil negar o grande peso do manejo com as representações destes. Desenhos, fotografias, textos, vídeos e maquetes ocupam quantitativamente o trabalho deste profissional. Afinal, além da maior facilidade ao acesso a livros e revistas, em comparação com o contato com os objetos físicos, hoje a internet permite ter conhecimento de inúmeras obras, e as novas tecnologias permitem inovações no modo de se visualizar imagens.

Devido a tamanha presença dos registros na profissão do designer, este estudo tem a intenção de discutir novos modos de lidar com eles, especialmente em uma questão de postura ao produzi-los. Afinal, se e é evidente que estes não substituem a experiência do contato com a presença material, também é notório que o contato com os registros pode fomentar interpretações e complementar a experiência de encontro com os objetos físicos.

Pensando nas qualidades que se pode obter na troca entre diferentes disciplinas, este trabalho decide observar no campo da arte contemporânea uma diferente interpretação da relação entre obra construída e seus registros, a qual pode ser fonte para repensar o mesmo relacionamento no design. Dentre as manifestações contemporâneas da arte,

decidiu-se trabalhar com a land art, cuja pulsante relação obra-registro é ponto intrínseco à sua existência. Os trabalhos desta corrente são construídos em sítios distantes, de difícil acesso ao público, o que faz com que este normalmente só tenha contato via registros dos mesmos. A dificuldade gerada pela impossibilidade de relação com a obra materializada força os artistas a formularem modos deveras interessantes de lidarem com a questão da diferença entre o contato com o físico e com a representação deste.

Dentro do panorama da land art, esta pesquisa analisará em especial o trabalho de um artista: Robert Smithson. Este personagem elaborou um modo próprio de lidar com o tópico levantado, gerando um entrelaçamento entre registro, obra e registro que é obra; e entre o fazer e explicar o que faz. Além disso, Smithson possui larga produção escrita e em especial fotográfica: "A quase onipresença da fotografia no trabalho de Robert Smithson não deixa dúvidas quanto à importância do papel que ela ocupa no corpo de sua obra." (CASTILHO, 2011).

É interessante que a presente pesquisa será realizada somente a partir do contato com registros, o que mais uma vez revela o quanto o uso destes é fundamental para a discussão e compreensão de arte, e em extensão do design.

### 3. Land Art

Como outras manifestações artísticas dos anos 1960 e 1970, as produções que são intituladas *Site Specific* são derivadas da crítica ao minimalismo e à arte enclausurada no "cubo branco" do museu (MIWON KWON, 2004). Seguindo distintas vertentes, esses trabalhos buscam religar-se ao lugar e almejam retomar o conteúdo e o referente na arte. Miwon Kwon (2004) categoriza em três os rumos tomados pelo *Site Specific*: a crítica institucional, o discursivo e o fenomenológico, sendo que dentro deste último encontra-se a chamada *land art*. Esta procura reestabelecer o vínculo ao "lugar" ao ligar o objeto da obra de arte não somente a uma localidade específica, mas literalmente ao solo, à terra, à rocha.

A marca da land art são os grandes trabalhos de terra, que envolvem movimentação, remodelação do terreno e intervenção neste, com retiradas e inserções de matéria, a fim de criar um diálogo entre a ação humana e a ação da natureza. Esses processos físicos de transformação do espaço por meio dos materiais são tão ou mais importantes, na land art, que o resultado formal final das obras. Logo, exatamente por não se resumirem em pura visualidade, como o minimalismo criara a ilusão de ser, para uma completa compreensão dos trabalhos são necessários outros conhecimentos e referências.

#### 4. Robert Smithson

Smithson encontra-se entre os precursores da arte contemporânea, em sua busca por encontrar para ela novos espaços, que não o “cubo branco” da galeria de arte. Ele inicia sua carreira aproximando-se dos minimalistas, apropria-se do movimento, o compreende, e posteriormente o critica. O artista não concorda que o (teoricamente possível) puro visualismo do minimalismo possa ser capaz de informar. Por isso, dá a este um novo sentido, ao inseri-lo na cultura e em diferentes espacialidades, de maneira que a obra volte a ter um sentido e um referente.

Because of the modular composition and geometrical simplicity of his first sculptures, Smithson was originally seen as a Minimalist, but even in these works his inspiration in crystal structure indicated that the ‘impersonality’ often attributed to Minimalism was not what he sought. (ARCHER, 2002)

O artista participou do circuito de arte de Nova York dos anos 1960 e 1970, influenciando e sendo influenciado por personagens que possuíam pensamentos e obras de semelhante inclinação. Para citar alguns exemplos que esbarram nas peculiaridades do trabalho de Smithson pode-se lembrar de Joseph Kosuth, com *One and three chairs*, que apresenta a dualidade entre real e sua representação; Douglas Hueber, com *Site Sculpture Project, 50 Mile Piece, Haverhill, Mass – Putney, Vt. – New York City*, obra que é sua própria descrição, e nesta diz ser composta de fotografias, inserindo a questão da própria representação ser a obra de arte; Terry Atkinson and Michael Balduim, com *Map not to indicate*, que ressalta o continente, e não o conteúdo da representação; Dan Graham com *Homes of America* e *Schema*, nos quais a obra encontra-se somente nas formas escrita e fotográfica; e Richard Long, com obras compostas de ações somente, caminhadas, as quais encontram questões muito semelhantes no uso e importância do registro.

Também diversos outros artistas conectaram-se a seu trabalho, como Richard Morris, Sol LeWitt, Vito Acconci, Richard Serra, Helio Oiticica, Mel Bochner, Nancy Holt, Edward Ruscha, Hans Haacke, Michel Heizer, Christo, Neil Jenney, Gunther Uecker e Dennis Oppenheim. Percebe-se que reorganização do conceito de arte que é proposto por Smithson é coerente com aquela pensada por seus contemporâneos: a questão de onde está a arte. Archer (2002) aborda a discussão questionando: “Is the photograph *Walking a Line in Peru* (1972), for example, a work in its own right, or is there, somewhere in the Andes, a real work by Long of which we in the gallery see only documental evidence?” A resposta do autor mostra que a questão não gira em torno de qual dos dois trabalhos é a obra de arte real, mas sim: “what contribution does the landscape make to the particular effectiveness of the work in the gallery, given that the origin of the materials makes a difference?” (ARCHER, 2002).

Em sintonia a seus contemporâneos e à discussão proposta por Archer, Robert Smithson, embora reconhecido pela realização de enormes trabalhos em terra, revela que eles não são trabalhos completos em si, mas que se tornam inteiros quando unidos a seus “registros”. Para explicar tal dualidade, Smithson criou uma nomenclatura: as grandes movimentações de terra são chamadas *site*, e o conjunto de produtos que as interpreta, registra e difunde são chamados *nonsite*. Estes não possuem somente caráter documental, mas são já obras de arte.

“...the American Robert Smithson was concerned to develop a theory of the relationship between a particular location in the environment (which he called a ‘site’), and the anonymous, essentially interchangeable spaces of the galleries in which exhibit (which he referred to as ‘non-sites’). Among other things, sites had open limits, scattered information and were some place; non-sites, such as *Gravel Mirror with Cracks and Dust* (1968), had closed limits, contained information and were no place, that is, were an abstraction” (ARCHER, 2002).

Conhecida esta classificação criada por Robert Smithson, se verificará que seu trabalho segue três frentes: o transportar o *site* a outras localidades, por meio do *nonsite*; o buscar explicar o trabalho ao mesmo tempo em que o projeta e realiza materialmente; e o considerar os registros como parte integrante e formadora da obra.

Tomando como guia tais frentes, pode-se observar cada um dos formatos utilizados por Smithson para falar, e ao mesmo tempo fazer parte de seus trabalhos de terra. Verificar-se-á o uso do texto, da fotografia e dos mapas, separadamente, e por último tratará dos *nonsites*, que combina estes citados a peças tridimensionais.

Smithson constrói suas obras físicas e textuais de maneira simultânea e conectada. Os escritos de Smithson têm a finalidade por vezes de comentar sobre um trabalho, por outras de afirmar e explicar ideias e teorias, as quais aplicam-se a diversos casos. Muitas vezes o artista inicia trabalhando um conceito para depois encontrá-lo, como forma e espaço, em um ambiente real. No geral, o artista preocupa-se em esclarecer os processos, tanto para a criação de obras quanto para a formação de opiniões e pensamentos. Enfim, mais que descrever um objeto ou um conceito, Smithson dá atenção a informar o contexto em que estes se inserem.

Sua produção textual é tratada praticamente como literatura e faz parte da obra como um todo, de modo que se pensa com objetos e os estes contém pensamento. “His art and his writings are so closely related that they can be understood to be very much part of the same undertaking, which involved a reciprocal interaction between word and image.” (FLAM, 1996, xiii). Ou seja, Smithson trata o texto como material, e não como signos abstratos. Propõe que a linguagem pode ser vista e as coisas podem serem lidas. Por

isso, há uma preocupação com a diagramação dos textos, o que é coerente com a interpretação deste em sua forma e matéria, e não só conteúdo.

Smithson utiliza da fotografia sob mais de uma ótica. Em um primeiro caso, ela é um modo de interpretar um trabalho de terra, ao testemunhá-lo. “No caso de Spiral Jetty e Spiral Hill/Broken Circle, as fotografias eram muitas vezes realizadas por um fotógrafo profissional e serviam apenas como um informe, um relato, um testemunho, não participando diretamente da construção do trabalho. ” (CASTILHO, 2011). Em outro momento ela é o meio que se utiliza, em conjunto com outras linguagens, para expressar uma ideia, como no tema do percurso por Passaic (SMITHSON, 2009). Em um terceiro caso, a fotografia é o fim último para o qual se cria todo o contexto anterior, como nos espelhos de Yucatán. “On the one hand, Smithson's photo works are documents of those trashed landscapes, and on the other they are art.” (HUGUNIN, 2002)

Os mapas entraram no círculo de linguagens utilizadas por Smithson após um primeiro contato com esse tipo de representação, no momento em que trabalha junto a arquitetos e engenheiros na obra do aeroporto de Dallas-Fort Worth:

Adentrou o instrumental técnico e ideativo mais comum a profissionais como arquitetos, topógrafos ou geólogos, realizando croquis, mapas de localização, fotografias e filmagens de suas viagens de exploração, de modo a registrar o seu deslocamento em contraponto à noção mais fixa e essencialista de lugar, sem no entanto, recair numa representação mimética. (WISNIK, 2012)

Depois desse momento o mapa aparece em diversos momentos e de diversos modos, seja na ação de mapear com espelhos em Yucatán, seja na cidade de Passaic que corresponde a um mapa em escala real. O interessante deste instrumento, para a lógica do trabalho do artista, é que ele, em sua função principal, corresponde ao intento de transportar lugares: “Os mapas não são apenas uma representação diagramática, mas indicam um lugar, levam a um local. ” (EWBANK, 2012).

De certa maneira todo o trabalho de Smithson pode ser metaforicamente compreendido dentro da ação de mapear, não usando os meios tradicionais para tal. Tal procedimento foi inclusive absorvido com tamanha intensidade pelo artista que foi levado a ser a lógica dos seus *nonsite*. Como cita em entrevista a Paul Cummings, em 1972:

"The *nonsite* exists as a kind of deep three dimensional abstract map that points to a specific site on the surface of the earth. And that's designated by a kind of mapping procedure... these places are not destinations; they kind of [are] backwaters or fringe areas" (FLAM, 1996).

O modo com que Smithson trata da escrita, da fotografia e do mapa, separadamente, confere base para a verificação de como ele formula a categoria *nonsite*. Esta demonstra

a extrema preocupação do artista em buscar modos de lidar com a falta da presença física, em um registro. É muito comum, tanto em arte como em design, que se solucione tal questão criando representações que almejem imitar do modo mais fiel possível a obra edificada. Não é essa a intenção de Smithson na elaboração dos *nonsite*, embora parte da crítica o entenda como se pretendesse. “Uma parcela da literatura de arte, talvez desviada pelo prefixo negativo do nome, relegou o *nonsite* ao status de documento ou mera representação daquilo que seria propriamente o trabalho de interesse histórico, seu par dialético, o site.” (EWBANK, 2012). Ao contrário disso, o *nonsite* vem exatamente trazer a pergunta: como recriar um lugar sem fazer uma cópia exata em outra escala, como em um mapa ou uma maquete? O que é necessário para mostrar o lugar? Que sensações é possível traduzir?

A resposta prática de Smithson a tais questionamentos é a de utilizar diversas linguagens simultaneamente, de modo que nenhuma delas busque representar, mas sim traduzir os aspectos que mais lhe sejam possíveis por sua própria natureza, deixando assim uns ou outros quesitos mais ou menos aparentes.

O *nonsite* é, portanto, um modo de expressar o site sem buscar parecer, igualar-se a ele: trata-se de uma metáfora tridimensional. Nesse ponto, Smithson deixa claro que se afastou do minimalismo: ao invés de querer apagar o referente, deseja tratar exatamente de maneiras de manifestá-lo.

“The site represents the world itself, the unedited text with all its complexities and possibilities, vast and remote – evocative but without logos. The Non-Site represents the focused articulation of part of the site which to some degree comes to stand for the site itself” (FLAM, 1996).

O *nonsite* tem a intenção de transportar o site, o qual é inteiramente conectado a uma posição específica, ou esta em si, para outro local. Não somente em questões visuais, mas também materiais, e que envolvam a contexto da localização. O *nonsite* não existe sem o site, origem, ponto inicial e referência. Contudo, a obra de arte não alcança o público sem o *nonsite*: “...o contexto de um *nonsite* desdobrado e gerado pela experiência pelo site se constitui como uma dialética em constante movimento, sem a produção de uma síntese desta relação.” (PRANDO, 2010). A relação de dualidade e troca entre os dois, logo, é característica principal do trabalho.

O primeiro *nonsite* construído por Smithson, “A Non Site, Pine Barrens”, contém dois produtos: um contêiner preenchido com matéria provinda do site e um mapa, que acompanha o formato do primeiro, junto a um texto. Este informa:

“31 sub-divisions based on a hexagonal ‘airfied’ in the Woodmandie Quadrangle – New Jersey (Topographic) map. Each sub-division of the *Nonsite* contains sand from the site show non the map. Tours between the

*Nonsite* and the site are possible. The red dot on the map is the place where the sand was collected” (BOETTGER, 2002).

Essa organização seria a base para os futuros: um produto que conteria resíduos dentro de uma contenção; imagens, sejam mapas, fotografias ou desenhos; e textos, todos realizados por ele próprio. O trabalho tem o nome do site a que se refere, mostrando assim que não se trata de uma simples representação deste, mas o mesmo apresentado de outra maneira. A feitura do *nonsite* carrega em si a noção da troca entre interior, delimitado; e exterior, aparentemente sem limites; entre o próximo e acessível e o distante e inacessível. O *nonsite*, como conjunto, é como um mapa para chegar até o site, e lembrança da existência de díspares limitações.

## 5. Caminho para o design

Considerando a potência existente no pensar a dualidade obra-registro sob a lógica do *site-nonsite*, pode-se levantar esta como uma possibilidade ao design. A produção de objetos poderia ser guiada, desde o seu princípio, pelo questionamento de modos de difundir não somente sua imagem, mas outras características que não poderiam ser levadas ao público somente por meios visuais. Tal como realiza Robert Smithson, este intuito poderia explorar diversos formatos de registro, e especialmente os efeitos produzidos pela mescla destes.

Enfim, por mais que o acesso a objetos de design seja mais facilitado que aquele a obras de *land art*, ainda é cabível ao design pensar sobre alternativos modos de divulgação de suas obras físicas, materiais. E este trabalho acredita na possibilidade de profissionais e estudantes poderem se valer das estratégias utilizadas pela arte contemporânea para repensarem a relação entre a produção de um objeto e a realização dos registros acerca deste.

## 6. Conclusão

As obras de design existem em sua materialidade e em suas representações. Com a maior facilidade de alcance aos meios de comunicação, o acesso a representações começou a ser cada vez mais abundante que aquele a obras construídas. Fato que leva a questionar se o tratamento aos registros não poderia ser repensado de modo que tivesse um valor e uma participação maior no conjunto da obra. Que fossem mais que testemunhos, mas complementos, continuações de uma obra material, que inclusive revelariam aspectos que não pudessem ser compreendidos apenas no contato com o objeto em si.

O trabalho de Robert Smithson mostra estratégias possíveis para deslocar uma obra, fixa em um sítio distante, para a proximidade do público. O artista o faz por pensar em seus trabalhos, desde o início, a partir da dualidade entre os dois espaços, e utiliza-se do texto, da fotografia, dos desenhos, dos mapas e de conformações materiais de maneira interligada e mesclada, de modo que as informações de um formato complementam as de outro. Ou seja, Smithson tem como práticas simultâneas o fazer e o explicar, mesmo porque o processo também é parte integrante do conjunto da obra. Assim, ele está atento durante todo o período de execução, que também é período de projeto, ao que falta em uma forma de apresentação da obra que pode ser complementada por outra linguagem. E também reflete sobre os aspectos que somente são compreensíveis em uma delas, e os deixa ali então mais claros. O artista também se preocupa em informar o contexto em que a obra foi pensada, o que lhe influenciou tanto enquanto profissional quanto na vida pessoal, de modo que a compreensão seja mais completa.

A estrutura criada por Robert Smithson, que relaciona *site* e *non site*, pode ser, portanto, uma chave para se pensar, no design, a relação entre obras construídas e seus registros. A lógica de tal dualidade propõe uma maior valorização das representações dos produtos, de modo que estas sejam projetadas em conjunto com a obra em si, gerando, dessa maneira, um conjunto, e não somente mostrando-se como antecedentes ou comentários posteriores.

Ou seja, o pensamento simultâneo de um projeto em sua existência física no lugar (*site*) e em outras formas de apresentação, uma vez que para Smithson não se trata de representação, traz ganhos de entendimento, complexidade e completude ao trabalho do artista. É uma possibilidade de uma maneira de o design pensar a si mesmo, para que sua existência não aconteça somente no lugar e na matéria, mas que esta possa ser acompanhada de outras existências, mais que representações, para sua inteireza e compreensão.

### **Agradecimentos**

Agradeço ao CNPQ pela bolsa de mestrado concedida durante a realização do mesmo, e ao grupo de pesquisa N.ELAC – IAU – USP por todo o apoio para a realização da pesquisa.

## Referências

- Almeida, J. G. M. 2013. *Fotografia e práticas artísticas: os discursos dos artistas nos anos 1960 e 1970*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Archer, M. 2002. *Art since 1960*. Londres: Thames & Hudson.
- Boettger, S. 2002. *Earthworks: art and the landscape of the sixties*. Berkeley / Los Angeles: University of California.
- Castilho, J. 2011. *A fotografia entrópica de Robert Smithson*. Dissertação (Mestrado em Belas Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Elias, M.; Vasconcelos, M. 2009. *Desmaterialização e Campo Expandido: dois conceitos para o Desenho Contemporâneo*. In: Congresso LUSOCOM, 8º, Lisboa, Portugal.
- Ewbank, A. G. G. 2012. *Escritos de Robert Smithson*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Flam, J. (Ed.). 1996. *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Fogle, D. (Org.) 2003. *The Last Picture Show: artists using photography 1960 – 1982*. Minneapolis: Walker Art Center.
- Huginin, J. R. 2002. *It's Art, But Is It Photography? A Dialogic Essay on Robert Smithson's Photoworks*. In: U-TURN. Disponível em: <http://www.uturn.org/Smithson2.pdf>.
- Kwon, M. 2004. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts: MIT Press.
- Prando, F. C. M. 2010. *Uma exposição do Projeto [PAISAGEM: FRONTEIRA]*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) CEART/UDESC, Florianópolis.
- Romeiro, B. 2009. *Nonsites: os limites do mapeamento*. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais (anpap). 18º. Salvador, Bahia.
- Smithson, R. 2009. Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey. *Revista Arte e Ensaios*, PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 19, p.166
- Stolarski, A. 2012. *Design e arte: campo minado, Uma antologia de discursos comentados e uma proposta disciplinar*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Wisnik, G. *Dentro do nevoeiro: Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. 2012. 262 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012.

### **Sobre a autora**

Mestre (2016) e Arquiteta e Urbanista (2013) pela USP - Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU.USP) – São Carlos, Brasil. Mestrado defendido com dissertação intitulada “Limites e possibilidades no ensino de Projeto de Arquitetura”. Trabalho realizado com bolsa CNPq, sob orientação do Prof. Dr. Joubert Lancha (IAU.USP) e coorientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Madalena Pinto da Silva (FAUP - Portugal). Integrante do grupo de pesquisa N.ELAC – IAU.USP. Atualmente reside em Brasília. <juliackoff@gmail.com>