



DANI TRANCHESI

CAIXA-CLARA

CURADORIA **CÁSSIO VASCONCELLOS**
PAULA BRAGA





DANI TRANCHESI

curadoria **Cássio Vasconcellos**
Paula Braga

abertura 27 de fevereiro 19 h



Série Espelho negro
O ônibus, 2017
Impressão sobre papel de
algodão e acrílico preto
120 x 80 cm

DANI TRANCHESI

Vilma Eid

Eis uma pessoa que precisamos conhecer.

Enquanto escrevo este texto de apresentação, comodamente sentada no meu escritório ao computador, ela está subindo o Monte Everest. Essa é a Dani Tranchesi, apaixonada pela vida, pelas novas experiências e que, literalmente, se atira para o novo.

“Gosto de conhecer novos mundos e de olhar o outro, descobrir outras culturas, outras casas, outros olhares e gestos. A vida do outro é sempre muito interessante e a fotografia capta essa essência”, afirma ela.

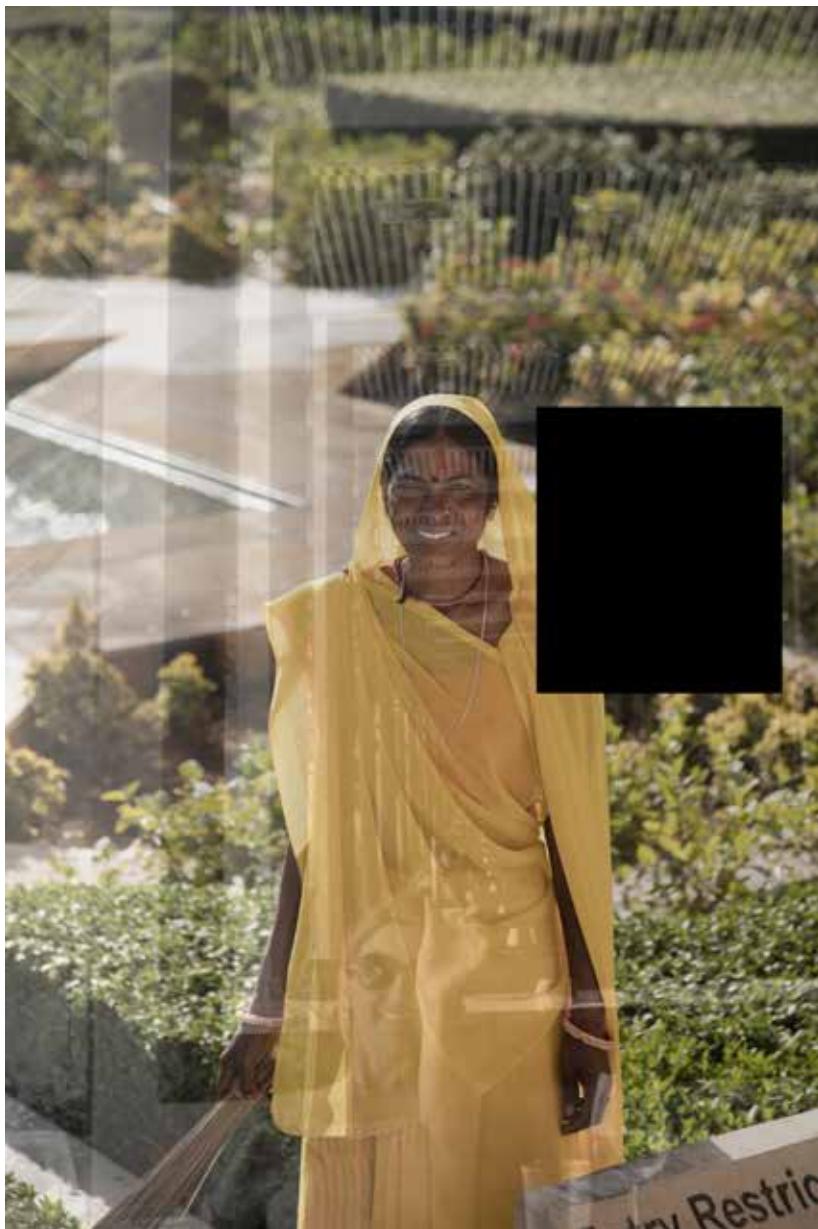
Eu a conheci e à sua fotografia e senti que ali havia uma pulsação diferente, vital. Talvez a essência de que ela fala ao se definir.

Em conversa com Cássio Vasconcellos, meu amigo de longa data, fotógrafo premiado, concluí que era hora de fazer uma mostra das fotos da Dani. Decidi abrir as portas da Galeria Estação para o novo e convidá-la a fazer sua estreia conosco e, com ela, inaugurar 2018.

Na curadoria, além do Cássio, está a Paula Braga, talvez a pessoa que melhor conheça a trajetória da Dani.

Vamos todos juntos a essa experiência, de olhos e sentidos bem abertos.

Curtam!



Série *Espelho negro*
Moça de amarelo, 2017
Impressão sobre papel de
algodão e acrílico preto
120 x 80 cm

CAIXA-CLARA

Paula Braga

Olhar é registrar luz. Raios refletidos pelos objetos passam pela estreita passagem da pupila e marcam a retina. Tem-se a imagem, mas a retina não a mantém. Fechando-se os olhos, a imagem desaparece. Desviando-se as pupilas para outra direção, a luz forma na retina uma nova imagem. E tudo o que a luz projeta na retina é enviado imediatamente para o cérebro.

Fosse a retina capaz de fixar por um bom tempo a luz que recebe, enxergaríamos em camadas sobrepostas. É o que acontece, rapidamente, quando a luz proveniente de um objeto é intensa: por alguns instantes, uma marca imprecisa daquele objeto muito luminoso permanece na retina mesmo depois de desviarmos as pupilas para outra direção. No entanto, há camadas no processo de ver o mundo. Nosso equipamento de captação visual alia-se à memória para olhar e imaginar ao mesmo tempo, num jogo de construção de imagens complexas e mentalmente sobrepostas. Eu olho uma cadeira e imagino a seu lado, difusamente, a mesa que vi ontem. Qualquer cena captada pela visão humana é transpassada por um fluxo de pensamentos e memórias imagéticas. Olhar e apenas ver o que está projetado na retina é uma situação excepcional, talvez possível para quem conseguir, com extrema concentração, barrar o fluxo de pensamento e de imaginação.

A câmera fotográfica, por não ter um cérebro, é a simplificação do olhar. A câmera só tem o equivalente a uma retina. Raios passam pela abertura da objetiva e marcam o filme ou papel. Porém, marcam-nos definitivamente. Uma próxima entrada de

luz pela abertura fará outra camada de imagem na superfície sensível à luz. Por isso, nas câmeras analógicas, giramos o filme antes da próxima foto. A câmera nos fornece, portanto, uma representação do mundo sem sobreposição, como se os objetos existissem fixos do lado de fora do sujeito que os investiga. Por isso, durante muito tempo, acreditou-se que a imagem fotográfica poderia ser um registro neutro do mundo, sem nenhuma subjetividade, e deu-se o nome de “objetiva” a uma das partes da câmera que permitem a entrada da luz.

Sem dúvida, seria desejável que um instrumento tecnológico como a máquina de fotografia nos desse a conhecer o mundo objetivamente, cientificamente. Uma pena isso não ser possível. De fato, filósofos até hoje discutem se há mundo sem sujeito. A questão não é tão complexa se a pergunta for pela possibilidade de representação de mundo sem sujeito. Qualquer imagem é feita por um sujeito e olhada por outro. Não há imagem sem subjetividade. Mesmo que o fotógrafo apenas aperte o disparador da câmera, o próprio equipamento foi feito por sujeitos que seguem convenções culturais e ideológicas de representação de mundo (lembramos o caso dos filmes kodachrome, que até os anos 1970 não eram capazes de captar nuances refletidas pela pele negra).¹

Como já argumentado por Flusser, a câmera é uma caixa-preta que funciona a partir de uma programação incontornável e decidida pelo programador. O papel do fotógrafo é, num trabalho de Sísifo, desafiar o equipamento constantemente, inclusive questionando a suposta objetividade da programação.

Usando tecnologia digital de construção de imagens e superfícies refletoras, Dani Tranchesi explicita a subjetividade da construção imagética. Mais do que imagens, os objetos produzidos pela artista são caixas-claras que desafiam o aparelho mesclando os três participantes do triângulo amoroso (que é também triângulo de dominação) formador das imagens de mundo: fotógrafo, fotografado e espectador. Trata-se de elaborar a imagem a partir da ação dos três sujeitos e das relações mútuas de objetificação que desempenham.

As séries de trabalhos desenvolvidos nos últimos dois anos perseguem uma imagem complexa, que sobreponha memória à grafia da luz e explore o papel do fotografado e do espectador no ato fotográfico. O uso que a artista faz de camadas transparentes para formar cada imagem desafia a lógica do aparelho fotográfico por mimetizar o processo de acúmulo de imagens mentais por cima da imagem recebida na retina pela visão natural. Usando um arquivo de fotografias digitais produzidas nos últimos dez anos em suas viagens por mais de sessenta países, Dani Tranchesi acessa fotos antigas como quem invoca memórias. Assim, a fotografia de prédios em uma cidade pouco arborizada pode provocar a nostalgia e a memória da floresta, e o resultado é uma terceira imagem, que representa a paisagem urbana concomitantemente com o desejo pelo verde. Por cima dessa construção, a obra recebe a imagem do espectador, que se vê refletido numa camada de acrílico ou de espelho.

As caixas-claras de Dani Tranchesi investigam aquilo que Phillipe Dubois chamou de imagem-ato, um tipo de fotografia que evidencia a força viva de uma imagem, “estando compreendido que esse ‘ato’ não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da ‘tomada’), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação. A fotografia, em suma, como inseparável de toda a sua enunciação, como experiência de imagem, como objeto totalmente pragmático”².

É na prática, portanto, que a representação de mundo ocorre, tanto na prática do fotógrafo, que caça seu objeto na “floresta densa da cultura”,³ quanto na prática do espectador, que é capturado na superfície refletora e ativa seu narcisismo para se relacionar com a imagem, para se reconhecer naquilo que está representado na fotografia.

Quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará observando movimento de caça. O antiquíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença de que o fotógrafo

não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura. Seu gesto é, pois, estruturado por essa taiga artificial, e toda fenomenologia do gesto fotográfico deve levar em consideração os obstáculos contra os quais o gesto se choca: reconstituir a condição do gesto. A selva consiste de objetos culturais, portanto de objetos que contêm intenções determinadas. Tais objetos intencionalmente produzidos vedam ao fotógrafo a visão da caça. E cada fotógrafo é vedado à sua maneira. Os caminhos tortuosos do fotógrafo visam driblar as intenções escondidas nos objetos. Ao fotografar, avança contra as intenções da sua cultura. Por isto, fotografar é gesto diferente, conforme ocorra em selva de cidade ocidental ou cidade subdesenvolvida, em sala de estar ou campo cultivado. Decifrar fotografias implicaria, entre outras coisas, o deciframento das condições culturais dribladas.⁴

O objeto caçado por Dani Tranchesi não é apenas o retratado. Ela caça jogos de olhar e relações objetificadoras do outro. Certamente o grau de objetificação do retratado é o mais alto. Porém, fotógrafo e espectador também se objetificam, em grau mais leve, pois alternam entre sujeito e objeto da imagem-ato, assim como Narciso olhando sua imagem no lago é simultaneamente sujeito amante e objeto amado.

O lago aparece nas obras de Dani Tranchesi como espelho, acrílico ou imagem de água. Na série *Mundos hipotéticos* os três recursos refletores instigam o espectador a perseguir a própria imagem. Na transparência das camadas sobrepostas de cidades, florestas e praias formam uma imagem úmida, poça convidando ao mergulho. A superfície acrílica reflete o espaço onde a obra estiver instalada e o reflexo é incorporado à obra: é fundamental que o espectador veja-se na superfície refletora, e qualquer dúvida que ele tenha sobre usar ou não esse passe livre para a auto-observação será respondida pela pequena caixa de acrílico contendo um espelho, objeto dentro do objeto, porta de entrada para o observador participar da cena líquida, mesclar-se com as outras camadas da imagem, dissolver-se no mundo, cuja representação só é possí-

vel se houver o sujeito que a capte. Nas obras de Dani Tranchesi esse sujeito aparece também representado no reflexo. É, assim, sujeito e objeto simultaneamente.

Nas grandes fotos coloridas de rostos, transpassados por olhos em preto e branco, a fotógrafa explora o tema da fotografia documental eurocêntrica que investiga culturas ditas exóticas. Na floresta densa da cultura ocidental, esse gênero de retrato é valorizado como possibilidade de conhecimento do outro. Porém, na caça às relações de dominação imagética, as fotos de Dani Tranchesi expõem o retrato exótico como ápice da objetificação do fotografado ao substituir os olhos do modelo por olhos de quem o vê, por vezes, os olhos da fotógrafa.

Talvez o retrato mais famoso do gênero na história da fotografia seja a imagem da garota afegã feita em 1985 por Steve McCurry para a capa da *National Geographic*. Por mais que os grandes olhos verdes da menina encarem o fotógrafo e o espectador como se pudessem paralisá-los, e assim possam conferir à retratada uma força de defesa contra o voyeurismo ocidental, a câmera de McCurry é a Medusa que congelou a garota em um estado fixo.⁵ O fotógrafo “tira” uma fotografia, verbo que se coaduna com a crença de algumas culturas, como no caso dos ianomâmis brasileiros, de que não se deve fotografar os doentes pois a foto “tira” deles força vital. De fato, quando a câmera suga a luz que o fotografado reflete e grava-a de forma fixa, transforma-o em objeto e retira-lhe todas as outras possibilidades, todos os “vir a ser” que estão em potência no sujeito e que lhe são negados na fixidez da fotografia.

A explicitação da passagem de sujeito a objeto é o assunto de investigação dessa série de Tranchesi. Quem quer que seja o sujeito de turbante vermelho, virou objeto reproduzido em segundo plano, em uma das camadas do fundo. Na superfície da imagem, o que vemos é a performatividade da fotografia e seu poder paralisante, com ênfase nos olhos de Medusa da fotógrafa na camada de cima da imagem. Na série de caixinhas de acrílico, o retratado está dissecado em lâminas, separado em partes,

incluindo o elemento fundamental do ato gerador da imagem em análise: a lâmina com os olhos da fotógrafa. Penduradas no teto, as caixas de acrílico dão a ver de um lado o retrato do habitante de um país distante e do outro a imagem-ato. De um lado, o retratado congelado e do outro, o olhar congelante.

Na série *Espelhos negros* a fotógrafa aparece de corpo inteiro, com a câmera na mão, escondida entre as várias camadas da imagem. O espectador precisa caçá-la na pilha de transparências. Ao oferecer-se como caça, a ação da fotógrafa assume uma suavidade que afasta a dureza do olhar de Medusa. Disfarça-se na selva de objetos culturais para driblar os obstáculos impostos à caça a uma imagem não prevista pela programação do aparelho. Mas quem é o retratado nos espelhos negros? Essa é a questão, pois, ainda que as várias camadas mostrem pessoas, a câmera aponta para o espectador.

Como na famosa pintura *Las meninas*, de Velázquez, na qual o pintor aparece atrás de uma grande tela, na série *Espelhos negros* a artista está atrás de seu instrumento de reprodução do mundo e olha para quem está do lado de fora da obra, sujeito oculto que em Velázquez aparece refletido no espelho do fundo da sala e é observado pelas meninas: o rei e a rainha. Na composição de Dani Tranchesi o foco da câmera é o espectador. É interessante que em algumas peças dessa série “as meninas” não estejam olhando para fora. Em *Bacia com espelho* a moça olha para o retângulo de acrílico preto colado por cima da imagem, que necessariamente refletirá o espectador. Em *O closet*, o olhar amoroso do homem indiano está direcionado para a fotógrafa, que, por sua vez, mira quem estiver fora da cena. Para entrar na relação de papéis embaralhados, basta o espectador posicionar-se de forma a aparecer no espelho negro vertical do canto esquerdo da composição.

Espelho negro é uma referência também às telas dos celulares que abriram o capítulo da *selfie* na história da fotografia. Nunca as pessoas se autorretrataram tanto nem de forma tão narcisista. Reproduzir-se em imagem e circulá-la em redes sociais como

se fôssemos produtos desejáveis aplaca a angústia de ser sujeito e portanto responsável pela ação. Muito mais cômodo é ser objeto sorridente produzido e distribuído pelo celular. Os espelhos negros de Dani Tranchesi exploram a ideia da *selfie* com rara dignidade, convidando o espectador a se reproduzir em imagem para interagir com as camadas da composição. A *selfie* efêmera aparece na superfície refletora do acrílico preto e junta-se por alguns instantes às imagens do acervo de memórias fotográficas da artista, equiparando-se ao homem indiano, à menina dos balões, à velha chinesa que cozinha em frente a um espelho.

Nas *Galáxias*, personagens arquivados ao longo dos anos pelo olhar de Medusa estão sobrepostos a um espelho. O espectador aparece como a camada de trás. Por mais que ele queira ser o sujeito observador, não passa de segundo plano, e tem que se procurar atrás das barreiras, olhar pelos vãos das grades, desviar das bolinhas de sabão, se quiser ser objeto. E mesmo assim será o produto da interação com as outras estrelas da galáxia. Para se ver no espelho, o observador terá que driblar obstáculos, olhar também o outro, procurar por si mesmo na floresta densa dos códigos culturais, compreender-se em integração com o mundo. E perceber que, assim como não há visão de mundo separada da memória e do pensamento de quem olha, não há observador separado do mundo.

Notas

1 SMITH, David. " 'Racism' of early colour photography explored in art exhibition", jan. 2013. Disponível em <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jan/25/racism-colour-photography-exhibition>>. Acessado em: 10 dez. 2017.

2 DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2012, p. 15.

3 FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 18.

4 Ibid.

5 DUBOIS, op. cit., p. 146.



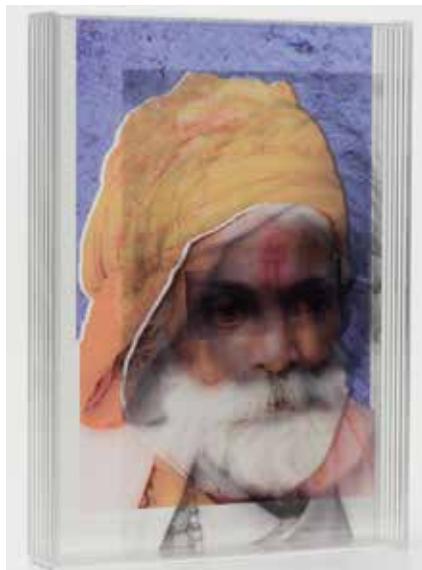
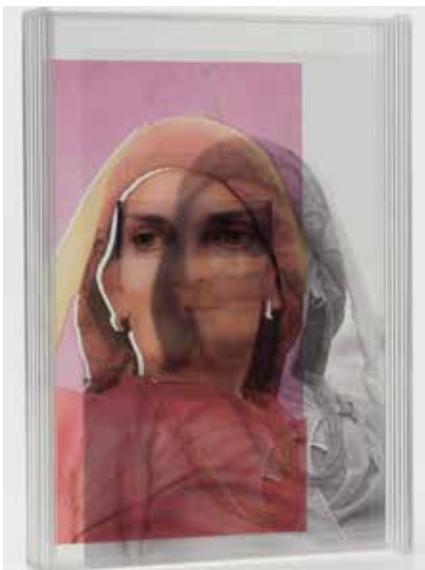
Série Galáxias

Bolhas de sabão, Carrossel e eu, Espelho no taxi, Parede de restaurante, 2017

Impressão sobre acrílico e espelho 19 x 19 cm



Série Galáxias
Menina com a grade, Moço tatuado, Menino do I wei wei, Óculos da cubana, 2017
Impressão sobre acrílico e espelho 19 x 19 c3



Série Fotopinturas caixinhas
Moça de lenço rosa, Indiano, Nepalesa, Homem de barba, 2016
Impressão sobre acrílico 29,7 x 21 x 4,5 cm



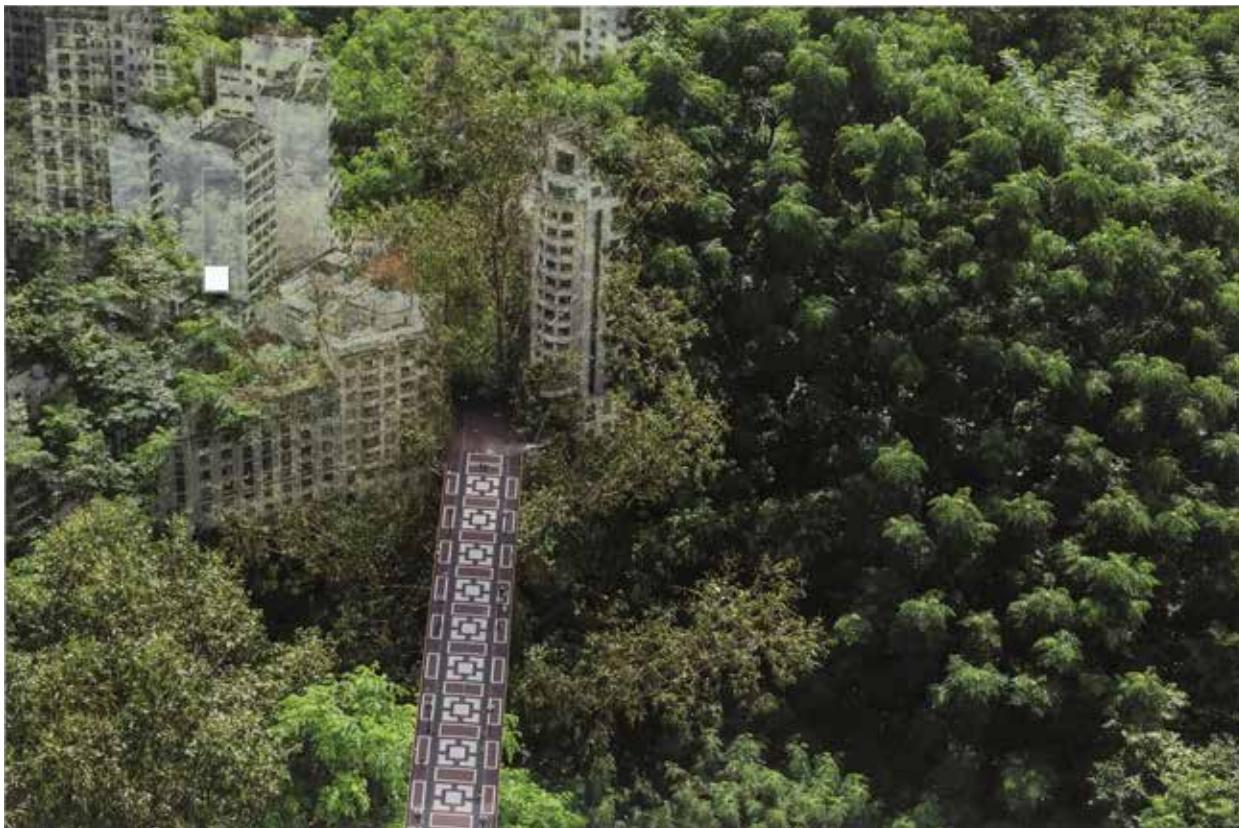
Série Fotopinturas caixinhas
Birmanesa, Boca aberta, Mulher de lenço laranja, Homem de gorro, 2016
Impressão sobre acrílico 29,7 x 21 x 4,5 cm



Série *Mundos hipotéticos*
Pedagio flutuante, 2016
Impressão sobre papel de algodão,
espelho e acrílico
150 x 100 cm



Série Mundos hipotéticos
Salvador e São Paulo, 2016
Impressão sobre papel de algodão,
espelho e acrílico
150 x 100 cm



Série Mundos hipotéticos
Floresta ou viaduto, 2016
Impressão sobre papel de algodão,
espelho e acrílico
150 x 100 cm

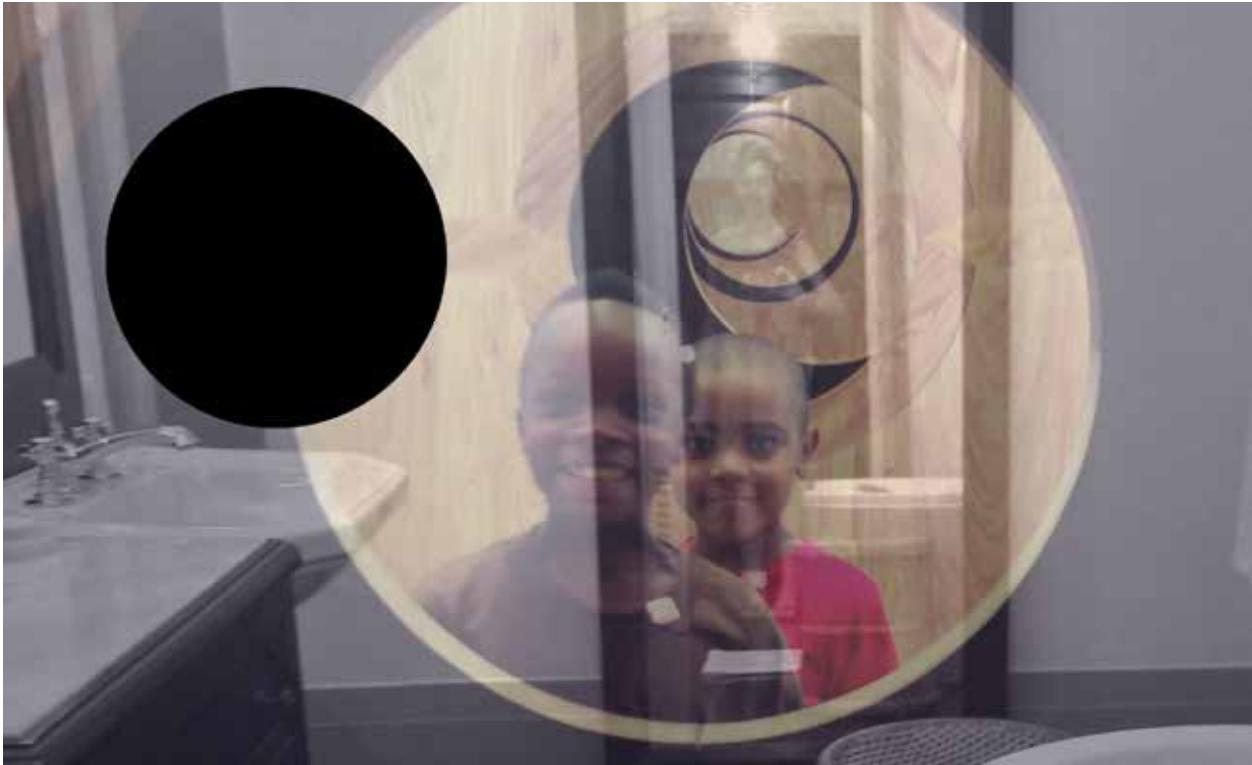


Série *Mundos hipotéticos*

Prédio abraçado, 2016

Impressão sobre papel de algodão,
espelho e acrílico

150 x 100 cm



Dani Tranchesi | **Vilma Eid**

Série Espelho negro
Ai Wei Wei e eu, 2017
Impressão sobre papel de
algodão e acrílico preto
120 x 80 cm

Here is someone we need to know.

As I write this presentation text, comfortably seated at my desk, she is climbing Mount Everest. This is Dani Tranchesi, passionate about life, new experiences, literally throwing herself into the new.

“I like to know new worlds, to look at the other, to discover other cultures, other houses, other looks and gestures. The other’s life is always very interesting and photography captures this essence,” she says.

As I got to know her and her photograph I felt there was a different vital pulse. Perhaps the essence she states in defining herself.

In conversation with Cássio Vasconcellos, my long-time friend, award-winning photographer, I concluded that it was time to show Dani’s pictures. I decided to open the doors of Galeria Estação to the new by inviting her to debut with us by starting the year 2018 with her.

In the curatorship, Cassio is alongside Paula Braga, perhaps the person who better knows Dani’s trajectory. Let us all go together to this experience, with open eyes and senses. Enjoy!

To look is to imprint light. Rays reflected by objects pass through the narrow passage of the pupil and mark the retina. The image is captured but the retina does not hold it. By closing the eyes, the image disappears. By diverting the pupils to another direction, light forms on the retina a new image. And whatever the light projects into the retina is immediately sent to the brain.

If the retina was able to fix for a long time the light it receives, we would see in superimposed layers. This happens briefly when an intense light comes from an object: for an instant, an imprecise mark of that very luminous object remains in the retina even after we have diverted the pupils to another direction. However, there are layers in the process of seeing the world. Our visual capture equipment combines with our memory to look and imagine at the same time, in a game of complex and mentally superimposed images. I look at a chair and diffusely imagine next to it, the table I saw yesterday. Any scene captured by human vision is pierced by a stream of imaginary thoughts and memories. To look and see only what is projected on the retina is an exceptional situation, perhaps possible for anyone who, with extreme concentration, can bar the flow of thought and imagination.

The camera, by not having a brain, is the simplification of the look. The camera only has the equivalent of a retina. Light passes through the aperture of the lens and definitely marks the film or paper. The following light input from the aperture will make another layer of image on the light sensitive surface. Therefore, on analog cameras, we wind the film before the next shot. The camera therefore provides us with a representation of the world without overlap, as if objects existed fixedly outside the subject investigating them. For a long time, it was believed that the photographic image could be a neutral record of the world without any subjectivity; and the name "objective" was given to one of the parts of the camera that allows the entrance of light.

It would undoubtedly be desirable for a technological tool such as the photography machine to make the world known to us objectively, scientifically. Unfortunately this is not possible. In fact, to this day philosophers discuss whether there is a world without a subject.

The question is not so complex if the question is the possibility of representation of the world without subject. Any image is made by one subject and looked by another. There is no image without subjectivity. Even if the photographer only pushes the camera trigger, the equipment itself was made by subjects who follow cultural and ideological conventions of world representation (remember the case of kodachrome films that until the 1970s were not able to capture nuances of light reflected by black skin).¹

As argued by Flusser, the camera is a black box that works from a program that is inevitable and decided by the programmer. The role of the photographer is, in a Sisyphus work, to constantly defy the equipment, even questioning the supposed objectivity of the programming.

Using digital imaging technology and reflective surfaces, Dani Tranchesi explains the subjectivity of imaging construction. More than images, the objects produced by the artist are clear boxes that defy the device by mixing the three participants in the love triangle (which is also the triangle of domination) that makes up the images of the world: photographer, photographed and spectator. It is a question of elaborating the image based on the action of the three subjects and the mutual relations of objectification they carry out.

The series of works developed in the last two years pursue a complex image that overlaps memory with the spelling of light and explores the role of the photographed and the spectator in the photographic act. The artist's use of transparent layers to form each image challenges the logic of the photographic apparatus by mimicking the process of accumulation of mental images over the image received in the retina by the natural vision. Using an archive of digital photographs produced over the last ten years in her travels in more than sixty countries, Dani Tranchesi accesses old photos as one invokes memories. Thus, photographing buildings in a sparsely populated city can provoke the nostalgia and memory of the forest, and the result is a third image, which represents the urban landscape concomitantly with the desire for the green. Above this construction, the work receives the image of the viewer, who is reflected in a layer of acrylic or mirror.

The lucent boxes of Dani Tranchesi investigate what Phillipe Dubois called the image-act, a type of photograph that shows the living

force of an image, “being understood that this ‘act’ is not only trivially limited to the gesture of production of the image itself (the gesture of the ‘taking’), but also includes the act of its reception and contemplation. Photography, in short, as inseparable from all its enunciation, as an experience of image, as a totally pragmatic object.”²

It is in the practice, therefore, that the representation of the world takes place, both in the practice of the photographer, who hunts his object in the “dense forest of culture”³ and in the practice of the spectator, who is captured on the reflecting surface and activates his narcissism to relate himself to the image, to recognize himself in what is represented in the photograph.

Anyone who observes the movements of a photographer equipped with a device (or a device equipped with a photographer) will be watching a hunting movement. The ancient gesture of the Paleolithic hunter who pursues hunting on the tundra. With the difference that the photographer does not move in open prairie, but in the dense forest of culture. His gesture is, therefore, structured by this artificial taiga, and every phenomenology of the photographic gesture must take into account the obstacles against which the gesture collides: reconstitute the condition of the gesture. The jungle consists of cultural objects, therefore of objects that contain certain intentions. Such objects intentionally produced prevent the photographer from seeing the game. And every photographer is prevented in his own way. The tortuous paths of the photographer aim to circumvent the intentions hidden in the objects. When photographing, he advances against the intentions of his culture. For this, to photograph is a different gesture, as it occurs in a western city jungle or in an underdeveloped city, in a living room or cultivated field. Deciphering photographs would entail, among other things, the deciphering of cultural conditions dribbled.⁴

The object hunted by Dani Tranchesi is not just the portrait. She hunts visual interactions and objectifying relationships of the other. Certainly the degree of objectification of the portrait is the highest. However, both the photographer and the spectator objectify themselves in a lighter degree, since they alternate between subject and object of the image, just as Narcissus looking

at his image on the lake is both subject lover and beloved object.

In the works of Dani Tranchesi, the lake appears as a mirror, acrylic or water image. In the *Hypothetical worlds* series, the three reflective features instigate the viewer to pursue his own image. The transparency of the overlapping layers of cities, forests and beaches form a damp, inviting pool. The acrylic surface reflects the space where the work is installed and the reflection is incorporated into the work: it is essential that the viewer see himself on the reflecting surface and any doubt he carries about whether or not to use this free pass to self-observation will be answered by the small acrylic box containing a mirror, object within the object, entrance door for the observer to participate in the liquid scene, merge with the other layers of the image, dissolve into the world, whose representation is only possible if there is a subject that captures it. In the works of Dani Tranchesi this subject is also represented in the reflection. It is, thus, subject and object simultaneously.

In the large colored portraits, pierced by black and white eyes, the photographer explores the theme of Eurocentric documentary photography that investigates so-called exotic cultures. In the dense forest of Western culture, this portrait genre is valued as a possibility of knowing the other. However, in the pursuit of relations of imaginative domination, Dani Tranchesi’s photographs expose the exotic portrait as the apex of the objectification of the photographed by replacing the eyes of the model with eyes of those who see it, sometimes the eyes of the photographer.

Perhaps the most famous portrait of the genre in the history of photography is the image of the Afghan girl made in 1985 by Steve McCurry for the *National Geographic* cover. As much as the girl’s large green eyes see the photographer and viewer as if paralyzing them, giving her a defensive force against Western voyeurism, McCurry’s camera is the Medusa that froze the girl in a fixed state.⁵ The photographer “takes” a photograph, a verb that is consistent with the belief of some cultures. As in the case of the Brazilian Yanomamis, one should not photograph the sick because the photo “strips” them of vital forces. In fact, when the camera sucks out the light that the photographed reflects and graphs it in a fixed way, it turns it into an object and removes all other possibilities from it, all coming-into-

being of the subject that are denied in the fixity of the photograph.

The explanation of the passage from subject to object is the subject of investigation in this series of Tranchesi. Whoever the red-turbaned guy is, has turned into an object played in the background in one of the back layers. On the surface of the image, what we see is the performativity of the photograph and its paralyzing power, with emphasis on the photographer's Medusa eyes in the top layer of the image. In the acrylic boxes series, the picture is dissected into slides, separated into parts, including the fundamental element of the act generating the image under analysis: the blade with the photographer's eyes. Hanging from the ceiling, the acrylic boxes show the portrait of the inhabitant of a distant country on one side and the image-act on the other. On one side, the frozen picture and on the other the frozen look.

In the *Black mirrors* series the photographer appears in full body, with the camera on hand, hidden between the several layers of the image. The viewer needs to hunt her on the stack of transparencies. Offering herself as prey, the action of the photographer takes on a softness that removes the hardness of Medusa's gaze. She disguises herself in the jungle of cultural objects to avoid the obstacles imposed to the hunting to an image not foreseen by the programming of the apparatus. But who is the one portrayed in the black mirrors? That's the point, since even though the various layers show people, the camera points at the viewer.

As in *Las Meninas*, the famous painting by Velazquez, in which the painter appears behind a large screen, in the *Black mirrors* series the artist is behind her instrument of reproduction of the world and looks at who is outside the work, the hidden subject that in Velazquez appears reflected in the mirror at the back of the room and is observed by the girls: the king and the queen. In Dani Tranchesi's composition the focus of the camera is the viewer. It's interesting that in some pieces of this series "the girls" are not looking out. In *Basin with mirror* the girl looks at the black acrylic rectangle glued over the image, which will precisely reflect the viewer. In *The closet*, the Indian man's loving gaze is directed toward the photographer, who gazes at whoever is out of the picture. To enter the list of scrambled papers, it is enough for

the viewer to position himself so that he appears in the vertical black mirror of the left corner of the composition.

Black mirror is also a reference to cell phone screens that opened the chapter of selfie in the history of photography. Never have people portrayed themselves so much and not so narcissistically. To reproduce oneself in an image and to circulate it in social networks as if we were desirable products appeases the anguish of being subject and therefore responsible for action. Much more comfortable is to be the smiling object produced and distributed by the cell phone. Dani Tranchesi's black mirrors explore the idea of selfie with rare dignity, inviting the viewer to reproduce himself in an image to interact with the layers of composition. The ephemeral *selfie* appears on the reflective surface of the black acrylic and joins for a moment the images from the collection of photographic memories of the artist, matching the Indian man, the balloon girl, the old Chinese woman cooking in front of a mirror.

In *Galaxies*, characters archived over the years by the look of Medusa are superimposed on a mirror. The viewer appears as the back layer. No matter how much he wants to be the observer, he is only the background, and he has to look behind the barriers, look through the bars, deviate from the soap balls, if he wants to be an object. And even then, he will be the product of interaction with the other stars in the galaxy. To see himself in the mirror, the observer will have to overcome obstacles, to look at the other, to search for oneself in the dense forest of cultural codes, to understand one another in integration with the world. And realize that just as there is no world view separated from the memory and thinking of the one who gazes, there is no observer separated from the world.

Notes

1 SMITH, David. " 'Racism' of early colour photography explored in art exhibition", jan. 2013. See <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jan/25/racism-colour-photography-exhibition>>. Retrieved: December 10, 2017.

2 DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 2012, p. 15.

3 FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 18.

4 Ibid.

5 DUBOIS, op. cit., p. 146.

DANI TRANCHESI 2018

Galeria Estação

Diretores

Vilma Eid

Roberto Eid Philipp

Curadoria

Cássio Vasconcellos

Paula Braga

Textos

Paula Braga

Vilma Eid

Produção e desenho gráfico

Germana Monte-Mór

Secretaria de produção

Giselli Mendonça Gumiero

Rodrigo Casagrande

fotos

Dani Tranches

Eduardo Fraipont páginas 14, 16 -19

Revisão de texto

Otacílio Nunes

Versão para o inglês

Fernanda Mazzuco

Montagem

MIA - Montagem de instalações artísticas

Iluminação e apoio de produção

Marcos Vinícius dos Santos

Kleber José Azevedo

Assessoria de imprensa **Pool de Comunicação**

Impressão e acabamento **Lis Gráfica**

Agradecimentos

Paula Braga, Cássio Vasconcellos e Sininho Sá

Capa 1, 3 e 4

Série Fotopinturas bidimensionais

Chinesinho, 2017

Mulher com bacia, 2017

Turbantão, 2017

Impressão sobre papel de algodão

150 x 100 cm

capa 2 e folha de rosto

Série Espelho negro

Velha de Shanghai, 2017

Casamento, 2017

Balões, 2017

Impressão sobre papel de algodão e acrílico preto

120 x 80 cm

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

Dani Tranches / [textos Vilma Haidar Eid, Paula Braga ;
curadoria Cássio Vasconcellos ; versão para o inglês
Fernanda Mazzuco]. -- São Paulo : Galeria Estação, 2018.

"Abertura 27 de fevereiro 19 horas."
Edição bilingue: português/inglês

1. Arte – Brasileira
2. Artes plásticas
3. Artes visuais
4. Fotografias
5. Fotografias – Exposições – Catálogos
6. Tranches, Dani I. Eid, Vilma Haidar.
II. Braga, Paula. III. Vasconcellos, Cássio.

18-12144

CDD-779

Índices para catálogo sistemático:
1. Fotografias : Exposições : Arte 779

GALERIA  ESTACÃO
rua Ferreira de Araújo 625 Pinheiros SP 05428001
fone 11 3813 7253 galeriaestacao.com.br



