



PAISAGEM *SOB* INVENTÁRIO

Sylvia Furegatti (ed.)

PAISAGEM SOB INVENTÁRIO

Sylvia Furegatti (editora)



REITOR
COORDENADORA-GERAL DA UNIVERSIDADE
PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO E CULTURA
DIRETOR DE CULTURA
VICE-DIRETORA DE CULTURA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

prof. dr. Antônio José de Almeida Meirelles
profa. dra. Maria Luiza Moretti
prof. dr. Fernando A. Santos Coelho
prof. dr. Cacá Machado
profa. dra. Carolina Cantarino Rodrigues

DIRETORA
EQUIPE TÉCNICA
BOLSISTAS MAV (SAE BAS)

CONSELHO EXECUTIVO

MUSEU DE ARTES VISUAIS DA UNICAMP — MAV

profa. dra. Sylvia Furegatti
Flávia Carneiro Leão, Betânia Gonçalves
Guilherme Curti Gomes, Marina Victória S. de Almeida, Murilo A. de Paiva,
Stephani L. Santana, Victor Agra Garcia, Isabela Jaha
profs/as. drs/as. Evandro Ziggiatti Monteiro; Antônio Carlos Rodrigues de
Amorim; Luise Weiss; Gabriel Ferreira Zacarias; Marcos Lopes; Fernando de
Bittencourt; Rodrigo Vivas; Gabriela Celani

PROJETO EXPOSITIVO “PAISAGEM SOB INVENTÁRIO”

ANIVERSÁRIO DE 10 ANOS DO MAV UNICAMP

MAC CAMPINAS, sala 1 e área externa, de 10 de agosto a 30 de setembro de 2022

CURADORIA
ORGANIZAÇÃO DO WEBINÁRIO E
ASSESSORIA AO PROJETO EXPOSITIVO
CHEFIA DE SETOR/CURADORIA MACC

profs. drs. Sylvia Furegatti e Antônio Carlos Rodrigues de Amorim

prof. dr. Evandro Ziggiatti Monteiro
Fernando de Bittencourt

ARTISTAS PARTICIPANTES
(A PARTIR DO ACERVO)

Antonio Henrique do Amaral; Beatriz Rauscher; Bené Fonteles; Claudio Garcia;
Ellen Banks; Ermelindo Nardin; Fayga Ostrower; George Gütlisch; Lasar Segall;
Luise Weiss; Marco Buti; Maria Ligia Magliani; Mario Bueno; Marcelo Moscheta;
Renina Katz; Thomaz Perina

(CONVIDADOS)

Amílcar Packer; Bella Tozini; Guga Ferraz; Leandro Gabriel; Marlon de Azambuja;
Mônica Mansur; Nazareno Rodrigues; Thiago Bortolozzo

COORDENAÇÃO GERAL
EQUIPE DE APOIO DE PESQUISA
(PPGAV IA UNICAMP)

PESQUISA E PROJETO EXPOGRÁFICO

profa. dra. Sylvia Furegatti
Aline Hübner Freitas; Ana Carolina Moraes; Andressa Rezende Boel,
Caroline Heldes de Oliveira, Claudio de Melo Filho, Debora Machado Visini;
Deivisson Dias Chagas, João Paulo de Souza Jacob,
Vanessa Deister Seves de Sousa, Victor Santos

	PROJETO EDUCATIVO
COORDENAÇÃO DESENVOLVIMENTO / ASSESSORIA	prof. dr. Antônio Carlos Rodrigues de Amorim profa. dra. Glòria Jové Monclús (Univ. de Lleida — Espanha), Evandro Santos (PPGE FE UNICAMP), Ivânia Marques (PPGE FE UNICAMP), Maria Vitória Ferreira (Centro Paula Souza) e prof. dr. Antônio Carlos Rodrigues de Amorim
MEDIADORES	Cláudia L. Freire Carnevali, João Paulo de Souza Jacob, Luís Cláudio Mendes, Karina Miki Narita, Maria Augusta Fanelli Gimenez, Anielle Sacheto Da Cruz, Regilene Ataíde, Guilherme Curti Gomes, Marina Victória S. de Almeida, Murilo A. de Paiva, Stephani L. Santana e Victor Agra Garcia
	WEBINÁRIO
	15 de setembro de 2022, canal Youtube do MAV
COORDENAÇÃO GERAL E MEDIAÇÃO PALESTRANTES	prof. dr. Evandro Ziggiatti Monteiro profs. drs. Fernando Moral-Andrés (Nebrija Universidad — Espanha) e Eugênio Queiroga (FAU USP)
APOIO TÉCNICO	Guilherme Curti Gomes
DESIGN GRÁFICO (EXPOSIÇÃO E WEBINÁRIO) PROJETO TÉCNICO DA EXPOGRAFIA COORDENAÇÃO DE MONTAGEM E PRODUÇÃO APOIO DE MONTAGEM MOBILIÁRIO EXPOSITIVO	Flávia Carneiro Leão Betânia Gonçalves Betânia Gonçalves e Flávia Carneiro Leão Eder Monteiro e Jaime Ramos Denilson Corsi
	LIVROS IMPRESSO E DIGITAL
DESIGN GRÁFICO FOTOGRAFIA	Filipe Negrão Tácio Rodrigues, Karina Miki Narita, João Paulo de Souza Jacob, Guilherme Curti Gomes
REVISÃO GRAMATICAL	Foco Traduções

A equipe do MAV empenhou esforços na formalização das autorizações de uso e creditação de todas as imagens dessa publicação por meio de contato direto com os artistas ou de seus herdeiros legais. Colocamo-nos à disposição daqueles que queiram manifestar-se sobre este assunto, por meio do e-mail: secremav@unicamp.br.

APRESENTAÇÃO

- XI** Fernando Antonio Santos Coelho
- XIII** Cacá Machado

PAISAGEM EM EXPOSIÇÃO

- 17** Sylvia Furegatti, Antônio Carlos Rodrigues de Amorim e Evandro Ziggiatti Monteiro

REFLEXÕES SOBRE O TEMA

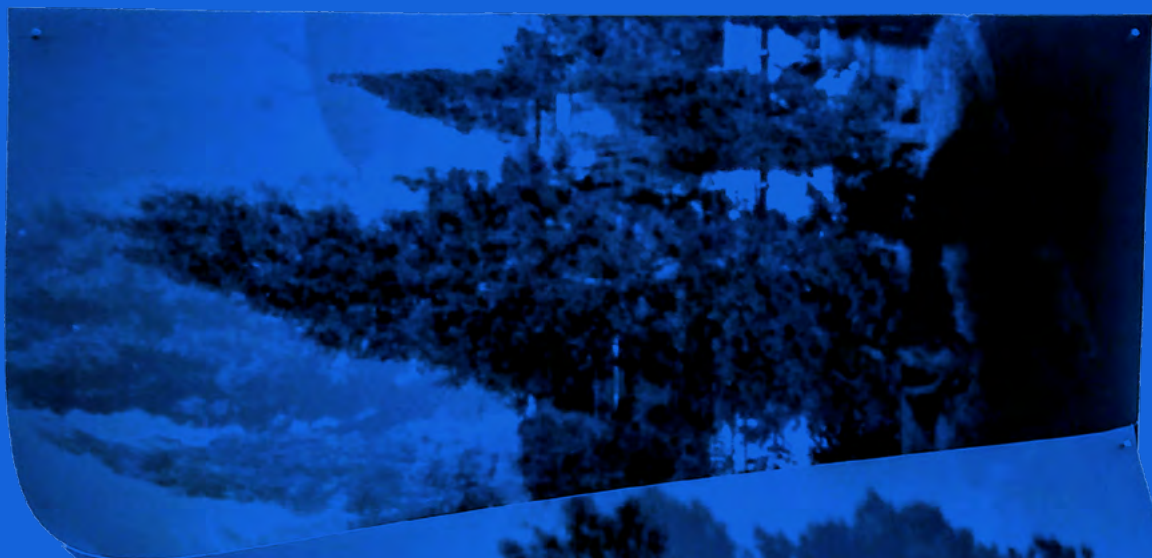
- 25** *Paisagem na Neblina: a gênese de um conceito-ponte e de uma forma-conceito*
Evandro Ziggiatti Monteiro e Juliana Valentim Harayashiki
- 37** *La construcción estable del paisaje Latinoamericano. El paradigma transcendental de Jorge Oteiza*
Fernando Moral-Andrés
- 47** *Paisagem: conceito e presença nas artes visuais*
Sylvia Furegatti

ARTE EDUCAÇÃO

- 65** *Paisajes híbridos entre arte contemporáneo y educación*
Glória Jòve Monclús
- 77** *(Trans)passagens do educativo na exposição Paisagem sob Inventário*
Antônio Carlos Rodrigues de Amorim

VERBETES, OBRAS E AUTORES

- 91** *Verbetes sobre os artistas da exposição*
- 139** *Obras Apresentadas*
- 141** *Sobre os autores*





Apresentação

PAISAGEM SOB INVENTÁRIO

amilcar packer
antônio henrique do amaral
beatriz rauscher
bella tozini
bené fonteles
claudio garcia
ellen banks
ermelindo nardin
fayga ostrower
george gutlich
guga ferraz
lasar segall
leandro gabriel
luise weiss
marcelo moscheta
marco francesco buti
maria lidia magliani
mário bueno
marlon azambujo
monica mansur
nazareno rodrigues
renina katz
thiago bortolozzo
thomaz perina

10.08
30.09
—
2022

abertura
9 AGO 22
15h

ter a sex | 9h às 17h

Contemporânea de Campinas
Constant, 1633 - Centro
Campinas / SP

ProEC

OCult
Observatório de Cultura

MOICC
Museu de Arte Moderna de Campinas



É uma enorme honra para mim poder escrever algumas palavras sobre o aniversário de 10 anos de criação do MUSEU DE ARTES VISUAIS MAV – UNICAMP. Embora ainda sem sede física, nos seus dez anos de vida, o MAV se consolidou como um espaço de arte, reflexão, geração de conhecimento e entrega de arte e cultura à comunidade de Campinas, da sua região metropolitana e do Brasil. O MAV comemora o seu aniversário nos dando como presente uma publicação que registra a exposição Paisagem sob Inventário. Em seus capítulos, compostos por Apresentação, Exposição e Paisagem, Reflexões sobre o Tema, Arte e Educação e Verbetes e Obras dos Artistas em Exposição, são reunidas obras variadas e de impacto de artistas convidados que serão doadas para o acervo do MAV.

Os capítulos desta publicação nos convidam a mergulhar em uma Exposição onde beleza e singularidade se unem para dar ao leitor momentos de grande encantamento.

O trabalho que vem sendo desenvolvido pela equipe do MAV, liderada pela Profa. Sylvia Furegatti, do Instituto de Artes da Unicamp, consolida o Museu como um espaço artístico e cultural de alto nível que em breve estará fisicamente incorporado à paisagem do campus da Unicamp em Campinas.

Convido a todos a se juntarem a mim para saborear a beleza desse projeto comemorativo dos dez anos de vida do nosso MUSEU DE ARTES VISUAIS.

Fernando Antonio Santos Coelho

PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO E CULTURA

PROEC UNICAMP





Como todo museu, o MAV – MUSEU DE ARTES VISUAIS DA UNICAMP – tem como vocação ocupar um lugar entre o passado e o futuro. Um lugar que deve articular simultaneamente aquilo que pode ser guardado (coleções, objetos, memórias materiais e imateriais) com as criações que projetem os desejos do porvir, do novo, daquilo que ainda não sabemos o que será.

Mas o que singulariza o MAV em relação aos demais museus talvez seja a sua especificidade em construir relações com a comunidade universitária. Para além de uma tipologia específica nas categorias de museus, a sua condição de museu universitário permite um contato direto com a reflexão e a criação características desse ambiente.

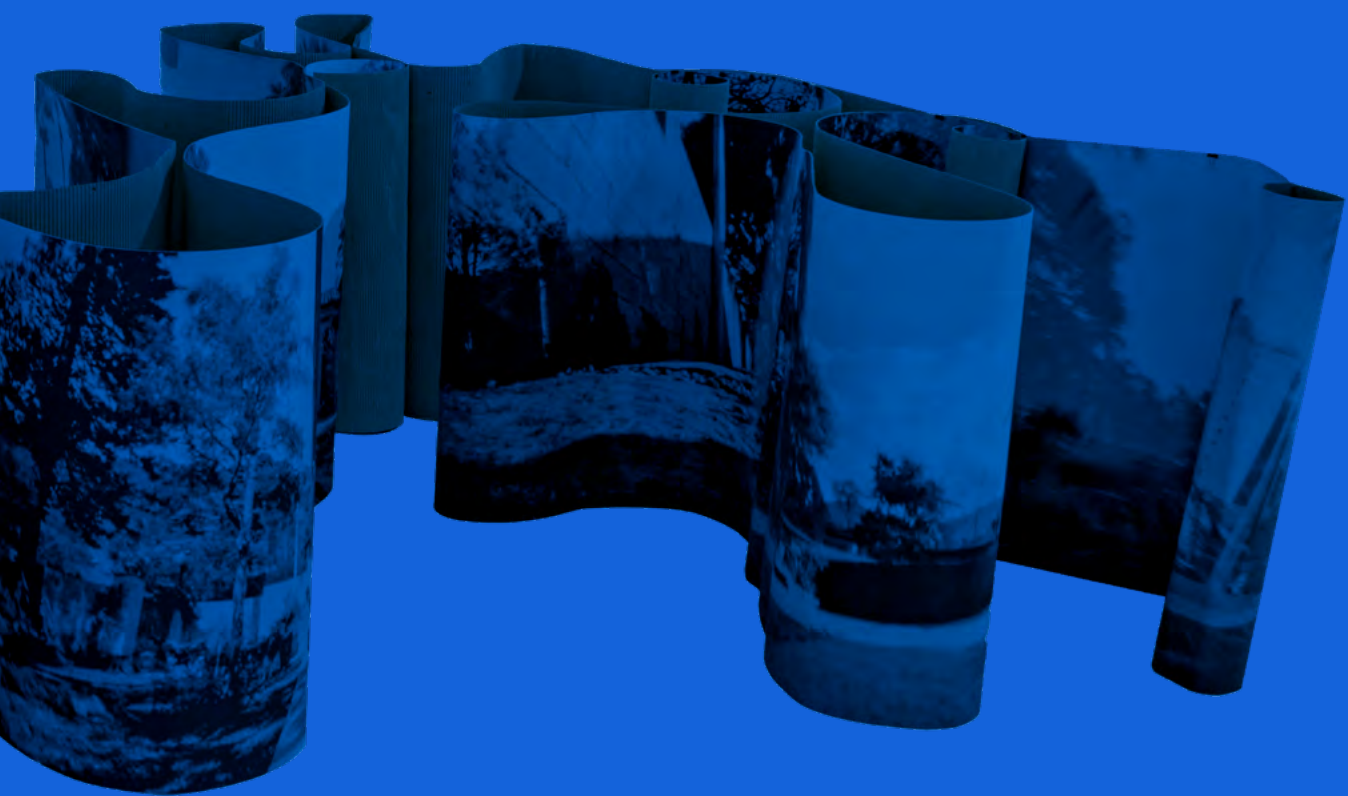
Ao longo destes 10 anos, o MAV se constituiu como uma instituição sólida com um valioso acervo de mais de mil obras e uma inquieta atividade curatorial, que abrange um arco amplo de artistas brasileiros articulados com a cena local da cidade de Campinas e região. Prova disto é a exposição “Paisagem sob Inventário”, uma mostra concebida para a celebração da sua década de existência, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Campinas. Em simultaneidade à mostra ocorreu um webinar, e agora lançamos esta publicação, ambas propostas derivadas de pesquisa sobre a presença da paisagem no acervo do museu, tanto quanto na arte de hoje. A articulação entre essas ações nos mostra também que a criação e a reflexão podem ser entendidas e vividas como um processo não hierarquizado, um processo baseado numa experiência democrática e diversa, um processo, em suma, que é a própria razão de ser da universidade pública.

Agora é esperar a finalização da construção da nova sede do MAV para fortalecer a vocação pública desse fértil território de múltiplos saberes.

Cacá Machado

DIRETOR DE CULTURA – DCULT
PROEC UNICAMP





Paisagem em Exposição



Guga Ferraz, Até onde o mar vinha, até onde o rio ia, 2010

EM 2022,

o Museu de Artes Visuais — MAV UNICAMP alcança seu décimo ano de existência. Durante todo o ano realizou uma série de eventos alinhados à esta celebração somada às várias efemérides destacadas pela Universidade.

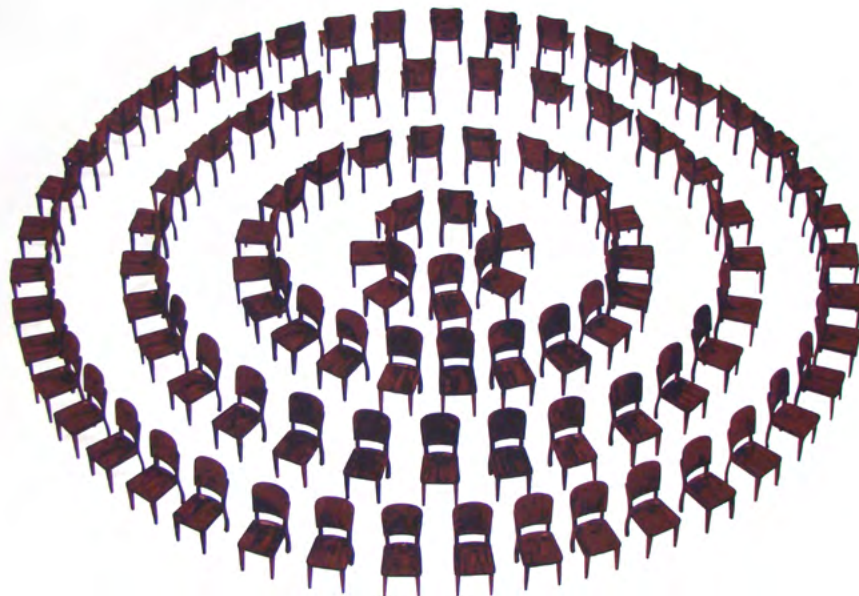
Constituído a partir de resolução da reitoria oficializada em janeiro de 2012¹, este museu universitário foi criado a partir dos esforços de acervamento desempenhados pelos docentes do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp, por meio das exposições realizadas entre as décadas de 1980 e 2000, em sua galeria de arte. As exposições realizadas nesse espaço apresentaram ao público geral a produção recente de artistas visuais vinculados ou não à vida acadêmica. Desse modo alcançava, já naquele período, uma vasta gama de participações de todo o país que dinamizavam o trabalho no campus ao mesmo tempo que se projetava a constituição futura de um museu de arte para a Unicamp.

A doação de cerca de 1000 peças de artes visuais feita à gestão central da universidade ocorre em 2009 e assim se organiza o princípio fundador de um museu de artes na estrutura da Universidade. A oficialização possibilitada pela resolução da reitoria permite novas ações dos grupos docentes envolvidos que passam a visar a constituição do novo órgão por meio de sua implantação física no campus com a construção de um edifício próprio, que hoje enfrenta os desafios das etapas de execução com perspectiva de realização. Não obstante, o MAV tem trabalhado todos os seus objetivos institucionais de exposição, salvaguarda e pesquisa, ativando para tanto uma seleta lista de parceiros internos e externos à Universidade. Trabalhado com afincamento nos dois últimos anos, a última versão do inventário do acervo, datada de dezembro de 2022, indica um total de 1380

peças cadastradas dentre pinturas, esculturas, desenhos, gravuras, instalações artísticas, livros de artista e demais linguagens das artes visuais que se somam a uma coleção de aproximadamente 7000 itens de arte correio e publicações deste campo artístico, ainda em fase de catalogação.

A atual gestão do MAV tratou a questão da ausência de salas próprias para exposições por meio do benefício do transbordamento de atividades que pudessem projetar a presença do museu em outras áreas da Universidade, assim como na cidade de Campinas. Nessa direção, o planejamento da celebração do décimo aniversário do MAV levou à criação do projeto expositivo “Paisagem sob Inventário” submetido e aprovado pelo Edital de Seleção de Projetos Temporários do Museu de Arte Contemporânea de Campinas — MACC —, que acolheu a etapa de exposição e programa educativo constantes no projeto. A proposta elegeu a paisagem como recorte temático verificado no acervo; como proposição evidenciada na produção artística atual, bem como pela consonância nas pesquisas de seus curadores. Combinando uma seleção de peças da coleção à participação de um grupo de artistas visuais atuantes no cenário nacional e internacional vislumbrou-se o aprofundamento possível para as perspectivas de investigação e diálogos despertados pela paisagem e suas relações com o espaço urbano e a sociedade contemporânea. A exposição tomou forma a partir da seleção final de 51 trabalhos artísticos de 24 artistas. Os artistas representantes do acervo selecionados foram: Lasar Segall; Renina Katz; Antônio Henrique do Amaral; Bené Fonteles; Thomaz Perina; Mario Bueno; Maria Ligia Magliani; Fayga Ostrower; Beatriz Rauscher; Ermelindo Nardin; Claudio Garcia; Ellen Banks; Luise Weiss; George Gütllich; Marcelo Moscheta e Marco Buti. Parte deles, professores da Universidade, outra parte, seus visitantes em

¹ A criação do Museu de Artes Visuais da Unicamp é normatizada pela Resolução GR-041/2017 disponível em: <https://www.pg.unicamp.br/norma/3144/o>



Nazareno Rodrigues, *Esperando*, 2008

missões artísticas; além de outros representantes do sistema das artes que foram absorvidos pelo acervo das mais variadas maneiras. Os artistas convidados foram: Marlon de Azambuja; Nazareno Rodrigues; Amílcar Packer; Guga Ferraz; Mônica Mansur; Leandro Gabriel; Bella Tozini e Thiago Bortolozzo. Artistas baseados em 3 diferentes Estados brasileiros, com projeção nacional e internacional de sua produção pautada pelo interesse nos variados embates que se pode travar com o espaço urbano.

A abordagem originária sobre paisagem que conduziu o processo curatorial do projeto pautou-se pelas contribuições de Javier Maderuelo, acadêmico, arquiteto e esteta espanhol cuja produção intelectual propõe um estudo minucioso acerca do problema que a visualidade implica a esse conceito. A epistemologia do campo de estudos da paisagem, defende Maderuelo, funda-se na arte e passa a ser cultivada pelas ciências, pela geografia, pela biologia e pelo urbanismo. Nas tentativas de lhe atribuir significados é que se percebe o efeito variante dos tipos de territorialização que tais abordagens lhe conferem. Mais que um gênero pictórico ou tema de composição arquitetônica, a paisagem é um constructo cultural. É elemento da artes, da arquitetura, da pintura ou da poesia, ao mesmo tempo em que estabiliza algumas

técnicas como a cartografia e a agricultura ou ainda determina hábitos culturais como a religião. É forma de representação que tem a própria finalidade em si mesma. (Maderuelo, *Paisaje y Arte*, 2013)

Seguindo esse raciocínio, o projeto indicava a insatisfação quanto à forma exclusiva da exposição e suscitava, logo de partida, a combinação de eventos e publicações envolvendo grande número de pessoas de dentro e de fora da universidade. Assim também, a sugestão do inventário que integra seu título dirige-se à investigação demandada pela construção contínua do fenômeno da paisagem e suas múltiplas formas de ativação artística e cultural, ao longo do tempo; circunstância que porta a metodologia própria das coleções. Considera-se assim a oportuna leitura que paisagem e inventário nos oferecem para compreender tais conceitos como equivalentes. Estrutural ou tematicamente, configuraram-se por elementos dinâmicos que há muito tem estimulado a atenção da arte e do museu.

A exposição realizou-se na Sala 1 do Museu de Arte Contemporânea de Campinas e contemplou em sua proposta espacial a coadunação experimental entre os espaços de exposição, programa educativo e pesquisa. Não se restringiu, contudo, àquele espaço interno e ocupou também o lado de



Thiago Bortolozzo, *Richard Long und Ich*, 2013-2017

fora, no calçamento e na fachada do Macc, por onde a população costuma transitar de modo bastante frequente. A proposta de apresentação dos trabalhos, mobiliário e percursos pretendeu a experiência da contaminação das várias esferas ativadoras da expectativa dos públicos visitantes.

O projeto educativo foi solicitado para ampliar as ações até então realizadas pelo MAV nesta direção e assim assumiu a forma de atividades práticas e de reflexões incisivas quanto aos elementos de reconhecimento dos locais de origem, deslocamento e diálogo com os trabalhos da exposição. Nos procedimentos de seu programa visou despertar uma postura ativa nos visitantes ante a percepção dos trabalhos, empregando para tanto atenção aos vetores do espaço e da memória afetiva de seus agentes. Foram atividades variadas, que mobilizaram, ao longo dos dois meses de visitação, o importante contributo de um total de 1196 estudantes de diferentes níveis escolares, vindos de 13 instituições de ensino que experimentaram o mesmo espaço-fim como produtores e interatores de histórias narradas por meio de diálogos grafo, visual e verbal contextualizadas pela paisagem. Constituiu-se por meio de diversas parcerias, locais, nacionais e internacionais, entre a Unicamp, a Secretaria Municipal de Educa-

ção de Campinas, Escolas públicas da macrorregião de Campinas e a professora doutora Gloria Jové, (Universidad de Lleida / Espanha) em visita à Faculdade de Educação da Unicamp.

Também amparados pelo grupo de estudantes mestrando e doutorando vinculados ao programa de pós graduação em artes visuais – PPGAV IA que trabalhou na elaboração do material de pesquisa sobre os artistas da exposição, os mediadores puderam efetivar a experimentação da contaminação entre campos de conhecimento e espaços de fluxo. Essa experiência permitiu a leitura entrecruzada sobre variadas iniciações promovidas pelo projeto como um todo: tanto algumas das peças do acervo foram apresentadas pela primeira vez ao público local, quanto foi, para muitos dos visitantes escolares, sua primeira visita a um museu ou a uma exposição de arte.

A organização de um webinar internacional² realizado por meio de plataforma virtual, ao vivo, apresentou aos participantes interessados, de dentro e de fora da universidade, perspectivas sobre estudos acadêmicos voltados ao campo da paisagem. Balizados por sua área primeira de atuação acadêmica e profissional, Arquitetura e Urbanismo, os pesquisadores convidados, professores

² O webinar ocorreu em 15 de setembro de 2022 e está disponibilizado no canal do YouTube do MAV pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=phVoWNY2LgI>

doutores Fernando Moral-Andrés (Departamento de Arquitetura — Nebrija Universidad / Espanha) e Eugênio Queiroga (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo — FAU USP) valorizaram em suas exposições a interdisciplinaridade do recorte temático proposto e ofereceram frutífero cruzamento de reflexões e fazeres de representantes da arquitetura e da arte dos séculos xx e xxi na Europa e na América do Sul, bem como pautaram o conceito orgânico de paisagem periférica ou popular a partir das relações entre arquitetos e demais sujeitos invocados nos processos construtivos populares e constitutivos da paisagem dos centros urbanos atuais.

Por fim, encerra o projeto e a celebração dos 10 anos do MAV o lançamento dessa publicação em forma de e-book, desejosa da extensão temporal sempre visada por todo projeto temporário. Idealizada na forma de um livro que discorre sobre a paisagem a partir das muitas contribuições elencadas pelo projeto, constitui-se de sessões estruturadas pela apresentação e análise do projeto expositivo e seu programa educativo; avanços nas reflexões conceituais sobre a paisagem; apresentação de verbetes sobre os artistas e sua produção, entremeados por um amplo ensaio visual com imagens da paisagem construída por e a partir dos trabalhos artísticos do acervo e dos artistas convidados.

A parceria de vários anos e muito produtiva construída pelo MAV UNICAMP e o MAC CAMPINAS, bem como Secretaria Municipal de Cultura, foi elemento fundamental para o sucesso deste e de outros projetos realizados.

Sylvia Furegatti

Antônio Carlos Rodrigues de Amorim

Evandro Ziggiatti Monteiro

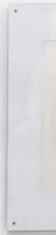




Small white label with text.



Small white label with text.



Reflexões sobre o Tema

*Paisagem na Neblina: a gênese de um conceito-ponte
e de uma forma-conceito*

Evandro Ziggiatti Monteiro e
Juliana Valentim Harayashiki

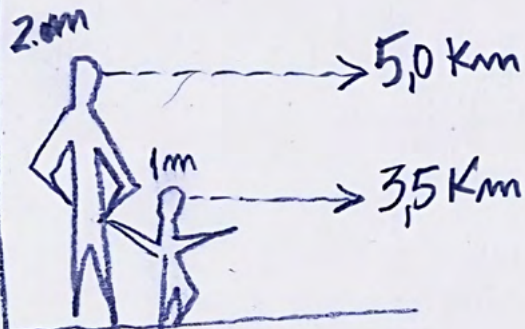
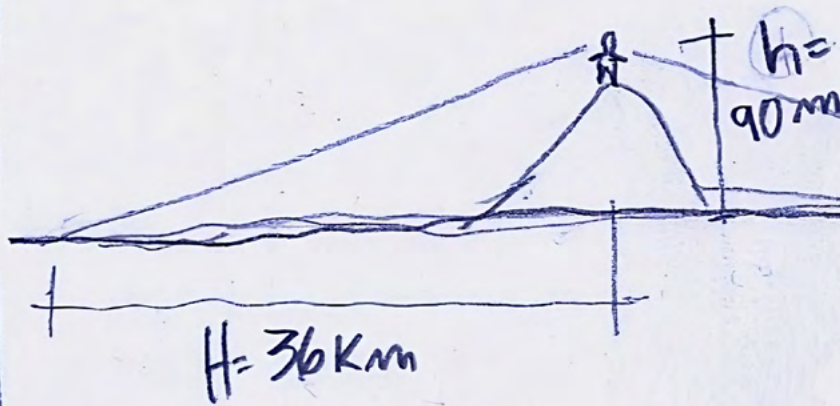
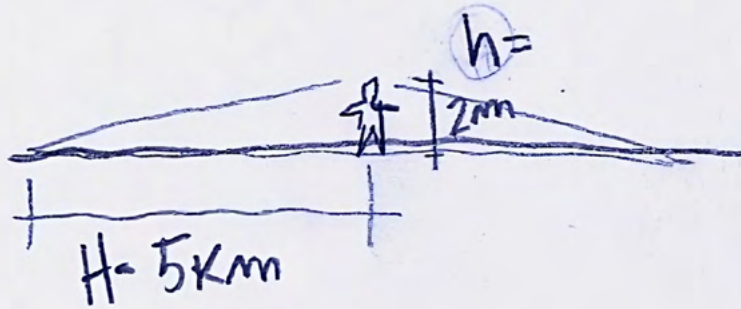
La construcción estable del paisaje Latinoamericano.

El paradigma transcendental de Jorge Oteiza
Fernando Moral-Andrés

Paisagem: conceito e presença nas artes visuais

Sylvia Furegatti





NIVEL MAR

$$h = 300 \text{ m}$$

$$h = 900 \text{ m}$$

$$h = 1.600 \text{ m}$$

PAISAGEM NA NEBLINA: A GÊNESE DE UM CONCEITO-PONTE E DE UMA FORMA-CONCEITO

Evandro Ziggiatti Monteiro
Juliana Valentim Harayashiki

O termo *paisagem* — e seus primos *landscape*, na tradição anglo-saxônica e *shan shui*, na chinesa — representa um conceito utilizado de forma universal, seja na fala cotidiana ou na academia. Em tempos modernos, parecem ter convergido para um único significado em várias culturas, apesar de sua origem diversa. No caso do termo chinês, um arranjo de montanhas (*shan*) e água (*shui*) não nos remete a uma paisagem de fazendas e propriedades com cercas, às quais estaria mais relacionado o termo *landscape* em sua origem, que sugere terra (região, território, pelo prefixo *lands*); descrita ou coberta (sufixo *shaft*). Já *paisagem* tem sua etimologia semelhante à de *landscape*, pelo prefixo *pays*, que vem do latim *pagus*, um sinal cravado para delimitar um território. O prefixo evoluiu ganhando também o significado de território, região, terra; ou ainda nação (como pátria) e lugar (sentido figurativo). Já o sufixo *agine*, do latim, significa ação ou resultado de ação. Por um lado, a versatilidade semântica de *paisagem* — sendo um substantivo modificado por uma quantidade surpreendente de adjetivos — lhe dá um caráter mutável, quase líquido. Ao mesmo tempo, há uma compreensão inequívoca ao ser tomado de forma isolada, sendo um termo presente na fala do cidadão comum. Para este, aparentemente não há controvérsia quanto ao seu significado.

Ao ouvir o termo *paisagem*, o cérebro humano recompõe uma série de imagens, muitas vistas

através de janelas, fotografias, pinturas e outros “enquadramentos”. Ou atravessa tempo e espaço, chegando a algum lugar específico registrado na memória, quase sempre marcado pela linha do horizonte. Fortemente ligado ao sentido da visão, é comum que as pessoas associem *paisagem* a praticamente qualquer coisa que possam estar vendo ou que possam ter visto. Também conseguem associá-la a lugares com formatos e escalas diferentes, como uma cidade, uma estrada ou uma rua. Talvez seja porque entendam *paisagem* muito mais como esse enquadramento, um abarcar do olhar, do que com os reais objetos físicos que a compõem. Se estes couberem nas imagens formadas e armazenadas pelo cérebro a partir do seu campo de visão, já é *paisagem*. Nesse sentido, a *paisagem* é uma abstração, uma interpretação do mundo real, revelada pela luz que chega aos olhos do observador. Entretanto, embora a *paisagem* nasça dessa experiência sensorial individual, ela pode ser compartilhada. As formas, figuras e cores dessa composição abstrata podem ser codificadas e compreendidas conforme determinado contexto sociocultural. A partir daí percebemos como o conceito de *paisagem* se aproxima do próprio conceito de lugar. Ambos estão estreitamente relacionados com uma dimensão cósmica, existencial, menos neutra que os conceitos de espaço e ambiente e menos controladora que o conceito de território.

Lugares e paisagens simplesmente acontecem, demarcando o espaço e marcando o tempo com os seus elementos, objetos e significados. Estão relacionados com a experiência da existência, e a sua consciência. Os dois conceitos se entrelaçam, se complementam e se provocam, e ao mesmo tempo são opostos: o lugar é real, e pode ser percebido por outros sentidos além da visão. Uma pessoa cega sabe reconhecer os lugares. A paisagem é um simulacro do real, uma imagem mental, ainda que individual ou coletivizada e, portanto, uma representação dos lugares.

Mas é justamente pelo seu caráter paradoxal, reunindo em uma palavra um significado comum tão universalmente compreendido com conceitos eruditos tão versatilmente universais é que se tem feito dela fonte de debates na geografia, na arquitetura e nas artes visuais já há décadas. Em meio às controvérsias envolvendo o próprio significado do conceito, há a certeza de sua natureza fortemente ligada à cultura e, portanto, suscetível à geografia e à história. Sem elas, o conceito se desvanece e se transforma em um paradoxo como em “Paisagem na Neblina”. Esse foi o título dado ao filme grego de Angelopoulos, em cuja cena de capa estão os protagonistas, em uma estrada, envoltos pela neblina. Ao nos depararmos com o cartaz uma primeira vez, parece que tudo está certo, e de certa forma há um certo sentido literal, já que uma estrada normalmente faz parte de uma paisagem, e a neblina também está ali. Entretanto, ao fitá-lo por mais algum tempo, o observador percebe um estranhamento crescente entre as palavras do título e a cena apresentada. Nesse momento, dá-se conta de que a neblina é capaz de regular a revelação da paisagem. Aqui uma paisagem é uma ideia fraca, levemente delineada pela presença da linha do horizonte, a estrada e um sutil segundo plano de montanhas. É possível concluir que não existirá mais paisagem se a neblina for densa: é um contrassenso. Interessante perceber que, simultaneamente, também se dissolve o lugar, mesmo que não totalmente. Na neblina, o observador torna-se cego sem ter os outros sentidos aguçados dos cegos, e facilmente se perde por não conseguir distinguir os lugares, e sente o ambiente como um espaço indiferenciado.

Afinal, qual seria o segredo desse conceito definido pela palavra paisagem? Como pode ser ao mesmo tempo tão corriqueiro e tão enigmático? Como pode ser tão adaptável a tantas culturas e associado a tantos tipos diferentes de lugares, e ao mesmo tempo caprichoso sob algumas condições? Por que “paisagem na neblina”, “paisagem subterrânea”, ou “paisagem solar” são noções que causam maior estranhamento do que “paisagem na chuva”, “paisagem subaquática” ou “paisagem marciana”?

Forma–conceito e conceito–ponte

Parte da resposta talvez possa ser encontrada na origem cósmica do conceito de paisagem de Tuan (1990). No capítulo “*From cosmos to landscape*”, o geógrafo revela a transformação “axial” ocorrida na visão de mundo dos povos, de *cosmos* para *paisagem*, acompanhada pelas mudanças ocorridas nos sentidos das palavras *natureza*, *paisagem* e *cenário*. Apenas a partir da renascença é que o eixo vertical, associado simbolicamente na história ocidental à valores teocêntricos, ao sagrado, associado simbolicamente ao sagrado, cedeu lugar ao profano, à “horizontalidade” antropocêntrica da superfície terrestre, como forma de abstrair a paisagem. Quando o eixo era vertical, e não apenas os olhos (mas também as mentes) se voltavam para as estrelas e para as divindades e mitos a elas associados; ou aos medos e mistérios do mundo subterrâneo, os limites da paisagem dificilmente ultrapassavam a aldeia e seus arredores, o território físico real das atividades cotidianas. Assim como a palheta de cores ganhou a adição de uma maior gama de cores como, por exemplo, o azul, que praticamente não existia na antiguidade, também o interesse dos povos por uma visão da superfície terrestre, ampliada e horizontal, resultou nesse novo conceito de paisagem.

O próprio entendimento do tempo acompanhou essa transformação na visão de mundo, passando de um modelo cíclico a um modelo linear. Tuan (1990, p. 132), ao desvendar a conexão entre *paisagem* e *natureza*, antes da transformação do eixo, destaca que foi justamente esse último termo que sofreu maior mudança de significado. Até a Idade Média, explanar sobre a natureza era versar sobre

todas as coisas, em seu sentido filosófico – somente em tempos modernos é que “falar de natureza é falar do campo e do ambiente selvagem”.

Assumindo como referencial para compreender o conceito de paisagem essa visão moderna, horizontal, cartesiana, é interessante perceber o quanto ela acabou se configurando em estreita ligação com a geometria da superfície terrestre, e associada às escalas e ângulos de percepção visual do próprio ser humano. O primeiro limite imposto a quanto essa nova paisagem, horizontal, seria capaz de abarcar, foi definido pelo sentido humano da visão, em termos de uma porção reconhecível do mundo real, e interpretados pela mente humana, a partir de uma construção sociocultural, como objetos (figuras), cores e formas. Considerando a curvatura da terra e ignorando a refração produzida pela atmosfera, a distância até a linha do horizonte é definida pela fórmula $D=3,57\sqrt{h}$, onde D é a distância em km, e h a altura do observador em metros em relação ao nível do mar. Isso significa que uma pessoa, de pé na praia ao nível do mar, vê a linha do horizonte a aproximadamente 4–5 km, mas se estiver num morro de 90 m ela a vê a aproximadamente 36 km. O segundo limite está relacionado com a noção de “enquadramento”. Pela anatomia ocular humana, típica de um predador, os olhos estão posicionados paralelamente na região frontal da face, privilegiando alta definição e alcance da visão na zona binocular (região na qual o campo de visão de ambos os olhos se sobrepõem) em detrimento de amplitude do campo de visão periférica monocular — ou seja, nosso campo total de visão tem uma amplitude de apenas 180° , enquanto cavalos, coelhos, cervos e outros animais classificados como presas possuem amplitudes próximas à 360° . Desta forma, fica clara a limitação do nosso campo de visão simultâneo, tudo o que podemos enxergar sem movimentar a cabeça, e sua influência no enquadramento da paisagem. Também os objetos, dispostos a diferentes distâncias entre o observador e o limite do horizonte, por exemplo, precisam ser focados, ou seja, precisam que os olhos decifrem a que distância estão. Essas duas características, ângulo de visão e foco, uma vez combinadas, acabam por permitir que a visão seja convertida numa espécie

de “quadro”. O enquadramento da visão humana ocorre em uma proporção de aproximadamente 4:3, mais largo na horizontal, e contém portanto objetos dispostos entre aproximadamente 0 e 100 km. A partir da renascença e o advento da perspectiva, esses números frios, associados a ângulos, proporções e limites passaram a definir cada vez mais uma noção visual, terrestre e parametrizada de paisagem (Imagem 1).

Ao ser assimilada pela arte europeia, antes mesmo do século XV, a técnica da perspectiva, acrescida de sofisticadas técnicas de representação de texturas, cores, luzes e sombras, é que permitiu fixar esse conceito de paisagem fortemente ligado ao enquadramento feito por um ser humano que é flagrado olhando para o mundo, ou para uma cena do mundo. A arte atinge um grau tão alto de verossimilhança na pintura que quase confunde os sentidos. Ao olhar para um quadro, já era possível ao observador misturar os dois mundos, o real e o representado. O realismo na pintura substituiu o simbolismo dos quadros medievais, nos quais o importante não era retratar fielmente os objetos sob uma luz de propriedades físicas imutáveis, mas sim a visão do mundo de uma perspectiva religiosa e simbólica. Por exemplo, uma diferença fundamental entre arte e representação medieval em relação ao renascimento, está no significado de escala: na idade média, o tamanho de um elemento na pintura expressava sua posição hierárquica na composição. Figuras de grande importância eram maiores e figuras de baixa importância eram menores. O renascimento, por outro lado, estava comprometido em retratar uma paisagem fiel à natureza e às suas leis físicas. É claro que a pintura de paisagens, tão popular na Europa desse período, embora tivesse, a partir dele, passado a se valer dos parâmetros óticos, jamais se despojará de aspectos simbólicos e subjetivos. A paisagem retratada sempre seria a paisagem que o artista quisesse retratar e, como forma individual de expressão, poderia ser manipulada sem que as regras do (novo) jogo dos parâmetros físico-geométricos fossem rompidas. Após uma fase em que as paisagens naturais haviam sido retratadas à exaustão, surge a paisagem

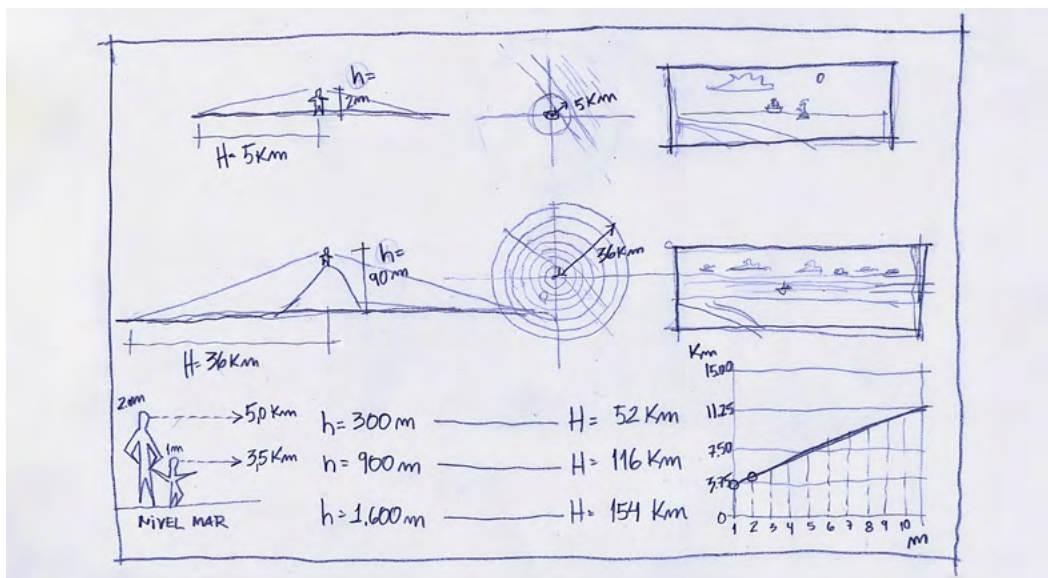


Imagem 1 Parâmetros relacionados com os limites de visão da superfície terrestre.

fantástica, “quando os artistas tentaram explorar o misterioso e o desconhecido por sentirem que o tema da paisagem se tornara demasiadamente vulgar” (EMÍDIO, 2006). E, uma vez fixadas as duas formas mais comuns da pintura clássica, a *paisagem* — uma cena do ambiente exterior enquadrada e delimitada; e o *retrato* — uma cena do ambiente interno cujo foco é a figura humana, somente com o advento da fotografia (e posteriormente do cinema) é que ambas entrariam em declínio. Entretanto, é possível que esse método de pintura, baseado num recorte parametrizado do ambiente exterior (também conhecido como acadêmico), tenha contribuído para fixar um conceito universal de paisagem. Descolada da pintura, a fórmula permaneceu, na fotografia, e no cinema. Já no final do século XIX, popularizou-se a impressão de “cartões postais” com paisagens das cidades e de seus elementos, as ruas e praças. E tanto a fotografia, quanto o cinema, fixariam as proporções das fotos e das telas, de forma paramétrica. Câmeras, filmadoras e projetores, bem como suas partes (lentes, objetivas e diafragmas) seriam desenhados a

partir da fisiologia do olho humano, emprestando dele seus mecanismos, limitações e possibilidades. A paisagem, retratada pelas pinturas acadêmicas, alcançaria seu auge de verossimilhança na sétima arte. Mas a verossimilhança seria apenas o começo. O cinema também abriria as portas para a dimensão temporal que sempre fora aspecto inerente da paisagem. “O cinema foi capaz de efetivamente fazer aflorar essa dimensão essencial, a temporalidade” (PEIXOTO, 2003). Segundo esse autor, não apenas o cinema incorporava o aspecto comportamental de quem olha um quadro, distanciando-se dele, percorrendo os olhos sobre sua imagem. Furtando o comportamento do expectador, o cinema e a televisão ganharam a possibilidade de manipular a experiência espaço-tempo de forma muito mais ampliada. Como resultado, a fotografia e o cinema roubaram da pintura e da literatura a primazia da representação da paisagem, mergulhando-as em outras buscas, como a da abstração ou a da introspecção (Imagem 2).

Na contemporaneidade, é possível pensar em duas noções de paisagem. Uma primeira muito

imediate, relacionada à forma parametrizada como foi universalizada pelas inúmeras pinturas do academismo feitas sob o título “paisagem”, a partir da consolidação das técnicas de perspectiva. Uma forma-conceito. E uma segunda, ambígua e profunda, relacionada com uma visão de mundo, assim como na antiguidade. Essa seria a noção arquetípica de paisagem, apenas mais complexa pois emerge diante de um mundo que se tornou mais complexo. Simultaneamente horizontal e vertical, espacial e temporal, impregnada dos lugares e representativa dos territórios. Real, imaginária ou visionária. Neutra, natural, ligada à geografia física ou à ecologia da paisagem. Ou urbana, contraditória, ligada à existência humana e às suas dimensões social e cultural. Reveladora das camadas acumuladas da história ou enigmática e oclusiva como a paisagem na neblina. Gostamos de pensar neste como um conceito-ponte. Partir do conceito de paisagem

é como abrir os olhos para ver o mundo, tanto no sentido literal como metafórico. E aí de novo a dualidade, pois é tão físico quanto metafísico. Um ato simples e ao mesmo tempo tão poderoso, pois nos coloca como seres que observam a (própria) existência. Por ser tão simples, confere leveza à própria palavra paisagem. Pensando nesse conceito como ponte, abrimos caminho também para a sua utilidade. Ao nos colocarmos em ação, na ação de reconhecer a paisagem, nos conectamos ao mundo e percebemos que não há como sermos apenas observadores, não há como não sermos atores na paisagem de outro ser. É essa ponte que talvez faça de paisagem um dos conceitos mais úteis para o forjar da nossa existência coletiva no mundo, como civilização. “Nossa tarefa é a de ultrapassar a paisagem como aspecto para chegar ao seu significado. A percepção não é ainda o conhecimento, que depende da sua interpretação” (SANTOS, 2012).

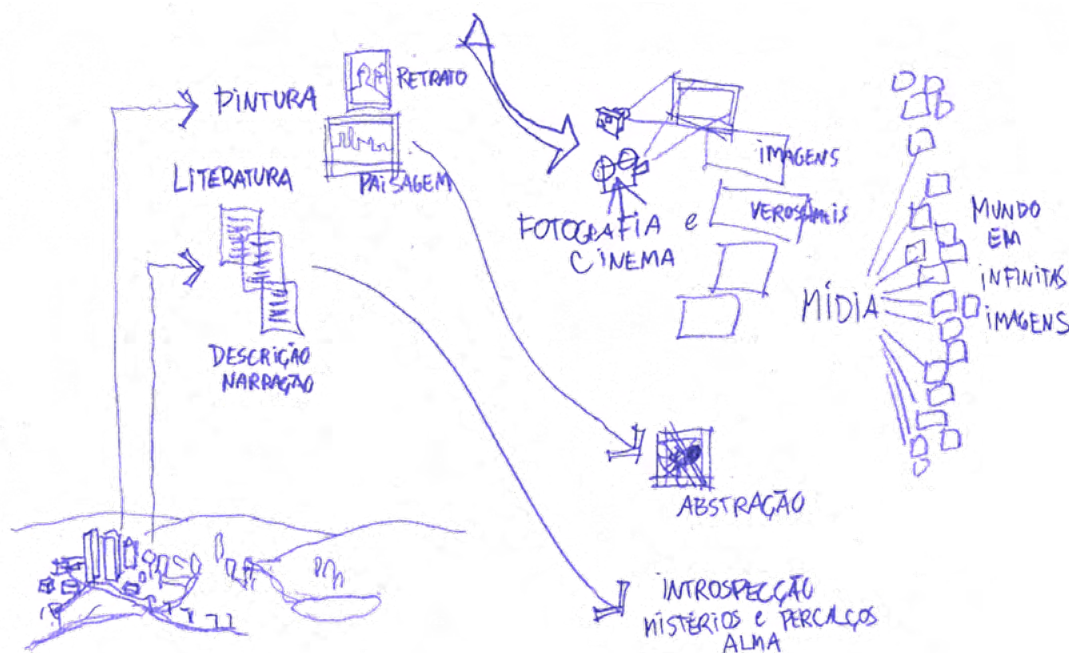


Imagem 2 Sucessão, ao longo da história ocidental, das formas de expressão ligadas à paisagem – baseado em Peixoto (2004)

Elementos combinados — figuras, valores e símbolos

Mesmo antes da paisagem ser parametrizada, mesmo quando ela era vertical, nunca houve paisagem sem definição de elementos. A paisagem parece sempre se formar como um sistema composto por diversos elementos. O conceito de paisagem é resistente à neutralidade do vazio ou da indefinição, como pode ocorrer com o conceito de espaço. “Em 12 de Abril de 1961, a humanidade, após dez milênios, veio a olhar seu planeta inteiro, finito, solto no espaço infinito; viu sua aparência, a partir do exterior; esse significado estava contido na frase ‘A Terra é azul’ de Lúri Gagarin” (KAHTOUNI; MAGNOLI; TOMINAGA, 2006). Essa visão do astronauta poderia ser considerada paisagem? Difícil responder - se pensarmos em paisagem a partir da sua forma-conceito, talvez não. Não há linha do horizonte, não há efeito de perspectiva em que os elementos mais distantes parecem menores e os mais próximos maiores. Nem mesmo o enquadramento parece correto. Ainda assim, o acontecimento teve, nas palavras dessa autora, um “impacto extraordinário”. Do momento em que nascemos até o momento em que cerramos os olhos a experiência da paisagem é uma experiência totalmente terrena, e impregnada de um sistema de elementos reconhecíveis e classificáveis conforme nossa visão do mundo. A partir da familiarização dessa visão liberta da superfície do planeta, são justamente esses elementos que ancoram a nova espécie de “paisagem” vista pelo astronauta. Interessante notar que pessoas com pouca familiaridade com a leitura de mapas costumam reconhecer com mais facilidade elementos urbanos e naturais numa foto de satélite. Talvez esse fato seja indício de que mesmo a paisagem como forma-conceito está se modificando, se descolando de parâmetros fixados desde o renascimento. Afinal, desde o surgimento da aviação comercial, a visão de topo, acima das nuvens, proporcionada pelas viagens aéreas, já haviam popularizado uma outra forma de ver a superfície do planeta. De qualquer forma, deve-se considerar que qualquer que seja o entendimento de paisagem, seja pela forma-conceito ou pelo conceito-ponte, ela não existe independente de

um conjunto de elementos que podem ser identificados e reconhecidos. Magnoli (2006) também fala “da paisagem como ideia”, algo semelhante ao conceito-ponte aqui colocado, e que se torna uma “força central no planejamento”, pois o território, entendido como espaço apropriado, contém “feições, aparências, configurações, desenhos, conformações, expressões que poderiam ser com muita tranquilidade substituídas por paisagens”. E finaliza que a forma desses objetos, percebidas através da paisagem, são resultado de sua construção segundo princípios socioculturais e técnicos e aos quais podem ser atribuídos valores.

Mas antes de discutir a questão dos valores atribuídos aos elementos da paisagem, de forma individual, ou por conjuntos, ou ainda, para uma unidade de paisagem maior, é preciso tentar entender o que são esses próprios elementos. Na arquitetura e no desenho urbano, os conceitos de *forma*, *figura* e *função* sempre foram alvo de muito debate na medida em que, embora todos os três fossem essenciais para o ato de projetar, nunca houve consenso sobre qual deles deveria preponderar sobre os demais. Os elementos da paisagem, ou objetos, são definidos a princípio pela sua forma. Uma árvore pode ser descrita como um objeto composto por uma haste lenhosa, de seção mais ou menos circular e variável entre suas extremidades, e cuja extremidade superior se ramifica terminando em pequenos elementos menores chamados de flores e frutos. Um edifício, por sua vez, pode ser descrito como um bloco de quatro faces ortogonais paralelas duas a duas, e contíguas, chamadas paredes, com perfurações que chamamos janelas, e um plano superior que chamamos cobertura. Ambas as formas admitem uma infinidade de variações e peculiaridades, e ainda assim não seriam confundidas. Já a figura é resultado de um processo de síntese das diversas formas, realizado dentro de um contexto sociocultural. A síntese pode ser então desenhada, geralmente de forma bidimensional, e às vezes consolidada como uma figura universal, se transformando em um ícone. Nesse momento pode-se incorporar, à figura, também valores estéticos e/ou simbólicos.

O lírio, estilizado numa flor-de-lis se tornou símbolo da França medieval. Perfis de edifícios famosos como a torre Eiffel e o Coliseu se tornaram figuras que sintetizam e remetem à forma de cada um. No caso do coliseu, trata-se de um edifício que não tem a mesma *forma* original, pois se tornou ruína, não tem mais a mesma *função*, que era um espaço de espetáculos sangrentos, e cuja *figura* hoje disseminada em enfeites de geladeira e cartões postais é uma figura associada à ruína. E a sua função atual praticamente limitou-se à de edifício-monumento, função menos arquitetônica, que deve ser preservada para manter a figura (forma em ruínas) perpetuada como patrimônio cultural (Imagem 3).

“Os arranjos e as maneiras como os objetos urbanos se distribuem no tempo e no espaço, ou seja, como cada construção se articula com o seu espaço envoltório [...] apresentam-se a nós por intermédio de figuras, contorno externo dos objetos, que encerram formas. [...] A paisagem como fisionomia da urbanização, ao ter dimensão perceptível, pode tanto revelar como velar as maneiras pelas quais se construiu e se constrói a urbanização.” (MAGNOLI, op. cit., p. 115). Santos (2012) ressalta que a paisagem é “um conjunto heterogêneo de formas naturais e artificiais; é formada por frações de ambas, seja quanto ao tamanho, volume, cor, utilidade ou por outro critério.” Compreendendo essa qualidade da paisagem, fica explicado o nosso estranhamento para assumir o título “Paisagem na Neblina” como verdadeiro para a cena mostrada — afinal, há pouca diversidade de elementos, embora haja uma tênue, ou mínima presença, de frações de formas naturais e artificiais. A paisagem como forma-conceito exige uma série de condicionantes, quase sempre relacionadas com o sentido humano da visão, e a capacidade humana de identificar e classificar os seus elementos conforme seu repertório sócio cultural e o recorte típico da superfície planetária pelo qual o ser humano se move (Imagem 4).

Paisagem: o poder e o belo

Ao transcender os aspectos formais e valores associados à paisagem e aos seus elementos, embarcamos no desvendar da forma-conceito, passando a

entendê-la como conceito-ponte. Ou “atravessando seu aspecto para chegar ao seu significado”, nas palavras de Santos (2012). Ao fazer isso, é quase impossível separar paisagem da sua dimensão temporal, impossível não a ler como a parte visível de camadas e camadas de história acumuladas umas sobre as outras. Santos (2012) também fez a analogia de paisagem com o palimpsesto, embora Corboz (1983) já tivesse utilizado essa analogia, no caso deste relacionando, ao invés de paisagem, o território. Na paisagem, as camadas não apenas se sobrepõem, mas funcionam como uma escrita sobre o espaço, que é às vezes apagada e rasurada, e exige que a leitura seja mais cuidadosa, se aproximando mais da ação de decifrar. O palimpsesto da paisagem, com os seus significados, deve ser decifrado.

Difícil também deixar de ligar o conceito-ponte de paisagem à clássica definição proposta por Santos (2009) para o conceito de espaço, como um sistema de objetos, fluxos e fixos. Por trás do “sistema” de figuras da paisagem, cristalizado a cada instante do tempo, há uma rede de dinâmicas simultâneas, somando-se ou anulando-se, ou ainda passando da imobilidade à ação e vice-versa, às vezes convertendo-se em novas figuras, ou diluindo-as, em novas ações. Mesmo quando Santos (2009) fala em “rugosidades” como forma de perceber o controle e as desigualdades que conformam o território, ou quando identifica a dicotomia entre os espaços “luminosos” e os espaços “opacos”, é possível visualizar, o seu modelo de entendimento do território, com maior facilidade, na paisagem. Aliás, é fácil imaginá-la, a paisagem, como “lisa”, com poucos elementos, com poucas dinâmicas; ou “rugosa”, heterogênea, complexa, até contraditória. E também como “luminosa”, sedutora, excludente; ou “opaca”, desfavorecida. Em si, assim como o espaço, a paisagem é sempre um sistema de fixos e fluxos — visível, embora muitas vezes jogue com o seu “velar e revelar”, como lembrou Magnoli. Mas Santos (2012) atenta para as limitações da paisagem, se comparada ao espaço. Os elementos da paisagem, pelo “simples fato de existirem como formas, isto é, como paisagem, não basta. A forma já utilizada é coisa diferente, pois seu conteúdo é social. Ela se

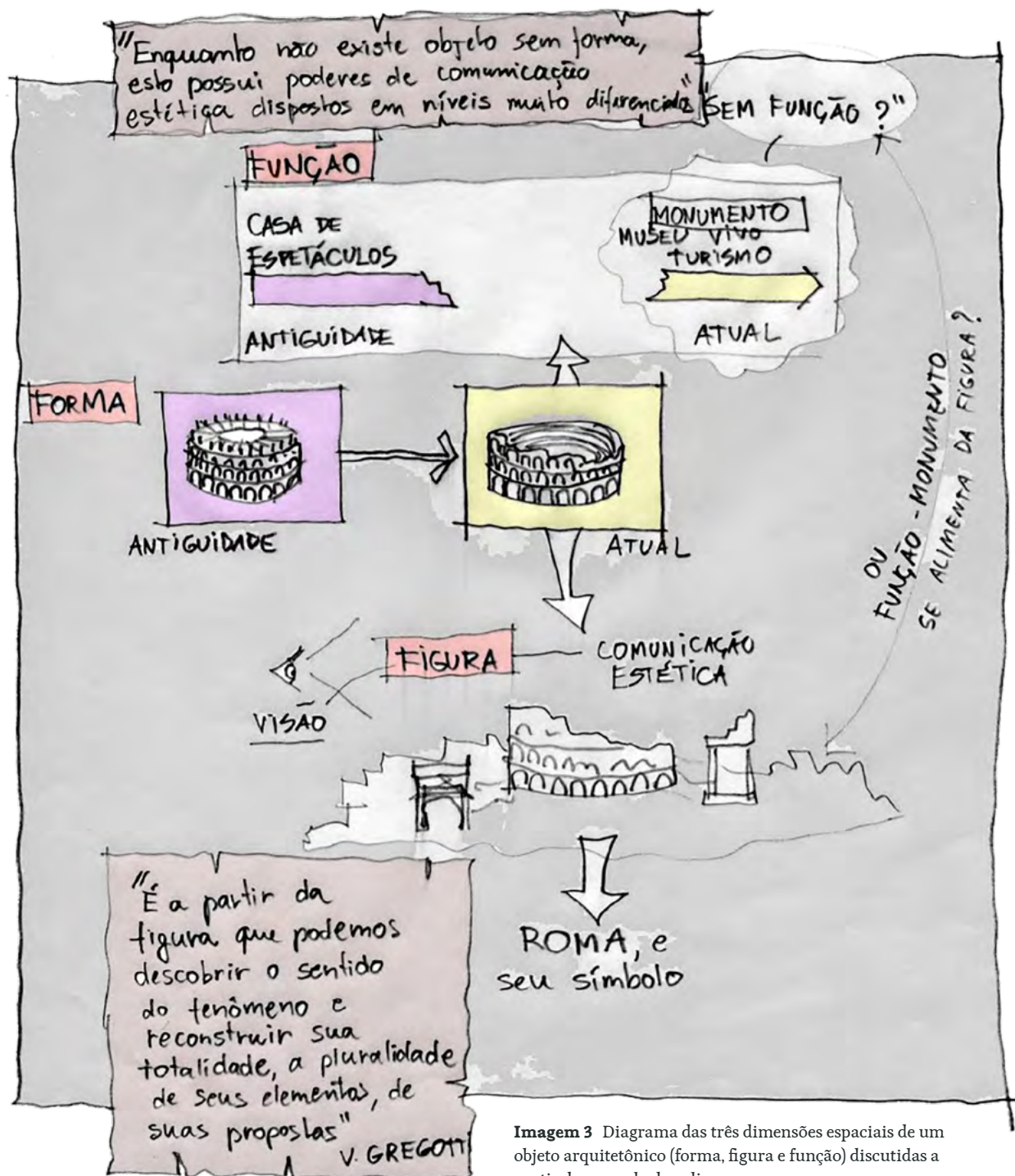


Imagem 3 Diagrama das três dimensões espaciais de um objeto arquitetônico (forma, figura e função) discutidas a partir do exemplo do coliseu romano.

torna espaço, porque é uma forma–conteúdo [...]. Quando a sociedade age sobre o espaço, ela não o faz sobre os objetos como realidade física, mas como realidade social, formas–conteúdo”.

Na paisagem como conceito–ponte, sua leitura permite entrever a natureza do espaço, e compreender as forças históricas que levaram o espaço do presente a se estruturar da forma como se dá. Ou, além disso, embora controverso, manipular a paisagem a partir da transformação antrópica do espaço acabou se tornando um método baseado no entendimento do conceito–ponte, o que nem sempre é (ou foi) feito par e passo com uma estratégia social ou comunitária — de negociação das ações territoriais. Ao longo da história do urbanismo, a ação da sociedade sobre o espaço foi muitas vezes marcada pela preponderância do *desenho* sobre a *estratégia comunitária*. Em outras palavras, pelo autoritarismo — seja do Estado ou de grupos, e pela mente de um projetista — sobre a organização espontânea (ou negociada). Muitos dos famosos monumentos mundiais, ou mesmo das cidades–monumentos, imortalizados em figuras e paisagens expressas em cartões-postais, são resultado de um desenho ligado ao poder. São exemplos a cidade asteca de Teotihuacan, o Taj Mahal, a muralha da China, ou Brasília. É certo que há também exemplos de consagrados desenhos em que a questão do poder é mais tênue, mas quase sempre ocorrem em paisagens forjadas de forma comunitária, onde os habitantes agiram de forma articulada, como o fazem abelhas e formigas. Então citamos tecidos de cidades medievais ou medinas árabes, ou como Ouro Preto, no Brasil. De certa forma podemos incluir neles *skylines* como o de Nova York, já que essa palavra inaugura uma variação da própria forma–conceito de paisagem. A invenção do *skyline* (KOSTOF, 1999) trouxe a solução para devolver às paisagens urbanas algo que as representasse, uma figura–síntese, uma vez que a profusão de elementos das metrópoles modernas, com sua acentuada opacidade, havia eclipsado os monumentos que antes as representavam. Ao mesmo tempo, o *skyline* resolvia o problema da representação do poder dentro das democracias capitalistas — econômico,

privado, mas de certa forma, anônimo — e também expressava sua natureza dinâmica, de decadência e ascensão. Mas é evidente que esses exemplos orgânicos, comunitários — especialmente antes das competições de *skylines* — nunca tiveram, a priori, a intenção de criar um “fato novo” na paisagem. De certa forma está inerentemente ligado ao conceito de “civilização” a conjugação de esforços humanos concentrados para criar novos fatos na paisagem.

Desde a antiguidade, estava em jogo forjar civilizações evidenciando o poder de subjugar as forças da natureza, e alterar a paisagem sempre foi um recurso utilizado. Basta retroceder aos elementos básicos da paisagem oriental, o *shan shui*, como “montanhas e água”. É notável que os primeiros esforços civilizatórios, de modificar a paisagem natural, passava justamente por esses dois elementos. Edifícios piramidais — à semelhança de montanhas e ao mesmo tempo diversos delas em sua artificialidade — justapostos a campos cultivados e jardins, irrigados artificialmente, foram utilizados como símbolo de nossa presença civilizatória sobre a superfície do planeta. O paisagismo, no sentido de planejar e desenhar jardins precedeu o próprio urbanismo (entendido como desenho urbano). O exercício de demonstrar poder, através do desenho de jardins grandiosos ou surpreendentes, que ocorreu desde os primeiros impérios da história, pode ter sido um trampolim para o desenvolvimento de um desenho urbano que fosse além da simples divisão territorial do espaço. Em dado momento, governantes e grupos poderosos se deram conta que, além de construir palácios e jardins cuja paisagem — artificialmente concebida — tivesse grande impacto aos olhos e nas almas de seus súditos, poderiam conceber a totalidade de uma cidade ou capital para enfatizar ainda mais sua grandeza e poder. Essas experiências se refletiram em muitas técnicas de desenho, topografia, hidrologia, engenharia e jardinagem. Em termos de desenho, é justamente a existência ou não de um “traçado” pré-definido que cria a primeira distinção, tanto dentro da categoria dos jardins, quanto da categoria das cidades. No caso dos jardins, essa distinção cria dois modelos básicos (MOORE, MITCHELL & TURNBULL JR., 1988, p. 25),



Imagem 4 Diagrama-síntese de requisitos, qualidades e parâmetros associados à forma-conceito de paisagem

sendo o primeiro o modelo do “paraíso ordenado”. O segundo é o jardim de formas livres, que procura sua inspiração na organização da própria natureza. Os dois modelos são conhecidos pelos seus apelidos, “jardim francês”, e “jardim inglês”. De modo análogo, Unwyn (2013, p.112) propõe a classificação das arquiteturas, a partir de apenas dois modelos: a ideia do “templo arquetípico”, forma dominante sobre a paisagem na qual se implanta; em oposição à ideia da “cabana arquetípica”, forma harmonizada/subjugada pela paisagem ao seu redor.

Há aqui uma questão central, relacionada à manipulação da paisagem, que perpassa esses três campos de saberes “aplicados”: o urbanismo, o jardim, a arquitetura. A questão é o “peso” do traço, a medida de imposição, à paisagem, dos nossos valores, valores antrópicos. A vida planetária, a paisagem planetária, existiam antes do advento dos seres humanos. Ao longo dos séculos fizemos progressos tecnológicos fantásticos, todos acumulados

e registrados no palimpsesto da paisagem. “É razoável dizer que a arquitetura se preocupa, por meio da identificação e definição de lugares, em tornar o mundo sensível, confortável, belo, organizado...” (UNWYN, 2013, p.122) Eis aqui uma pista para talvez uma das ideias mais altruístas vinculadas à paisagem, tanto em sua forma-conceito como em seu conceito-ponte: o “belo”... Ele surge com uma vibração latente nas paisagens da arte acadêmica, e verte para as formas de expressão mais contemporâneas, seja na fotografia, no cinema, nas artes visuais, na música. O que gera o belo é a presença do ser humano, em seus aspectos culturais, simbólicos e espirituais ao habitar o planeta, ao interagir com os elementos naturais, ou simplesmente observá-los. A paisagem é o testemunho da comunhão do ser humano com o planeta Terra. Entendê-la e representá-la é um ato fundamental para nosso autoconhecimento. Agir sobre ela deve ser um ato de inteligência e sensibilidade.

Referências Bibliográficas

- Corboz, André. *Le territoire comme palimpseste*, Paris Vol. 0, Ed. 121, 1983.
- Emídio, T. *Meio ambiente & paisagem, Série Meio ambiente*. São Paulo: Ed. Senac, 2006.
- Kahtouni, S.; Magnoli, M. M. E. M.; Tominaga, Y. *Discutindo a paisagem*. São Carlos: RiMa, 2006.
- Kostof, S. *The city shaped: urban patterns and meanings through history*. 1st North American pbk. Ed. ed. Boston: Little Brown and Co., 1999.
- Lamas, J. M. R. G. *Morfologia urbana e desenho da cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- Moore, C. W.; Mitchell, W. J.; Turnbull, W. *The poetics of gardens*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1988.
- Paisagem na neblina*. Direção de Theo Angelopoulos, Grécia, Lume Filmes, 1988, 130 min.
- Peixoto, N. *Paisagens urbanas*. 3a. ed. rev. e ampliada. ed. São Paulo, SP: Senac São Paulo Editora, 2003.
- Santos, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção, Coleção Milton Santos*. 4. ed., 5. reimpr. São Paulo, SP: Edusp, Ed. da Univ. de São Paulo, 2009.
- Santos, M.; Elias, D. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*, Coleção Milton Santos. São Paulo, SP, Brasil: Edusp, 2012.
- Tuan, Y. *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values*. Morningside ed. New York: Columbia University Press, 1990.
- Unwyn, S. *A análise da arquitetura*. Porto Alegre: Bookman, 2013.



Jorge Oteiza, Campanário do Santuário de Aránzazu, País Basco/ES, [déc. 50].
Fotografia: Txakel

LA CONSTRUCCIÓN ESTABLE DEL PAISAJE LATINOAMERICANO. EL PARADIGMA TRANSCENDENTAL DE JORGE OTEIZA¹

Fernando Moral—Andrés

1

“El Paisaje es como un cuerpo múltiple y sensible, cargado de misteriosas energías y que rueda fatalmente sobre nosotros con la clave de nuestro propio destino. A formas distintas de hombre corresponden distintas interpretaciones del paisaje, diferentes concepciones del mundo, diferentes estilos de arte, distintos recursos y formas de salvación” (Oteiza, 1952: p.25).

En el año 1935 Jorge Oteiza parte desde Bilbao hacia América con el fin de tomar contacto con la realidad de la estatuaria precolombina, pero no será hasta 1944 cuando podrá tocarla con sus manos. Oteiza estudiará las culturas que se habían originado en el límite Sur de la Cordillera Central colombiana, donde nace el río Magdalena que discurre en parte de su recorrido encauzado por la Cordillera Oriental, siendo, junto al río Cauca, acontecimientos determinantes para aquellas culturas. De ahí surgirá el primer libro que publica en España, *Interpretación de la estatuaria megalítica americana* donde incide en su concepción del paisaje como

suma de acontecimientos trascendentes y sociales. Su lectura parte de ubicarse en la posición de aquellos escultores anteriores que redefinieron el medio a través de elementos singulares: “Una nueva concepción estética tiene que ir necesariamente precedida de una nueva visión del paisaje cultural integral, como panorama estético, técnico, social, personal”. (Jorge Oteiza en Muñoz, 2006: p.183). Él mismo intentará definir un *nuevo paisaje* con la incorporación de su obra, ambiciosa y articulada desde unas bases sustancialmente estables.

2

Cuatro proyectos, siempre con arquitectos, podemos entender como claves para acercarnos a sus propuestas sobre el territorio y todo lo que en el mismo está contenido. Ninguno de los ellos llegó a construirse: Capilla en el Camino de Santiago (1954), junto F. J. Sáenz de Oíza y J. L. Romaní, Monumento a Batlle y Ordóñez (1957–1960), Centro de Integración Cristiana en Mojácar (1967), ambos junto a Roberto

¹Comunicación seleccionada dentro del X Congreso Internacional – Historia de la Arquitectura Moderna Española, Universidad de Navarra, 2016 y revisada para el seminario web que integró el proyecto expositivo “Paisagem sob inventario”, MAV UNICAMP, Septiembre, 2022.

Puig y Cementerio de Ametzagaña (1985), junto a J. D. Fullaondo, E. Herrada, M. Maíz y M.J. Muñoz.

Capilla en el Camino de Santiago: éste es un proyecto inicial/iniciático donde el peso real de Oteiza estaría acotado. El vasco trabaja en el Santuario de Aránzazu junto con más profesionales entre los que está F. J. Sáenz de Oíza quien, junto con J. L. Romaní, capitanearán la propuesta de capilla para optar al Premio Nacional de Arquitectura. Su proyecto se trata de un humilladero, un punto de reflexión para el peregrino en su camino (Sáenz Guerra, 2004: p.21). Un hito que se establece en “un promontorio o loma en medio de un campo de espigas” (Sáenz Guerra, 2004: p.22). Se construye con una estructura espacial suspendida sobre pilares, como elemento definidor del ámbito. Bajo la misma, un solado sobre el que Oteiza dispone un muro en “u” con relieves alusivos a la vida de Santiago Apóstol. Todo ello estructurado por trazas ortogonales. La línea de desarrollo del proyecto viene apoyada por “la nueva idea de energía, independizada ya de la masa gravitatoria”, lejos de la experiencia que vivían en Aránzazu (Sáenz Guerra, 2004: p.24) donde los elementos masivos arman una fábrica muy íntima al tiempo que solemne. Ahora apuestan por una geometría clara que construye un complejo liviano y permeable.²

Crean un cuerpo que singulariza el sitio. Casi podríamos considerarla su primera colaboración en la arquitectura del territorio, al mismo tiempo que se debate en su línea de trabajo y aprende...

Monumento a Batlle y Ordóñez: desde el año 1956 el Gobierno del Uruguay estaba desarrollando un concurso para homenajear a la figura del fallecido presidente Batlle y Ordóñez, uno de los más

relevantes de su historia³. Jorge Oteiza junto con Roberto Puig desarrollarán dos versiones, muy similares, para construir un memorial con ese objeto en el Cerro de Las Canteras de la costa montevideana. El proyecto planteaba, junto con las obras mínimas de urbanización necesarias, la construcción de tres elementos principales: un prisma blanco, opaco en su perímetro y acristalado en su cubierta, sustentado sobre pilares, contenedor del programa principal de biblioteca y pequeño auditorio; una viga volada, de casi nacida bajo el prisma y de manera perpendicular al mismo, y una losa negra, de forma cuadrada, y dispuesta en la parte inferior del cerro a modo de plaza vacía y elevada. Los tres elementos ligados por una trama de directrices ortogonales entre sí siendo capaces de colonizar, virtualmente, todo el lugar de implantación. Un conjunto donde el vacío, envolvente o virtual, era determinante para *construir* la esencia de la intervención como apuntan en sus memorias. Todo destinado a una participación ciudadana en un lugar simbólico, transcendente al tiempo que preveían la inclusión, como último valor, de un nuevo programa de orden político y educativo.

Centro de Integración Cristiana: Roberto Puig, arquitecto brillante y experimental, extremadamente interesante e intenso, hoy necesitado de un estudio en profundidad, había construido con Oteiza el fracaso de Uruguay. La marca nunca se olvidaría y en esos finales de los años sesenta del pasado siglo quieren materializarlo, esta vez en Mojácar. “Allí se celebrarían reuniones y discusiones teológicas, filosóficas y sociales (...) aparte estamos intentando crear un centro de carácter universitario” (Puig, 1967). Todo se implantaría en un cerro junto a la playa y conforme Puig describe, idéntico a lo de Montevideo. Junto con el mismo, como proa de

² F. J. Sáenz de Oíza obtuvo en 1948 la beca de estudios Conde de Cartagena de la Real Academia de Bellas Artes para estudiar en EE.UU. durante un año. Ahí toma contacto con la realidad de las grandes luces: hangares, fábricas o recintos feriales son algunas piezas que por su dimensión y construcción impactan al arquitecto. Igualmente el magisterio de Mies van der Rohe, especialmente su Convention Hall para Chicago influyen fuertemente en el planteamiento y formalización que adoptará la Capilla. (Sáenz Guerra, 2004: p.35)

³ Ley N° 12.287 aprobada por el Senado y la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, Montevideo, 17 de mayo de 1956.

la operación el arquitecto apunta el complemento de un hotel y apartamentos destinados a profesores y alumnos que participarían de las actividades pedagógicas de dicho centro. Todo pivota en torno a una lectura especialmente humanística del área y de la intervención, capaz de activar un nuevo contexto educativo en la ribera del Mediterráneo con los elementos americanos.

Cementerio de Ametzagaña (epílogo): “Pensaba yo en Ametzagaña que era el lugar más emocionante y apropiado, verdadero, para un ensayo de monumentalidad religiosa, casi celeste con el planteamiento de Montevideo (Oteiza, 1986: p.49)”. En el año 1985 se falla el premio del concurso para la construcción del nuevo cementerio de San Sebastián–Donostia en Ametzagaña. El equipo en el que Oteiza se integra es descalificado. Durante un año, aproximadamente desarrollaron tres variantes, la primera de ellas consumió alrededor de once meses, mientras que las otras dos se resolvieron en los días restantes⁴. El lugar de trabajo, una colina, presentaba en una posición privilegiada sobre la costa cantábrica. El planteamiento inicial suponía la construcción de una gran explanada en la línea más alta de la cima limitada por una tapia lateral que significaba la frontera entre una zona Norte dedicada a jardín público y la Sur destinada para enterramientos. De esta manera se acometía el desarrollo completo del cerro empleando dos programas, uno lúdico y otro de servicios funerarios. Sobre el plano de coronación, anteriormente señalado, se levantaría en uno de sus extremos una Capilla ligeramente volada sobre una zona de sepulturas. La propuesta

también incluía edificios auxiliares específicos para la función bajo la losa que actuaba a modo de plaza. Toda la operación incluía la urbanización del área con caminos, aterrazamientos, escalinatas y pequeños estanques. Oteiza limpió la propuesta materializando en dos variantes, pocos días antes de la entrega, condesadas en una explanada y un bloque. La plaza del montículo, de geometría trapezoidal, coronaría la cumbre orientándose de manera perpendicular, Este–Oeste, a la playa de La Concha, entre los montes Urgull y Ulía. Desaparecen el resto de edificaciones y se instala un gran prisma cruzado en el extremo de la pista; este bloque se apoyaba en un conjunto de cinco grandes columnas que configuraban un gran espacio porticado bajo la zona Sur del volumen. La tercera y última: las columnas desaparecen quedando suspendido el prisma sobre las tumbas y elevado sobre la cota de plaza por unos cuatro pequeños pilares. Este elemento era un volumen vacío. El resto del programa se establecía bajo el bloque y la pista en cuatro niveles de sótano. El Sur sería el lugar para los muertos y el Norte “para desenterramiento de vivos” pues se destinaría el parque a conformar una Universidad Popular⁵. La evolución ha llevado a piezas esenciales, el prisma y la plaza, pero también a un programa pedagógico.

3

En 1957, Jorge Oteiza viajó a Brasil con el fin de participar activamente, 28 piezas y 1 catálogo, en la IV Bienal de Sao Paulo⁶. En su “Propósito experimental”, texto del catálogo, Kandinsky, Mondrian y Malevich son analizados; de ellos, sólo a Malevich le considera como pieza clave en cuanto que

⁴ Estos datos fueron aportados por los arquitectos Marta Maíz, Enrique Herrada y M^a Jesús Muñoz, durante el otoño–invierno de 2007, todos co–autores del proyecto y quienes también jalaron el proceso evolutivo de las propuestas y las simplificaciones formales a lo largo de las mismas.

⁵ Jorge Oteiza escribe un virulento alegato a favor de su propuesta de Ametzagaña bajo el título de “Política de sepultureros en Ametzagaña y ES LA ÚLTIMA VEZ QUE ESCRIBO EN UN PERIÓDICO”, en el mismo se recoge toda la filosofía que estaba en su propuesta. Archivo de Jorge Oteiza, Fundación Museo Jorge Oteiza, ID:8293

⁶ Son muy interesantes las imágenes recogidas entre las páginas 485–493 de las diferentes familias escultóricas de Sao Paulo en PELAY, M. (1979). Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra. Bilbao: Gran Enciclopedia Vasca.

realizador de *nuevas realidades espaciales* y donde él llega a reconocerse aunque parcialmente (Badiola, 1998: pp.224–225). Con todo lo anterior, nuestro artista regresaba a su anhelada América. Se sumergía en el epicentro cultural brasileño y latinoamericano del momento (Panek, 2014: p.29). En dicha Bienal Lygia Clark, Franz Weissman, sólo presentó 3 obras, y él mismo fueron galardonados (Pedrosa, 1957). Algunos nombres que jalonan este acontecimiento como Mario Pedrosa, Waldemar Cordeiro, Ferreira Gullar (Panek, 2014: p.22), dan cuenta del panorama brasileiro donde el Arte Concreto, de base geométrica y constructiva y de raigambre europea era elemento principal como apuntan estos hechos: Max Bill había triunfado en la Bienal de 1951 y se constituía en referente de artistas; el Grupo Ruptura había pasado, el Grupo Frente terminaba, y el Manifiesto Neoconcreto será explosivamente firmado en 1959⁷. El vasco voló también a Río de Janeiro donde Clark su le conducirá al taller de Weissmann, conforme Oteiza demandaba (vv.AA., 2007: p.80). En este periplo se confrontaron y revelaron ideas. ¿Trabajaba Oteiza en formalizaciones de la misma índole?, ¿tenía el de Orio intereses similares?. Si recorremos las piezas que constituyen sus familias escultóricas para la Bienal, podemos afirmar que, en cuanto a su formalización, las mismas se encuentran alejadas de manera importante de la geometría concreta brasileña del momento. Es cierto que ya trataba cuestiones donde el vacío y la desocupación (de la esfera) eran problemas notorios. Weissmann, desde comienzos de los 50, está trabajando el tema del cubo desde diferentes materializaciones como son el *Cubo Vazado*, *Cubo mutável*, *Cubo em desarticulação*... (Panek, 2014: 25). Construyendo obras de geometrías muy esenciales.

En el año 1957 Jorge Oteiza inicia su “Desocupación del Cubo” y será entre 1958–1959 con sus

Cajas (Álvarez, 2003: p.156) donde encontramos importantes parentescos entre ambos trabajos: materiales, pedestales, volumetrías, articulaciones e importantes diferencias como el aspecto del color. Podemos inferir la importante marca que el conocer directamente la obra de Weissmann pudo causar en Oteiza, quien llegará a definir piezas muy emparentadas con las del primero y datadas con posterioridad a su encuentro. Este hecho nos sitúa ante temas relevantes en cuanto a sus lazos y en cuanto a cómo acometer la construcción de estas obras partiendo de un cuerpo dado, la desestructuración secuenciada de una base como sistema de creación de un espacio virtual. Ambos artistas presentan diferentes posicionamientos teóricos e importantes similitudes en su materialización. Hubo un antes y un después de ese viaje brasileño y donde el de Orio parece haber estado plenamente receptivo o lo visto y vivido, donde América le ha vuelto a marcar. Weissmann, en 1961, pasará un periodo de trabajo en Irún en compañía de Oteiza, entonces el de Orio ya había recorrido la vía que le condujo a unas geometrías menos expresivas, más básicas y finalmente, al abandono del trabajo de escultor.

4

Las élites socioeconómicas y culturales brasileñas son las que acogen a Oteiza en su triunfo. La Bienal se funda en 1951 a imagen de la Bienal de Venecia amparada por el crecimiento económico, el empuje de Ciccillo Matarazzo y auspiciada por el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. La de 1957 ocupará su nueva sede, el Palacio de las Industrias construido entre 1951–1954 dentro del Parque de Ibirapuera. Será el lugar icónico que Oteiza pisará. El pabellón es obra de Oscar Niemeyer, una contundente pieza prismática abierta en sus lados largos a través de un sistema de parasoles y opaca en sus testeros

⁷ El “Grupo Frente”, compuesto en sus inicios por Lygia Clark, Lygia Pape, João José da Silva Costa, Décio Vieira, Aluísio Carvão y Carlos Val, liderados por Ivan Serpa, presenta en 1954 su primera muestra en la Galería do Ibeu, en Río de Janeiro. En 1955 se les unen Abraham Palatnik, César Oiticica, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf, Elisa Martins da Silveira y Eric Baruch. La última exposición del grupo tiene lugar en 1956, en Resende y Volta Redonda, en el estado de Río de Janeiro. El “Manifiesto neoconcreto” se publicó el 22–03–1959 en el *Jornal de Brasil*, Río de Janeiro. Firmado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanudis. Recogido en, vv.AA. (2010). *Das Verlagen nach Form*. Berlin: Akademie der Künste.

y cubierta. Define un amplio recinto soportado por una importante malla de pilares y donde sus espacios a doble altura y la geometría ondulante de antepechos y escaleras caracterizarán el proyecto. En 1954, Niemeyer es contratado para la definición del Museo de Arte Moderno en Caracas. Este trabajo contará con la colaboración de otros arquitectos como Fruto Vivas y Carlos Raúl Villanueva. En 1956 la revista *Domus* en su número 317 recoge en sus páginas, ampliamente, el proyecto. El cuerpo principal responde a una geometría de pirámide invertida, abriéndose la misma hacia el cielo, no solo por su orientación, también por definir un sistema integral de techo-lucernario. Durante su gestación aparece en repetidas ocasiones la imagen de la pieza prismática apoyada en la colina como elemento de partida. Se establecen diferentes caminos y superficies para esculturas, todo siguiendo un trazado ortogonal y subsidiario de un importante “cuadrado”, la pieza de museo, que se impone en un contexto natural marcado y transformado por esta operación de manera indefectible.

Esas élites antes aludidas promueven el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y será Affonso Reidy quien en 1953 lo proyecte sobre el enclave de la Playa de Santa Lucía de la capital carioca. Un lugar solo comprensible desde el proyecto paisajístico realizado por Roberto Burle Marx. El bloque de exposiciones se dispone de manera suspendida sobre el terreno. Es un gran prisma suspendido por unos rotundos pórticos en forma de “V”. Dentro del mismo se establece un único forjado intermedio horadado por dos dobles alturas localizadas en la zona de la escalera principal y en la zona de la biblioteca. Igualmente presenta una característica

iluminación cenital⁸. São Paulo dará la réplica oportuna. Assis Chateaubriand, magnate de la comunicación, promoverá una de las actuaciones culturales más importante de la ciudad en el parque de Trianon-Belvedere de la Avda. Paulista, el lugar donde se había instalado inicialmente la Bienal. Tendrá el nombre de Museo de Arte — MASP y Lina Bo Bardi la definirá en el año 1956–57⁹. Es un proyecto que parte de la premisa de no poder ocupar la planta baja conforme establecían las directrices municipales. Lina creará el gran prisma flotante. Será una estructura verdaderamente monumental, pero sólo será posible desde una conciencia colectiva (Bo Bardi, 2009: p.126).

Es difícil localizar en un periodo tan comprimido y en un territorio tan cercano tal concentración de bloques de gran escala y materializaciones similares. ¿Es posible que Oteiza no supiera, en mayor o menor medida, de estas cuestiones centrales para esa clase dirigente que gobernaba el arte al tiempo que promovía su expansión? ¿Es posible que siendo su *huésped* no conociera sus planes e instrumentos de materialización de los mismos? Seguramente es difícil que dentro de este contexto efervescente y verdaderamente nuevo, donde él había estado extremadamente receptivo (ansioso) ante la nueva escultura, donde la geometría y los cuerpos básicos estaban en el foco de máxima atención pudiera abstraerse, incluso ignorar. Es un momento muy característico de la arquitectura americana, caracterizada, en cierto punto por esos bloques radicales de difícil correlato en otras latitudes en el mismo tiempo.

La construcción de un concepto es una tarea compleja. Oteiza en esos años ya había tomado

⁸ El proyecto del MAM-Río, dentro de la obra de Reidy, hereda cuestiones ya planteadas en el Colegio Brasil — Paraguay del año 1952 y otras trabajadas en proyectos de orden residencial, también previas y donde el contacto con el suelo a través de sistemas de pilares es determinante en su materialización y en su diálogo con el terreno sobre el que se asienta, como sucede en el Residencial Pedregulho del año 1946. Quizás en todos respira una influencia del maestro Le Corbusier y sus puntos, quien, como consultor, trabajó en el año 1936 con equipos de arquitectos brasileños, entre los que se encontraban, el propio Reidy, L. Costa, O. Niemeyer y Burle Marx entre otros, para realizar las propuestas del Ministerio de Educación y Salud y la Ciudad Universitaria, ambas en Río de Janeiro. BONDUKI, N., PROTINHO, C. Affonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000.

⁹ El MASP está fuertemente enlazado con el proyecto no realizado de la misma Lina del año 1952 y conocido como Museo al lado del Océano en la prefectura de San Vicente del Estado de São Paulo.

un mayor conocimiento, real, en torno a la arquitectura. Su vivienda-estudio en Irún con proyecto del año 1956 del arquitecto racionalista Luis Vallet y finalizado en 1958 es prueba de ello. Un edificio fuertemente marcado por una condición prismática de su planta primera, su espacio porticado inferior y su deseo por tener un “Estudio: Amplio. Estudio con luz suficiente y además con luz cenital. Jorge desea sobre todo luz cenital” (Basterretxea, N. en Zuaznabar, 2001: p.17). En ese año de finalización de su casa fronteriza viaja pero con un sesgo muy distinto de las aventuras americanas, podríamos considerarlo como de afianzamiento de ideas, pero no de epifanías como las vividas en Brasil. Acude a la Expo de Bruselas interpretando, de cara al Monumento a Batlle y Ordóñez, ya en desarrollo con Roberto Puig, el Cementerio de Verdún. Anota sus reflexiones/traslaciones claves sobre el par viga-losa de Montevideo; también jalona los valores del bloque del Pabellón Austriaco. (López, 2015: pp.132–133). Valora el Pabellón finés obra de Reima Pietila y Tapio Wirkkala y su atmósfera interior integradora total, pero cabe pensar que fuera de esa lectura global, algunos de los elementos allí contenidos chocaran plenamente con su ideario del momento como las divisiones/cerámicas de Rut Bryk o el propio volumen externo del pabellón. En su amada casa, en ese mismo año 1958, aborda el reto del homenaje al Padre Donosti en Aguiña, en un monte. Ahí, Oteiza señala que toma plena conciencia de la superficie/espacio crómlech como hecho determinante en el lugar y para la sociedad que lo generó. Todo este conjunto de acontecimientos nos pone sobre la tesitura de cómo poder contextualizar esa forma prismática y esa plataforma, esos cuerpos

últimos destilados con los que Oteiza apuesta por intervenir, siempre, en el lugar. Dos cuerpos esenciales y vacíos, en su interior y en su exterior. Un bloque y una superficie intensamente cargados de ideas y consecuentes con ese proceso de silenciamiento de la forma...Pero sólo dos objetos no son suficientes para construir el territorio.

5

“Es preciso llenar nuestro paisaje de estelas funerarias, de señales encendidas estratégicamente dispuestas en esta larga noche de la que no queremos despertar. Una especie de baterías espirituales...” (J. Oteiza en Rodríguez, 2003: 22)”.

En 1958 plantea su *Ley de los Cambios* con el propósito de entender a la obra dentro de un contexto histórico y donde el elemento físico desaparece secuencialmente. Ese procedimiento llega a alcanzar una posición casi mística: al descubrir una *nada final*, se alcanza la comunicación con lo *absoluto* (Oteiza, 1994: p.63). Conforme se produce este hecho, el hombre, como *agente activo*, adquiere mayor protagonismo. Oteiza, en un espacio de dos años, 1958–1959, declara abandonar *conscientemente* la escultura.

En este punto es donde volvemos a Montevideo y encontramos su apuesta por integrar en el conjunto del concurso una Facultad de Estudios Estéticos y Políticos Comparados¹⁰. Regresamos a Mojácar donde plantea un Centro de Integración Cristiana o al epílogo de Ametzagaña donde propone una Universidad Popular. Oteiza interviene desde una perspectiva geométrica, formalmente estable, incluso replicada en cuanto a los elementos, pero persigue de manera incansable una construcción

¹⁰ J. Oteiza y R. Puig pretendía Desarrollar en el conjunto proyectado para Montevideo una suerte de Facultad de Estudios Estéticos y Políticos Comparados. Así lo señalan: “Esperábamos ser los ganadores y en el acto de saberlo iniciar nuestra consulta con la comisión nacional pro-Monumento, con los artistas y la Universidad sobre el verdadero destino del edificio integrado en el Monumento. Para nosotros, un instituto superior para la investigación de los sistemas de urgencia en la educación política y cultural del pueblo y de todo (...), en la actualidad se funda como antropología política en un laboratorio de estética comparada para enseñar al hombre a conducirse desde una nueva percepción visual del espacio en el que convivimos. No podemos pretender llegar a entendernos si no nos instalamos como una nueva clase espiritual, todos, en nuestro mundo radicalmente nuevo que entendemos todavía y que podríamos abarcar fácilmente desde una reeducación espiritual de nuestra sensibilidad visual.”. Recogido en el diario Marcha N° 101. Montevideo, 1960. Archivos de la Fundación Jorge Oteiza.

programática. Esta es una realidad que supera, por alcance e intensidad la propuesta el espacio físico definido. Son lugares simbólicos y para la difusión de un nuevo conocimiento. A lo largo de su trayectoria encontramos varias tentativas de poner en marcha diferentes proyectos colaborativos de estudios bajo distintos nombres y soportes: Centro de resurgimiento cultural “Academia Arteta” (1948); Proyectos para la Escuela Hispano-Americana de Madrid, Escuela de Bellas Artes de San Sebastián con un Taller de Cerámica Autofinanciable (1949); Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas Comparadas (1963); Ikastola Experimental y Universidad Vasca Piloto (1965); Universidad de Artistas Vascos (1966); Escuela de Deva (1969); Centro Cultural de Investigaciones Sabino Arana (1979); Centro Cultural la “Alhóndiga” (1989)... Todos fracasaron, sólo la Escuela de Deva en Guipúzcoa operó, en una casona heredada de indianos, durante un tiempo limitado.

La Bauhaus, era un antecedente considerado por Oteiza, entendiendo que, incluso las corrientes estéticas más innovadoras de su época se encontraban influenciadas por los planteamientos de aquella experiencia centroeuropea (Oteiza, 1984: p.188). Nuevamente la figura de Malevich y el *suprematismo* vuelve a ser clave (F. Calvo en vv.AA., 2004:59). El ruso defendía la construcción de una nueva realidad pero no únicamente desde una visión materialista del sistema como mucho coetáneos revolucionarios señalaban. Oteiza entendía perfectamente el nuevo papel que Malevich otorgaba al arte, más allá de las cuestiones de tipo formal (J. Oteiza en vv.AA., 2004: p.57). Oteiza trabaja un programa espiritual y pedagógico, determinante a la hora de entender la verdadera magnitud de la nueva construcción territorial. Por un lado estas obras, donde el hombre se encuentra a sí mismo, donde trasciende como persona, nos conduce a preguntarnos si estamos ante templos o ante edificaciones religiosas:

“Esta salvación se consigue por la fabricación estética de lo perdurable. De esta manera el espacio se sacraliza (F. Bendito en Muñoz, 2006: p.37).” Es el *espacio* el aspecto determinante del objeto, de sus creaciones. Es más: todas las artes son *espacio*,

pudiendo realizar una ocupación del mismo o una *desocupación*, que es lo que lleva a la *receptividad* del lugar. La reducción hasta este punto, hasta un *silencio espacial* es el trabajo a realizar: “El primer factor o grupo de elementos que intervienen en la operación creadora, es el espacio.” (Oteiza, 1994: p.150). La obra está dirigida al público, al servicio de la sociedad. Modificar progresivamente al hombre es factible si se crea desde estos nuevos planteamientos. Su *espiritualidad* se potenciaría y esto es clave dentro de la estructura social (Oteiza, 1994: p.96). Se debe considerar que la *función* asignada es prioritaria a la *formalización*. La solución de cualquier elemento está fuera de él (Badiola, 1998: p.225). Cabe pensar que el postulado del de Orio es el de la ruptura de la codificación *hombre – mediador – transcendencia* que históricamente ha sido una encriptación de normas, leyes y reglas determinadas. Junto a esta funcionalidad, la pedagógica debía añadirse como objetivo último del proyecto. Oteiza escribe en 1952 tras estudiar las intervenciones precolombinas: “Religión, metafísica y estética son, técnicamente, tres ciencias distintas, pero constituyen una sola disciplina, la de las relaciones del hombre con Dios. Un común anhelo de salvación las conjuga en el corazón del hombre.” (Oteiza, 1952: pp.124 y 151)”

Sólo atendiendo a la fundación del nuevo conocimiento se puede operar un cambio efectivo. Propone un sistema formativo fundado sobre una *estética general* como ciencia articuladora del saber. Ésta a su vez se dividiría en una *estética objetiva* y en una *estética existencial*. La primera para conocer las formas sensibles de la realidad, las ideas y los sentimientos. La segunda, la rama que se ocuparía del comportamiento, de la ética y la política, en definitiva de la vida en todos los niveles. Una propuesta en contra de la autonomía extrema entre saberes y que evita la fragmentación del cuerpo general del conocimiento. Su propuesta busca alcanzar una globalización del saber, que llegue, como sistema, a descifrar el total del mundo circundante. Es una propuesta absolutamente ambiciosa y de concreción muy complicada. En 1963, plantea al Ministro francés A. Malraux desarrollar su programa en San Juan de

Luz bajo el nombre de “Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas. (Oteiza, 1984: p.178)”. En su memoria descriptiva propone los siguientes talleres: Arquitectura, Escultura y Pintura (*Escuela de Arte Contemporáneo*), Cine, Radio, T.V., Música (Ballet). Teatro y Literatura. Ciencias de la Conducta Museo del Hombre Vasco (Educación Estética (*Estética existencial. Escuela piloto municipal para la ampliación de la educación estética del educador. La educación popular contemporánea, analfabetismo de la percepción audio-visual*). *Realismo político cultural y regional (turismo, festivales y servicio popular)*). Ciertamente es una pléyade de saberes amalgamados con una fuerte vocación vertebradora del conocimiento *total* del mundo pero de muy difícil implementación. Pero ¿por qué la construcción del territorio siempre pasa por el desarrollo de este programa en sus diversas variantes cómo hemos visto en sus obras? La respuesta es igual de ambiciosa que el programa: “Porque el mundo no se cambia con el arte, sino con los hombres que el arte ha cambiado. (J. Oteiza

en vv.AA., 2004: p.75)”. Oteiza propugna un cambio real que desarrolle un *pueblo nuevo*. Para cambiar la sociedad hay que educar dentro de unos nuevos parámetros que formen a unas nuevas personas capaces de alterar la situación existente gracias a su conocimiento real del mundo. El hombre, el que participa en estas obras, será el destinatario de esa nueva formación, de un nuevo sistema que produciría *nuevos hombres*, que transformarían la sociedad. Es una apuesta decida por la intervención, no por el *simple* disfrute del hecho artístico, en cualquier lugar donde opere: “cuando la imaginación no es práctica, es solamente imaginación. (Oteiza, 1984: p.123)”. Vemos cómo su redefinición, su modelo educativo pretende una transformación intensa. La construcción del territorio supera la definición de unas piezas en el mismo. Las propuestas de Oteiza, de manera constante con independencia del lugar, de manera fija en su ideario propugnan una conformación del territorio donde se articule una nueva cultura capaz de configurar una nueva sociedad.

Referencias Bibliográficas

- Álvarez, S. *Jorge Oteiza, pasión y razón*. San Sebastián: Nerea, 2003.
- Badiola, T. *Oteiza: propósito experimental*. Barcelona: Fundación Caja de Pensiones, 1998.
- Bo Bardi, L. *Lina por escrito*. Sao Paulo: CosacNaify, 2009.
- López-Bahut, E. El viaje de Jorge Oteiza a la Exposición Universal de Bruselas de 1958: de la crítica al proyecto arquitectónico. *Rita*, 3 (1), 126–133, 2015.
- Makazaga, L., Vadillo, M. *La escuela experimental de arte de Deba: una apertura a la vanguardia*. Deva: Debako Ostolaza Kultur Elkartea, 2005.
- Muñoz, M^a T. (ed.) *Las piedras de San Agustín*. Madrid: Upm – Mairea, 2006.
- Oteiza, J. *Interpretación de la estatuaría megalítica americana*. Madrid: Cultura Hispánica, 1952.
- Oteiza, J. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. San Sebastián: Hordago, 1984.
- Oteiza, J. Cementerio de Ametzagaña. *Deia*, p.49, 11 de enero, 1986.
- Oteiza, J. *Quosque tándem...!*. Pamplona: Pamiela, 1994.
- Panek, B. La construcción de un propósito a partir de los conceptos de vacío y ciudad en la escultura de Jorge Oteiza y Franz Weissmann. *AusArt Journal for research in art*, 2 (1), p. 22–32, 2014.
- Pedrosa, M. Franz Weissmann, premio de escultura. *Jornal do Brasil*, 11 de diciembre, 1957.
- Puig, R. Centro de Integración Cristiana en Mojácar. *Pueblo*, p.9, 14 de septiembre, 1967.
- Rodríguez, J. *Oteiza en Irún 1957–1974*. Irún: Alberdania, 2003.
- Sáenz Guerra, F. J. *Una capilla en el Camino de Santiago 1954*. Madrid: Rueda, 2004.
- VV.AA. *IV Bienal del Museo de Arte Moderno*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.
- VV.AA. *Oteiza mito y modernidad*. Bilbao: Guggenheim Bilbao Museo, 2004.
- Zuaznabar, J. *Jorge Oteiza animal fronterizo*. Barcelona: Actar, 2001.



Thiago Bortolozzo, Sem título, 2022

PAISAGEM: CONCEITO E PRESENÇA NAS ARTES VISUAIS

Sylvia Furegatti

O que sempre me surpreende é que se possa ter esgotado uma paisagem –Phillippe Jacottet

O interesse da arte pela paisagem e seus contornos com o espaço urbano representa o ponto disparador e ao mesmo tempo estrutural deste estudo que acompanha o projeto expositivo “Paisagem sob Inventário” realizado no segundo semestre de 2022, no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, quando das comemorações dos dez anos do MUSEU DE ARTES VISUAIS – MAV UNICAMP.

Para tanto foram empregadas construções teóricas fundadas na fenomenologia e na análise combinada de campos de conhecimento como Filosofia, Geografia, Cultura Visual e História da Arte, a fim de constituir um corpo metodológico interessado em compreender a espacialidade própria da paisagem e os múltiplos caminhos de eleição da arte contemporânea nessa direção, bem como aqueles representados pelo grupo de artistas convidados pelo projeto do MAV.

A miríade de abordagens que envolvem a paisagem trabalhadas pela arte ao longo do tempo, particularmente pela arte contemporânea, sugere atenção à convocação de sua constituição espacial tanto quanto à potencialidade exercida por sua imagética. Entende-se que a paisagem opera como uma espécie de plataforma ativadora do interesse das formas artísticas atuais devido à capilaridade de seus elementos constitutivos. Isso é, como gênero e estrutura é capaz de estabelecer o encontro direto com a realidade circundante, próxima, pessoal ou representativa de sujeitos. Nesse sentido, circunscreve-se com o lugar; com o espaço; com as noções de território e com os processos de mapeamento simbólico e político de ambiências domésticas ou

de natureza determinadas por diferentes interatores. Dessa maneira, vem alimentando, de modo contínuo e insinuante, sua aparência e substância nas artes e na cultura visual.

Portando uma constituição constelar, de materialidade delével e subjetivada, ao mesmo tempo equivalente à realidade percebida, demonstra-se também a partir de outro interesse artístico contemporâneo promovido pela ativação do corpo como referente físico dos sujeitos; corpo percebido como paisagem. Ambos, arte e paisagem podem reclamar por meio da unidade corpo sua existência e assim projetar as perspectivas de representatividade e subjetividades latentes do mundo contemporâneo. Desse modo a paisagem se faz conteúdo e continente disparador de uma sorte de caminhos de reflexão poética, plástica, micropolítica ativadores do estatuto da arte de hoje.

Assume-se o entendimento de que a paisagem suscita para si formas de aparecimento e de construção extremamente complexos. Assim compreendida, ela nos instiga, particularmente, por estabelecer entre o urbano e a natureza, uma condição de continuidade espacial e temporal em fluxo, tal qual identificamos na espacialidade da contemporaneidade artística.

Vários autores referenciais amparam o estudo sobre a genealogia, a materialização de suas formas de representação (visual, verbal ou pictórica), assim como a imaterialidade com a qual é reconhecida ao longo do tempo, em diferentes culturas. As abordagens que esses autores informam são por princípio bastante reveladoras da potência deste

campo de estudos atento à revigorar sua atualidade propondo-se a, por meio de crítica e autocritica, impulsionar várias revisões epistemológicas de nosso tempo. Esta constatação é também circunstância que oferece importante chave de compreensão sobre os interesses nela depositados pela arte.

Tal como se espera, revezam-se esses autores entre o ocidente e o oriente, entre o velho e o novo mundo, a ponderar distintas aplicações conceituais à confrontação dos modelos e sistemas que discutem o campo da paisagem baseados na sua objetificação. A pulverização desses conceitos advindos de variadas localidades e perspectivas favorece o tensionamento das formulações sobre o conceito desse fenômeno e se fazem presentes nos discursos adotados pelos estudiosos de modo a suscitar uma necessária equalização dos campos combinados e exemplos analisados.

Ao avançar nessas investigações, encontramos na compreensão de infinitude e na demanda pela hibridação entre campos de conhecimento sua

própria sugestão metodológica. Michel Collot e Anne Cauquelin, estudiosos franceses dedicados à paisagem igualmente reconhecidos por seu trabalho com o campo artístico, nos servem por vias distintas, à boa introdução dos caminhos adotados neste texto.

Collot, poeta e estudioso da literatura e da paisagem, propõe reflexões extremamente densas e delicadas sobre esse campo. Tomado pelas filigranas que constituem a nervura de relações sistêmicas da paisagem, este autor elabora a construção do fenômeno a partir de sua evidência em conjunto, e sendo assim, favorecedora do espaçamento do sujeito (2013: p. 31) que tem sua individuação projetada no espaço, como sua própria condição de existência. Collot sintetiza o que entendemos como transbordamentos do conceito de paisagem dada por uma hibridação peculiarmente exigente que o fenômeno propõe, tal como se observa no seguinte trecho de sua pesquisa destinado à paisagem artística ou literária:



Claudio Garcia,
Livro de Horas, 2001-2010

A paisagem não é a região, mas certa maneira de vê-la ou figura-la como “conjunto” perceptiva e/ou esteticamente organizado: ela jamais se encontra somente *in situ*, mas sempre também *in visu* e/ou *in arte*. Sua realidade é acessível apenas a partir de uma percepção e/ou de uma representação. Portanto, para compreender ou apreciar uma “paisagem” artística ou literária, importa menos compará-la a seu referente eventual (uma “extensão de região”) do que considerar a maneira como é “abarcada” ou expressa. Por essa mesma via a paisagem ultrapassa qualquer localização geográfica e qualquer base bibliográfica: Hercule Seghers, que parece nunca ter deixado os Países-Baixos, só gravou paisagens de montanha. A paisagem também não é necessária ou exclusivamente natural: a região rural romana, que durante muito tempo desfrutou de um privilégio artístico e literário foi formada por séculos de cultura e de agricultura. Além disso, a cidade mais fictícia pode ser vista como uma “paisagem urbana”: o afresco das Virtudes do bom governo, considerado como um dos primeiros panoramas pintados na Europa, tem tanto lugar quanto a cidade de Sena e a aldeia vizinha. Assim como não se limita a uma região ou a um país, o “sentimento” que inspira a paisagem não é, pois, forçosa ou unicamente ligado à “natureza”. (Collot, 2013: p.50)

Manifestada por aparição ou representação a paisagem exercita um jogo aparentemente inescotável de relações entre os seres humanos e o mundo e pratica, nessa diversidade, projeto de reabilitação da experiência sensível, extremamente fortuito aos artistas.

A filósofa, professora e artista Anne Cauquelin analisa a constituição da paisagem a partir dos modos como apreendemos culturalmente as formas simbólicas e elaboramos a percepção na forma de projeções do mundo com as quais e pelas quais constituímos uma rede de sentimentos. Trata de averiguar, de modo processual e continuado, o que ela nomeia de espécie de educação permanente

dos modos de ver e sentir (2007: p. 14); um reconhecimento do ordenamento cultural revelador de nossa maneira de perceber e participar da realidade do mundo, por meio das experiências daqueles que nos cercam e legitimam para nós sua presença (p.15) na forma de objetos, pessoas, elementos topográficos, símbolos materiais e virtuais etc.

Dentre valiosas contribuições sobre a forma como elaboramos a realidade e a natureza, por meio do construto cultural da paisagem, ela propõe uma irrequiesta aproximação entre a paisagem clássica que encontramos numa pintura de Poussin, por exemplo, e o ambiente virtual do vídeo game, ambos vistos como paisagens artificiais, desmistificadoras da aproximação que usualmente fazemos entre paisagem e natureza. Assim também bem qualifica a relação entre o artifício da construção descritiva e fantasiosa dos sonhos ou dos poemas que forjam em nossa mente (por manifestação ou apropriação) uma imagem ilusória da qual, talvez, não seja possível se desvencilhar o conceito e a prática da paisagem (p. 21).

Cauquelin corrobora com o caminho anunciado por este texto em seu direcionamento certo para a estreita vinculação entre complexidade e contemporaneidade, com as quais nos instrui sobre a constituição da paisagem. Embasa-se na verificação de seu estatuto em constante revisão; modelado por ampla mescla de territórios; pela ausência de fronteiras e domínios que se interponham à sua análise, sem que, com isso, incorra no risco de ser subjugada ou relegada a plano menor (p. 08).

Ao antecipar as ausências possíveis e as referências que a pautaram ao longo de seu estudo sobre este campo, Cauquelin ratifica a infinitude que o campo propõe e se ampara na produção de uma lista bibliográfica ramificada por áreas combinadas à paisagem, dividida em seis partes reveladoras dos entrecruzamentos necessários para que seja possível cercar, razoavelmente, o fenômeno e sua exigência de reflexão formada por vários setores da atividade humana. As referências de livros e textos são assim inventariados pela autora: 1) Sobre a ideia de natureza e a relação com a paisagem na Antiguidade; 2) A perspectiva; 3) Relações da

paisagem com a pintura, a literatura e a instituição; 4) Relação da paisagem com a construção cultural; 5) E mais especialmente com a retórica e 6) A arte da paisagem (pp. 194 a 196). Entende-se que essa ramificação estruturada promove aos interessados desse campo fonte metodológica importante para o mapeamento intelectual necessariamente pluralizado, mesmo que se vise recorte mais específico, como na relação entre paisagem e arte.

Assim, sugere-se que a construção de listas (mapeamentos, inventários, sistemas etc.) e a estruturação em forma ramificada (híbrida, complexa, atenta à ecologia do próprio sistema) fadadas à tensão das ausências, integram compulsoriamente o projeto da paisagem.

Para além das muitas convergências que os autores selecionados proporcionaram e que pontualmente são resgatadas ao longo desse texto, ressalta-se como ponto comum encontrado entre Cauquelin e Collot, os modos pelos quais a ideia de paisagem constitui elementos de enquadramento e distanciamento (Cauquelin, 2007: p.11), bem como se faz por eixos de orientação (Collot, 2013: p.20) que regulam a percepção ambiental do ser humano. Segundo eles: distância, orientação, pontos de vista, situação, escala, alto, baixo, frente, atrás, próximo e distante. Essa métrica mostra-se bastante frutífera para seguir com a tarefa.



Augustin Berque, geógrafo e orientalista francês qualifica a paisagem como fenômeno complexo que tem variados aspectos e níveis de realidade. A despeito de ser substância a paisagem é, ao mesmo tempo, imaterial; espírito tal qual ele nomeia retomando os princípios de Zong Bing¹. Por este caminho, alerta sobre a distinção necessária entre

pensar sobre e representar a paisagem para que a (com)tenhamos de fato presente, reconhecida e cultuada. Por esta razão argumenta também sobre a dificuldade da incorporação de seu nascimento, sobre as probabilidades de sua invenção ou mesmo sobre a validade de sua descoberta cultural (2013: p.43). Ele assim coloca:

From a certain point of view, i.e., the decentred view of the natural sciences, the landscape did not have to be born nor invented since it has always been there (or almost always) as the form of a part of the Earth's surface.²

Se Berque aplica esforço investigativo hesitante quanto à validade das definições temporais na forma de marcos sistêmicos reconhecidos há tempos, não o faz, contudo furtando-se de pesquisa verticalizada sobre seus muitos referenciais históricos, a exemplificar o reconhecimento configurado pictoricamente na Europa, a partir do século XIV em diante, ou no sentido profético e poético delineado pelo rumo às montanhas e à imortalidade narrado pelos poetas chineses Tao Yuanming (365–427) e Xie Lingyun (385–433), conhecidos respectivamente como “poeta dos campos” e “poeta da paisagem”, dentre vários outros (2013: p.20). O faz, isso sim, com atenção filosófica à condição sempre presente da paisagem, apesar da substância difana da qual é composta.

Javier Maderuelo, arquiteto e esteta espanhol, estimulado ao estudo da paisagem pela beleza do desafio de se formular uma definição concisa e universalista para o fenômeno (2005: p.10) lança-se à análise sobre esse conceito dedicando atenção particular à sua gênese e reivindicando-a ao campo artístico. Para tanto, adota como sua metodologia operativa o campo da cultura visual, preferida pela forma de percurso que identifica como própria do

1 “In the first lines of his Introduction to Landscape Painting, which he completed shortly before his death, Zong Bing writes the following: *Zhi yu shanshui, zhi you er qu ling, Concerning the landscape, even though it has substance, it moves in the direction of the spirit.* (Pan, 1989, p. 289)”. Berque, A. 2013, p. 44.

2 De um certo ponto de vista, ou seja a visão descentralizada das ciências naturais, a paisagem não têm de nascer ou ser inventada, uma vez que sempre esteve lá (ou quase sempre) na forma de uma parte da superfície da Terra. Berque, 2013, p.43 (tradução livre da autora)



Marlon de Azambuja,
Potencial escultórico, 2008

caminhante que deseja conhecer uma cidade e assim precisa deambular por suas ruas principais e ruelas, cruzando em seu caminhar, várias vezes pelas mesmas encruzilhadas (2005: p.11). Maderuelo está também atento à necessária interdisciplinaridade que o feito demanda. Menos que um gênero pictórico ou tema de composição arquitetônica, a paisagem é entendida por ele fenomenologicamente, como um construto cultural. (idem)

Voltado à análise dos princípios paisagísticos identificados nos espaços arquitetônicos, jardins e formas de representação pictórica da paisagem, além de sua etimologia, perscrutada pelo autor, da Roma antiga até meados do século XVII, seus estudos chamam a atenção por contribuir com criticidade ao dado descritivo e narrativo constitutivos do conceito de paisagem, embasados que são na relação entre fruição, memória e narratividade.

Para tanto e para longe, nos leva a recrutar a constituição caracterizadora da pintura chinesa dedicada à paisagem, reconhecível desde o século VIII em variadas localidades e dinastias (2005: 23), na qual verifica-se a fusão entre texto e imagem, cuja configuração busca a indissociação entre o visível e o invisível daquele construto imagético e cultural. Trata-se de um tipo de representação pictórica permeada pela escrita ideográfica, imbuída de uma energia atmosférica, na qual podemos constatar elementos topológicos naturais ou construídos perfeitamente identificáveis combinados à abstração das aguadas. Essas imagens são indicativas da infinitude e da transcendência que caracterizam tanto o culto à natureza e à experiência na paisagem envoltória, quanto o estado de arte dessa prática criativa no Oriente.

Para além do elemento descritivo da pintura de paisagem chinesa, Maderuelo nos auxilia a compreender a complexidade da gênese da paisagem de modo oportuno, pela análise dos autores que ele elege. Ressalta-se, contudo, que Maderuelo retoma os estudos orientalistas de Berque, a quem confia essa verticalidade da leitura, para então elaborar os princípios que lhe interessam. Em sua cautela chama a atenção por sinalizar vários referenciais teóricos a estudiosos europeus desse

campo e, nessas passagens, seleciona artistas e não a teóricos chineses. Artistas ou poetas como são apontados, as referências orientais indicadas por Maderuelo atestam um culto consciencioso à paisagem na China Antiga pelo reconhecimento do uso de termos tais como: shan (montanha) e shui (água, rio) presentes em poemas de Xie Lingyun, já citado por Berque, e em outras várias situações criativas e fruitivas elaboradas por eles. O termo shanshui, paisagem, aparece logo depois, pela contração posterior desses sinogramas (2005: p.21), ou seja, muito tempo antes dessa formulação na Europa. São artistas ou poetas considerados cultos e que tem participação social em variadas esferas ilustres daquela sociedade. Seja por meio da prática ou da escrita de tratados teóricos, sobre pintura por exemplo, aliadas a tarefas sociais complexas, esses representantes carregam consigo capacidade intelectual e política não dissociadas da capacidade artística e, por meio desse entrecruzamento encontram como seu denominador comum a estética da paisagem.

Outra abordagem com ênfase no descritivo e narrativo da experiência na paisagem elaborada por Maderuelo analisa o poder das descrições de viagem publicadas por viajantes historicamente conhecidos e as formas pelas quais dedicaram-se ou não ao reconhecimento narrativo e contemplativo da paisagem que enfrentaram em seus trajetos.

Tomando a “Odisseia” de Homero como exemplo irrefutável da cultura grega antiga para essa questão Maderuelo não esconde sua surpresa diante da economia descritiva ou narrativa aplicada. Segundo sua análise, Homero apresenta de modo muito menos importante as 300 ilhas, simplificadas à topografia. As descrições evidenciam feitos e pertences dos homens e mulheres que passam a nominar os lugares: Creta é a ilha onde vivem os Cidões; Eea é a ilha de Circe; Zante é tomada por bosques. (Montaigne In: Maderuelo, 2005: p.18). Encontra-se assim forma de operação entre o real e o fictício que combina seres humanos e suas vicissitudes aos denominadores da paisagem.

A paisagem descrita ou narrada pelos viajantes será lugar da conquista territorial tanto quanto da

conquista intelectual, que apresenta o comportamento volitivo de sujeitos que passam a se deslocar para ver, por prazer e por curiosidade. Este tipo de viajante que, a partir de meados do século XVI passa a viajar não por motivos comerciais ou políticos, mas sim para conhecer terras estrangeiras, principalmente as cidades italianas desenhadas a partir de arquitetura cenográfica do Renascimento humanista, move os interesses de Maderuelo (2005: p.99). Um dos primeiros viajantes identificados por ele é Michel de Montaigne (1533–1592), humanista francês que abdica de seu cargo como funcionário público por cerca de dois anos para viajar pela Europa, quando então se dedica à escrita de seus conhecidos ensaios sobre a condutas humanas (2005: p.139). O livro, que dirigiu a atenção de Maderuelo, “*Journal du Voyage/Diario di viajo*”, foi escrito em 1580, parte em francês, parte em italiano e, segundo contata esse autor, temos nova apresentação generalista da paisagem: “lagos e fontes, muitas casas, muita grama e pradarias”³.

De acordo com ele, mesmo na passagem de Montaigne por Veneza, o que chama a atenção e é digno de apontamentos em seus ensaios não são as construções ou os canais e a cor das águas do mar, mas tão somente o aspecto da limpeza, o Arsenal e a praça de São Marcos tomada de estrangeiros, tal como no trecho escolhido de “*Journal...*” transcrito a seguir, a partir da eleição de Maderuelo: “*Las cosas que más notables le parecieron eran la linpieza, la situación de la ciudad, el arsenal, la plaza de San Marcos y la muchedumbre de gente extranjera.*” (Montaigne, In: Maderuelo, 2005: p.141)

Maderuelo mira na investigação detida sobre as narrativas e descrições de viagem aspectos que possam atestar o construto cultural da paisagem, que nomina como “cultura paisagística” (2005: p.140).

Novamente baseado em Berque, indica que essa cultura não se impõe, nem tão pouco está presente em todas as comunidades. Assim, a conceituação de paisagem só se torna presente mediante um repertório mínimo pautado pela grafia do termo e por sua celebração artístico-simbólica na forma oral, visual e ambiental (Maderuelo, 2005: p.17; Berque, 2013: p.31).

Nessa direção, a associação entre a viagem sem interesses econômicos ou de conquistas políticas, feitas pelo desejo de reter na retina as vistas, as gentes e os costumes, na forma de desenhos, gravados ou textos, inaugura um tipo de cultura visual que aproxima a topografia do terreno e a natureza aos princípios de organização arquitetônica das cidades. Essa metodologia geradora do conceito de paisagem perpassa, portanto, os dados estilísticos artísticos plásticos, pictóricos e novelísticos, tanto quanto atenta ao valor cientificista que reuniu arte e paisagem, ao longo do tempo.

Outro estudioso que demonstra apreço pela esfera humanística das descrições e narrativas que nos permitem reconhecer os sentimentos entre o ser humano e o espaço ao redor é o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan. Espaço, meio ambiente, lugar e experiência são os elementos fulcrais de suas investigações que o conduzem à elaboração do conceito de “topofilia”: conjunto de atitudes ou sistema de crenças que produzem elos afetivos entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico (1980: p.05). Segundo o autor, este afeto pela ambiência que constitui o lugar habitado ou visitado se dá contudo, por etapas tão fugazes quanto duradouras. Assim, a topofilia pode ser mobilizada pela experiência estética fugaz, pela experiência tátil ou por um sentimento emocional. Elabora-se a partir da consciência da pessoa em relação ao passado no qual encontram-se as motivações históricas aliadas às narrativas de resiliência

3 “Parece como si el viaje solo hubiera despertado en Montaigne el interés por comparar las construcciones y las costumbres de los habitantes de los otros lugares, puesto que en la ruta del regreso a Francia su descripción de los Alpes no es más observadora, ya que lo despacha con esta simples y escueta frase: “Pasé la cuesta de Mont-Cenis, mitad a caballo, mitad sobre una silla llevada por cuatro hombres, y otros cuatro de refresco. (...) La subida dura dos horas, pedregosa y difícil para los caballos (...) Al pié de uno, por encima del monte, hay una llanura de dos léguas, muchas casitas, lagos y fuentes y la posta: no hay árboles, si mucha hierba y prados que sirven en la estación suave. (...) Sin embargo, un solo porteador no cuesta más que un testón. Es un paseo agradable, pero sin riesgo alguno y sin excesiva emoción”. Maderuelo, 2005, p.140.

dos seres humanos nos lugares da Terra onde ficaram sua permanência (1980: p.107).

Mas, sabemos que espaço, meio ambiente e lugar não são exatamente paisagem. Daí a inquietação em descortinar das formulações para a paisagem trazidas por esse importante autor, vinculado à leitura fenomenológica do espaço.

No livro dedicado à topofilia, o qual detém maior atenção neste presente estudo, Tuan nos permite encontrar com mais propriedade suas conclusões sobre o conceito de paisagem. Trata-se de termo que também nomina outros de seus ensaios, sem contudo, manter seu interesse verticalizado. Em “Topofilia” [1974] trabalha a construção da paisagem por formas distintas e entrecruzadas com os valores da experiência humana nos mundos real e transcendental. A paisagem é física: um arranjo de aspectos naturais e humanos (1980: p.140); é temática e pictórica: inscrita e qualificada como gênero da pintura chinesa antiga na qual implica em uma estruturação particularizada da realidade, portanto não a própria realidade, mas sim uma versão inventiva da experiência do lugar (pp.139 e 146); é camada que designa uma forma espacial de contiguidade entre o meio urbano, o campo e a floresta selvagem, ou seja, é espaço intermédio (p.125).⁴

Será apenas no capítulo 10, dedicado à transformação axial da visão europeia do mundo, pautado por Tuan a partir das ciências, da pintura e da literatura que veremos sua distinção detida ao conceito da paisagem. Sua contextualização etimológica; bem como seu caráter representacional artístico e a modelagem efetivada pelo Humanismo Renascentista são lidas por ele a partir de vetores que convergem para novas concepções culturais de mundo (p.152). Tuan compreende que a consciência da paisagem desse período e sua representação integram uma operação de inversão do eixo vertical e teocêntrico das relações entre céu e terra, entre o cosmos e a superfície onde vivem os seres humanos, então horizontalizado pelo Humanismo.

Trata-se assim da aplicação de nova métrica que reenquadra as distâncias e as formas geradoras de uma nova visualidade construída por novas profundidades espaciais e luminosidade e que assim dispõem, pela distância da linha do horizonte, a infinitude (p.155). A monumentalidade do conceito de paisagem deposita-se então no infinito da perspectiva (eixo horizontal) e não mais na escala hierárquica acima/baixo que antes regia o mundo medieval (eixo vertical).

Seria essa mesma perspectiva em eixo horizontalizado a maneira para bem localizar e interpretar o conceito de paisagem, considerando os estudos de Tuan? Parece promissor acreditar que, a partir da ecologia das relações humanas desempenhada pela percepção e aprendizado do ambiente por ele perscrutados, modela-se o conceito de paisagem tanto quanto se atualizam os elementos simbólicos e científicos que juntos constroem este conceito, por aproximação ou fricção, nos distintos tempos e culturas.



A modulação da leitura em camadas tal como estabelece Tuan para reconhecer meio ambiente, lugar e experiência propõe ritmo instrumental para os desdobramentos do estudo desse campo e assim nos conduz a outro debate importante no encontro entre paisagem, território e inventário.

Entende-se que, estruturada na análise sobre a construção de valores indiciados por nossa visão de mundo em diferentes tempos e experiências ambientais, a topofilia mostra-se capaz de elaborar aspectos subjetivos das relações humanas em interação com o meio ambiente porque institui-se em uma rede rizomática de áreas de conhecimento, temperaturas do humor e políticas da percepção. Assim, valoriza devidamente a potência dos dados sensoriais para além da visualidade, como a tatilidade, audibilidade e paladar exploradas de

⁴ Faz-se oportuno aqui acréscimo trazido por Anne Cauquelin para essa chave de leituras sobre a paisagem. Ela nos lembra que a paisagem é uma prática social, ou seja, é uma demanda de atuação a ser trabalhada principalmente pelos paisagistas, seguidos dos urbanistas, ecólogos ou agrônomos. Cauquelin, 2007, pp. 09 e 10.

modo distinto em diferentes grupos e localidades. Constrói-se principalmente, a partir de um tom descritivo dessas experiências analisadas por elementos como o cansaço ou o sucesso derivado das tecnologias de enfrentamento dos seres humanos nos seus lugares de (sobre)vida.

Instituída por camadas de apreensão/aprendizado, reminiscência e resiliência, como indicado por Tuan, a topofilia prenuncia a força das territorialidades praticadas pela experiência da intimidade física do corpo em relação a um espaço determinado (pp. 111–112) e evoca sua presença na paisagem. Enquanto a paisagem nos conduz ao fluxo entre percepção e estética constituindo o espaçamento que se dirige à parte devida ao sujeito em sua organização, tal como pontua Collot (2013: p.114), a territorialidade agrega-se à sua complexidade e convoca a alteridade.

Para além do significado mais clássico que localiza o território no enraizamento e na apropriação determinista das relações sociais travadas no espaço geográfico, sob certas formas de identidade e poder (Costa, 1992) a territorialidade atua por meio de nova inflexão para esse estado geopolítico das presenças e apropriações do espaço e se insere na força dos fluxos que tensionam a projeção da realidade retificando a pertença das singularidades culturais dentre os grupos. A territorialidade precipita-se no devir coletivo da paisagem (Collot, p. 53); constitui-se em simbiose com ela, mediante a expressão cotidiana, social ou poética que nela imprimem os sujeitos. Esta inflexão apresenta laços bastante fortes com parte da produção artística contemporânea e ecoa nos artistas e nos trabalhos selecionados para a exposição “Paisagem sob Inventário”.

Os atuais desdobramentos dos estudos sobre o território e suas apropriações pelos campos combinados entre sociedade, geografia e arte conduzem à produção do espaço e da paisagem pautados pela ideia de pertencimento territorial como vetor subjacente da substanciação da paisagem⁵.

A ideia do pertencimento territorial, longe de significar a condenação dos sujeitos aos lugares vividos em relação de poder, demonstra o quão oportuna pode ser a qualidade dita instável da paisagem no espaço e no tempo e assim, auxilia na compreensão sobre a atenção artística a ela dispensada. Marcelo Cervo Chelotti, geógrafo, professor pesquisador das territorialidades e de sua implicação nos movimentos sociais brasileiros, alerta para o fato de que nos tempos atuais, a ideia de pertencimento territorial está vinculada à proliferação de multiterritorialidades.

Nesse contexto é que se encontra a dinâmica da diversidade necessária para as renovações nas quais temos localizado parte dos interesses dos artistas visuais em suas conexões crítico-criativas com a paisagem. Desse modo, propõe-se um movimento que parte do campo social como mobilizador do campo artístico, para avaliar a possibilidade de alinhamento entre paisagem, espaço e territorialidade, tal como encontramos no seguinte trecho de Chelotti sobre a territorialidade:

O território além de sinônimo de poder, também, é sinônimo de diversidade. E é na diversidade dos territórios que se constroem novas geografias, muitas vezes, fazendo o percurso contrário dos interesses dos grupos historicamente hegemônicos. (...) A identidade é construída por subjetividades individuais e coletivas e pode estar relacionada a grupos sociais ou ao pertencimento territorial. Portanto,

5 O termo subjacente aplicado indicia a constituição de outro eixo de orientação estabelecido entre paisagem, território e meio ambiente que não será verticalizado nesse contexto, apesar de balizá-lo. Trata-se da forma encontrada pela Geografia para estudar o funcionamento das interações socioambientais nas quais encontramos a composição entre território e paisagem nominada por Geossistema; conceito elaborado na década de 1970 pelo pesquisador russo Victor Sotchava depois continuado por estudiosos franceses e que encontra eco e interesse também no Brasil. O Geossistema entende a relação dinâmica que configura a paisagem como campo instável, atrelado às relações culturais e econômicas do espaço. Desse modo, o território integra tanto quanto dinamiza a leitura funcional da paisagem e permite a análise de elementos geográficos e sistêmicos visando reposicionar a compreensão holística das áreas estudadas. Ver em: Neves, Carlos Eduardo das et al., 2014, p. 274.

percebe-se que a incorporação da dimensão simbólica, do imaterial no discurso geográfico, tem possibilitado uma enorme riqueza nas análises sobre a produção do espaço, das paisagens, das territorialidades. (2010: p. 170 e 171)

A territorialidade é assim lida como elemento instituinte do campo social que atua no dinamismo e na instabilidade da paisagem provocando os métodos e os instrumentos para sua compreensão per se, tanto quanto, nos auxilia a compreender os modos de sua apropriação efetivados na contemporaneidade artística. Mais uma vez retomamos Collot que entende que a paisagem implica um sujeito que não reside mais em si, mas que se abre ao fora. Essa abertura dá argumentos para uma redefinição da subjetividade humana, não mais como substância humana, mas como relação (p.30). O outro e o corpo da relação em conjunto estabelecida pela paisagem pode assim ampliar-se do pensamento-paisagem de Collot (p.17) para ser o outro/o corpo do ser humano tanto quanto o outro objeto/corpo abarcado pela percepção e pela estética. Por essa via, temos que a territorialidade pode ser identificada na produção artística contemporânea também pela continuidade entre corpo/artista e trabalho/obra produzidos pela presença e grau de performatividade desses sujeitos em suas passagens pelo planeta, quando se deslocam para instaurar/participar/performar suas proposições artísticas, in situ.

Se a preocupação com a aproximação e as fricções conhecidas entre espaço, território e paisagem prolonga-se para além de suas terminologias e convida à complexidade de seus rasgos epistemológicos deve desviar-se na atualidade, assim nos parece, de preceitos de autonomia que não considerem possíveis aos elementos, a descoberta de si a partir de sua própria reinvenção crítica, autocrítica e instituinte. Desse modo, se faz possível pensar

sobre as camadas de leitura da paisagem considerando que a multiplicidade de estudos de sua forma, já bastante bem trabalhados, oferecem-se ao desafio de sua leitura pelo movimento.

Instável ou inabarcada, a paisagem institui-se como que em paralaxe, mais bem regida pelo fluxo do movimento que pela forma. Ao procedermos a leitura do campo da paisagem por camadas instituintes de seu movimento, nos deparamos com bordas sempre borradas, instáveis, inabarcadas e sendo assim, postuladas por um tipo de inventário sem fim.

Martin Seel, filósofo e professor alemão dedicado aos estudos da paisagem explora em suas pesquisas a maneira singular que tem a paisagem em reconfigurar o espaço, considerando que ela não dispõe de um centro ou de centralidade. Trabalha a partir da espacialidade própria deste fenômeno atribuindo-lhe movimento como “espaço que acontece” (2007: p.39). Assim coloca:

La percepción del paisaje no es solo la experiencia del existir y del transformarse muchas cosas en el espacio; es la experiencia de un espacio que acontece: la experiencia tal como es, de estar entre y en medio de un aparecer procesual y multiforme de figuras espaciales. [...] El paisaje ten siempre que ver con la dimensión de un espacio. (...) sus medidas no pueden ser abarcadas por quiénes que en él se encuentran. Los límites de una habitación se pueden abarcarse con la mirada (...) El espacio de una paisaje, en cambio, no tiene ni bordes ni límites; termina en un horizonte: allí donde los contornos, las formas y las delimitaciones se tornan difusos, o allí donde — como en el caso de una enmarañada ciudad — el espacio continúa apreciablemente sin que las zonas en que lo hace puedan abarcarse desde la propia perspectiva.⁶

6 A percepção da paisagem não é apenas a experiência da existência e transformação de muitas coisas no espaço; é a experiência de um espaço que acontece: a experiência como ela é, de estar entre e no meio de um aparecimento processual e multiforme de figuras espaciais. (...) O espaço de uma paisagem, (...) não tem fronteiras nem limites; termina num horizonte: ali onde os contornos, as formas e os limites se tornam indistintos, ou ali onde — como no caso de uma cidade emaranhada — o espaço continua sensivelmente sem que as zonas nas quais isso acontece sejam abarcadas a partir da própria perspectiva. Seel. 2007, p. 39, (tradução livre da autora)

Seel vale-se da dinamicidade da experiência que os sujeitos vivenciam na desmesura da paisagem, para a qual aplica o termo inabarcamento (p.40).

Lo abierto del espacio de un paisaje no es cosa solamente de su manera procesual de aparecer y de sus dimensiones espaciales. También es resultado de un anonimato y una contingencia esenciales del acontecer espacial. (...) El juego de sus apariencias es inabarcable. No es que eso sea un defecto del paisaje. Éste no existe de otra manera.⁷

O avizinamento entre arte e paisagem pode ser lido como gerador de um dos seus pontos de inflexão, no qual se opera uma ramificação de diferentes caminhos poéticos, praticados ao longo do tempo, por representação ou apresentação. Em seu processo instituinte, a paisagem reclama por uma infinitude que se faz notar também no porvir instaurado pelas criações artísticas contemporâneas voltadas para a formulação projetiva do inventário.

O inventário é instrumento de pesquisa permeado pela sistematização descritiva de conjuntos de documentos ou objetos ao mesmo que é ele próprio um objeto de preservação (Nogueira, 2007: p.259). Sua vinculação aos arquivos, faz com que padeça de um mesmo/outro mal entendido que o designa em sua gênese, à formas de aplicação mais tradicional que produzem efeitos de um perfil arcôntico

(Derrida, 2001: p.13), capaz de identificar e lotear bens, dos mais variados tipos e espécies.⁸

Apresentado por um princípio organizacional, aplica-se à preservar, por ativação, a memória dos objetos inventariados. Constitui-se como recurso metodológico fundamental para o estudo e gestão do patrimônio cultural aplicado de modo atualizado e crítico com vistas a desnaturalizar nossa percepção do passado tanto quanto avançar do reconhecimento de valores preestabelecidos para então realizar um trabalho mais prospectivo, de investigação dos processos de valoração dos bens estudados. (Nogueira, 2015: p. 38)

Nos museus, encontra lugar na demanda pela pesquisa e exposição pública das coleções que constituem os acervos. Contudo, seja no arquivo ou no museu, o inventário deve considerar o desafio de alinhamento de seu caráter obsessivo (Derrida, 2001: p.46) e a processualidade dos conjuntos aos quais se aplica.

Longe de se restringir aos aspectos técnicos de mera enumeração, o inventário é invenção. Leandro Pimentel, comunicólogo brasileiro, professor e pesquisador da área de fotografia e de coleções artísticas, colabora com importante estudo sobre a relação do inventário como tática criativa da arte contemporânea. Este autor coloca que o inventário é, assim como a invenção, movido por uma demanda vinda de fora ou criada pelo próprio

7 A amplitude do espaço de uma paisagem não é apenas questão da sua maneira processual de aparecer e das suas dimensões espaciais. É também o resultado de um anonimato e de uma contingência essenciais do acontecer espacial (...) O jogo das suas aparências é inabarcável. Não que se trate de um defeito da paisagem. Ela não existe de outra forma. Seel, 2007, p.40 (tradução livre da autora)

8 Em “Mal de arquivo” Jacques Derrida explora a questão do arconte referindo-se tanto à vinculação do arquivo a esse perfil, quanto evidenciando a relação ampliada que o arquivo produz quando, tal como esse autor pratica, se perscruta sua forma e funcionalidades. Apresenta essas concepções a partir da leitura crítica dos textos “Moisés e o monoteísmo” de Freud e do “Moisés de Freud: Judaísmo terminável e interminável” de Yerushalmi, historiador israelense radicado nos Estados Unidos que dão corpo ao livro. Derrida interessa-nos, principalmente por ressaltar o continuum possível entre o historiador e o psicanalista, tanto quanto do arquivo e do arquivista, particularmente tratados no seguinte trecho: “(...) no tremor de um gesto e na instabilidade de um estatuto: o historiador se defende de ser um psicanalista e o psicanalista se defende de ser um historiador. Tomemos apenas dois exemplos onde precisamente se relacionam com o arquivo. O primeiro, o arquexemplo mostra-nos o desejo de um historiador admirável que quer ser o primeiro arquivista, o primeiro a descobrir o arquivo, o arqueólogo e talvez o arconte do arquivo. O primeiro arquivista institui o arquivo como deve ser, isto é, não apenas exibindo o documento, mas estabelecendo-o. Ele lê, interpreta e classifica.” Derrida, 2001: p. 73

inventariante. Tem por objetivo marcar a existência dos elementos escolhidos para o seu conjunto assim agrupados sob um mesmo critério. (2013: p. 115)

Não dispondo de autoria, o inventário e o inventariante são sempre mediadores. Ao ser alavancado como tática criativa da arte contemporânea o inventário possibilita indicar, como nomeia Pimentel, a existência de um “artista-inventariante” ou “artista-inventor” (p.137) que opera na complexidade da hipertrofia de leituras do mundo contemporâneo; no cinismo e na ironia com as quais revisa (novamente) a autoria em procedimentos de apropriação artística, montagem e colagem que configuram em si novas coleções possíveis de serem inventariadas. O inventário é assim, criteriosa forma e processo contínuo de construção criativa utilizada por esses artistas.

Diante do sintoma, vale perguntar: essa tática restringe-se aos artistas? Quando assume os ares de outros campos de conhecimento e expressão (educação, curadoria, planejamento urbano etc.) a tática do inventário poderia se tornar metodologia?

Apoiando-se nas ideias de Michel Certeau, Pimentel constitui os anéis compartilhados entre o leitor-tático e o artista-inventariante que, de forma análoga, manuseiam o excesso da oferta e da circulação de imagens e textos, no tempo presente:

A fim de aproveitar o que a ocasião proporciona necessitamos não só saber ler o mundo, mas, sobretudo, em um ambiente onde há uma vertiginosa oferta de imagens e textos, saber notar aquilo que está para além da percepção imediata. (...) A leitura de imagens ou de textos transita na passividade do excesso, que retém a capacidade de elaboração a fim de produzir uma ação. Outra atitude seria sair da leitura e do deslizamento incessante do olhar para uma ação proativa que se manifesta como escritura-leitura. Ação pendular, praticamente simultânea, de uma leitura que também se apresenta como escritura, como ação no mundo, méti, ruse, malandragem, tática que implica uma aceitação do que o ambiente oferece e uma composição com o arquivo que disponibiliza uma memória, ou

um mapa que possibilita a percepção e o deslocamento no espaço presente. Saber compor as imagens com o movimento que se dá em torno, ler aquilo que nunca fora escrito, perceber o futuro que se aninha em imagens do passado, são tarefas que podem derivar de uma prática inventariante. (p. 136)

Entendendo o deslizamento da imagem não apenas pelo vetor de velocidade tecnológica do tempo presente, mas também como qualidade própria da visualidade; na quantidade com a qual ela se manifesta hoje; podemos estimar, ainda sob certa vaguidão, o grau prospectivo com o qual processamos as variantes manifestações da paisagem e suas inflexões no mundo contemporâneo.

É certo que o direcionamento pretendido pela pesquisa de Pimentel sobre as táticas de inventário visa determinar tipo de comportamento criativo dentre inúmeras vertentes da arte contemporânea e ele assim o faz. Contudo, lança luz sobre o possível cruzamento de campos de atividade, tal como apreendemos de Cauquelin, para que se proponha oportuna leitura e análise das capilaridades do comportamento inventariante para o estudo da paisagem no projeto expositivo “Paisagem sob Inventário”. Deve-se partir, contudo, pela observação de que do grupo de trabalhos e artistas selecionados para este projeto expositivo podemos reconhecer muitos artistas-inventores, mas talvez poucos artistas-inventariantes.



A amplitude do encontro entre arte e paisagem coloca toda e qualquer proposição de projeto curatorial a ponderar sobre suas ambições. Na particularidade da pesquisa imposta por todo acervo, tanto quanto no suposto desimpedimento da seleção de proposições artísticas alçadas de outros espaços ou pontualmente demandadas, é preciso proceder uma finitude radical (2001: p.32), nos termos de Derrida. Finitude que, por sua vez, e com algum alento, não se desvencilha do desejo de construção de um conjunto expressivo e de um porvir. O poder e o dever da curadoria residem assim na busca efetiva

por equidade de representações e sincronicidade das eleições (delimitadas à priori ou demandadas a partir dali) do conjunto maior de aspirações de seu tempo. Contudo, essa equação pode ser aplicada a toda e qualquer curadoria, mas não responde às questões específicas do recorte da paisagem como seu assunto disparador.

Parece-nos que uma das saídas possíveis para a curadoria desse tipo de proposta está no reconhecimento e na valorização de sua gramática como mediação, a ser alcançada por meio de práticas inventariantes.

Subscrever a paisagem em processo de inventário significou nesse projeto examinar detidamente as bordas do atual acervo do MUSEU DE ARTES VISUAIS DA UNICAMP, tanto quanto desejar o continuum dessas elaborações na forma de arte. Por isso mesmo, a força de um único espaço que pudesse conter, em campos borrados, a exposição; a pesquisa e o educativo foi projetada para aproximar e também desacomodar os tempos e os espaços de fruição, reflexão, entretenimento e aprendizagem de seus vários públicos.

A paisagem urbana está vivamente representada. Aparece em citações à deriva na antiga Campinas (Thomáz Perina indicia com largas pincelas quarteirões e árvores da Vila Industrial, onde viveu), tanto quanto se apresenta em passagens e experiências em outras cidades existentes (Claudio Garcia anota, desenha e grava sua passagem pelo Rio de Janeiro, como caderno de artista; Marco Buti mira de dentro do carro, a chuvosa cidade noturna que elabora por meio de gravura,). É também paisagem urbana imaginária (George Gütlich grava em metal as filigranas de uma arquitetura fantástica); tanto quanto se faz indicada em deslocamento, pela memória afetiva de trajetos intercontinentais (Luise Weiss torna visíveis os grandes navios a vapor que trouxeram ao Brasil imigrantes estrangeiros, como os de sua família; Mario Bueno pinta essas mesmas embarcações, com lirismo e robustez, sem que saibamos ao certo se algum dia os viu por dentro).

Outras paisagens selecionadas remontam à chave da abstração e à sintaxe própria dos estados mentais subjetivos. Pela abstração, demonstram a pesquisa poética expressa por estudo primoroso

da linguagem da gravura e da pintura (Fayga Ostrower insinua pelas cores e princípios estruturais da pintura de paisagem oriental a visão de uma paisagem de natureza rarefeita; Renina Katz cria um jogo de experimentações entre formas geométricas e quadrantes irregulares que somados constroem a ideia de uma paisagem ao luar; Ermelindo Nardin busca na representação gestual e gráfica o encontro com uma paisagem irrequieta, envolta em muitas camadas gravadas; Ellen Banks utiliza elementos da geometria formal como notações de som, de modo a coadunar o pictórico e o musical). Pelo caminho figurativo apresentam-se em gravuras interessadas na diversidade das ambiências e figuras humanas representadas. São trabalhos que reclamam pela alteridade e marcam a posição e seus autores contrários aos ostracismos (em um elegante jogo de formas e linhas Lasar Segall é representado por uma xilogravura que mostra o entreolhar de um marinheiro no convés, retomando assim o recorte temático das imigrações; Antonio Henrique do Amaral apresenta uma das páginas de um extenso livro de gravuras no qual o isolamento de pontos de vista pauta a dificuldade de comunicação; Maria Lídia Magliani explora a conexão entre corpo e natureza de modo lírico e assim faz brotar plantas/ideias na cabeça aberta de um corpo negro, algo taciturno).

Em outra inflexão entre arte e paisagem encontra-se a criticidade e a potência da micropolítica: são paisagens urbanas resgatadas da ação do urbanismo moderno (Guga Ferraz recobra o desmonte do Morro do Castelo no Rio de Janeiro por meio de desenhos-projeto; Thiago Bortolozzo cria uma intervenção arquitetônica como extensão vibrante e ruidosamente diagonal, a partir de uma coluna do robusto prédio moderno do Museu) ou ainda ecoam a importância dos diagramas na arte contemporânea para assim apresentar os mapas tensionados pelas territorialidades (Amílcar Packer resenha nessa instalação de parede os percursos naturalizados entre o extrativismo no Brasil e produtos de consumo em massa, presente nas cidades brasileiras por onde passa; Bella Tozini inventaria fotograficamente corpos LGBTQIA+ para reinseri-los na centralidade e no cuore das cidades contemporâneas).

Aspectos da natureza e da ecologia do planeta, determinantes para as atuais discussões sobre paisagem, estão presentes nas posturas político-artistas dos artistas expressas pelo fotográfico de suas imagens (Bené Fonteles produz ninhos formados por artefatos de culturas indígenas fotografados em simbiose com o ambiente de paisagem onde são manipulados temporariamente; Beatriz Rauscher horizontaliza nossa percepção da verticalidade das árvores por meio da seleção de discos da madeira de seus caules, resgatados a partir de descarte, que ela imprime em xilogravura de topo, firmando a lembrança sobre o eterno estado vegetal que todo papel porta). A natureza se faz também percebida por elementos de sua simbologia ancestral (Leandro Gabriel constrói uma gigante árvore-da-vida, de quatro toneladas de ferro retirado do solo de sua paisagem de morada, trabalho e inquietações).

Por fim, paisagens estruturadas a partir de cenários da vida cotidiana, pertencentes tanto ao tempo presente quanto ao remoto, desafiam nossa leitura por sua aparência difusa ou pelo convite que nos fazem para descortinar os sentidos desses objetos.

Diferentes formas de apropriação da fotografia contemporânea apresentam os elementos do labirinto e do deserto em instalações artísticas dispostas no espaço expositivo (Mônica Mansur constrói um extenso e sinuoso labirinto de ampliações fotográficas

capturadas por pinholes a partir de trechos combinados entre as cidades do Rio de Janeiro e Campinas; Marcelo Moscheta propõe a duplicidade de empilhamentos de tijolos em uma estrutura construtiva real replicada pela imagem remota de outro empilhamento encontrado no deserto. O formato da instalação inverte a usual horizontalidade da visão desse ambiente aberto e substância a imagem fotográfica como fundo e como infinito).

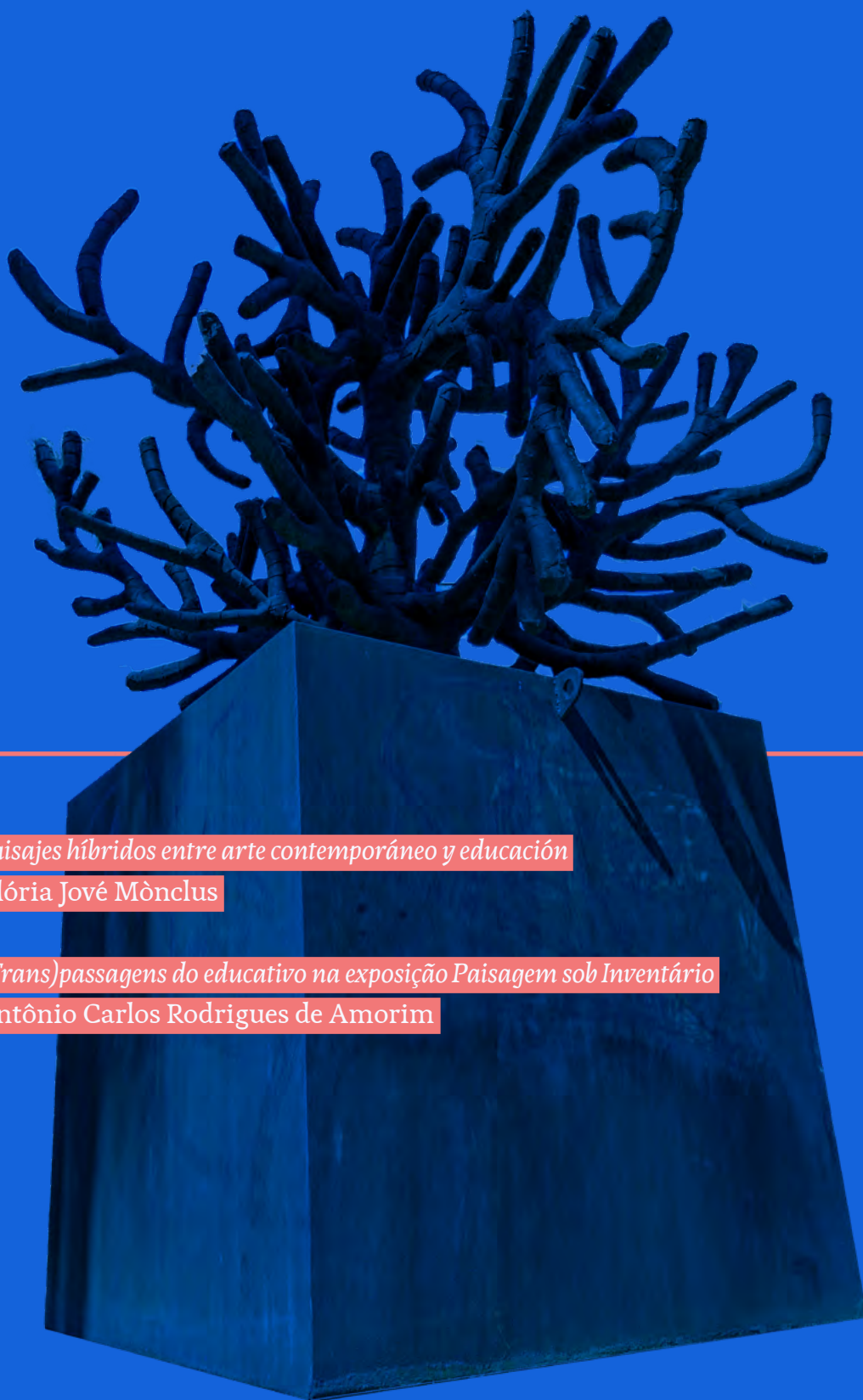
Mobiliários domésticos e públicos: bancos de praça, postes de iluminação, floreiras e cadeiras de madeira reposicionam a paisagem circundante e atribuem sentido crítico à sua funcionalidade (Marlon de Azambuja localiza essas estruturas dos centros urbanos e agencia, por meio de intervenções temporárias, os vazios de seus espaços reconfigurando forma, escala e função urbanas; Nazareno Rodrigues constrói paisagens de consenso e dissenso, constituídas por um silencioso ritmo de posição e repetição estratégica do objeto cotidiano cadeira).

No limite, e talvez somente assim possamos encontrar um limite, o que a paisagem nos permite é o exercício de sua investigação como conceito síntese; campo destinado a certo tipo de presença fadada à redução dos modos imperfeitos da forma; da memória; das classificações; das listas e da própria noção de completude.

Referências Bibliográficas

- Berque, Augustin. *Thinking through landscape*. Londres: Routledge, 2013.
- Cauquelin, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- Collot, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- Chelotti, Marcelo Cervo. *Reterritorialização e identidade territorial*. *Sociedade & Natureza*. v. 22, n. 1. 2010, pp. 165–180. Acesso em: 03/12/2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1982-45132010000100012>>.
- Costa, Wanderley M. *Geografia política e geopolítica. Discurso sobre o território e o poder*. São Paulo: Edusp/Hucitec, 1992.
- Derrida, Jacques. *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- Maderuelo, Javier. *El Paisaje. Gênese de um conceito*. Madrid: ABADA Ed, 2013.
- Neves, Carlos Eduardo das et al. *A importância dos geossistemas na pesquisa geográfica: uma análise a partir da correlação com o ecossistema*. *Sociedade & Natureza*, v. 26, n. 2, pp. 271–285, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-451320140206>. Acesso em: 01/12/2022.
- Nogueira, Antonio Gilberto Ramos. *Inventário e patrimônio cultural no Brasil*. História (São Paulo). 2007, v. 26, n. 2, pp. 257–268, 2007, Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-90742007000200013>. Acesso em 02/12/2022.
- _____. *Inventários, espaço, memória e sensibilidades urbanas*. *Educar em Revista*. v. 00, n. 58, 2015, pp. 37–53, Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0104-4060.43471> Acesso em: 03/10/2022.
- Pimentel, Leandro. *O inventário como tática*. Rio de Janeiro: Ed. Contra-capas, 2014.
- Seel, Martin. *Espacios del tempo del Paisaje y del arte*. In: MADERUELO, Javier. *Paysage y arte*. Madrid: ABADA Editores, 2007, pp.37 a 51.
- Tuan, Yi-Fu. *Topofilia. Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difel ed, 1980.
- Valle, Lílían do. *Democracia e movimentos instituintes*. *Revista Brasileira de Educação* v. 11 n. 33 set./dez. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/QRQjZJqtb5SPTpnYWWpRqPn/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 30/11/2022.

Arte Educação



Paisajes híbridos entre arte contemporáneo y educación

Glória Jové Mònclus

(Trans)passagens do educativo na exposição Paisagem sob Inventário

Antônio Carlos Rodrigues de Amorim



Bella Tozini, *Bella*, da série *Corpes*, 2019

PAISAJES HÍBRIDOS ENTRE ARTE CONTEMPORÁNEO Y EDUCACIÓN

Glòria Jové Monclús

Iniciamos

Campinas, ciudad de aproximadamente 1,200,000 mil habitantes, situada en el estado de São Paulo, Brasil, conocida como la Ciudad de las Golondrinas, ya que está en la ruta migratoria de estas aves; se encuentra a una distancia de 99 km al norte de São Paulo y tiene una superficie de 796 km². Para Tuan (1977), esta sería la descripción del espacio físico. Este autor nos propone indagar en el lugar, entendido como aquel espacio transformado a partir de los significados que otorgamos a las cosas, a las relaciones y a las conexiones que surgen en él. De este modo, el lugar comienza cuando nuestro cuerpo dialoga con el espacio.

Llegué a la ciudad para participar en el proyecto educativo de la exposición “Paisagem sob Inventário” no Museu de Arte Contemporânea de Campinas que ha tenido lugar del 10 de agosto al 30 de septiembre de 2022 sob curadoria da Profa. Dra. Sylvia Furegatti (IA/UNICAMP) e do Professor da Faculdade de Educação da Unicamp, Prof. Dr. Antônio Carlos Rodrigues de Amorim, que se dedicou ao projeto educativo da exposição. La Exposición celebra 10 años del MAV/UNICAMP con obras de diferentes artistas invitados y de la colección del Museo de Artes Visuales (MAV) de la Unicamp.

“A paisagem é o recorte temático do projeto expositivo, que combina peças do acervo do MAV e trabalhos de oito artistas convidados, interessados nas relações entre paisagem, espaço urbano, arte e sociedade contemporânea (...). De acordo com os organizadores, a partir do recorte da paisagem, pretende-se discutir a relação da espacialidade e do território

reconhecível, tanto quanto se espera suscitar relações e interações do público visitante com a plasticidade e os sentidos político e sensorial dos projetos desses artistas”. Previo a la exposición se inició el proyecto curatorial en colaboración con la Secretaria de Educación de Campinas invitando a las escuelas y a los centros educativos a participar del proyecto educativo. Varias escuelas se sumaron a la propuesta. Mi estadía coincidió con la escuela EMEF Vicente Rao en el propio museo y en interacción con la exposición y con la escuela EMEF Violeta Doria Lins acompañando el trabajo que desarrollaron en la escuela a partir de la exposición y de qué forma lo interrelacionaron con los contenidos y las competencias curriculares.

Mi encuentro con el arte contemporáneo y la educación

En 2003, en Lleida, España, abrió sus puertas el Centro de Arte Contemporáneo La Panera. Por entonces, tuve un encuentro con las personas de esta institución a cargo del servicio educativo. Este contacto generó posteriormente el proyecto Educ-arte/Educa(r), iniciativa de trabajo en red entre la Facultad de Educación de la Universidad de Lleida, algunas escuelas y espacios comunitarios y patrimoniales de la ciudad, especialmente museos y el ya comentado Centro de Arte Contemporáneo La Panera (Jové et al., 2009; Jové, Betrián, Ayuso y Vicens, 2012; Jové y Betrián, 2012; Jové, 2017).

Este proyecto fue desarrollado desde la concepción del espacio híbrido en que el conocimiento académico, práctico y el existente en nuestra

sociedad convergen en nuevas formas más horizontales de aprendizaje (Zeichner, 2010), con la finalidad de generar procesos de aprendizaje y de pensamiento para todos en torno al arte, especialmente el arte contemporáneo. La metodología que desarrollamos promueve experiencias de aprendizaje y pensamiento en torno al arte en relación con los recursos patrimoniales del territorio. Entendemos el arte como estrategia, al arte como experiencia (Dewey, [1934] 2008) condicionada por la relación que establecemos con las obras, con los artistas, con los contextos (Bourriaud, 2006, a fin de mejorar nuestras formas de vida (Bishop, 2012).

¿Por qué el arte? Porque debido a su riqueza expresiva, a los múltiples interrogantes que plantea y a los distintos horizontes que propone, contribuye a la formación de individuos receptivos, críticos, dialogantes, imaginativos y reflexivos (Eisner, 2004). Basándome en O'Sullivan (2006), considero el arte como un potenciador de posibilidades, de mundos posibles y como una estrategia para poder desarrollar pensamientos rizomáticos (Deleuze y Guattari, 1995).

Estos autores utilizan la metáfora del rizoma como un modelo descriptivo y epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica — con una base o raíz que da origen a múltiples ramas, de acuerdo con el conocido modelo de árbol — sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro para explorar múltiples y variadas posibilidades de crecimiento. Así, el pensamiento rizomático es visto como nómada, en busca de nuevas posibilidades. Guattari, en su libro *Caosmosis* (1996), argumenta que el arte contribuye al pensamiento rizomático, ya que es una fuente de energía vitalista y de creación, una fuerza constante de mutación y subversión, y plantea la siguiente pregunta: ¿cómo se puede dar vida a un aula, a un espacio, a un lugar, como si de una obra de arte se tratase?

Pensar y aprender en torno al arte propicia expandir las posibilidades educativas y curriculares. Es una metodología que hibrida el arte y la educación; en base al pensamiento de Luis Camnitzer (2015) proponemos que el arte devenga una metodología

para adquirir y expandir el conocimiento en lugar de continuar como medio de producción de objetos, ya que como afirma Isidoro Valcarcel (2011), “el arte sólo tiene sentido cuando nos hace conscientes y responsables de una realidad personal, normalmente a través del propio juego del arte”. El arte contemporáneo y las manifestaciones artísticas contemporáneas, el patrimonio y el territorio son un referente clave para nuestra propuesta metodológica. Con ello pretendemos que la visita al museo devenga una experiencia para todos en el sentido que apunta Larrossa (2006): la experiencia no es lo que pasa, sino es lo que me pasa. La metodología que desarrollamos permite que realicemos *Rhizomatic Wanderings*, esas derivas rizomáticas que nos permiten aprender y que pueden establecer múltiples relaciones y múltiples conexiones inimaginables al inicio del proceso. En base a Jullie Allan (2007) apostamos para que seamos capaces de realizar estas conexiones porque son una puerta abierta a la alteridad, a la existencia del otro. Aprendemos a comunicarnos en torno al arte contemporáneo en los espacios y con los recursos comunitarios que la ciudad y el territorio nos ofrecen. La manera que tenemos de trabajar el currículo escolar, es práctica, creativa y colaborativa con el entorno. Cualquier espacio puede devenir en un espacio de aprendizaje y eso es lo que nos ha enseñado el arte, a aprender más allá de las aulas, “*Learning beyond the classroom*” como nos propone Bentley (2012). La metodología que hemos desarrollado durante estos años en nuestro devenir personal y profesional, se desarrolla y concreta en un contexto, en un espacio y en un tiempo. Deviene un encuentro único e irrepetible en el lugar donde se concreta y se desarrolla ya que parte de los recursos comunitarios y patrimoniales del lugar, pero también único e irrepetible porque se construye con las personas que en él participan. Me atrevo a afirmar que es una metodología que puede ser pensada en términos de *site-specific* o *site-specificity*. El concepto de *site specific* o *site specificity* nació y se aplicó mayoritariamente en el ámbito artístico: el artista crea la obra y esta tiene razón de existir para un lugar (Kaye, 2000). Desarrollar



Imagen 3 Detalle del tronco de la palmera dialogando con las ramas del árbol de Leandro. Fotografía: Karina Miki Narita



Imagen 4 Encuentro escultura-árbol. Fotografía: autoría propia

a partir de 2009 cuando iniciamos el proyecto Zona Baixa entre la Facultad de Ciencias de la Educación y el Centre d'Art La Panera. Zona Baixa se concibió como un espacio expositivo situado en la facultad, que se ha convertido en una especie de laboratorio creativo y educativo, que deviene herramienta para la comunidad educativa que transita por ella. Con nuestras estudiantes transitamos y aprendemos con los Museos, con los Centros de arte y con las instituciones culturales y patrimoniales y con ello fortalecemos el sentimiento de pertenencia al territorio que habitamos.

La biblioteca, el museo, el espacio cultural, el centro de arte, el espacio patrimonial, el entorno natural, la ciudad, un patio abandonado pueden imaginarse como museos al aire libre, abiertos, donde el visitante puede explorar y aprender con el espacio y experimentar el paisaje a través de los diferentes sentidos.

La intervención de la obra de Luis Canmitzer en nuestra Facultad, nos compromete a desarrollar el proyecto **“el museu és una escola”**. Es un proyecto que pretende que en imaginario de las escuelas, de las maestras y profesoras consideren el “Museo” y todo lo que en él acontece como un contexto real para generar aprendizajes. Se ha desarrollado y se está desarrollando con nuestras estudiantes y con distintas escuelas, con distintos Museos, con

distintos aristas y curadores, con los Centros de arte e instituciones patrimoniales y en distintos territorios.

Los proyectos formativos generados en el marco de **“el museu es una escola”** devienen un espacio híbrido entre educación, arte, cultura y territorio y apuestan para que la cultura devenga herramienta para la innovación educativa y mejora de la práctica profesional; parte de la necesidad de crear complicidades entre las instituciones educativas y culturales de cada pueblo o ciudad a fin de favorecer la revalorización y dinamización del territorio como un lugar de aprendizaje para todos. Y situamos a las maestras y profesoras como el elemento central y como un agente vivificador para tejer estas complicidades.

“Instantáneas” que muestran algunas trayectorias “campineiras”

En el marco de la exposición “Paisagem sob inventário” en MACC y de la mano de Amílcar Packer, 2014 y su obra de *Mapaisagem* (imagen 1), trazamos conexiones y relaciones distintas. Amílcar Packer (Santiago de Chile, 1974) desarrolla una práctica en la que desplaza, subvierte y recontextualiza objetos cotidianos, la arquitectura y el cuerpo, en acciones muchas veces realizadas por el propio artista y generalmente presentadas en fotografías, videos e instalaciones. Diagramas, dibujos esquemáticos, productos y entradas pueblan las pizarras.

En el museo

Con la escuela EMEF Vicente Rao iniciamos la visita en el exterior del museo. Los adolescentes habían llegado con autobús al centro de la ciudad. Nos encontramos delante de la obra de Leandro Gabriel Sim Titulo (imagen 2) — escultura de hierro.

“Quem sabe estas formas nos remetam à natureza, já que podem tão facilmente serem associadas às árvores e, em conjunto, a pequenos bosques? E, no entanto, estas formas criadas pelo escultor Leandro Gabriel, além

Imagen 5 Corpses de la artista Bella Tozini.
Fotografía: Tácito Carvalho e Silva



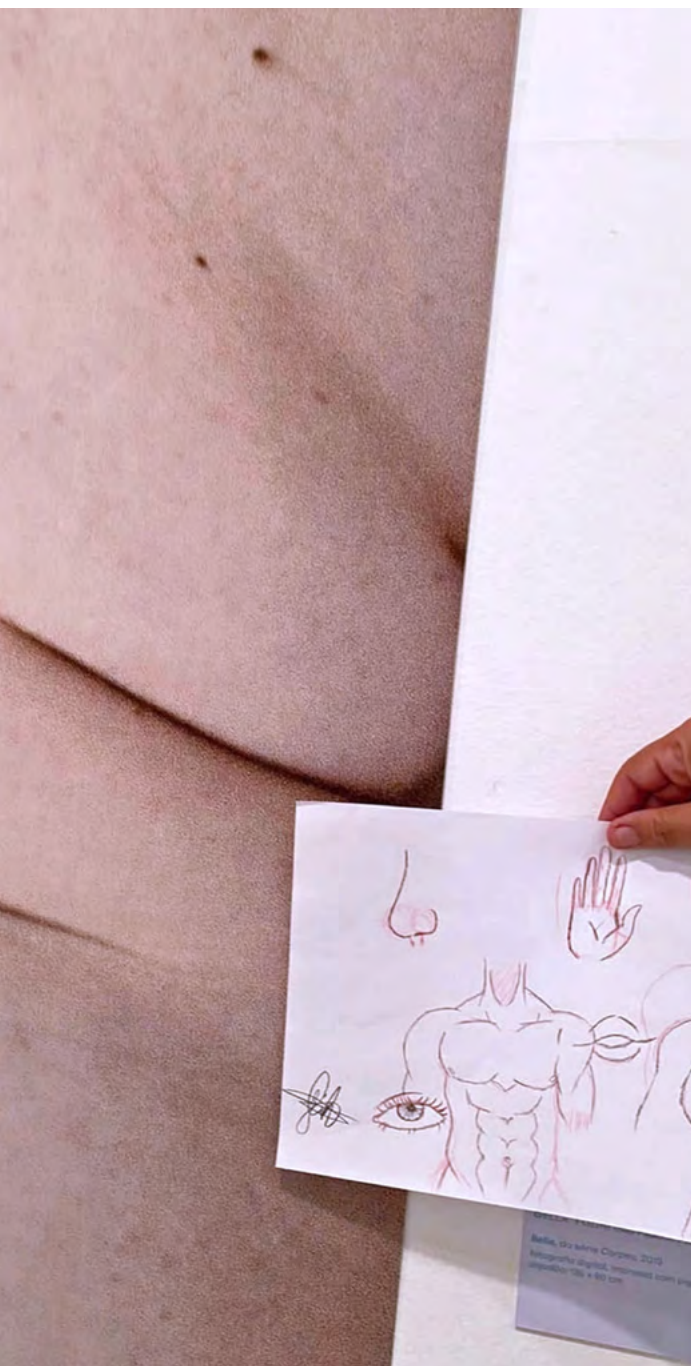


Imagen 6

Diálogo entre curvas. Fotografía: autoría propia

da extrema sedução de sua aparência que induz às associações imagéticas, se impõe por sua inteireza, por estar em si mesmo e não conexas com formas históricas, e por existir pela primeira vez. O prazer que ela provoca durante a contemplação se deve à surpresa que o olhar encontra e ao lúdico desejo de decifração” Jacob Klintowitz Como nos sugiere Jacob en su texto, interactuamos con la obra; nuestros cuerpos se desplazaron, cambiamos de lugares, ampliamos nuestra perspectiva, buscamos relaciones con el entorno (imagen 3), con los árboles, y las encontramos.

Y así fue como el árbol metálico que solo tenía ramas de pronto tenía hojas prestadas por el árbol de la plaza.

Recuerdo iniciarme en estas trocas en Inhotim y de la mano Giuseppe Penone y su obra *Elevazione 2000-1*.

Esta escultura metálica elevada y situada en medio de árboles vivos que con el paso del tiempo afectarían y se verían afectados por la obra inerte. Un encuentro entre arte, naturaleza y paisaje en la contemporaneidad (Furegatti, 2019)

Los artistas, sus procesos creativos y sus obras devienen préstamos de conciencia en nuestros procesos de aprendizaje. La interacción con los artistas y sus obras nos abre nuevas posibilidades en cuanto a prácticas educativas y de investigación. El arte y las prácticas artísticas contemporáneas nos permiten trocar, percibir y crear nuestra vida cotidiana y comprender que somos nosotros los que creamos a la vez que construimos paisaje.

Vivimos la exposición como una experiencia que nos permite ampliar la mirada y la concepción del paisaje y aprender que este muda y cambia cuando nuestros cuerpos transitan y se desplazan en él.

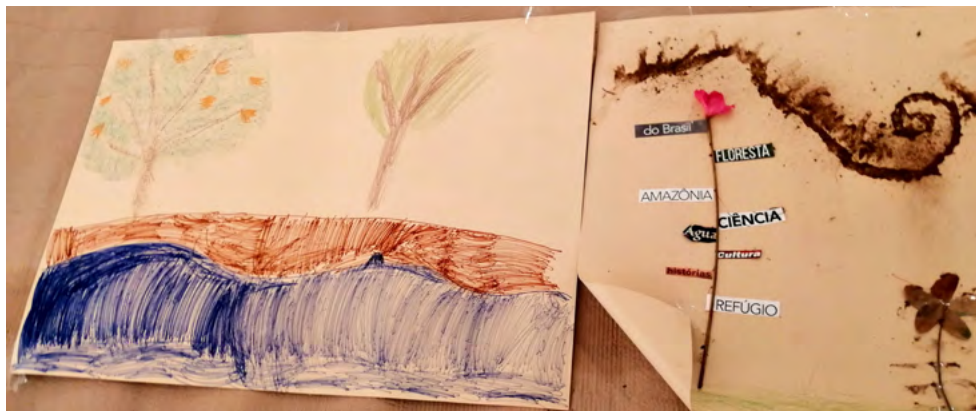
Y es de la mano de Bella Tozini y sus “corpos” que nos ayudó a percibir el “corpo” también como paisaje. Sus investigaciones exploran cuestiones de identidad a través de retratos fotográficos y videos; se dedica a lo que denomina cuerpos disidentes y las posibles estrategias de visibilidad.

Imagen 7

Sumergidos en la obra de
Mônica Mansur. Fotografía:
Karina Miki Narita

**Imagen 8**

Paisajes representados en
función de los materiales
que ofrecemos. Fotografía:
autoria propia



Una adolescente dibuja un cuerpo musculado y lo situamos en diálogo con las obras de Bella, *Corpes de 2020* (imágenes 5 y 6). Constatamos que son las mismas curvas que los cuerpos de Bella. ¿Las percibimos de la misma manera?

Continuamos sumergiéndonos en el paisaje de la mano de Mônica Mansur y su obra *Paisagem em suspensão* (imagen 7).

“O olhar, imagem perfeita, envolve a paisagem, circunda, entra pelos olhos e resvala nos cantos, dança e se transforma, deforma-se... O deambular do fotógrafo é a dança da percepção do real, a paisagem sendo um volume, ao invés de uma tela, e a fotografia, para

refirmar esta condição, ocupa o espaço entre e em volta.

São os panoramas imaginários em volume, transformados em objetos com três dimensões, que envolvem o olhar e o corpo do espectador, demonstrando que a luz trás a paisagem e envolve, grande ou pequena, ocupando o ar”¹.

Y estos paisajes nos llevan a construir nuestros paisajes a partir de lo que recogimos durante la experiencia fuera del museo, aquello que encontramos en el suelo y que la naturaleza expulsa. Las creaciones que realizamos con los niños (imágenes 8 y 9) nos llevan a pensar como los materiales que

¹ <http://monicamansur.com/projetos/paisagem-em-suspensao/>



Imagen 9

Acción realizada con la escuela municipal EMEF Vicente Rao, durante la visita a la exposición "Paisagem sob inventario" en MACC. Fotografía: Antônio Carlos Rodrigues de Amorim



Imagen 10

Tijolos de dos escuelas que visitaron el museo colocados junto a la obra del artista Marcelo Moscheta durante la visita. Fotografía: Josep Rufat



Imagen 12

Mapa conceptual en la escuela sobre el paisaje partiendo de la exposición. Fotografía: autoría propia



Imagen 11

Complementar el dibujo inicial hecho en la exposición con elementos encontrados en su paisaje.
Fotografía: autoría propia

tenemos a disposición nos condicionan. Y con todas las creaciones construimos nuestros paisajes.

Paisajes que permitirán hacer relaciones con los paisajes que forman nuestro entorno. Marcelo Moscheta y su obra *Fundo Infinito*, 2016 (imagen 10) nos ayuda a ello, como se pudo comprobar en lo texto de investigación presentado en la sala de exposición sobre tu obra:

“Sua produção debruça-se sobre questões conceituais acerca da paisagem, território, deslocamento e memória. Nesse sentido, seus projetos artísticos decorrem da exploração de localidades remotas, onde recolhe elementos da natureza e os reproduz através de desenhos e fotografias que constituem objetos e instalações artísticas. Destaca-se em sua produção as relações do homem e meio ambiente, tecnologia e memória, identidades e nomadismo.

Muitas dessas questões estão presentes em ‘Fundo Infinito’, instalação apresentada nesta exposição, composta pela fotografia de uma paisagem árida, centralizada por uma construção em ruínas de um tempo suspenso na incerteza de sua localização. A prancha que contém a imagem fotográfica é repousada sobre blocos celulares empilhados que reproduzem sua organização construtiva e sustentam a composição. A obra marca a existência de um espaço e tempo em diálogo com as transformações do homem na natureza, uma relação de forças de domínio marcados pelo tempo do Antropoceno”

Los “TIJOLOS” que forman arte de la obra invitan a las escuelas a traer a la exposición un tijolo que forme parte de su escuela y de su paisaje. La visita al museo, nos permite desterritorializar nuestros paisajes a la vez que reterritorializarlos cuando volvemos a la escuela, a nuestro territorio, a nuestro entorno.

En la escuela

La escuela EMEF Violeta Dória Lins fue la primera en visitar la exposición “Paisagem sob Inventário”, en Macc con varios grupos. Después de la visita, las

clases desarrollaron varios trabajos relacionados con el paisaje que quedó plasmado en las paredes de la escuela, ampliando así la visión del paisaje (imagen 11). Fui recibida por estudiantes y profesores de la unidad escolar y me mostraron todos los trabajos; desarrollamos una actividad con los estudiantes de quinto año. Los trabajos y dibujos iniciales que los estudiantes hicieron durante la visita al museo fueron complementados por aquellos elementos que recogieron en el espacio exterior de la escuela. Elementos de su paisaje, elementos tanto naturales como otros que están mostrando rastros y restos de los humanos.

Siguiendo la obra de Amílcar Parker establecieron relaciones y conexiones (imagen 12) que amplían la perspectiva curricular sobre el paisaje partiendo de la exposición².

A modo de síntesis y para continuar aprendiendo:

Nos atrevemos a afirmar que partir de la exposición que muestra como los artistas contemporáneos han abordado el paisaje, nos permite expandir las posibilidades curriculares respecto al paisaje, y abordar los aprendizajes de forma distinta a la vez que los proyectos realizados por los niños en sus contextos expanden las posibilidades de la propia exposición transportándonos a otros paisajes.

Aprender y formar maestras y profesoras con el arte contemporáneo, el Museo, con el Centro de arte y con las instituciones culturales y patrimoniales deviene un espacio híbrido entre educación, cultura y territorio que permite tejer complicidades entre los centros educativos y los recursos comunitarios a fin de activar la red en el territorio. Ello permite a las maestras y profesoras desarrollar sentimientos de pertenencia al territorio rural y / o urbano y

cambiar miradas hacia los contextos y los procesos que somos capaces de generar para que todas podamos aprender.

Esta metodología exige de una actitud abierta por parte de las maestras y profesoras ante la incertidumbre que conlleva escuchar la diversidad de voces y acontecimientos para tomar decisiones curriculares y concretar prácticas educativas distintas (Domingo, 2018). Es necesario tener predisposición al cambio y la mejora profesional y hacer real la apertura de la escuela al entorno, afectando los espacios, los horarios, los profesionales y las metodologías. Lo importante es que la maestra conciba la concreción de estos proyectos no como propuestas para hacer con sus alumnos, sino como una oportunidad para su aprendizaje y para su mejora personal y profesional. Son proyectos donde se crean las condiciones para que todos podamos aprender desde la metacognición. Nuestro interés es cómo somos capaces de generar situaciones donde todos podamos hacerlo (Clark, Egan, Fletcher y Ryan, 2006).

La obra de Olafur Eliasson, *Viewing Machine*, 2001, nos permite observar y percibir el paisaje de formas distintas, que a la vez como si de un fractal se tratará, nos lleva a la repetición y a la diferencia³.

La sociedad del siglo XXI necesita profesoras y maestras comprometidas socialmente y con el territorio, desde el reconocimiento y la ética hacia el otro y capaces de concretar proyectos para la mejora y el cambio. Apostamos por ver y vivir el arte y las prácticas artísticas contemporáneas, el Museo, el Centro de arte y las instituciones culturales y patrimoniales como espacios de posibilidades donde puedan pasar otras cosas de las que pasan o pasarían quedándonos confinados en las aulas y en la escuela.

² <https://www.facebook.com/emefvioleta.dorialins>

³ https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/olafur-eliasson/?fbclid=IwAR3Db13L1sg33N6vWShevVb-91jw-2Sb-QfbEpTddGlok6o_VO_Gg5lwl2EE

Referências Bibliográficas

- Allan, J. Rethinking Inclusive Education: the Philosophers of Difference *in: Practice*. Springer Science & Business Media, 2007.
- Bentley, T. *Learning beyond the classroom: Education for a changing world*. London, Routledge, 2012.
- Bishop, C. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, Verso, 2012.
- Bourriaud, N. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora, 2006.
- Camnitzer, L. No me considero un artista revolucionario. Entrevista. *ArteInformando*. 2015. Disponible en: <http://www.arteinformado.com/magazine/n/luis-camnitzer-no-me-considero-un-artista-revolucionario-4896>. Consultado 8 de enero de 2016.
- Clarke, H., B., Egan, L., Fletcher, and Ryan, C. Creating case studies of practice through appreciative inquiry. *Educational Action Research* 14, no. 3: pp. 407–22, 2006.
- Deleuze, G. & Guattari, F. *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos: Valencia: 1995.
- Dewey, J. *El arte como experiencia*. Trad. Jordi Claramonte. Barcelona: Paidós, [1934] 2008.
- Domingo, E. *Construint Camins. Seguiment-investigació del projecte “El museu és una escola” en la seva implementació al territori de la comarca de la Segarra*. Treball de màster en Educació inclusiva, 2018.
- Eisner, E. *El arte y la creación de la mente: el papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Editorial Paidós Ibérica. Barcelona, 2004.
- Furegatti, S. Aspectos da relação Arte, Natureza e Paisagem na contemporaneidade. *PROART Revista de artes, Arquitetura, Comunicação e design*. V.1 n.1 Unesp, Bauru: ago/des pp. 55-74, 2019.
- Guattari, F. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantiales, 1996.
- Jové, G. y Betrian, E. “Entretejiendo encajes” entre la universidad, los centros de arte y las escuelas. *Arte, individuo y sociedad*, 24 (2), pp. 301-314, 2012.
- Jové, G., Betrián, E., Ayuso, H., Vicens, L. Proyecto “Educ-arte - Educa(r) t”: espacio Híbrido. *Pulso: revista de educación*, N. 34, pp. 177-196, 2006.
- Jové, G., Ayuso, H., Sanjuan, R. Vicens, L., Cano, S., Zapater, A. EDUC...arte. Un proyecto de trabajo en red entre universidad, centro de arte y centros educativos. In R. Huerta & R. Romà (eds.), *Mentes sensibles. Investigar en educación y en museos*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 127-138, 2009.
- Jové, G. *Maestras contemporáneas*. Publicacions de la Udl. Lleida, 2017.
- Kaye, N. *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. Routledge: Canadá, 2000.
- Larrosa, J. Sobre la experiencia *Aloma: revista de psicologia, ciències de l'educació i de l'esport*, N° 19, pp. 87-112, 2006.
- O'Sullivan, S. *Art encounters Deleuze and Guattari: Thought beyond representation*. London: Palgrave Macmillan, 2006.
- Tuan, Y-F. *Espacio y lugar. La perspectiva de la experiencia*. 1977. [En línea]. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/60894082/Espacio-y-Lugar-Yi-Fu-Tuan> [Consultado el 14 de abril de 2020].
- Valcarcel, Isidoro. 144. Disponible en: http://rwm.macba.cat/es/sonia/sonia_isidoro_valcarcel_molina/capsula [Consultado 8 de octubre de 2022]
- Zeichner, K. Nuevas epistemologías en la formación del profesorado. Repensando las conexiones entre las asignaturas del campus y las experiencias de prácticas en la formación del profesorado en la universidad. *Revista Interuniversitaria de Formación del profesorado*, N. 68, pp. 123-150, 2010.



Vista da exposição *Paisagem sob Inventário* no MAC
Campinas, 2022. No destaque, a instalação *Labirinto*
de Mônica Mansur

(TRANS)PASSAGENS DO EDUCATIVO NA EXPOSIÇÃO PAISAGEM SOB INVENTÁRIO

Antônio Carlos Rodrigues de Amorim

Neste capítulo, serão descritos alguns aspectos e processos da proposta para o setor educativo¹ da exposição “Paisagem sob Inventário”.

Objetiva indicar características marcantes desse trabalho, construindo um acervo de registros de diferentes naturezas que, para a leitora/o leitor, significarão aproximações com as experiências de fabular as atividades educativas, em sua dispersão acontecimental.

Organizado em três seções, este texto delinea-se por entre a proposta conceitual-imaginativa de educação que se desejava imprimir, a composição de diagramas para as atividades educativas em fluxos abertos e as efetuações que palavras e imagens permitem-nos contagiar.

Um sonhar em grupo

Para a criação das propostas do projeto educativo da exposição “Paisagem sob Inventário”, constituíram um bando o Prof. Dr. Antônio Carlos Amorim (FE/UNICAMP), a Profa. Dra. Glòria Jové Monclús (docente na *Universidad de Lleida*, Espanha na área de formação de professores); e o professor e as professoras Evandro Santos Professor (Secretaria Municipal de Educação de Campinas; Licenciado em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra, mestrando na FACULDADE DE EDUCAÇÃO DA UNICAMP – GRUPO OLHO); Ivânia Marques (Mestra

pela Faculdade de Educação/UNICAMP que coordenou uma série de atividades educativas junto ao MAC AMERICANA e Maria Vitória Ferreira (Técnica em Comunicação Visual e atualmente, professora de Artes no Centro Paula Souza). As atividades programadas por este grupo foram desenvolvidas por um grupo de estudantes bolsistas do Serviço de Apoio ao Estudante – SAE/UNICAMP – que atuaram como mediadoras/es do projeto expositivo.

O grupo de especialistas iniciou seus trabalhos no mês de abril/2022. Focando em trocas de experiências e conhecimentos sobre projetos educativos de exposições nas quais anteriormente coordenaram ou dos quais participaram, foram esboçadas algumas linhas que seriam as pulsantes nas atividades educativas, deixando-as em aberto o suficiente para que pudessem ser integradas às ações também propostas pelas/os monitoras/es.

Foram realizadas atividades virtuais de formação da equipe com a Profa. Dra. Glòria Jové Monclús, tendo como referência o papel do educativo como um espaço-tempo de formação e criação para estudantes e docentes da escola básica. Buscou-se romper com alguns modelos persistentes do setor educativo, que o dimensionam como um acessório do projeto expositivo; bem como nesta exposição, decidiu-se que o educativo trabalharia uma interação entre público e arte que não fosse

1 Apoio Financeiro: Programa PAPI/SAE – Unicamp; CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (via PPGE/Unicamp); CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Processo 425691/2018-7; FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Processos 2019/13202-7 e 2022/08093-7.

aquela marcada pelo consumo, mas sim a partir de atividades que colocassem os visitantes em posição ativa na percepção das obras. Visando, assim, transformar o museu em um espaço de partilha e de novas histórias a serem narradas.

De modo mais específico, com relação às atividades com estudantes e professoras/es das escolas básicas, a proposta foi de a visita constituir-se como possibilidade de formação estética, em um processo que envolva o antes, o durante e após a ida à exposição.

O desejo era que as paisagens da cidade, das vidas dos sujeitos, dos objetos, dos corpos e dos sonhos pudessem ser sentidas e significadas diferentemente, e que “outras Campinas” fossem compostas com e a partir das artes. E as escolas serem um dos protagonistas desse processo.

Após três meses de trabalho, chegamos à proposição de que o projeto educativo organizar-se-ia em quatro frentes, tendo como referência as linhas de pensamento e afecção indicadas anteriormente.

Desse modo, previmos:

1. A formação prévia e em serviço de monitoras/es para o desenvolvimento das atividades educativas.
2. A criação, a avaliação e a reorganização das ações pedagógicas junto a público escolar, a partir da discussão e partilha coletiva dos acontecimentos durante as visitas e de suas potencialidades.
3. A Ação Formativa “Museus de Artes e Escolas: espaços de cocriação”, inserida no Reordenamento Curricular 2022, destinada a docentes das escolas municipais de Campinas. A formação relaciona-se à temática da exposição e foi ofertada no Centro de Formação, Tecnologia e Pesquisa Educacional “Prof. Milton de Almeida Santos” — CEFORTEPE pelos professores Evandro Santos (EMEF Violeta Dória Lins) e Antônio Carlos Rodrigues de Amorim (FE-UNICAMP).
4. O diálogo com as escolas que agendaram visita à exposição, para preparação prévia e posterior, instruindo o corpo docente e de orientação pedagógica das escolas quanto aos modos de criar sentidos e significados da temática e das obras da exposição para os currículos escolares.

Diagramas para o devir

A primeira fase da formação das/os monitoras/es aconteceu durante todo o mês de julho/2022, anteriormente à abertura da exposição à visitação pública. Compreendeu um conjunto de atividades, realizadas de modo remoto e presencialmente na Faculdade de Educação da Unicamp.

Da monitoria, participaram 11 estudantes de graduação, 02 estudantes de mestrado e 01 estudante de doutorado. Suas áreas de formação inicial são Artes Visuais, Física, Pedagogia, História, Ciências Sociais e Biologia. São elas e eles: Cláudia L. F. Carnevalli, João Paulo de Souza Jacob, Luís Cláudio Mendes, Karina Miki Narita, Maria Augusta Fanelli Gimenez, Anielle Sacheto da Cruz, Regilene Ataíde, Beatriz Machado Campolim, Guilherme Curti Gomes, Stephani Lucas Santana, Murilo Alves de Paiva, Victor Agra Garcia, Marina Victória Santos de Almeida e Evandro Santos.

As atividades remotas consistiram em estudar as/os artistas e suas obras que compuseram o inventário da exposição, e em compartilhar experiências de trabalhos anteriores com educativos de museus, buscando, especialmente, somar ao que inicialmente fora organizado pela equipe que construiu os parâmetros gerais do projeto educativo.

As ações formativas contaram, também, com exposição dialogada com a Profa. Dra. Glòria Jové, que trouxe várias contribuições quanto à efetiva participação do público escolar, a partir, por exemplo, da construção de correlações entre as obras de arte e os entornos cotidianos das/os visitantes, bem como explorou e estimulou o grupo a compreender e assumir, como ação política, a ideia de que professoras/es e estudantes da Educação Básica serem cocriadores de sentidos e significados com as obras de arte.

Presencialmente, os encontros destinaram-se a conhecer, de modo contextualizado dentro da história da arte, as obras da exposição, tanto do acervo quanto das/os artistas convidadas/os. Fez parte deste momento formativo a apresentação de alguns modos de perceber a paisagem em obras artísticas, tendo como referencial as histórias da arte, nos contextos nacional, local e global. Focando,

especialmente, os olhares para as obras que fazem parte da exposição “Paisagem sob Inventário”.

Uma outra etapa da formação foi produzir, coletivamente, ensaios sobre os três movimentos que fariam parte especificamente das ações do projeto educativo dedicadas ao trabalho com os públicos visitantes.

Para tanto, primeiramente, deflagrou-se um gesto disparador de possíveis aproximações entre o tema da exposição com as expectativas das/os estudantes e professores/as. E tal movimento contraria com o fato de que as escolas, ao agendarem as visitas, seriam orientadas quanto a uma preparação prévia, que se tratava de duas ações: trazer um tijolo por escola que representasse a paisagem do lugar onde a escola está situada e enviar uma fotografia por escola que permitisse ir ao encontro dos pontos de vista sobre a paisagem do entorno.

A seguir, (imagem 1) está um conjunto de palavras que povoavam o diagrama *Paisagem* para o grupo de estudantes da monitoria, produzido antes do início do seu trabalho com as visitas, e que é uma das respostas quanto à ambiência dos sentidos sobre temáticas da exposição.

Esse diagrama foi um importante objeto para que se voltasse às obras das/os artistas convidadas/os e se organizassem alguns percursos imaginativos, tendo como pontos de ancoragem a rede de significados que as palavras associavam à paisagem. Também, disparou a necessidade de conversações serem enredadas a partir dos dois materiais que seriam solicitados às escolas: os tijolos e as fotografias.

A proposta inicial era que os tijolos, à medida que a exposição transcorresse, formassem uma coleção que, em certa medida, dialogasse com as obras expostas. Para tanto, o espaço do educativo se reconfiguraria constantemente, a fim de se comunicar também esteticamente com a exposição de modo geral. Quanto às fotografias escolhidas pelas escolas, inicialmente se pensou em projetá-las na parede branca que circunscrevia um dos lados da grande mesa de trabalho do ateliê-educativo.

Um segundo movimento da formação inicial da monitoria dedicou-se à “visitação” das obras de arte, tanto individual, quanto em pequenos grupos.

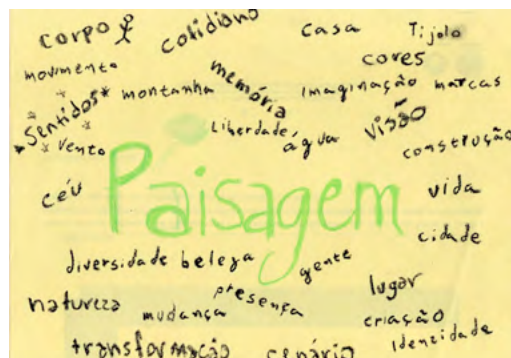


Imagem 1

Diagrama Paisagem. Autoria Coletiva/Fotografia do Autor

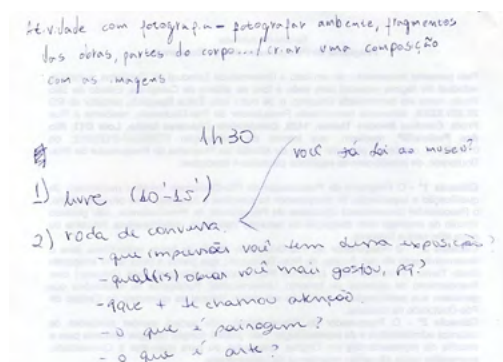


Imagem 2

Esboço de Atividades Práticas para Ações Educativas. Autoria Coletiva/Fotografia do Autor

Essa visitação, como exercício de experimentação, ou seja, aberta às potências da inventividade, foi realizada a partir da interação com imagens, descrições, falas de artistas e leituras de suas páginas, haja vista que a montagem da exposição estava prevista para acontecer entre o final do mês de julho e início do mês de agosto/2022.

O desafio, neste caso, foi pensar nas condições de sua realização para grupos de visitantes escolares que poderiam ser com até 60 estudantes. Pensar essas atividades exigia das/os monitoras fazer escolhas das obras de arte com que já tinham ou criariam maior intimidade e encantamento, no passar dos meses em que trabalhariam na exposição. Foi permeada, portanto, por forças desejantes entre as obras e artistas e a mediação educativa. O movimento foi de propor pequenos circuitos de visitação e as intervenções disparadoras de perguntas e conversações. Todo processo entrecruzava as subjetividades de monitoras/es, em um plano que fosse heterogêneo e diferencial, haja vista suas experiências com o trabalho vindouro.

Um terceiro movimento se dedicava, particularmente, às atividades práticas no espaço físico do setor educativo, delimitado por uma grande mesa, com banquinhos e pufes, e uma outra mesa e apoio. Este espaço foi apresentado como um ateliê; nesse contexto, marcado pelo dinamismo, pela criação, pelo inacabamento, pelo rascunho e pela (des)ordem do caos.

O segundo e o terceiro movimento não teriam uma sequência linear. Ou seja, poderiam ser feitos com subgrupos de visitantes, de modo alternado.

A imagem 2 apresenta um ensaio do segundo e terceiro movimentos produzido na formação inicial da monitoria.

Note-se que a proposta centrava forças em criar um tipo de conversação baseada em perguntas que articulariam ideias das pessoas visitantes com possibilidades de rupturas e estranhamentos que as obras de arte trariam quanto a alguns significados mais comuns de paisagem. Por exemplo, que paisagem é sinônimo de natureza. E o ateliê estava sendo pensado como um espaço de

experimentação com diferentes materiais e perspectivas da observação-ação.

Como atividade final da formação prévia da monitoria, houve uma visita guiada das/dos monitoras/es à exposição, conduzida pela Profa. Dra. Sylvia Furegatti, curadora da exposição, nas salas do Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MACC). Nesse momento, houve a reorganização espaço-temporal das ideias inicialmente organizadas e ampliaram-se as linhas para outras composições (im)prováveis.

Após o início das atividades de monitoria, no mês de agosto realizamos reuniões virtuais semanais, para conversar a respeito das impressões das/os monitoras/es sobre o trabalho realizado, as dúvidas, inseguranças, soluções encontradas, pontos destacáveis, além de questões logísticas.

Na semana de 22 a 26 de agosto, foi realizada a formação continuada presencial da monitoria, desenvolvida pela Profa. Dra. Glòria Jové Monclús.

Após observar os modos como a monitoria vinha sendo realizada nas duas primeiras semanas de agosto, a professora conduziu, em uma primeira sessão, atividades educativas para turmas de estudantes dos anos iniciais de uma escola municipal de Campinas. As/os monitores realizaram, em seguida com turmas dos anos iniciais e finais do ensino fundamental, as mesmas e outras atividades conjuntamente com a professora Glòria, agregando e diferenciando as novas metodologias e provocações de pensamento e ação que a professora introduziu e detalhou seus porquês.

Esta semana de formação, culminou com a visita à Escola Municipal Violeta Doria Lins, localizada no bairro Vila Rica, região periférica da cidade de Campinas. A professora Glòria Jové foi convidada pelo professor de Artes desta escola, Evandro Santos, que é mestrando do PPGE/UNICAMP e um dos coordenadores do projeto educativo da exposição “Paisagem sob Inventário”.

No registro elaborado pela equipe da escola, encontra-se a informação de que várias turmas desta escola haviam visitado a exposição na semana anterior, e, a partir das experiências e conhecimentos que construíram com a equipe de monitoras/es,

realizaram atividades na escola e quiseram mostrar para a professora Glória. A pesquisadora foi recepcionada pelos alunos e conversou com parte da equipe da unidade escolar. Ao passar pelas salas de aula, pôde ver os diversos trabalhos realizados pelos alunos. Glória ainda propôs uma atividade artística com os alunos do 5º ano A, da professora Rosemary Borges. Utilizando desenhos que os alunos fizeram durante a visita ao Macc, foi construído um painel com colagens de objetos recolhidos no espaço externo da escola. Ao final, Glória Jové ainda dialogou sobre a importância da arte contemporânea como uma ferramenta estética-pedagógica multidisciplinar e elogiou o trabalho realizado na escola e a disponibilidade dos professores e estudantes².

No decorrer dos dois meses da exposição, vários registros foram realizados pelo grupo da monitoria. Foi organizado um acervo de fotografias e vídeos, majoritariamente. Também, houve a escrita de algumas propostas de atividades educativas, consideradas pelas/os estudantes como sendo referências para todo o grupo poder desenvolver com o público visitante.

Os processos de produção dessas atividades de referência para todo o grupo passaram por escuta atenta aos comentários das/os estudantes visitantes, as obras que mais chamavam a sua atenção ou que passavam despercebidas, os elementos gráficos presentes com mais frequência nos registros das ações propostas no espaço do ateliê, o encantamento das/os monitoras/es por certas obras de artes.

Eis dois exemplos (imagens 3, 4 e 5).

É notável que a proposição destas atividades visa aos encontros com as obras de arte e sua expectativa, como desencadeadores de possibilidades educativas de corpo inteiro, explorando as efetuações da visita ao Macc, como algo que também

² Registro consta em matéria sobre a exposição, que foi produzida pela secretaria de pesquisa da Faculdade de Educação da Unicamp, na ocasião do trabalho com a Profa. Dra. Glória Jové — <https://www.fe.unicamp.br/noticias/campinas-recebe-mostra-sob-curadoria-de-docente-da-fe>

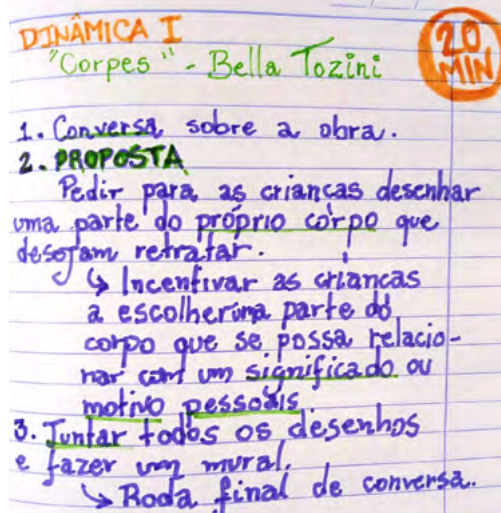
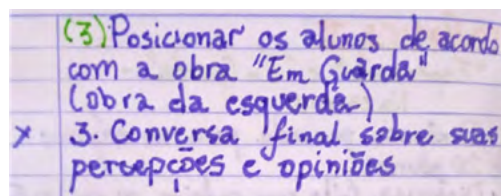
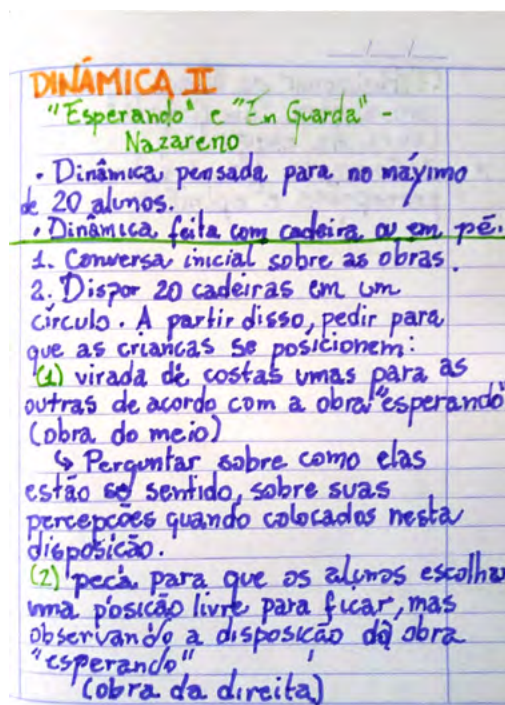


Imagem 3 Conversa sobre a obra Corpes de Bella Tozini. Autoria Coletiva/Fotografia do Autor



Imagens 4 e 5 Dinâmica para obras do artista Nazareno. Autoria Coletiva/Fotografia do Autor



Imagem 6

Giro dos corpos. Fotografia: João Paulo de Souza Jacob

perpasse as narrativas (imagéticas e orais) das/os estudantes e que possam reverberar na vida escolar.

O trabalho da monitoria permitiu que 1243 estudantes e suas/seus professoras/es visitassem a exposição, agendando atividades educativas específicas, na grande maioria dos casos levando-se em consideração interesses ou necessidades das turmas e/ou da escola. Como o setor educativo, após o agendamento, conversava com a coordenação pedagógica ou diretoria da escola básica que faria a visita, buscava-se saber tanto sobre as singularidades das turmas que iriam ao museu, quanto sobre o trabalho de preparação anterior que havia sido realizado. Ao todo, foram 27 visitas realizadas. Maiores detalhes podem ser acessados no Anexo que se segue a este capítulo, organizado pela monitora Karina Miki Narita.

Contágios

Na continuidade deste texto, as pulsões do projeto educativo da exposição “Paisagem sob inventário” serão apresentadas tendo algumas imagens como intercessoras³. As imagens foram registros produzidos pelo grupo da monitoria durante o

desenvolvimento de atividades com estudantes de escolas públicas do município de Campinas. (imagens 6 a 10)

São olhares delas e deles para os acontecimentos que puluraram nesses encontros das/os estudantes com as obras de arte da exposição, transversalizadas pelas atividades pedagógicas.

A roda é uma partilha.

As folhas azuis, os traços dos lápis de cor, a disposição dos fragmentos de desenhos sobre os corpos são a superfície do espaço vazio que se preenche entre as obras e as crianças.

O chão não é mesa. Permite estender os tentáculos dos desenhos na direção de quem os rodeia.

O pedagógico acontece nos vãos entre as crianças, os desenhos, o reflexo da luz no chão, a sombra que enfileira estudantes em profunda transparência.

Mãos ao alto para segurar a cabeça da medusa que petrifica a cidade.

Como abraçar a paisagem ferruginosa, a não ser dando-lhe um corpo orgânico, humano, bailarino.

Que metamorfoses a paisagem sofre com tal ausência de similitude e correspondência?

Um labirinto do abandono.

³ Alguns outros registros fotográficos e videográficos de parte das atividades do setor educativo podem ser acessados em: <https://www.fe.unicamp.br/galerias/campinas-recebe-mostra-sob-curadoria-de-docente-da-fe>.



Imagem 7
Abraços metálicos. Fotografia: Kanrina Miki Narita



Imagem 8

Labirintos especulares. Fotografia do Autor



Imagem 9

A arte ao redor. Fotografia: Guilherme Curti Gomes

Folhas secas, flores caídas no chão, torrões de terra, gravetos.

Sabe aquelas coisas que nos passam despercebidas diariamente, nas quais pisamos ou varremos e enchemos as tantas latas de lixo até às tampas?

Certamente sua beleza é avessa à do minimalismo harmônico das memórias cujos signos são menos violentos que a crueza do que, em breve, apodrecerá.

Estudantes retardam esse desprezo da vida fora do seu arranjo harmônico, dilatando seu tempo de existência, tal qual uma luz que imprime imagens pouco nítidas em um filme fotográfico abandonado ao tempo. E, quando revelado, insinua uma história.

Serpenteiam-se na frente e ao lado das obras de arte.

Quando o projeto educativo é pensando para ocorrer no mesmo espaço físico da exposição das obras de arte, não há delimitação entre público e os olhos das obras de arte sobre ele.

A atenção recai sobre os seus movimentos inesperados, sutis, um tipo de bote a ser dado na presa. As obras de arte estão à espera de serem devoradas

Isso não é uma exposição de arte.

Isso não é uma exposição de arte.

Isso não é uma exposição de arte.

Isso são coagulações mundanas que precipitam experiências das paisagens na educação das crianças e adolescentes.

Imagem 10 Mosaico do
fora. Fotografias enviadas
pelas escolas EMEF Dr.
Lourenço Bellocchio;
emef Maria Luiza Pompeo
de Camargo; EMEF Edson
Luis Lima Souto; emef
Julio Mesquita Filho;
emef Maria Pavanatti
Fávaro; Etec Ferruccio
Humberto Gazzeta; EMEF
“Prof Vicente Ráo”; EMEF
Violeta Dória Lins



RELATÓRIO DE VISITAS AGENDADAS

Exposição “Paisagem sob Inventário” | 09 de agosto – 30 de setembro de 2022

1) Número de agendamentos

Mês de Agosto: 12

Mês de Setembro: 17

Cancelados: 2

Total: 27 visitas realizadas

Obs.: Todos os agendamentos eram do município de Campinas (sp) com exceção de 1 (um) agendamento do mês de setembro da ETEC Ferruccio Humberto Gazetta do município de Nova Odessa (sp).

2) Número de estudantes/participantes

Por mês:

Mês de Agosto: 579

Mês de Setembro: 664

Total: 1243 estudantes/participantes

Por nível escolar:

1º ao 5º Ano: 376

6º ao 9º Ano: 677

EM e Técnico: 88

Ensino Superior: 45

CEFOPRTEP: 10

Educação Não-Formal: 47

Total: 1243 estudantes/participantes

Mês de Agosto

Total: 12 agendamentos

2 EMEF (EMEF Violeta Dória Lins / EMEF Vicente Rao)

1 Unicamp (Pós-graduação IFCH)

1 CEFOPRTEP / SME

EMEF Violeta Dória Lins

10/08 às 9h30: 60 estudantes do 4º Ano.

10/08 às 15h30: 60 estudantes do 6º Ano

11/08 às 9h30: 62 estudantes do 5º Ano

11/08 às 15h30: 65 estudantes do 7º Ano

12/08 às 9h30: 30 estudantes do 3º Ano

12/08 às 15h30: 67 estudantes do 8º e 9º Ano

EMEF Vicente Rao

17/08 às 9h30: 57 estudantes do 6º Ano (1 cadeirante)

19/08 às 9h30: 58 estudantes do 8º Ano

24/08 às 9h30: 60 estudantes do 7º e 8º Ano

25/08 às 9h30: 35 estudantes do 7º Ano

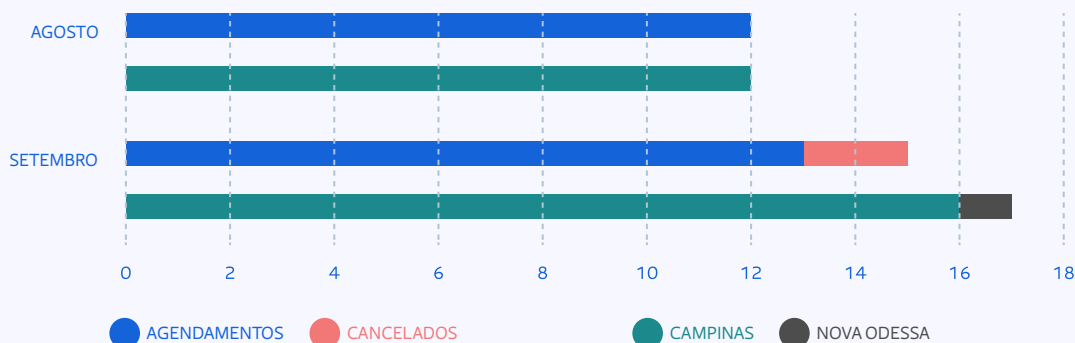
UNICAMP

17/08 às 11h30: 15 estudantes da pós-graduação IFCH

CEFOPRTEP / SME

26/08 às 14h: 10 professores (formação)

Número de agendamentos



Mês de Setembro

Total: 15 agendamentos

7 EMEF (EMEF Elvira Muraro / EMEF Maria Pavanatti Favaro / EMEF Julio de Mesquita Filho / EMEF Edson Lima Souto / EMEF Padre Leão Vallerie / emef Maria Luiza P. Camargo / EMEF Lourenço Bellocchio)

1 ETEC (etec Ferrucio Humberto Gazetta de Nova Odessa)

1 SENAC (Jovens Aprendizizes)

1 UNICAMP (Graduação Licenciatura Biologia e Geografia da FE / Pós-graduação FE)

1 Educação Não-Formal (Instituto Padre Haroldo)

EMEF Elvira Muraro

13/09 às 9h30: 44 estudantes do 4º Ano

EMEF Maria Pavanatti Favaro

16/09 às 15h: 60 estudantes do 9º Ano

EMEF Julio de Mesquita Filho

21/09 às 15h: 60 estudantes do 6º Ano (4 surdos)

22/09 às 15h: 57 estudantes do 7º Ano (7 surdos)

EMEF Edson Lima Souto

22/09 às 9h30: 60 estudantes do 1º Ano

23/09 às 9h30: 60 estudantes do 2º Ano

EMEF Padre Leão Vallerie

27/09 às 9h30: 60 estudantes do 4º Ano (1 cadeirante)

EMEF Maria Luiza P. Camargo

27/09 às 15h: 58 estudantes do 8 e 9º Ano

EMEF Lourenço Bellocchio

29/09 às 9h30: 40 estudantes do 8º Ano

ETEC Ferrucio Humberto Gazetta de Nova Odessa

16/09 às 9h30: 60 estudantes do 1º e 2º Ano do EM

SENAC Campinas

21/09 às 9h30: 12 estudantes do Curso Jovens Aprendizizes

28/09 às 9h30: 16 estudantes do Curso Jovens Aprendizizes

UNICAMP

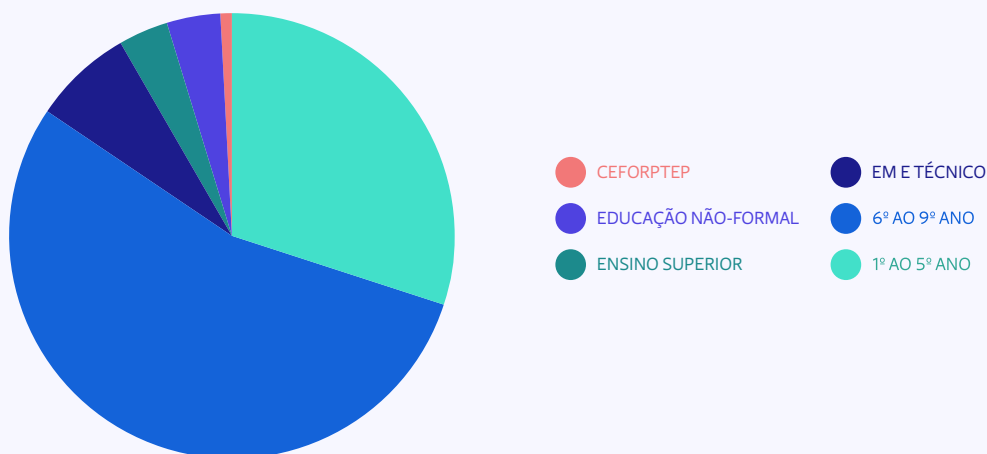
30/09 às 15h: 15 estudantes de Graduação (Licenciatura Biologia e Geografia) da FE

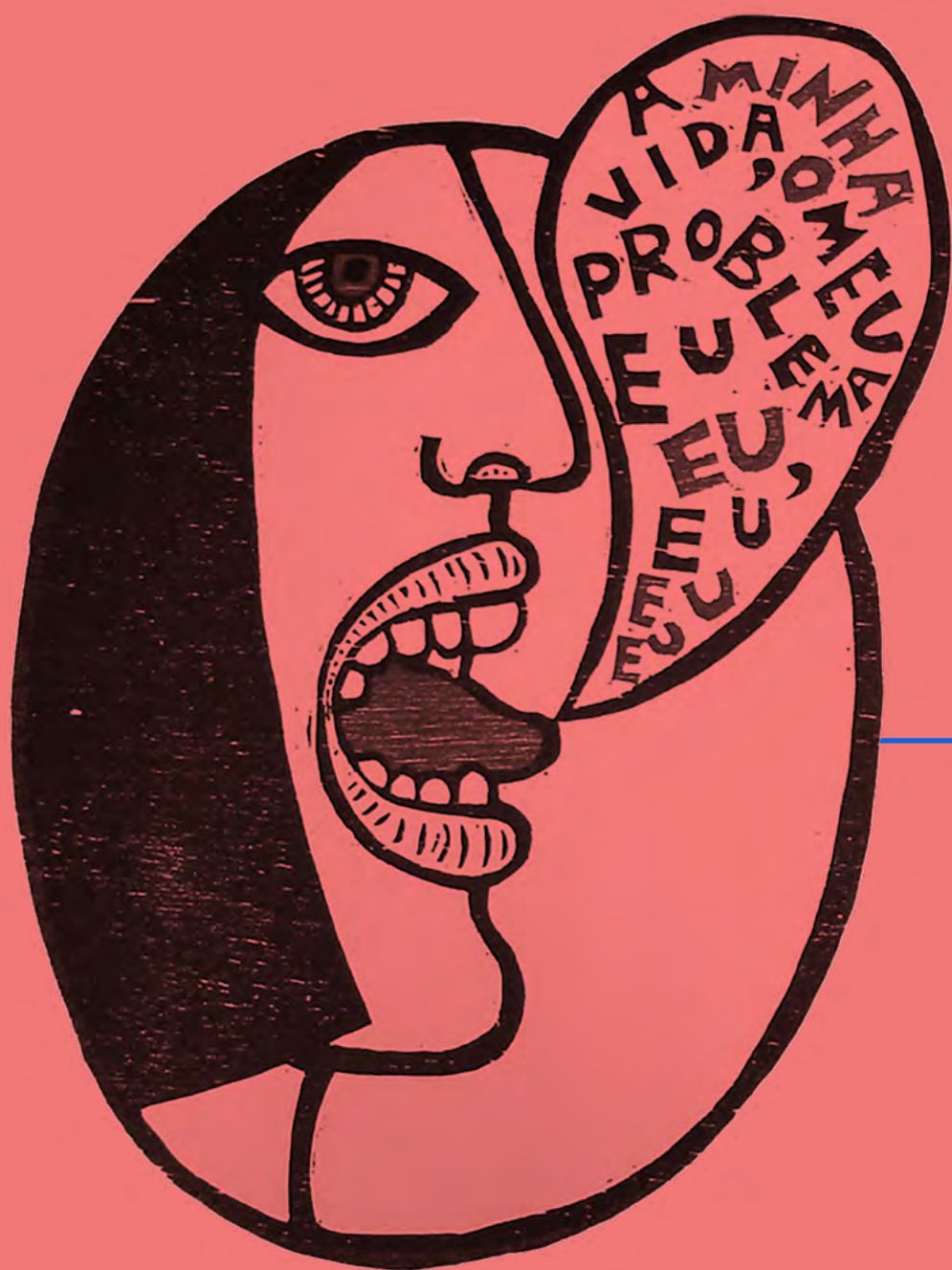
14/09 às 13h30: 15 estudantes de Pós-Graduação da FE

Instituto Padre Haroldo

30/09 às 9h30: 47 estudantes de 6 a 14 anos

Número de estudantes/participantes por nível escolar





Verbetes, Obras e Autores

AMILCAR PACKER

Por Isabela Jaha



Mapaisagem, 2013–2022
intervenção artística; dimensões variáveis

Amilcar Packer (Santiago, Chile, 1974) vive e trabalha na cidade de São Paulo. Artista visual, fotógrafo, editor e filósofo graduado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1999). Dentre suas participações em exposições individuais e coletivas em espaços culturais, museus e galerias do país, destacam-se: MAM SP; MAM RJ; CCSP; Projeto Rumos Visuais Itaú Cultural; Frestas - Sesc Sorocaba (2015); Projeto “Doris Crieulla” (2014); 32ª Bienal Internacional de São Paulo (2016); dentre outras.

A produção em fotografia e vídeo estabelece ponto importante para sua trajetória artística que se localiza inicialmente no comentário dos limites do corpo e suas relações com o espaço. A atenção dispensada pelo artista para procedimentos de deslocamento, continuidade e decolonização permite compreender sua obra a partir da subversão e (re)contextualização da economia simbólica de objetos do cotidiano normalizados pela cultura de massa, de aspectos ou elementos da paisagem urbana ou da arquitetura. Assim também, Amilcar nos instrumenta sobre a própria forma e temporalidade do trabalho artístico contemporâneo. Suas investigações mais recentes voltam-se para a problematização dos aspectos sociais e culturais que permitem perceber o Brasil a partir de uma delongada posição como colônia extrativista. Essa constatação leva o artista à pesquisa da etimologia de palavras e histórias reveladas pelo

(re)conhecimento do uso cotidiano e/ou naturalizado de objetos, produtos de consumo e plantas empregados por ele em instalações acompanhadas de debates, aulas ou workshops. Assim como na instalação apresentada em *Paisagem sob Inventário*, diagramas, desenhos esquemáticos, produtos e verbetes são pontualmente elaborados pelo artista para construir lousas que bem tipificam o contexto de *paisagem dialógica*.

O processo de criação, bem como o contexto social e histórico no qual os objetos estudados pelo artista se encontram, são de grande importância para sua produção artística. Sua poética compreende a arte não apenas como produto, mas especialmente como processo; desta forma, também se constituem processuais as materialidades e técnicas utilizadas por ele em seus trabalhos, como as imagens, os corpos, a arquitetura e os objetos cotidianos. O que se vê em “*Mapaisagem*” configura-se, neste sentido, como uma imagem que indicia toda a pesquisa feita pelo artista, como sua busca etimológica pelos alimentos e produtos oriundos da terra brasileira, o que também demonstra as possibilidades da arte enquanto pesquisa, que dispõe de novas metodologias, visualidades e estruturas.

Assim, os trabalhos artísticos de Amilcar Packer são propositores de um certo tipo de arte que pode modificar a maneira como apreendemos os objetos (banais), os corpos e as estruturas à nossa

volta, uma vez que as minúcias cotidianas podem ser relevantes para o mapa dos territórios formados no planeta. Amilcar nos diz com seu trabalho

sobre o óbvio, ou aquilo que se vê diariamente e nos passa despercebido, que está carregado de significado simbólico.

Referências:

Amilcar Packer. In: *Editora Cobogó*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023. Disponível em: <https://www.cobogo.com.br/amilcar-packer>. Acesso em: 10 jan. 2023.

Amilcar Packer. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Verbetes da Enciclopédia*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21993/amilcar-packer>. Acesso em: 13 jul. 2022.

Doris Criolla – 1º encontro, ação por Amilcar Packer. *Jornal Nossa Voz*. São Paulo, s/d. Disponível em: <https://jornalnossavoz.wordpress.com/2014/05/27/doris-criolla-1o-encontro/> Acesso em: 06 jul. 2022.

Furegatti, Sylvia. *Fichas de pesquisa para a exposição “Paisagem sob Inventário” – artistas convidados*. Julho, 2022.

Projeto Doris Criolla. *Cevice & Acompanhamentos. Experimentação Gastronômica. Videodocumentário*. PROAC, Oficinas Culturais do Estado de São Paulo; Poiesis, Casa do Povo. São Paulo: 2014. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tDqv5Indjxk>. Acesso em: 02 jun. 2022.

ANTONIO HENRIQUE AMARAL

Por Aline Hübner Freitas



Um + Um = Dois, 1967

do álbum “O Meu e o Seu — impressões de nosso tempo”
xilogravura sobre papel, 37 × 54 cm

Antonio Henrique Amaral (São Paulo, 1935). Pintor, desenhista, gravador. Em 1952, no recém-criado Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, estuda desenho com Roberto Sambonet. Dois anos depois, ingressa na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Em 1955, conhece importantes personalidades do meio artístico como Marcello Grassmann, Aldemir Martins, Clovis Graciano, Manabu Mabe, Sergio Milliet, Almeida Salles, Wolfgang Pfeiffer que, com ele, frequentavam os encontros boêmios do bar do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em 1957, ingressa no curso da Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo, sob a orientação de Lívio Abramo. Um ano depois, a convite de Wolfgang Pfeiffer, faz a sua primeira exposição individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em 1959, frequenta o *Pratt Graphic Art Center*, em Nova York, aperfeiçoando-se com Shiko Munakata e W. Rogalsky. No Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro de 1971, ganha o Prêmio de Viagem ao Exterior e muda-se para Nova York, onde permanece até 1981. Ao retornar a São Paulo, trabalha no estúdio construído no bairro do Butantã. Durante a sua carreira realiza inúmeras exposições individuais de pinturas, desenhos, gravuras, murais, obras sobre papel, no Brasil e no exterior. Participa das Bienais de São Paulo, bem como de importantes mostras coletivas no Brasil, Estados Unidos, Europa, Japão, Coreia, Canadá e América Latina.

Na década de 1960, o artista busca por meio de uma linguagem própria representar as suas

experiências e vivências no período da ditadura militar. Neste período, inicia uma série de pinturas com a representação de bananas posteriormente inseridas em suas gravuras. Esses trabalhos são carregados de simbolismos e interpretações, de acordo com a crítica de arte Ana Maria Beluzzo:

A figura da banana profunda e inconscientemente introjetada no humor popular, repercutia múltiplos sentidos visuais, literais, gestuais de expressão corrente. A densidade elaborada pela obra de Antonio Henrique conseguiu espelhar tal pluralidade de significados, ao longo do período que vai de 1967 a 1975, na repetição monocórdia durante o período mais opressivo do regime ditatorial. (2004: p.154)

Ainda nesta década, o artista realizou o álbum “O Meu e o Seu — impressões de nosso tempo”, composto de sete xilogravuras em cores com o prefácio de Ferreira Gullar. Neste prefácio, Gullar relata sobre as ideias centrais dessas gravuras:

[...] Antonio Henrique Amaral é um artista e, por isso, a sua denúncia não é um discurso à margem das coisas. Ele fala com a linguagem própria, extraída duramente da experiência, do trabalho, da imaginação — e sobretudo da necessidade de captar as contradições, as faces múltiplas da realidade atual. Por isso, apesar da crueza com que fala, não esquematiza, não simplifica. Ao contrário, suas gravuras são blocos de significações, são

como ideogramas perturbadores, em que pensamentos e intuição se condensam, gerando formas inesperadas. E é nesse processo de aprender nas formas visuais significações tão complexas - mas tão próximas de nós - que ele reencontra o caminho da gravura popular e se aproxima do processo narrativo das histórias-em-quadrinhos [...] (2004: p.146)

Neste álbum, o artista faz referência à tradição popular da literatura de cordel. Utilizando símbolos usados na experiência cotidiana, Amaral representa as diferentes percepções frente a realidade de um país que estava passando por um momento de repressão e controle dos meios de comunicação durante a ditadura militar. Nesta série a representação de partes do corpo humano (cabeças, bocas, mãos, pés, línguas), podem ser interpretadas como as estratégias de dominação midiática, os discursos autoritários adotados pelo governo e a violência

desse período. Desse modo, o artista busca a partir da imagem sintetizar plasticamente o seu desconforto com o momento político e os conflitos da vida privada em forma de denúncia.

Na xilogravura *Um + Um = Dois*, do álbum “O Meu e o Seu — impressões de nosso tempo”, Antonio Henrique Amaral representa duas pessoas tentando estabelecer uma conversa. O diálogo escrito nos balões enfatiza a dificuldade e a insatisfação ao tentar ouvir o outro, bem como a prepotência ao considerar apenas um ponto de vista ao longo da conversa. O símbolo da boca e da língua remete à comunicação em um país onde a voz dominante recusava a liberdade de expressão. Desse modo, mesmo correndo o risco deste trabalho se distanciar do contexto histórico com o passar do tempo, a fatura da obra é carregada de sentidos e interpretações. Diante disso, um questionamento que permanece é: neste momento em que vivemos, quais são as “impressões do nosso tempo”?

Referências:

- Abramo, Lívio; Beluzzo, Ana Maria; Carvacho, Victor; Gullar, Ferreira; Iturburu, Córdoba; Milliet, Maria Alice (Organizadora). *Antonio Henrique Amaral: Obra Gráfica 1957-2003*, Copyright Antonio Henrique Amaral, São Paulo, 2004.
- Milliet, Maria Alice; Moraes, Frederico; Sullivan, Edward J. *Antonio Henrique Amaral: Obra em processo 1956-1986*. Editora DBA, São Paulo, 1997.

BEATRIZ RAUSCHER

Por Andressa Rezende Boel



Sem título da série *Xilogravuras Secas*, 1993
xerografia sobre papel, 62,5 × 45 cm

Beatriz Basile da Silva Rauscher opera no meio contemporâneo como uma *artista-etc* (BASBAUM, 2005), atuando principalmente no segmento das Artes Visuais de maneira multimidiática. Nesse âmbito pesquisa, leciona, cura, articula, agencia, projeta, produz, grava, imprime, digitaliza, fotografa, planta, é ativista, esculpe em campo ampliado, etc., compromete-se com diversas funções além da categoria artística. De modo geral, em sua produção poética eleger como tema central as relações que permeiam a natureza e a cultura e aprofunda-se em temáticas que se dedicam a problematizar o espaço urbano.

Rauscher nasceu em Casa Branca, interior de São Paulo, graduou-se em Artes Visuais pela Fundação Armando Álvares Penteado — FAAP —, na capital. Em sua formação inicial, foi aluna de Regina Silveira, Evandro Carlos Jardim e Nelson Leirner, trio de artistas que marcou sua trajetória e influenciou sua produção. Mais tarde cursou mestrado na Unicamp (Universidade Estadual de São Paulo), período no qual produziu os dois dos trabalhos exibidos nesse catálogo, que compõem a série “Xilogravuras Secas”.

Persistindo nas experimentações de imagens impressas, a pesquisadora cursou doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul — UFRGS — com período sanduíche na *Université Sorbonne Nouvelle*, Paris 3, França. Em seguida, realizou

pós-doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais — UFMG. Em paralelo à pesquisa em/sobre arte, atuou como docente no Programa de Pós-graduação e na Graduação da Universidade Federal de Uberlândia — UFU —, onde ministrou aulas por 27 anos, principalmente, no campo da gravura. Aposentou-se como Professora Titular, em 2019. Atualmente, vive e produz arte na região de Minas Gerais.

Os trabalhos apresentados nesta publicação fazem parte de experimentações e questionamentos sobre a concepção da gravura contemporânea a partir do cruzamento de processos gráficos. Esta *artista-etc* principia tal reflexão/produção rememorando gestos que resgatam a técnica tradicional da gravura, mas que principalmente evocam sua essência, tais como: a gravação, que corresponde à produção de incisões sobre a superfície visando registrar algo e fazer com que tal registro permaneça; seja na impressão, que corresponde ao contato da imagem gravada com o suporte da gravura; seja, na multiplicação, por meio da reprodução em série com a potência da repetição e edição.

Em “Xilogravuras Secas” a *artista-etc* Beatriz Rauscher azeita a tradicional técnica da gravação em madeira cruzando-a com princípios da xerografia.

O procedimento consistiu em fotocopiar a matriz, nesse caso tábuas desgastadas, posicionando-as diretamente no *scanner* da copiadora para que, dessa maneira, construa um novo tipo de gravura a partir da digitalização da matriz de madeira.

Um curioso fato a ser destacado é que todas as matrizes utilizadas nessa série são provenientes de madeira descartada. Foram recolhidos, selecionados e utilizados retalhos, fragmentos geométricos e restos de pranchas de madeira encontradas no lixo de construções nas cidades que, por algum motivo de incongruência ou desgaste, foram descartados. Nesse aspecto, percebe-se o olhar atento da *artista-etc* para transformações arquitetônicas

da cidade, as construções que brotam na paisagem urbana, mais especificamente focada para dentro do canteiro de obras provisório, no entremeio das novas edificações e suas sobras.

Os formatos de pranchas de madeira, encontrados ao acaso, foram absorvidos pela série; editados, fracionados, repetidos e organizados, de maneira que a replicação da forma permanece e a organização geométrica entre elas se afina.

Por fim, as imagens construídas a partir dessas formas digitalizadas são impressas em preto e branco e por toner, processo em que, por meio da sensibilização eletrostática, a tinta em pó é incorporada ao suporte, que nesse caso é o papel.

Referências:

- Basbaum, Ricardo. Amo os artistas-etc In: Moura, Rodrigo (org). *Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte de Pampulha, 2005.
- Rauscher, B. Cruzamentos gráficos. Laboratório de imagens impressas e projetadas. *ouvirOUver*, [S. l.], n. 5, 2009. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/3197>. Acesso em: 16 out. 2022.

BELLA TOZINI

Por Isabela Jaha



Gio, da série *Corpes*, 2022
fotografia digital; 92 × 129 cm

Bella Tozini (São Paulo, SP, 1980) vive e trabalha em Cabreúva, SP. É artista e pesquisadora dedicada ao campo da Fotografia e das publicações de livros e foto-livros. Graduada em Comunicação Social/Cinema pela FAAP (2002), possui uma Especialização pela Escola de Cinema de Łódź, na Polônia (2004), e é Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV IA UNICAMP (2018). Dentre suas participações em projetos expositivos, destacam-se: Seleção para a Publicação do periódico internacional *Uncertain States* #30, Londres – UK (2019), 45º Salão de Artes da Ribeirão Preto (2020), Exposição coletiva “C*NSORSH*P” na Gallery&Co119, Paris, França (2020), Exposições coletivas na Fábrica de Arte Marcos Amaro — FAMA, Itu/SP, (2019-20), Museu da Diversidade Sexual, São Paulo/SP (2018), dentre outras.

Suas investigações exploram questões de identidade por meio de retratos fotográficos, vídeos e publicações de artista. A partir de suportes impressos em variados tipos e dimensões de papel, tais como os trabalhos criados para esta exposição, a artista imprime, reproduz e difunde em contextos *indoor* e *outdoor* o retrato de pessoas que identifica como *corpes dissidentes*. Este recorte aplicado por Bella Tozini explora o dado contemporâneo do fotográfico e visa também estabelecer, por meio da arte, estratégias de visibilidade e legitimidade para a comunidade LGBTQIA+. Seus retratos apresentam cabeças, membros, closes ou corpos inteiros de pessoas que passam a integrar a paisagem de passagem dos transeuntes urbanos como uma

espécie de lembrete fundamental e urgente sobre a convivência social em tempos de diversidade. Seus projetos tem sido sistematicamente premiados pelos editais PROAC, com os quais lançou os foto-livros: “*Corpes Prováveis*” (2021), “*Lacração*” (2018), assim como a exposição e intervenção urbana “*Lacração — Territórios*” (Jundiaí, 2019).

As fotografias de Bella Tozini apontam para as experiências e vivências demarcadas nos *corpos dissidentes*. São imagens que nos levam para um aspecto altamente íntimo dos corpos e seus viveres. A experiência humana não se pauta apenas no corpo, mas para a população marginalizada e dissidente, o corpo se mostra como um ambiente carregado de potências e empoderamento, e com os closes apresentados em “*Paisagem sob Inventário*” se cria um lugar de insuflar novas perspectivas sobre o corpo humano e suas infinitas possibilidades de existência, que vão muito além do corpo considerado padrão em nossa sociedade. As marcas deixadas pelas experiências podem ser traumáticas, afáveis, significativas ou indiferentes para muitos, mas é indubitável que essas marcas assumem a importância da nossa bagagem para a construção do eu; bagagem esta exportada para nossa pele, carne e cabelos, e que possui relação intrínseca com a construção de nossa identidade, e a forma de nos colocarmos no mundo.

A fotografia se apresenta como uma técnica que bem consolida a construção da imagem elaborada por Bella Tozini, uma vez que as lentes visam neste

caso os corpos reais, ou seja, a maneira como eles são no mundo. É sabido que a fotografia captura apenas um instante, mas as imagens registradas por Tozzini possuem um aspecto central, como se cada imagem possuísse seu íntimo e quisesse contar uma história através da composição e apresentação dos

corpos considerados dissidentes. O resultado estético dessas imagens nos leva para um universo direcionado ao corpo humano não apenas como algo meramente biológico, mas como ponto-chave de nossas experiências e disputas sociais por reconhecimento.

Referências:

Corpes Dissidentes. Site oficial do projeto. Disponível em: <https://corpes.myportfolio.com/> Acesso em: 06 jul. /2022.

Furegatti, Sylvia. *Fichas de pesquisa para a exposição “Paisagem sob Inventário” – artistas convidados*. Julho, 2022.

Tozzini, Bella. *Corpes prováveis*. Cabreúva, SP: Editora da Autora, 2021.

BENÉ FONTELES

Por Ana Carolina Albuquerque de Moraes



Sem título, (I/VI) da série *Ninhos*, 1988
fotografia digital, impressa com pigmento
mineral em papel de algodão; 86 × 120 cm (cada)

Bené Fonteles é um profissional das artes multifacetado, que atua como artista visual, curador, músico, poeta, ensaísta, professor. Nascido em Bragança (PA), no ano de 1953, inicia a carreira artística em Fortaleza (CE) e expõe pela primeira vez no 3º. Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará, em 1971. Seguem-se participações em cinco edições da Bienal de São Paulo (1973, 1975, 1977, 1981, 2016), dentre várias outras mostras coletivas e individuais, no Brasil e no exterior. Sua formação autodidata é em grande parte modulada pela visita a diversas exposições ao redor do Brasil, bem como pelo diálogo fecundo com artistas e críticos, como Frederico Moraes (1936–), Alberto Beuttenmüller (1935–2016), Aline Figueiredo Espíndola (1946–) e Walter Zanini (1925–2013) — este último com significativa influência na carreira de Fonteles desde os anos iniciais. Autodenominado “ativista”, seu fazer artístico está intimamente associado a preocupações ecológicas, antropológicas, espirituais e políticas, o que inclui a defesa da preservação de ecossistemas e a valorização do patrimônio material e imaterial de ameríndios e afrodescendentes. Como reconhecimento por sua contundente atuação artístico-política, Fonteles recebe da Presidência da República a comenda Ordem do Mérito Cultural, em 2003.

Eclético, reside, ao longo da vida, nas cinco regiões do país, buscando conhecer aspectos da diversidade brasileira, assim como experimenta múltiplos meios de expressão, não raro convidando outros artistas

para processos de cocriação: performances, intervenções estético-políticas, instalações, *assemblages*, fotografias, vídeos, colagens, obras *site-specific* etc. Em Salvador (BA), realiza no Instituto Cultural Brasil-Alemanha o ritual-performance *Antes arte do que tarde* (1977), no qual já aborda questões espirituais, ecológicas e étnicas. Sua atuação como ativista ambiental consolida-se nos anos 1980, quando reside em Cuiabá (MT) e torna a Chapada dos Guimarães seu “ateliê a céu aberto”. Nesse período, dirige o Museu de Arte da Universidade Federal do Mato Grosso (1983–1986) e fomenta a criação de agremiações ecológicas, como a Associação Matogrossense de Ecologia (AME), em 1985, e o Movimento Artistas pela Natureza (MAPN), oficializado durante a XIX Bienal de São Paulo, em 1987. À frente do MAPN, movimento que o motiva a mudar-se para Brasília (DF) em 1991, a fim de estar mais próximo à sede do governo federal, Fonteles vem sendo responsável, há mais de três décadas, por inúmeras iniciativas artístico-políticas, como: a criação do projeto para o Parque Nacional da Chapada dos Guimarães; as ações *Caminho das Águas I e II* (1999–2000), constituídas por duas viagens aquáticas pelo Rio São Francisco, com atividades culturais e educacionais voltadas às comunidades ribeirinhas; as instalações *Encontro das Águas I e II*, respectivamente em João Pessoa (1998) e Brasília (2013), nas quais artistas são convidados a criarem objetos contendo água de diversas fontes naturais no Brasil, para anexá-los a

uma grande estrutura de canos (de pvc ou metal) que integra o projeto. Em 1996, Fonteles veste a cabeça da escultura *Justiça* (1961), de Alfredo Ceschiatti (1918–1989), na Praça dos Três Poderes, em Brasília, com um cocar dos Karajá do Tocantins, durante a leitura do manifesto *Revogação do Decreto 1775*, realizada junto a representantes ameríndios, com o objetivo de firmar oposição à política então vigente de demarcação territorial.

Na xxxii Bienal de São Paulo, em 2016, o artista expõe a obra *Ágora: Oca Tapera Terreiro*, que reúne muitas facetas de sua produção como “ativista”. Trata-se de uma instalação com grande estrutura construída de palha e taipa, que alude a habitações ameríndias e populares. Em seu interior, Fonteles dispõe objetos diversos (materiais coletados em praias, obras de artesãos, livros etc.), reunidos ao longo de suas múltiplas andanças pelo Brasil, equiparando-os hierarquicamente e refutando categorias como “popular” e “erudito”. Ao centro, um círculo de terra abriga objetos ameríndios, à maneira de um altar, e configura-se como o núcleo a partir do qual ocorrem as “Conversas para adiar o fim do mundo”, agenda de falas e apresentações artísticas, frutos da parceria do artista com o líder ameríndio Ailton Krenak (1953–).

Em 2019, Fonteles atua como Professor Especialista Visitante na Graduação em Artes Visuais

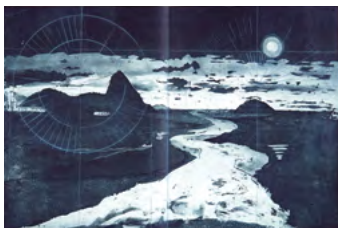
da UNICAMP, ocasião em que doa ao acervo do MAV seis fotografias da série *Ninhos* (1988–2019). A série parte de *assemblages* efêmeras, montadas no quintal da casa do artista, com objetos por ele coletados em localidades diversas, a maioria produzida por comunidades ameríndias. Como é caro à poética de Fonteles, a obra surge do tensionamento das agências dos objetos reunidos — cada um com suas próprias temporalidade e procedência — criando “estados de transmutação de energia”, como costuma dizer o artista, e gerando novos agenciamentos, que brotam *da* e *na* obra. As fotografias são, ao mesmo tempo, registros e novas obras, nas quais o artista demonstra preocupação com enquadramentos e jogos de luz e sombra. Na imagem exposta, o cocar de plumas cresce soberano em meio aos demais objetos, aludindo a um reinado longínquo dos povos ameríndios sobre a terra. Tema recorrente na poética do artista, o conjunto pode ser visto como um pequeno altar, assumindo caráter ritualístico, de modo a estimular uma espécie de culto a essas comunidades. Não obstante, o cercamento efetuado pela rede parece denunciar o confinamento ao qual os povos ameríndios são continuamente submetidos, em 1988 e agora, ilhados em seus “ninhos” contra uma paisagem cada vez mais exposta à exploração capitalista.

Referências:

- Castro, Vera Maria Pugliese de. *Os Sudários de Bené Fonteles, o Chemin de la Croix de Henri Matisse e as Stations of the Cross de Barnett Newman: pathos e anacronismo na Historiografia da Arte*. 2013. 385p. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/15066>>. Acesso em: 4 jul. 2022.
- Ribeiro, Marília Andrés. Bené Fonteles: um artista em defesa do “inteiro ambiente”. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 20, n. 2, p. 164-169, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2695>. Acesso em: 15 set. 2022.
- Volz, Jochen; Rebouças, Júlia (Org.). *32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes/8077>>. Acesso em: 20 set. 2022.

CLAUDIO GARCIA

Por Vanessa Seves Deister de Sousa



***Livro de Horas*, 2001–2010**
gravura em metal sobre papel; 31 × 45 cm

Claudio Garcia é artista plástico, gravador, arquiteto e professor universitário que vive e trabalha na cidade de Londrina/PR, desde 2010. Os volumes dos *Livros de Horas* que o artista produziu durante anos, inclusive em sua pesquisa de Pós-Graduação no Instituto de Artes da UNICAMP, são constituídos por imagens obtidas por diferentes técnicas plásticas, com destaque para a gravura em metal ou calcogravura. O resultado de seu trabalho consiste em centenas de desenhos de observação, transcrições de poesias e experimentações de texturas e padrões abstratos encadernados minuciosamente na forma de “livros-obra”.

Traço marcante da arte contemporânea brasileira, a predileção por formatos “alternativos” como “a caixa” e “o livro” são, para o crítico de arte e curador britânico Guy Brett, escolhas em que “a poesia descobriu sua interface na arquitetura”. Brett exemplifica sua argumentação citando o processo poético de artistas brasileiros que, como Lygia Pape, foram capazes de transportarem a vivência tridimensional da cidade em superfícies e ações contundentes, promovendo a “abertura ilimitada do mundo ou do universo” e flexibilizando “a dialética do dentro e do fora” (BRETT, 2000, p. 304).

Claudio Garcia também opta pela frutífera interface do “livro-obra” ao caminhar pela cidade e pelas fendas côncavas e convexas de suas calcogravuras a fim de produzir as “provas de estado” que as etapas de gravação, pela passagem do tempo, são capazes de transubstanciar em materialidades imagéticas.

Seus livros artesanais são fragmentos temporais, vertigens plástico-verbais ou pequenas epifanias táteis que encontram nas mãos do espectador o sabor da experiência estética.

Entre o sagrado e o profano, o monastério e o castelo, Rilke e Goeldi, os *Livros de Horas* imprimem o desfecho de uma mágica e laboriosa aproximação entre imagem, arquitetura e poesia. Emaranhados de linhas hodiernamente sulcadas no cobre que demonstram uma ocasional curiosidade do artista pelo próprio processo da criação.

Colocando-se como um andarilho-monge-flâneur, suas “provas de estado” são provas de que o tempo apresenta os seus “estados de não haver” ou “manifestos da imaginação coexistindo com o raciocínio”. E, apesar de utilizar constantemente o termo “prova”, Claudio Garcia pontua que suas imagens não pretendem comprovar tese alguma, pois são criadas como “coexistências de estados pré-primários e incontornáveis” (GARCIA, 2022).

Após a finalização dos livros, as matrizes são descartadas — geralmente vendidas para um “ferro velho” —, transformando cada página em um estado de tempo independente do seu criador ou de sua matriz. Ou, ainda transcrevendo as palavras de Cláudio, “cada um-é-um horizonte de sentido provisório” no qual “o permanente, como um verbo infinitivo, se transforma em um aceno ao desprendimento” (GARCIA, *idem*).

Para o artista, a calcogravura oferece diariamente ações estético pedagógicas, pois utiliza

uma alquimia de memórias, pigmentos, letras e riscos que são pressionados pelo rolo no momento mágico da impressão. Cláudio Garcia ainda hoje (2022) trabalha com o desprendimento da forma, da palavra, da poesia e da própria matriz em sua produção poética e, por isso, opta em não mais intitular seus novos livros como *Livros de Horas*, mas como *Livros de Horas, HOJE!*, enfatizando o poder poético do impossível exercício de perceber-se no “aqui” e no “agora” que constantemente desfaz-se e transforma-se em um novo agora-outro, de novo...

Ao enfatizar o termo “hoje” em suas performáticas declarações a respeito de seu processo criativo, pode-se afirmar que Cláudio Garcia transforma cada momento em um amontoado volátil de sensações e afetos visuais. Equação poética em que a única constante é a experiência por ele entendida como “um devir laboral da criação desprendida da matriz e atenta ao percurso ou ao caminho infinito do vir a ser” (GARCIA, *idem*). Sendo assim, conclui-se este breve ensaio arriscando afirmar que os *Livros de Horas* de ontem serão “HOJE!” o que amanhã não há...

Referências:

- Brett, Guy. A lógica da teia. The logic of the web. In: Pape, Lygia. *Gávea de Tocaia/Lygia Pape*. São Paulo: Cosac Naify, 2000. P.304-315.
- Garcia, Cláudio. [Entrevista concedida a] Vanessa Seves Deister de Sousa. *Livros de Horas, HOJE!*. Atelier do artista. Londrina, 10 set 22.
- Pequeno, Fernanda. *Aberto fechado: Guy Brett e sua leitura da arte no Brasil a partir dos formatos de caixas e livros*. CONCINNITAS. RIO DE JANEIRO. IMPRESSO, v. 22, p. 306-317, 2021. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/63991>>. Acesso em: 10 fev 2022.

ELLEN BANKS

Por João Paulo de Souza Jacob



[Sem título], sem data
pintura acrílica sobre tela; 100 × 82,5 × 5 cm

Ellen Banks (1941–2017) é artista negra, estadunidense, nascida em Boston. Graduiu-se pela *Massachusetts College of Art* e também estudou na Escola do Museu de Belas Artes. Em 1967, recebe o prêmio *Prix*, de Paris, que a projeta como artista exibida em várias exposições internacionais. De 1974 a 1996, lecionou cursos de pintura na Escola do Museu de Belas Artes (SMFA), da Universidade Tufts, em Boston. Alguns de seus trabalhos residem nas coleções permanentes do Museu de Arte Moderna de Nova York, do Museu de Belas Artes e do Museu Nacional de Artistas Afro-Americanos, ambos em Boston. O MAV UNICAMP detém em seu acervo expressivo conjunto de trabalhos da artista.

Desde a infância, Banks estudou pintura e música, estabelecendo uma rotina na qual tocava piano pela manhã e pintava à tarde ou vice-versa, descrevendo essas atividades como “necessidades duplas”. Mais tarde, inspirada por Mondrian, ela decide concentrar os seus estudos em artes, dizendo-se seduzida pelo cheiro das tintas, pelos cavaletes de madeira e pela criação a partir das cores e marcas.

A importância da música na vida da artista não desaparece, permanecendo como assunto explícito em suas pinturas e modelo formal para

os seus trabalhos. Nesse sentido, Banks elege a música como a sua “musa” e, praticamente, como tema exclusivo de suas obras, levando-a à reflexão de que quanto mais se concentra em um assunto, melhor se pode manipulá-lo. Em seus processos artísticos, usa partituras musicais como base visual, transformando os seus elementos formais, ou seja, as notações e sinais do som, através de um sistema simbólico pessoal, constituído por cores, formas e texturas. Dessa maneira, atribui às cores uma nota musical: o vermelho como “A menor”, o laranja “B” e o amarelo como “C”, por exemplo. A aproximação entre pintura e música é questão que aparece nos relatos da artista sobre a sua produção: “A música que eu amo inspira a arte que eu amo e sirvo. Elas se encontram na tela”. Tal relação aparece de forma a buscar conexões possíveis entre aquilo que ela considera como os seus “dois amores”.¹

O objetivo de Banks, porém, nunca foi realizar uma tradução musical, considerando-se uma representante da pintura de formas abstratas: “Não estou tentando traduzir a música, estou usando as geometrias das partituras para criar uma experiência significativa de cor, textura e pincelada”.² Para a artista, a sua construção plástica seria um veículo

1 O'Rourke, John. BU Today: News, Opinion, Community. Artist Combines Two Loves: Color and Music. Disponível em: Artist Combines Two Loves: Color and Music | BU Today | Boston University. Acesso em: 18 out.2022.

2 'I'm not trying to translate music,' (...) 'I'm using the geometries of the scores to create a meaningful experience of colour, texture, brushstroke. Banks in: Thomas, D. H; Smiraglia, R. P., 2012, p.32.

para propor uma outra estética, onde a intenção não é capturar o som musical ou as emoções por ele provocadas, mas torná-los base para um novo trabalho de arte. Assim, a sua poética acontece a partir da redefinição da partitura musical, apropriando-se dela como um convite à intervenção visual direcionada a transformar os elementos gráficos da partitura em formas abstratas e texturizadas na tela.

“A música é minha Natureza Morta, minha Paisagem, o meu Nú”³ – por meio de diversas declarações a artista afirmou que a própria vivência e apreciação musical é esteio e inspiração para a sua criação

plástica. Fato que se alia ao seu encanto pelas formas abstratas e a possibilidade de tornar visível aquilo que seria invisível aos olhos.

Na obra apresentada nesta exposição temos um exemplar de pintura sobre tela que se reporta a este contexto criativo que combina as artes visuais e a música, revelando, como escreveu o pesquisador Graham Lock, no artigo *Ellen Banks: A geometria da partitura*, que há mais elementos em jogo nas representações gráficas da artista do que os olhos podem enxergar, referindo-se a sua particular experiência musical inseparável da sua construção plástica.

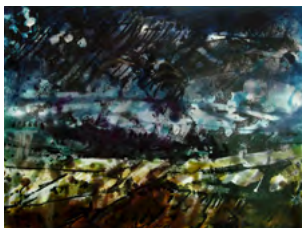
Referências:

- Lock, Graham. *Ellen Banks: The Geometries of the Score*. The Hearing Eye: Jazz & Blues Influences in African American Visual Art. Janeiro, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195340501.003.0013>. Acesso em: 18 de outubro de 2022.
- O'Rourke, John. *Artist Combines Two Loves: Color and Music*. Sherman Gallery presents Ellen Banks—Musical Manifestations. BU Today: News, Opinion, Community. 04/outubro/2011. Disponível em: <https://www.bu.edu/articles/2011/artist-combines-two-loves-color-and-music/>. Acesso em: 18 out. 2022.
- Thomas, D. H; Smiraglia, R. P (1998). *Beyond the Score*. International Piano, n.12, p.31-33, 2012. Disponível In: ellenban_Ellen-Banks-proof-2-4.pdf (icompendium.com). Acesso em: 18 out. 2022.

³ 'Music,' (...)is my still life, my landscape, my nude'. Idem, p.33.

ERMELINDO NARDIN

Por Aline Hübner Freitas



Paisagem 6, 1991
gravura em metal sobre papel; 49,5 × 70,6 cm

Ermelindo Nardin (Piracicaba, São Paulo, 1943). Pintor, desenhista, gravador e professor. Inicia seus estudos, aos dezoito anos, participando do curso de desenho e pintura no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Em 1958, ingressa na Escola de Belas Artes de São Paulo, concluindo o curso em 1962. Realiza a sua primeira exposição individual em 1968, no Museu de Arte Contemporânea de Campinas. Desde o início da sua carreira o artista demonstra interesse em trabalhar com a pintura, o desenho e a gravura. Busca destacar as características singulares de cada uma dessas linguagens, demonstra interesse em pesquisar procedimentos técnicos e a questionar os limites entre o figurativo e o abstrato. Ao longo da sua carreira, ministra cursos de gravuras, participa de salões, bem como de exposições no âmbito nacional e internacional. Integra o Departamento de Cultura de Piracicaba, organiza encontros artísticos, mostras, cursos de artes, Salões de Arte Moderna e Contemporânea, dentre outros projetos culturais. É contemplado com vários prêmios como Prêmio Aquisição na Jovem Arte Contemporânea no MAC-USP, Prêmio Estímulo no I Salão do Artista Jovem no MAC, Campinas-SP, Obras adquiridas na XIII Bienal de São Paulo pelo Ministério das Relações Exteriores, Brasília, Prêmio Associação Paulista Críticos de Arte. Em 1986, Nardin começa a ministrar aulas no Instituto de Artes da Universidade de Campinas. Com a colaboração de Lúcia Fonseca organiza a Galeria de Arte da UNICAMP. Também atua como professor nos cursos

de graduação e pós-graduação em Artes Plásticas da Faculdade Santa Marcelina de São Paulo. Em 2002, defende a tese de doutoramento na Escola de Comunicação e Artes da USP.

Ermelindo Nardin iniciou seus trabalhos plásticos pela gravura, quando garoto começou a fazer xilogravura. O seu interesse na gravura estava relacionado com a “possibilidade de ter uma placa que pudesse ser reproduzida” (NARDIN, 2008: p.15). Para ele, a arte representa a tomada de posição frente ao mundo e sobre o processo da realização da gravura o artista revela:

Quanto a gravura, eu gostaria de falar sobre ela nos anos que antecederam 2000, de onde vem, como se constrói. Eu falei em pintura, que vem da figura e da paisagem; a gravura também segue essa direção. A minha pintura não é abstrata, nem a minha gravura o é, ela vem da natureza como entrevista. As frestas que aparecem na pintura são as das paisagens, das folhagens, da luz, que ultrapassa os verdes da natureza. O mesmo se vê na gravura; até o desenho tem muito disso. É nessa direção que eu trabalho. Tenho trabalhado com a gravura de uma maneira muito simples, só com duas técnicas: água tinta e ponta seca. Essa característica da incisão, do corte, do ferir a chapa me interessa muito, porque nela consigo um resultado rigoroso nos traços. Na pintura também consigo isso, mas não com a energia que fica

na gravura, energia que é da ponta, que sai do pulso. É claro que, sendo a gravura trabalhada com ponta seca e água-tinta, também nela há a mancha e a linha. Trabalho sempre com estes dois elementos, que resumem a minha linguagem atual. (NARDIN, 2008: p.14)

Ermelindo Nardin demonstra interesse pelas características dos materiais e técnicas, no entanto, prefere buscar a singularidade dos seus trabalhos plásticos durante o processo da realização das gravuras por meio da experimentação, do uso da cor e do acaso. De encontro com esse pensamento, o crítico de arte, João Spinelli ressalta:

O artista não dirige, nem domina a chapa de metal — a matriz da gravura dialoga com a mesma, intercambiando dúvidas, respostas. Subvertendo o processo criador, rende-se a ele à procura de melhores incisões/decisões que captam momentos de ação e repouso. (1998, pp.28-29).

Ao longo da sua pesquisa em gravura, Nardin discorre sobre as mudanças de grafismo durante esse processo:

As gravuras de 1989-1990 não têm mais os contornos que existiam nas dos anos 1970; nas de 1990, a figura se confunde com o fundo, deixa de haver a distinção rígida de figura e fundo. Ela passa a ser resolvida só no plano, e a única coisa que faz com que se tenha profundidade

são as aberturas, as frestas. As gravuras têm matéria, mas há luzes, aberturas, que vem do próprio papel. As camadas de tinta são finas: as placas são limpas antes da impressão, ficando um quase nada de tinta nelas. (2008: p.15)

Algumas vezes o artista volta às gravuras antigas, revê, altera, faz incisões, transforma as placas de metal em uma outra composição. Nardin evita dar títulos aos trabalhos pelo fato deles conduzirem uma ideia, enfatiza que suas obras são abertas, cada expectador irá fazer a sua viagem, imaginar, buscar referências e observar a obra.

Nesta gravura em metal “Paisagem 6”, Ermelindo Nardin remete a busca das experimentações gestuais, gráficas e cromáticas. A partir de um diálogo com a matriz, Nardin cria uma estrutura de composição que forma uma síntese de espaços imaginários. O artista preserva a autonomia da matéria. A sobreposição das cores por meio do uso de duas ou mais placas de metal representa sensações e tonalidades que se misturam na atmosfera da paisagem. As incisões feitas na matriz captam momentos de ação e repouso. A expressividade do conjunto das técnicas água-forte e água-tinta, integrada aos espaços brancos preservados na gravura, formam uma dicotomia entre a luz e a escuridão; a fluidez das camadas de tons são contrapostas com a densidade da incisão; as linhas orgânicas podem representar a organização ou o caos. Cabe ao espectador adentrar nesta paisagem e a explorar o conteúdo a partir das múltiplas interpretações contidas na obra.

Referências:

- Nardin, Ermelindo. *Ermelindo Nardin*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- Spinelli, João. *Nardin. Obra gráfica. A aventura e o aprofundamento do olhar*. Secretaria Municipal de Ação Cultural, Copyright Ermelindo Nardin, Piracicaba, 1998.

FAYGA OSTROWER

Por Ana Carolina Albuquerque de Moraes



5834, 1958

gravura em metal sobre papel; 38 × 53,5 cm

Nascida na Polônia e radicada na Alemanha desde criança, Fayga Ostrower (1920–2001) aporta no Brasil com a família judia aos treze anos, em 1934, fugindo à ascensão do nazismo. No Rio de Janeiro dos anos 1940, estuda com nomes como Axl Leskoschek (1889–1975), Carlos Oswald (1882–1971) e Hanna Levy-Deinhard (1912–84) e logo inicia uma bem-sucedida carreira como artista plástica — com gosto especial pela gravura — que se dobrará na ilustração de livros e jornais, no projeto de joias, padronagens têxteis e grandes painéis, no magistério e na escrita, com foco em aspectos da teoria da arte e dos processos de criação. Um de seus mais suntuosos trabalhos é o *Políptico do Itamaraty* (1968), painel em grandes dimensões, com sete xilogravuras justapostas, realizado para o Palácio Itamaraty, em Brasília.

A inclinação para a pesquisa, artística e teórica, perdura ao longo da vida, impulsionando-a a experimentar meios e técnicas, bem como a olhar reflexivamente para a própria obra e a de outros artistas. O perfil pedagógico leva-a a ministrar inúmeros cursos e seminários durante toda a carreira: o mais longo vínculo didático deu-se com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde lecionou por dezesseis anos, entre as décadas de 1950 e 1960. A pesquisa e o ensino, duradouros e consistentes, conduziram-na à escrita de seis livros: *Criatividade e processos de criação* (1977), *Universos da arte* (1983), *Acasos e criação artística* (1990), *Goya, artista revolucionário e humanista* (1997), A

sensibilidade do intelecto: visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência (1998) — vencedor do Prêmio Literário Jabuti, em 1999, na categoria “Ensaio e Biografia” —, e *A grandeza humana: cinco séculos, cinco gigantes da arte* (2003). Quando faleceu, em 2001, a artista encontrava-se em processo de escrita deste último livro, cuja conclusão foi possibilitada pela existência de gravações em vídeo do seminário homônimo, por ela ministrado, no qual se baseava a obra, postumamente publicada.

Por questões expressivas e ideológicas, a obra de Fayga aproxima-se, num primeiro momento, do Expressionismo alemão, com suas experimentações gráficas e temáticas sociais, que já haviam atraído gravuristas brasileiros como Oswald Goeldi (1895–1961) e Lívio Abramo (1903–1992). A própria opção pela gravura como meio privilegiado de expressão respondia ao desejo de tornar a obra acessível a um maior número de pessoas: em contraposição à pintura, objeto único, com alto valor de mercado, a gravura é preferida pela artista por ser reproduzível, sobre suporte barato, o papel. Na segunda metade dos anos 1940, predominam nas gravuras de Fayga figuras representantes da classe popular, como moradores de morros. São peças com ênfase em temas como maternidade, crianças e lavadeiras. Em princípios da década seguinte, a temática social vai cedendo espaço cada vez maior à pesquisa formal e estrutural, inicialmente com figuras e paisagens e, em seguida, sem qualquer motivo reconhecível. À época, a compreensão teórica e

prática dos pressupostos fundamentais da pintura de Paul Cézanne (1839–1906), sobretudo na última fase criativa do francês, torna-se o ponto de inflexão que a desloca progressivamente do olhar engajado para o abstracionismo. Ainda na primeira metade dos anos 1950, a artista renuncia irreversivelmente aos títulos das gravuras, passando a conferir a cada uma delas uma numeração.

Em 1957, Fayga é agraciada com o Grande Prêmio Nacional de Gravura na 4^a. Bienal de São Paulo e, no ano seguinte, recebe o Grande Prêmio na XXIX Bienal de Veneza, reconhecimento que impulsiona uma sólida carreira internacional, com inúmeros outros prêmios. É deste ano a gravura 5834, na qual, como em outras do período, à internalização da proposta estrutural cézanniana, a artista acrescenta profunda afinidade com um abstracionismo de cunho informal, expressionista, tão em vigor no pós-guerra europeu e estadunidense, assim como no Brasil. Estrutura e expressão, construção e acaso coexistem em suas obras, tema ao qual se dedica teoricamente no livro *Acasos e criação artística*.

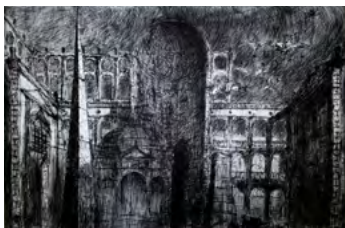
Nos anos 1970, Fayga passa a dialogar com a visualidade das gravuras japonesas, que também mesclam estrutura e fluxo. Na década seguinte, cresce o gosto por paisagens subjetivadas, evocadas por meio do jogo de formas, gestos e cores, em consonância com seu apreço pelo abstracionismo e o expressionismo. A gravura 8103, de 1981, sugere longínqua paisagem montanhosa, com uma árvore à esquerda, em primeiro plano. Constituída por manchas e traços de vigor modulado, a árvore da imagem aproxima-se da expressividade do gesto da caligrafia japonesa. A viscosidade do elemento em primeiro plano contrasta com a rarefação da paisagem montanhosa ao fundo, cujas linhas e cores muito suaves fazem lembrar a técnica da aquarela, com a qual Fayga também possui familiaridade. O conjunto parece favorecer a introspecção, sugerindo que a paisagem exterior, existente ou imaginada, torna-se pretexto para a expressão de estados emocionais mais profundos da artista, bem como de espectadores que se permitam experimentar mais detidamente a obra.

Referências:

- Geiger, Anna Bella. Caminhos. In: *Os caminhos de Fayga Ostrower*. Rio de Janeiro, Instituto Fayga Ostrower, 2006. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/a-artista/textos-sobre-fayga>>. Acesso em: 25 jun. 2022.
- _____. (Org.). *Fayga Ostrower*. Rio de Janeiro: Insight Comunicação, 2015. Disponível em: <https://insightnet.com.br/Livros/FAYGA_OSTROWER>. Acesso em: 15 set. 2022.
- Instituto Fayga Ostrower. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/>>. Acesso em: 20 jun. 2022.
- Ostrower, Fayga. *Acasos e criação artística*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.
- _____. A grandeza humana: cinco séculos, cinco gigantes da arte: Leonardo da Vinci, Rembrandt, Goya, Cézanne e Picasso. Rio de Janeiro: Insurge, 2020. E-book.
- _____. A sensibilidade do intelecto: visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência. Rio de Janeiro, Campus, 1998.
- _____. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- _____. *Goya: artista revolucionário e humanista*. São Paulo: Imaginário, 1997.
- _____. *Universos da arte*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

GEORGE GÜTLICH

Por Claudio de Melo Filho e Caroline Heldes de Oliveira



Fantasia arquitetônica, 2007
gravura em metal; 54 × 78,5 cm

Com formação em Belas Artes, Museologia, Ciências Ambientais e Arquitetura, George Gütllich tem explorado constantemente objetos e paisagens com incursões de técnicas clássicas na gravura e na pintura. Sua atenção à pesquisa das técnicas clássicas pode ser considerada como um ato de resiliência, em meio às tendências contemporâneas da arte. O artista nasceu em 1968, na cidade de São José dos Campos, interior de São Paulo. Filho do pintor holandês Johann Gütllich, George desenvolve um estilo próprio no qual é evidenciado em sua obra paisagens urbanas e rurais, reais e oníricas com especial dedicação à arquitetura, criando um diálogo visual com o espaço. Seu atelier opera como centro de discussão de propostas e experimentações estéticas norteadas pelo objetivo de aprimorar um pensamento artístico e discutir questões, tanto no gesto processual, como no da técnica de impressão¹.

Desde a década de 1980, Gütllich dedica-se à investigação dos processos de pintura e gravura por meio da figuração, e, a partir dela, nota-se a atenção pela natureza morta, observada em vários momentos da carreira do artista. No caso da pintura, destaca-se a reunião aparentemente aleatória de objetos díspares, como brinquedos e utensílios do cotidiano, retratados em óleo sobre tela. Digno de nota são algumas telas nas quais a perspectiva

é subtraída, enfatizando sua não preocupação com a escala dos objetos.

Nas gravuras, Gütllich dedica-se à composição de paisagens que tencionam o externo e interno, o místico e o real, em busca de discutir questões de natureza especulativa e temporal. Com intenso uso de contrastes entre luzes e sombras, o artista repousa seu olhar sobre cenas de ambientes semiabandonados evidenciando a arquitetura de construções e sua relação visual com o espaço. O próprio processo da água-forte, técnica utilizada para gravar em metal que consiste na corrosão por ácido, faz analogia com a arquitetura de ruínas presentes em muitas de suas gravuras.

A gravura em metal que integra o acervo do MAV, “Fantasia arquitetônica”, encontra uma paisagem que confronta ideias de um mundo clássico com elementos de perspectiva, simetria e regularidade — representados pelos aquedutos, arcos e cúpulas — mesclados com elementos tão dissonantes que parecem utópicos, como a pirâmide pontiaguda à esquerda da imagem. A composição refere-se à memória das perspectivas internas e composições arquitetônicas italianas. Todavia, propositalmente, o artista inverte a lógica de contemplação para uma imagem ambígua, para uma paisagem onírica na qual os arcos, cúpulas e janelas defrontam-se com objetos geométricos de difícil compreensão.

¹ D'Ambrosio, Oscar. “George Gütllich: o poder da expressão”. Disponível em: <https://oscardambrosio.com.br/artistas/510/george-gutlich>. Acesso em: 07/10/2022.

Gütlich é professor adjunto de gravura em metal na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na qual desenvolve também projeto de pesquisa “Procedimentos e materiais de gravação e impressão calcográfica: Inventário e contextualização de manuais e aquisição de equipamentos permanentes”. É autor de uma extensa produção bibliográfica, da qual, destacam-se os textos mais recentes: “Um expressionista holandês no Brasil: adaptação de temas na obra de Johann Gutlich”, para a Revista Gama (2019), “Sobre Imaginação, fantasia e poética: um estudo sobre as artes visuais e o ornamento nos séculos XVI, XVII e XV” pela Revista Música, v. (2017). Sua trajetória artística conta com exposições coletivas

e individuais em países como Brasil, Chile, México, Cuba, Portugal, Alemanha, entre outros. Algumas delas são: “Cartografia Imaginária” (1995) no Atelier experimental Francesc Domingos (MAC-USP) e na Galeria SESC Paulista (1997), “Paisagens e naturezas mortas” na Galeria de Arte da UNICAMP (2008), “Arquitetura industrial” na Faculdade de Belas Artes de São Paulo (2009). Dentre as principais exposições coletivas destacam-se as da Universidade de Santiago (CHILE), em 1993, “Coletiva de Gravadores Paulistas” — UNB, em 1994, “*Internacional Mail Art*” — Havana (Cuba), em 1995, “Mostra de Gravura Rio” — Rio de Janeiro (1999), “*Brasilianische landschaft*”, Berlim, 2004 e “*Homenaje al caracol*”, Guadalupe, Zacatecas, México, 2006.

Referências:

Laboratório das Artes. George Rembrandt Gütlich. Disponível em: <https://www.laboratoriodasartes.com.br/george.html> Acesso em: 09/10/2022.

D'Ambrosio, Oscar. George Gütlich: o poder da expressão. Disponível em: <https://oscardambrosio.com.br/artistas/510/george-gutlich>. Acesso em: 07/10/2022.

GUGA FERRAZ

Por Isabela Jaha



Até onde o mar vinha, até onde o rio ia – praia de Santa Luzia, 2010
ação com sal grosso sobre asfalto
fotografia digital impressa com pigmento mineral em papel de algodão; 75 × 50 cm

Guga Ferraz (Rio de Janeiro, RJ, 1974) vive e trabalha na cidade do Rio de Janeiro. É artista graduado em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes UFRJ. Em 2000 integra o grupo “*Atrocidades Maravilhosas-RJ*” quando já apresenta seu forte interesse pelo espaço urbano. Dentre suas participações em exposições destacam-se: “*Orlândia*” (2001 e 2003); “*Panorama da Arte Brasileira*” MAM SP (2001) e MAM RJ (2002); com “*Atrocidades Maravilhosas*” realiza: Filme “*Bruto*” para o *Loop Film Festival 05*, Barcelona (2005); Evento “*Abre Alas*” A *Gentil Carioca* RJ (2005); Exposição coletiva “*Oi Futuro*”, RJ (2006); *Projeto Parede Gentil* – “*Cidade Dormitório*”, RJ (2007); *Projeto “4 Territórios”* – Funarte RJ / PA (2008); “*I LOVE LATINO AMÉRICA*”, Buenos Aires, Argentina (2009); *Projeto “Arte em Circulação”*, Curitiba (2008); dentre outras. Em 2007, é premiado com uma bolsa / residência Capacete no *El Basilisco*, Buenos Aires.

Sua pesquisa artística baseia-se principalmente em intervenções urbanas, instalações e objetos que discutem os espaços da memória nas cidades de hoje, tanto quanto problematizam o acesso ao espaço público entre as pessoas. Assim, trabalhos como os apresentados em “*Paisagem sob Inventário*” relembram material e imagetivamente as marcas do mar e do rio, antes do progresso urbano. Aspectos indiciais da tensão trazida pela

urbanização, tal qual a conhecemos, são foco de sua produção na forma de ações rápidas e perspicazes por sobre placas de sinalização de trânsito, ou mesmo na (re)criação de imagens midiáticas que ressemantizam injustiças sociais. Esses contextos são transportados por Guga para a linguagem de desenhos de caráter projetual, lambe-lambes, colagens ou adesivos que passam a ocupar espaços urbanos de passagem transportando os estados de atenção que destinamos cotidianamente para a paisagem a outros níveis de comprometimento e leitura crítica do espaço habitado.

Sendo a cidade — sobretudo o Rio de Janeiro — seu objeto de estudo, ao mesmo tempo em que é seu pano de fundo para a criação de trabalhos, as infinitas imagens recebidas pelo artista, no cotidiano urbano, são seu meio processual criativo. Estas imagens, presentificadas em sinalizações, fotografias e *insights*, são apropriadas por Guga Ferraz e traduzidas em proposições artísticas autorais. Como em um esquema de troca, o artista utiliza essas imagens urbanas e as devolve, majoritariamente em forma de intervenção, com adições ou subtrações que demarcam sua percepção sobre o contexto urbano, sobre sua atualidade e camadas de memória. Ferraz usufrui da arte para apontar problemas que permeiam a cidade contemporânea,

como a violência urbana, a relação indivíduo–cidade e o avanço das modificações no espaço urbano; para ele, a cidade é altamente política e a arte é considerada um ofício, uma escolha de vida.

O período que passou no curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU-UFRJ) permitiu que a arquitetura permanecesse de forma marcante e recorrente em sua trajetória como artista, na forma de intervenções instauradas temporariamente em diversas

localidades de sua cidade natal. Em seu trabalho, a cidade contemporânea mostra-se ao público como ponto de inflexão, um lugar que está em constante mudança e é resultado das ações humanas sobre o espaço urbano. O público de suas intervenções é a própria população; são os transeuntes que passeiam pela cidade e se deparam com novas imagens que os convidam a pausar e refletir sobre a vida e as relações naquele ambiente, que pode ser atroz e, ao mesmo tempo, afetuoso.

Referências:

- Furegatti, Sylvia. *Fichas de pesquisa para a exposição “Paisagem sob Inventário” — artistas convidados*. Julho, 2022.
- Guga. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. Verbete da Enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa368332/guga>. Acesso em: 03 jul. 2022.
- Guga Ferraz. In: *ARTUR Fidalgo Galeria*. Rio de Janeiro: Artur Fidalgo Galeria, 2023. Disponível em: <https://www.arturfidalgo.com.br/guga-ferraz>. Acesso em: 12 jan. 2023.
- Guga Ferraz. Palestra on-line com o artista visual Guga Ferraz. MAV UNICAMP, Junho, 2020, Plataforma Google Meet Unicamp. Disponível em: [https://www.mav.unicamp.br/assets/videos/mav/Palestra%20com%20Guga%20Ferraz%20-%20MAV%20e%20GAIA%20Unicamp%20\(2020-06-18%20at%2010_11%20GMT-7\).mp4](https://www.mav.unicamp.br/assets/videos/mav/Palestra%20com%20Guga%20Ferraz%20-%20MAV%20e%20GAIA%20Unicamp%20(2020-06-18%20at%2010_11%20GMT-7).mp4). Acesso em: 11 jun. 2022.

LASAR SEGALL

Por Victor Santos



Marinheiro e chaminé, 1930
xilogravura sobre papel; 30,5 × 24 cm

Pintor, escultor, gravador e desenhista, Lasar Segall nasceu no ano de 1889 na cidade de Vilna, atual Lituânia, e então parte do território Russo. Apesar de sua origem estrangeira, foi um dos maiores destaques do modernismo do Brasil durante a primeira metade do século xx. Aqui se naturalizou e leva hoje o adjetivo de “brasileiro” após o substantivo “artista”. Porém, sua trajetória não o trouxe diretamente à América do Sul. Muitos traslados, cidades e paisagens passaram pelo caminho do artista após sua primeira chegada ao Brasil e muitos outros mais se sucederam após sua primeira experiência brasileira.

Foi o seu interesse pela arte que incitou sua primeira travessia de fronteira, ainda muito jovem. Em 1906, aos 17 anos, deixou sua terra natal e partiu em busca de seu aprimoramento artístico na Alemanha. Em Berlim estudou na Escola de Artes Aplicadas e em 1907 ingressou na Academia de Belas-Artes. Alguns anos depois, mudou-se para Dresden, onde também frequentou a Academia de Belas-Artes daquela cidade. No final de 1912, quando Segall visitou pela primeira vez o Brasil, país em que seus irmãos Oscar, Jacob e Luba já residiam, aqui participou de exposições em São Paulo e Campinas, antes de retornar a Dresden, em 1913. Ele é, por fim, expulso da Academia em 1914 por ser cidadão russo (MATTOIS *apud* STIGGER, 2013). Iniciara-se a Primeira Guerra Mundial e um período de incertezas e dificuldades

para o artista, mas com o fim da Guerra e a instauração de um novo regime político, a República de Weimar, a conjuntura se torna mais favorável a ele.

A cidade de Dresden entrou para a história da arte como centro de um dos grandes movimentos de vanguarda, o Expressionismo Alemão. Sob o novo modelo de governo, o expressionismo passa de uma arte marginal para coleções públicas e privadas. A tela de Segall, “Eternos Caminhantes” (1919), de título bastante emblemático, é adquirida pela recém criada seção de arte moderna do Museu Municipal de Dresden, uma das várias coleções que adquiriram obras do artista naquele período.

Escreve Giulio Carlo Argan em sua *Arte Moderna* que há no “Expressionismo uma atitude *volitiva*, por vezes até agressiva” (1992: p.227). O autor descreve a postura do artista que se vincula a esta nova estética da seguinte maneira:

A experiência de mundo do artista não difere, em sua origem, da de qualquer outra pessoa. É este o material sobre o qual o artista opera: os temas dos expressionistas alemães geralmente estão ligados à crônica da vida cotidiana (a rua, as pessoas nos cafés etc.) (1992: p.237)

O que afirma Argan aplica-se a Lasar Segall: o que ele retrata é atravessado pela violência,

pela solidão e tantas vezes pela tristeza. Na Europa como no Brasil, para onde retornou em 1923, interessou-se por figuras à margem da sociedade, aqueles que, se é que pertencem a algum lugar, habitam propriamente as frestas e não-lugares.

A crise financeira alemã no entre guerras o fez, novamente, mudar de endereço. Não é ao acaso que o tema da migração esteja tão presente em sua obra: trata-se, afinal, de uma trajetória profissional marcada pelos muitos países nos quais residiu. Ademais, a origem judaica de Segall reforça seu interesse pelo tema dos deslocamentos (forçados ou em busca de melhores condições de vida), uma constante para essa população no leste europeu. Ao fixar-se no Brasil, retrabalhou certos interesses anteriores a partir do contato com uma nova cultura, naquele momento tão ávida por renovações, tão preocupada em criar para si um novo projeto de identidade nacional.

A xilografia “Marinheiro e chaminé” pode ser compreendida a partir dessa constelação de sensibilidades. Técnica cara à arte germânica e bastante empregada pelo círculo expressionista de Dresden, há nela apelo “arcaica, popular, artesanal” (ARGAN,

1992: p. 238). Conforme coloca Argan, sobre a gravura em madeira:

(...) a imagem conserva os traços dessas operações manuais, que implicam atos de violência sobre a madeira, na escassez parcimoniosa do signo, na rigidez e angulosidade das linhas, nas marcas visíveis das fibras da madeira. Não é uma imagem que se liberta da matéria, é uma imagem que se imprime sobre ela num ato de força (1992: p. 238-40).

Realizada no período em que Segall residiu em Paris (1928–1932), a gravura traz na figura do marinheiro uma analogia ao apátrida, em deriva constante pelo globo: uma dos tantos tipos marginais e transeuntes de sua poética. A chaminé, por sua vez, traz na simbologia da fumaça a transitoriedade e a evidência do deslocamento dos navios à carvão, do não-lugar tão característico aos imigrantes. Por meio da composição formal dos elementos, o artista produz através do marinheiro a sensação de deslocamento e de estranheza: ao espremê-lo na porção inferior da obra, Segall quase o exila do campo visual.

Referências:

- Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2.ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1992.
- Instituto Brasileiro de Museus – Ibram. *Museu Lasar Segall*. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/museu-lasar-segall/assuntos/lasar-segall/dados-biograficos>. Acesso 12/10/2022.
- Stigger, Veronica. *Lasar Segall*. Coleção Folha: Grandes Pintores Brasileiros; v.6. São Paulo, SP: Folha de S. Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

LEANDRO GABRIEL

Por Isabela Jaha



[Sem título], 2013
escultura em ferro, 500 × 250 × 200 cm

Leandro Gabriel (Belo Horizonte, MG, 1970) vive e trabalha na região do Barreiro, em Belo Horizonte, onde desenvolve importante projeto intitulado “*Viaduto das Artes*”, por meio do qual fomenta a combinação entre arte, educação e cidadania viabilizados na forma pública de uma galeria de arte, ateliê, biblioteca e sala para oficinas. Lá também tem seu ateliê. Sua formação atesta a perspectiva de produção adotada pelo artista graduado em Artes pela Escola Guignard e pós-graduado em Arte e Educação pelo Centro de Pesquisas de Minas Gerais. Dentre suas participações em exposições, destacam-se: Palácio das Artes de Belo Horizonte – PQNA Galeria (2017); Salão Nacional de Arte de Paraty (2004 – Prêmio); Circuito Cultural Banco do Brasil BH (2005 – Prêmio); Itaú Galerías – Goiânia (1995). Gabriel possui esculturas públicas instaladas em vários parques públicos brasileiros tais como os localizado na cidade de Belo Horizonte: Parque Estadual Burle Marx e Parque Estadual da Rola Moça, além de espaços urbanos da cidade como: Câmara Municipal de Belo Horizonte; Universidade Federal de Minas Gerais e Fórum Lafayette.

O percurso artístico de Leandro Gabriel tem alcance no país e no exterior a partir de uma produção baseada na linguagem tridimensional da escultura de grande formato e sentido público. Suas esculturas são produzidas a partir de rejeitos

industriais como a sucata de ferro, mineral que determina parte da economia e da paisagem de seu lugar de moradia. Nesta direção podemos observar também que as peças assumem formas tubulares replicadas da natureza, mais especificamente de árvores e raízes. Tal como no caso da peça apresentada, a composição opaca, escura e o caráter aparentemente perene do material ferro, somado à composição plástica, parte orgânica — em forma de árvore e parte geométrica — como configurada a base, propõe aos visitantes um instigante jogo entre os elementos de mobilidade e imobilidade na produção do artista, circunstância que também se reconhece na constituição das plantas na natureza tanto quanto na própria constituição originária da escultura como linguagem artística.

As dimensões usualmente aplicadas em sua escultura atestam a necessidade de se observar a obra de arte a partir de ângulos diversos, e desta forma o espectador caminha em volta das peças para captar elementos visuais que convocam esses seus interatores ao movimento, à busca de novos ângulos ou distanciamentos do trabalho reveladores de sua forma e simbologia poética. No caso da obra apresentada em “*Paisagem sob Inventário*”, a estrutura geral, que aproxima a forma geométrica à organicidade de uma árvore sobre um grande bloco, a destaca do entorno urbano, para além de

suas dimensões monumentais. Chama a atenção dos transeuntes pela opacidade da cor do material ferro, que se diferencia dos outros objetos e estruturas do mobiliário urbano cotidiano. Além disso, o grande bloco cúbico, que distancia verticalmente o espectador da árvore, evidencia-se na paisagem tão denso que sua materialidade se mostra imponente e bem acomodada às dimensões no ambiente que a envolve e singulariza.

A maneira como Leandro Gabriel modela essas estruturas — a partir de pequenas placas soldadas

— favorece sua criação artística em uma ampla gama de possibilidades no campo da forma, tanto quanto confere a organicidade de suas esculturas, a despeito de serem elas criadas por um material tão sólido e robusto como o ferro. Ainda, por se tratar de um material bastante resistente ao tempo, suas esculturas dialogam com a paisagem urbana vivenciando nele as mudanças causadas pela natureza (como fortes chuvas) ou pela ação humana (como intervenções e subtrações ordenadas por demandas do urbanismo).

Referências:

Furegatti, Sylvia. *Fichas de pesquisa para a exposição “Paisagem sob Inventário” – artistas convidados*. Julho, 2022.

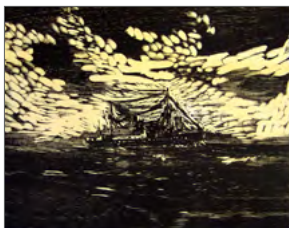
Gabriel, Leandro. *Leandro Gabriel. Esculturas*. Belo Horizonte: Edição do autor, 2014.

Leandro Gabriel. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Verbetes da Enciclopédia*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa565757/leandro-gabriel>. Acesso em: 13 jun. 2022.

Viaduto das Artes. *Site oficial do projeto*. Disponível em: <http://viadutodasartes.com/exposi%C3%A7%C3%B5es.html>. Acesso em: 05 jun. 2022.

LUISE WEISS

Por Deivisson Dias Chagas e Victor Santos



Sem título, 2010
xilografia sobre papel; 48 × 66,2 cm

Luise Weiss, artista visual, cursou Artes Plásticas na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde também concluiu o mestrado e o doutoramento. É professora titular pelo Instituto de Artes da Unicamp, onde leciona Desenho e Gravura. Em sua produção artística, destacam-se as linguagens da gravura, pintura, fotografia, desenho e livros de artista. Tem participação em diversas exposições, tanto individuais quanto coletivas, dentre as quais destaca-se *Passagens e Memórias*, no MASP — Museu de Arte de São Paulo —, individual da artista realizada em 2010. Também trabalha importantes publicações de livros, como o mais recente, *No Mar*, publicado pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo em 2012, no qual reúne imagens de trabalhos presentes na exposição *Passagens e Memórias*.

Por meio da pintura, da gravura, da fotografia e do livro de artista, Weiss constitui uma poética pautada na rememoração, na história de seus familiares e que é, afinal, sua própria autobiografia. Esse dado, porém, não se confunde com excesso de pessoalismo. Sua obra vislumbra um recorte da história brasileira do século XX, marcada pela grande onda de migrações da Europa para o continente americano.

No intervalo criado entre a imagem mental, o afeto biográfico e o arquivo, produz-se a dimensão poética da artista por meio de paisagens, sobreposições e montagens visuais, recortes de sombras; objetos como que deformados por uma força espectral. Nessas imagens tornam-se visíveis

fisionomias, aparições nas quais a memória busca dar corpo e matéria vislumbrando certas ausências — um aparecimento súbito, tão rápido quanto seu desaparecimento, faz ali a vez do fantasma e do susto da descoberta.

Nas xilografias de navios em alto-mar, atracados em portos, solitários ou observados ao longe por figuras que tanto se despedem quanto dão boas-vindas, Luise Weiss encontra nas incisões feitas na madeira um diálogo com o outro lado do Atlântico. A própria técnica já comenta a história e suas afinidades genealógicas, uma sensibilidade compartilhada por tantos outros artistas brasileiros ou aqui naturalizados (como Renina Katz, Fayga Ostrower e Lasar Segall, também presentes no acervo do MAV UNICAMP) que partem do contato entre as culturas germânicas, do leste europeu e judaica, no geral, e das afinidades com expressionismo alemão em particular.

Em suas marcas, a artista não só desafia a matéria por meio da goiva, como também consegue respeitar e incorporar as próprias qualidades gráficas da matriz na composição. Na xilografia, assim como ao escavar a madeira se cria a forma, Luise Weiss escava o passado para tornar visível uma imagem mental, retirando de lá a atmosfera litorânea de maresia, de brumas e nuvens que cruzam o céu, por visões fantasmáticas como as evocações ambíguas das imagens da recordação.

O aspecto mnemônico dos trabalhos de Luise Weiss alude a uma característica da paisagem: a memória é um lugar, ao mesmo tempo em que os

lugares são constituídos de memória. Seria possível que não existisse paisagem, não fossem as memórias. Sendo a paisagem um constructo do olhar humano sobre a natureza incauta, é a partir das memórias desse olhar agenciador, que ocorrem os recortes necessários para que um lugar se constitua como paisagem. Em seus trabalhos, esse agenciamento do olhar é perceptível.

A escolha pelas cenas que, a partir do trabalho com a madeira, vai se apresentando ao nosso olhar, constitui suas paisagens. Predominantemente marítimas, tais paisagens têm a capacidade de criar uma dubiedade que nos defronta em relação a um realismo e ao mesmo tempo a um onirismo. A

paisagem como um dado físico e material parece trair-se a si mesma, pois está envolta a um véu de memórias e subjetividade.

As gravuras talhadas na madeira que a artista apresenta em sua produção nos faz atentar para a ideia de que as paisagens, mais do que elementos fixos e predeterminados; são frutos de uma experiência vivida com os lugares, em sentidos diversos. Em sua produção, a memória e as formas múltiplas de arquivos materiais; fotografias, vídeos, cartas, entre outros; constituem-se em lugares palpáveis para a elaboração ativa da memória e, por esse motivo, das possibilidades de elaboração do passado.

Referências:

Labirinto e memória: A poética visual de Luise Weiss. Curadoria Sérgio Pizoli. São Paulo, SP: Caixa Cultural São Paulo, 2017.

Weiss, Luise. *Luise Weiss*. São Paulo, SP: Edusp: Imprensa Oficial, 2005, c2003.

_____. *No mar =: at sea*. São Paulo, SP: Imprensa Oficial, 2011.

MARCELO MOSCHETA

Por Claudio de Melo Filho e Caroline Heldes de Oliveira



Fundo Infinito, 2016
instalação artística; 190 × 120 × 60 cm

Marcelo Moscheta iniciou seus estudos artísticos na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com graduação e mestrado em Artes Visuais. Ao longo de sua carreira é contemplado com vários prêmios, como o *Mention Musée* e na 7ª Bienal Internacional de Gravura Contemporânea, Bélgica. Realiza exposições individuais e coletivas em várias cidades do globo. Atualmente vive e trabalha em Coimbra, Portugal.

Defrontar-se com as obras de Marcelo Moscheta é se permitir cair na imensa reflexão com a qual a paisagem é formada. O olhar, como expectador em suas obras, é guiado através da indagação de como tais paisagens dialogam em relação ao território, ao tempo e aos objetos. O artista debruça-se, principalmente, em questões conceituais acerca da paisagem, deslocamento e memória. Moscheta observa o mundo a partir de linhas-guia, entre o olhar racional e a leitura sensível e é através da experiência do corpo-artista *in loco* que explora seu entendimento sobre paisagem. A essência do local presente em suas obras não é algo que já estava lá, mas sim aquilo que emerge no encontro com o artista, o que reverbera do corpo com a paisagem, transformando-se em uma nova terra a ser ocupada.

A situação de deslocamento é percebida em toda sua carreira artística: desde as manipulações guiadas pela linha do horizonte em postais (*Le nouveau*

paysage du parallèle 48, 2008) – até o caminhar em regiões inóspitas do mundo *A line in the Arctic*, 2012). Nos postais apresentados na exposição *Teach Us to Sit Still* (2022), o artista reafirma seu interesse pela paisagem. As linhas de força se destacam na composição dos trabalhos expostos criando uma nova percepção do espaço através dos cortes geométricos; os cartões cortados e dobrados revelam possibilidades de paisagens construídas pelo artista.

Em suas obras mais recentes, Moscheta transfere o afastamento da localidade e da territorialização para o que denomina de “desterro”, uma imensidão que derrama a possibilidade do sensível e só pode ser pressentida como uma relação com o infinito.

O processo de criação do artista perpassa não somente o campo da arte, mas as ciências e a geografia. Os elementos retirados da paisagem fazem parte de processo similar ao do arqueólogo, porém, ao invés de escavar objetos, constrói-se paisagem através de desenhos, fotografias, esculturas e instalações. Em sua obra, fica evidente o ato de deslocar elementos da natureza junto ao corpo, sejam pedras, madeiras, paisagens, etc. Tais objetos, que anteriormente estavam em diversas situações: de ruínas, repousados no tempo, à imagens aéreas e mapas, são realocados para dentro do espaço expositivo e, com isso, adquirem novos significados. Sua obra,

mais do que uma busca pela experiência estética, é um exercício no qual o *homem se descobre paisagem*.

A obra “Fundo Infinito”, doada ao acervo do MAV, reúne muitas das questões presentes nos trabalhos do artista. A instalação é composta por uma fotografia de uma paisagem árida, centralizada por uma construção em ruínas de um tempo suspenso na incerteza de sua localização. Originalmente contextualizada na exposição *Sete quedas* (2016), realizada na Galeria Vermelho, em São Paulo, Marcelo Moscheta tenciona diversas questões ligadas à passagem do homem por diferentes paisagens do globo e os rastros e interferências deixadas para trás: como construções, alterações na topografia e a sistematização da divisão do globo terrestre. O título da exposição faz referência ao conjunto de cachoeiras no Rio Paraná, um dia já consideradas como o “maior número de quedas do mundo em relação à vazão de água” (GERMANI, 2010), mas

que em prol do desenvolvimento foram inundadas pela construção da represa de Itaipú. A exposição baseava-se no conflito entre o homem e o espaço natural, entre a paisagem e a intervenção artificial. *Sete Quedas* também faz alusão a ideia de queda, ou falência, do projeto humano de dominação e exploração do mundo.

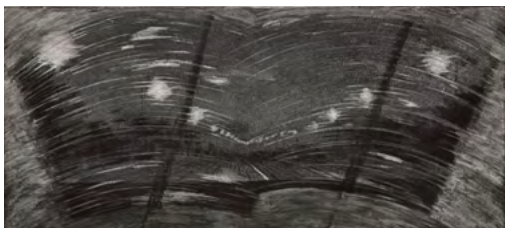
A fotografia de “Fundo Infinito” é de uma casa em ruínas no deserto do Atacama, repousada sobre blocos celulares empilhados pelo artista no espaço expositivo, os quais reproduzem sua organização construtiva e sustentam a composição. “Fundo Infinito” refere-se também ao estado de suspensão da casa, uma imagem em ruínas que é sustentada por objetos em ruínas em um ciclo de ressignificações da própria paisagem. A obra marca a existência de um espaço e tempo em diálogo com as transformações do homem na natureza, uma relação de forças de domínio marcados pelo tempo do Antropoceno.

Referências:

- Germani, Guiomar I. *Expropriados, Terra e Água: o conflito de Itaipu*. Editora Ulbra, Rio Grande do Sul, 2010.
- Miyada, Paulo. *On what gives name to the knowledges of Marcelo Moscheta*. Catálogo da exibição solo “Carbono 14” na SIM Galeria, 2015.
- Dable, Guilherme. *Lições da pedra*. Texto para a exposição Transumantes, SESC POMPEIA – São Paulo, 2018.
- Moscheta, Marcelo. *Marcelo Moscheta*. Editora Bei, São Paulo, 2011.

MARCO BUTI

Por João Paulo de Souza Jacob



Sem título, 1984

gravura em metal sobre papel; 33 × 48 cm

Nascido em Empoli, Itália, em 1953, Buti migra para o Brasil em 1962, onde se gradua em Artes Plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo — ECA/USP —, no ano de 1980. Entre 1986 e 1995, leciona gravura e desenho no Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp, sendo um dos responsáveis pela montagem do ateliê de gravura na instituição. Em 1997, recebe o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA — e, em 1999, o *Prêmio Internazionale di Biella per l'Incisione*, na Itália. É mestre e doutor pela ECA/USP, onde também obteve seu título de professor livre-docente. Atua como artista, expondo regularmente no Brasil e no exterior. É autor dos livros 'Gravura em metal', de 2002, em conjunto com Anna Letycia, e 'Marco Buti' de 1995, ambos publicados pela Edusp, e 'Ir até aqui', publicado pela Cosac-Naify, em 2006.

Marco Buti elabora desenhos e gravuras que na paisagem urbana têm um de seus principais interesses temáticos, utilizando um conjunto de técnicas, como água-forte, água-tinta, buril e ponta-seca. Para o artista, cada gravura considerada particular (que se opõe a uma ideia genérica de gravura) tem um autor definido que, seja trabalhando sozinho ou com algum tipo de ajuda técnica, é capaz de produzir uma imagem impregnada de sua presença, podendo ser afetada por contextos históricos, culturais e tecnológicos. Nesse sentido, Buti escreve sobre uma experiência com a gravura a partir de uma "técnica vivida", levando em consideração a

sua característica de somatório entre o experimental e o crítico.

No seu trabalho, o traço agitado e provocador de uma sensação de velocidade cria vistas fragmentadas dos lugares, muitas vezes inspirados por suas caminhadas e deslocamentos pela cidade. O interesse pelas situações encontradas na paisagem urbana, como as diferentes incidências da luz, a construção ou demolição dos edifícios, o deslocamento das pessoas, os reflexos, as sombras e os espaços aparecem como elementos que inspiram a construção de suas obras. Ao andar pelas ruas, o artista descreve que espera pela revelação da forma poética que estaria oculta pelo hábito e automatismos cotidianos, manifestando seu particular interesse pelas imagens que são feitas e refeitas a todo instante, como resultantes de uma presença, um tempo e um ponto de vista. Em suas obras, Buti nos apresenta a cidade recriada pela sua presença.

Na gravura apresentada nesta exposição, o artista reproduz um instante marcado pelo seu ponto de vista: o estado incerto e a tensão gerada pela presença do vidro no carro, cujo movimento dos dois para-brisas dão a ver o caminho a percorrer durante a tempestade. O observador é colocado na posição do motorista, dividindo com ele a dificuldade de enxergar a imagem da rua através do vidro embaçado e molhado. A paisagem que vemos é aquela permitida pela visão turva do condutor, imagem que joga com o conceito de transparência e com a ideia do desenho como representação da

realidade, particularmente se considerarmos que a profundidade é um elemento perceptivo existente e buscado pelo nosso olhar. Dessa forma, o artista nos convida a decifrar a situação corriqueira urbana à qual somos expostos, através das linhas e formas

que marcam a sua especial percepção daquele momento, o que nos permite compreender a seguinte afirmação que escreveu: “para ver o que vejo todos os dias, preciso ser estrangeiro. O mundo é aqui. Mas é uma viagem ir até aqui” (BUTI, 2000, p.198).

Referências:

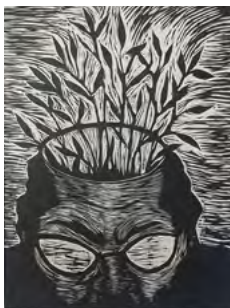
Buti, Marco. [Depoimentos]. In: *GRAVURA: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000.

Escritório de arte.com. *Marco Francesco Buti*. Disponível em: Marco Francesco Buti — Obras, biografia e vida (escritoriodearte.com). Acesso em: 20 de out. de 2022.

Marco Buti. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6098/marco-buti>. Acesso em: 20 de out. de 2022. Verbete da Enciclopédia.

MARIA LÍDIA MAGLIANI

Por Debora Machado Visini



Sem título, da série *Procura-se*, 2012
xilogravura sobre papel; 42,2 × 29,7 cm

Nascida no ano de 1946, em Pelotas (RS), a multiartista Maria Lídia Magliani inicia sua carreira em 1963, quando torna-se estudante do curso de Artes Plásticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sendo a primeira mulher negra a formar-se nessa instituição. Em 1996, realiza sua primeira exposição individual em Porto Alegre, na Galeria Espaço. No ano seguinte, Magliani se forma e inicia uma pós-graduação em pintura na mesma instituição.

Na década de 1970, a artista mergulha em um momento de grande experimentação e, além de aperfeiçoar-se em litografia no Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, também utiliza a escultura e a pintura para desenvolver trabalhos em diferentes áreas, como ilustradora de revistas e livros, diagramadora de jornais, cenógrafa e figurinista. Também experimenta o campo das artes dramáticas, integrando, por exemplo, o elenco da “Ópera dos Três Vinténs” de Bertold Brecht, exibida em 1973, em Porto Alegre. Essa experimentação será importante para a formação de um repertório que se consolida no final década de 1970 por meio de composições que evidenciam uma elaboração gráfica e plástica dos volumes do corpo, especialmente do feminino, e de questões existenciais da própria condição humana, como a dor e a solidão.

Em 1980 Maria Lídia transfere-se para São Paulo, impulsionada pela aceitação de seu trabalho,

selecionado na mostra Panorama da Arte Atual Brasileira, promovida pelo MAM-SP, o que inaugura um período marcado, por um lado, pela difusão das obras e do sucesso junto à crítica, e por outro, pelas dificuldades financeiras. A situação motiva Magliani a se mudar para Tiradentes, em Minas Gerais, no começo da década de 1990. Nesse momento a artista continua produzindo, porém o afastamento de um circuito mais comercial pode ter iniciado um processo de apagamento de sua presença artística, conforme sugerem galeristas e críticos. Todavia, a constatação de uma invisibilidade e ausência historiográfica de Magliani, apesar da relevância de sua obra, podem ser mais reveladores do machismo e do preconceito racial enraizados na sociedade brasileira, do que da localização geográfica na qual a produção de uma artista negra era realizada.

A partir de 1997, a artista faz mais uma mudança fixando-se no bairro de Santa Tereza, no Rio de Janeiro, lugar onde permanece até o fim da vida sem alcançar o reconhecimento e retorno material que lhe eram devidos.

Durante sua carreira realizou diversas exposições individuais e coletivas assinaladas por obras que exploram, por meio de pinceladas soltas e gestuais, a liberdade das formas, os personagens urbanos e as multidões anônimas das ruas, bem como o contexto político, que teve um impacto emblemático em sua

vida jovem e adulta devido à conjuntura da ditadura militar no país. Em 2013, um ano após a sua morte, a Pinacoteca Aldo Locatelli, em Porto Alegre, homenageou a artista com a mostra “Magliani: A Solidão do Corpo”, e recentemente, em março de 2022, no mesmo estado, o Instituto Iberê Camargo promoveu a exposição “MAGLIANI”, que reuniu cerca de 200 obras provenientes de mais de 70 coleções, com um olhar retrospectivo, apresentando trabalhos desde a sua época de estudante até a sua última fase.

No fim de sua vida, momento em que predominava, com bastante ênfase, as produções em preto e branco e alguns retratos mais metafóricos produzidos através de diversas técnicas de gravura, é que se localiza a obra de 2012, selecionada para a exposição “Paisagem sob Inventário”. A obra representa um pequeno fragmento da densa e diversa produção de Maria Lídia, responsável por fundir a estética neoimpressionista à nova figuração brasileira, formando uma espécie de mosaico de sua própria existência.

Por ser uma artista declaradamente apaixonada por literatura e exímia escritora, com vasta produção de textos e cartas, é possível fazer uma associação livre da obra *Sem título* da série “Procura-se”, com “A metamorfose” de Franz Kafka. O indivíduo nesta xilogravura é representado como um inseto, cuja transformação foi acarretada pela dor e pela solidão.

No entanto, o indivíduo na obra de Magliani tem uma ambiguidade: o corpo — com seus traços, volumes bem definidos e cenho franzido — apresenta a cabeça aberta que faz brotar novas ideias e esperanças, um tipo de sentimento dúbio experimentado pela artista, tanto nos momentos de repressão política do regime militar, quanto no final de sua vida marcada por grandes dificuldades financeiras e pelo ostracismo gerado pela invisibilidade institucional vivenciada por ela, que apesar dos dilemas não deixou de acreditar no seu potencial expressivo e se manteve produzindo até os últimos dias.

Referências:

- Bohn, Neiva Maria Fonseca. *À flor da Pele: Magliani vive aqui*. Anais do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte Pelotas, RS, UFPEL/CBHA, 2020 [2019]. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2019/anais/pdfs/Neiva%20Maria%20Fonseca%20Bohns.pdf> Acesso em: 14/10/2022.
- Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985. 128 p., il. p&b., color. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/nameb763b4> Acesso em: 14/10/2022.
- Magliani: volume I / curadoria Denise Mattar e Gustavo Possamai. – 2 ed. – Porto Alegre: Fundação Iberê, 2022. 92 p., il. p&b., color. Disponível em: http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2022/03/catalogo_magliani_vol-1_segunda-ediccca7acc830.pdf Acesso em: 14/10/2022.

MÁRIO BUENO

Por Debora Machado Visini



10, da série *Diversos I*, sem data
desenho em caneta esferográfica e lápis de cor
sobre papel jornal; 9 x 10,8 cm

Nascido em 1916 em Campinas, onde viveu e atuou como artista, Mário Bueno inicia-se como pintor autodidata, em 1943. Aos 27 anos de idade, usufrui das paisagens ao ar livre como importante fonte de observação. O jovem pintor do interior de São Paulo também será fortemente atravessado pela modernidade das proposições das Bienais Paulistas e daqueles que serão suas primeiras referências artísticas, os cubistas Paul Klee e Pablo Picasso. Além de exposições em Campinas, a partir de 1950, apresenta sua produção em cidades como Santos e São Paulo quando participa de diversas mostras coletivas.

Junto do amigo Thomaz Perina, Bueno percorre os arredores de uma cidade em transformação e nela observa o processo de modernização não inteiramente consumado, que permite identificar naquela paisagem local, os meandros existentes entre o urbano e o rural. É com esse companheiro que irá visitar a recém-criada Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna e outras exposições em galerias e museus da cidade de São Paulo.

Entre 1958 e 1966, integra o Grupo Vanguarda, que surge instigado a refletir sobre a arte abstrata e concretista, inspirado pelas produções de Décio Pignatari, irmãos Campos e Lygia Clark, e com o propósito de chamar a atenção do poder público para a

criação de espaços que acolhessem uma produção de caráter mais contemporâneo.

O grupo contou de forma definitiva e constante com artistas como Mário Bueno e o já mencionado companheiro Thomaz Perina, mas também com nomes como Geraldo Jurguensen, Enéas Dedeca, Francisco Biojone, Franco Sacchi, Geraldo de Souza, Maria Helena Motta Paes e Raul Porto.¹ O grande impacto marcado pelo Grupo e sua relevância no cenário vanguardista paulistano e campineiro se dá, naqueles anos, principalmente, pela veiculação das ideias e atividades realizadas e difundidas por meio da página Minarete, do Jornal Correio Popular.

Além das atividades artísticas, a experiência profissional como ferroviário na Companhia Paulista de Estrada de Ferro, empresa da qual Bueno aposentou-se em 1964, também permeia seu cotidiano. Por ter sido telegrafista e filho de chefe de estação, o artista Mario Bueno manteve-se em constante contato com as notícias, como por exemplo àquelas relacionadas à Segunda Guerra Mundial que se torna tema bastante trabalhado por ele em algumas de suas composições.

Durante sua trajetória será selecionado para exposições coletivas importantes como o Salão Paulista de Belas Artes, do qual participa de três edições, e os Salões de Arte Moderna, do qual

¹ Couto, Maria de Fátima Morethy. *Conversas com o Acervo do MAV. Mario Bueno.*

participa de duas edições. Apresenta-se na 8ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1965, realiza sua primeira mostra individual em Campinas, na Galeria Aremar, em 1966, e em São Paulo, na Galeria Astreia, em 1971.

Mario Bueno faleceu em 2001, deixando como legado em suas mais de mil obras, compostas por desenhos, gravuras, monotípias, colagens e pinturas, uma investigação acerca das paisagens pitorescas e bucólicas, e dos elementos que serão urbanamente introduzidos pelos seres humanos, como barcos, casas, ruas, trens e vilas, principalmente a partir de um estudo de áreas periféricas. O pintor também transmitirá, através das formas abstratas e geométricas, como números e “bandeirinhas caipiras”, a busca por uma simplicidade impressa nos traços de poucas linhas.

Nos trabalhos apresentados na exposição “Paisagem sob Inventário”, o barco aparece como elemento central, envolvido tanto pelas formas geométricas, quanto por uma atmosfera típica de cidades portuárias, com navios de grande porte,

barcos e docas, que são ilustrados com âncoras, antenas de transmissão, chaminés e pontes de comando. O tom misterioso a partir de cores escuras, ocre e tristes, mistura-se, em um dos trabalhos, ao fundo produzido com colagens de classificados de jornal, suscitando uma sensação da efemeridade cotidiana, com as idas e vindas das notícias e dos meios de transporte que estão introduzidos na obra de maneira central.

De maneira geral, as obras apresentadas, que envolvem pinturas e colagens, carregam consigo elementos importantes que permearam a vida criativa de Mário Bueno, como a busca pela abstração balizada pelas trocas que realizou no contexto de participação do Grupo Vanguarda, além da atenção constante aos meios de transporte e a veiculação de mensagens e notícias devido ao ofício realizado como telégrafo da Companhia Paulista de Estrada de Ferro. Os elementos trazidos por Bueno traduzem aquela que é uma de suas principais habilidades artísticas: a observação da manifestação do cotidiano.

Referências:

- Mattos, Claudia Valadão de e Eluf, Lygia (org). *Coleções de Arte da Unicamp*. Campinas: Editora Unicamp, 2012.
- Couto, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*, Campinas, Editora da Unicamp, 2004.
- _____. *Conversas com o Acervo do MAV Mario Bueno*. Disponível em: <https://www.mav.unicamp.br/assets/docs/mav/Conversas%20com%20o%20Acervo%20-%20Mario%20Bueno.pdf> Acesso em: 14/10/2022.
- Couto, Maria de Fátima Morethy e Duarte, Juliana de Sá Almeida. *Arte e Vanguarda em Campinas 1950-1970: Mário Bueno nas décadas de 50 a 70*. Disponível em: https://hosting.iar.unicamp.br/vanguardasemcampinas/downloads/pesquisa_julianasa.pdf Acesso em: 14/10/2022.
- Silva, Dulcimira Capusani Moreira da. *Grupo Vanguarda — 1958–1966: um estudo das artes plásticas em Campinas*. 1991. Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

MARLON DE AZAMBUJA

Por Isabela Jaha



Potencial escultórico, 2008

Ação com fitas adesivas
sobre mobiliário urbano

Marlon de Azambuja (Santo Antônio da Patrulha, RS, 1978) vive e trabalha em Madrid, Espanha. Sua formação como artista se dá no Centro de Arte Contemporânea Edilson Viriato, em Curitiba/PR. Logo depois dessa imersão e aprendizado, muda-se para a Europa e constrói uma trajetória artística internacional na qual se incluem participações em exposições individuais ou coletivas tais como: “Movimentos Concretos”, Marília Razuk Galeria, São Paulo, São Paulo; “Brutalismo”, Galeria Max Estrella, Madrid, Espanha (2014); “La Construcción del Icono”, CAAM, Las Palmas, Espanha (2011); “Potencial Escultórico”, Matadero, Madrid, Espanha (2009). “Open Sessions”, The Drawin Center; “Theorem”, Mana Contemporary NY, EUA (2015); 11ª Bienal de Havana, Cuba (2012); 11ª Bienal de Cuenca, Equador (2011); 8ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, RS (2011) e 12ª Bienal de Cairo, Egito, (2010).

As linguagens praticadas pelo artista são desenho, fotografia, instalação artística, objeto e intervenção urbana. Sua produção evidencia forte interesse pela arquitetura e assim pela paisagem urbana. Constitui-se de imagens, objetos e ações permeados pela passagem do artista por espaços públicos e de fluxo urbano das capitais do planeta.

Em trajeto, Marlon realiza ações e intervenções temporárias sobre equipamentos urbanos registrados em fotografia, tais como no conjunto apresentado na exposição “Paisagem

sob Inventário”. Como ressalta o artista, o que vale para ele são as ações e não as imagens. Em sua produção, as fotografias como estas do conjunto apresentado guardam os registros das ações, nos servem como memória do que foi concebido e realizado para a paisagem urbana.¹

São ações que apontam para procedimentos de prolongamento, fechamento e reconfiguração espacial das estruturas de bancos, lixeiras, luminárias, escadas, elementos da paisagem manipulados pelo artista com fitas adesivas de forte colorido que sinalizam a presença retificada dessas estruturas por sua forma ou cor propondo ao transeunte comum, tanto quanto ao espectador de arte, uma oportuna segunda visada para o simbólico e o funcional de nosso cotidiano.

Sua obra pensa sobre o material utilizado e seu potencial plástico em relação à forma, de maneira que se estabeleça um diálogo visual e estético entre a matéria, o espaço existente e o resultado da ação artística.

Azambuja cria experiências que convidam o público a compreender as subjetividades presentes no ambiente urbano, sejam estas experiências intervenções na cidade ou a partir de obras apresentadas em galerias e museus.

Em “Potencial Escultórico”, nota-se esta transformação plástica e estética dos objetos espalhados pelas cidades tornados visíveis e continuados

¹ Depoimento do artista colhido durante o processo de curadoria da exposição, março/2022.

especialmente, por meio da flexibilidade material da fita adesiva e pela captura de sua visualidade, via registro fotográfico. O ato de envelopar objetos e estruturas cotidianas das vias públicas denuncia a presença desses elementos no cotidiano urbano e, uma vez indicando que estão ali, a ação e o novo objeto criado agem como uma espécie de

re-camufagem — isto é, cobrir para evidenciar. As cores vibrantes das fitas auxiliam na seleção do olhar dos transeuntes para essas estruturas, coladas formalmente ao mobiliário público e urbano, de modo a criar uma nova experiência que excede os limites do utilitário e se instaura nos âmbitos criativo e reflexivo.

Referências:

Azambuja, Marlon de. *Campo*. Tasman Project. Madrid: Edição do autor, 2018.

Furegatti, Sylvia. *Fichas de pesquisa para a exposição “Paisagem sob Inventário” – artistas convidados*. Julho, 2022.

Marlon de Azambuja. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Verbetes da Enciclopédia*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoaz7091/marlon-de-azambuja>. Acesso em: 13 jun. 2022.

Marlon de Azambuja. Galeria Marília Razuk. Artistas. Disponível em: <https://galeriamariliarazuk.com.br/artistas/marlon-de-azambuja/exposicoes>. Acesso em: 02 jun. 2022.

Marlon de Azambuja. *Prêmio Pipa. A janela para a arte contemporânea brasileira*. Ano 14. 2016. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/marlon-de-azambuja/>. Acesso em: 10 jan. 2023.

MÔNICA MANSUR

Isabela Jaha



Paisagem em Suspensão... 2019/2022

fotografia pinhole, impressa em pigmento mineral
sobre papel de algodão; dimensões variadas

Mônica Mansur (Rio de Janeiro, RJ, 1956) vive e trabalha na cidade do Rio de Janeiro onde possui um ateliê em atividade, no bairro de Botafogo. Mestre em História e Crítica da Arte pelo PPGAV EBA/UFRJ, Monica graduou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1980). Sua dedicação ao circuito das Artes Visuais por meio da fotografia a leva a participar de importantes exposições e acervos públicos e privados. Dentre esses eventos, destacam-se: FotoRio (RJ), Foto em Pauta (Minas Gerais), Festival Hercule Florence (Campinas/SP), Paraty em Foco (Paraty/RJ), MAC Paraná, MAM Santa Catarina, SESC São Paulo, Pinacoteca São Paulo, Museu da Gravura da Fundação Cultural de Curitiba, Casa de Cultura da América Latina Brasília DF, MNBA Rio de Janeiro, CCJF Rio de Janeiro, Caixa Cultural Rio de Janeiro, Oi Futuro/Rio de Janeiro, dentre outros. Sua obra também está presente em coleções particulares e públicas. Possui uma vasta produção em livros e foto-livros que somam 12 até o momento; conjunto expressivo que bem apresenta sua produção ao longo dos anos. Seu processo artístico desenvolve-se a partir de preocupações como o isolamento e desindividualização do ser humano na atualidade; a ausência e o rastro da memória/tempo; a transformação do pensamento em visualidade. O trabalho de Mônica Mansur volta-se à pesquisa sobre a formação física e desenvolvimento de imagens capturadas por câmeras sem lente (*pinhole* ou estenopeicas);

fotografia infravermelha e diversos tipos de impressão, posteriormente empregadas em foto-objetos e instalações dispostas no espaço expositivo tais como os trabalhos apresentados na exposição “*Paisagem sob Inventário*”.

A instalação “Labirinto” foi especialmente editada para sua apresentação na exposição do MAV UNICAMP, a partir de visita prévia da artista à paisagem urbana e central de Campinas, onde produziu registros fotográficos recombinados para a forma do panorama aplicado ao labirinto formado pela folha contínua que modela a prancha com as imagens impressas e em sua sinuosidade convida tanto o corpo quanto o olhar de seus interatores visitantes. A materialidade presente na obra de Mônica Mansur atenta para as diferentes técnicas presentes no universo da fotografia, o que denota o interesse da artista aos detalhes produzidos pela imagem ocular em relação aos demais dispositivos ópticos. Assim a artista é também instigada às alterações produzidas pelas técnicas de impressão diante do resultado final do trabalho artístico instalado nos espaços culturais.

Em sua trajetória artística, Mansur já atuou coletivamente em grupos, como o Ateliê Rio Comprido e o Grupo Buraco de Fotografia, mas atualmente cria suas produções de maneira solo, atentando-se para a fotografia como a captura de luz e as possibilidades visuais e estéticas que a *pinhole* pode proporcionar.

Referências:

Mônica Mansur. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Verbetes da Enciclopédia*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9737/monica-mansur>. Acesso em: 13 jun. 2022.

Furegatti, Sylvia. *Fichas de pesquisa para a exposição “Paisagem sob Inventário” – artistas convidados*. Julho, 2022.

Mansur, Mônica. *Mirada: Mônica Mansur*. Rio de Janeiro: Binóculo ed, 2014.

Mônica Mansur. Site oficial da artista. Disponível em: <http://www.monicamansur.com/>. Acesso em: 01 jun. 2022.

NAZARENO RODRIGUES

Por Isabela Jaha



Esperando, 2008
serigrafia sobre papel, 70 × 100 cm

Nazareno Rodrigues (São Paulo, SP, 1967) vive e trabalha na cidade de São Paulo. Desenhista, escultor e artista multimídia, Nazareno passa a infância e a adolescência em Fortaleza, Ceará, de onde carrega parcela significativa das narrativas presentes em sua obra. Em 1987, muda-se para Brasília, onde conclui bacharelado em Artes Visuais pela Universidade de Brasília (1998). Dentre suas participações em exposições e instituições culturais do país, destacam-se: “*Vertentes Contemporâneas - Rumos Visuais Itaú Cultural*” (1999), Instituto Itaú Cultural/ São Paulo (2000 e 2001), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ); “*Residência Faxinal das Artes*”, em Faxinal do Céu, Paraná (2002). Também em 2002, é premiado pelo Salão de Artes Visuais de Brasília. Representado pelas galerias Emma Thomas, Luciana Caravello e Celma Albuquerque, mantém um expressivo conjunto de publicações na forma de livros por ele produzidos, de maneira independente ou vinculados a projetos institucionais. Exemplos desses livros são: “*São as Coisas que Você Não Vê que nos Separam*” (2004); “*Num lugar tão longe de você*” (2013) ou “*Somos Iguais*” — projeto “*Oi Futuro*” — RJ (2015).

Em seus trabalhos Nazareno lida com questões relacionadas a memória; à infância e ao desenvolvimento do sujeito e suas implicações naturais nas dificuldades frente aos aspectos mais sutis do cotidiano. Tomam a forma de desenho, fotografia, objetos, instalações ou livros nos quais usualmente combinam palavra e imagem. Por meio dessa combinação, o artista é capaz de empregar uma narrativa que ativa personagens tanto quanto imanta e anima

objetos materiais para cenas cuja intimidade ou urgência de contato sugerem a construção de ambiências e a participação dos seus espectadores.

As três serigrafias expostas em “*Paisagem sob Inventário*” exemplificam a noção de memória explorada na obra de Nazareno. São trabalhos que ilustram situações algo inusitadas – cadeiras vazias em disposições simétricas, ordenadas – e, de certa forma, inquietantes; sensação que pode se explicar por meio da própria percepção do público sobre a domesticidade do objeto retratado e a configuração atípica na qual se encontram, a partir da proposta do artista. Apesar do objeto cadeira ser de uso humano, nessas imagens não há ninguém presente. Apesar de muitas, as cadeiras estão representadas em escala muito menor do que a usual, o que sugere a sua miniaturização, forma e dimensão bastante frequentes em demais trabalhos da produção do artista.

Nas imagens das serigrafias de “*Esperando*” e “*Em guarda*”, essa certa circunstância fora do comum convida o espectador a um olhar quase onisciente, visto de cima, tautológico. E a condição de espera imposta sugere tempo e espaço constantes, algo labirínticos, nos quais não se sabe ao certo, onde começam e onde terminam. São espaços que só podemos imaginar naquela paisagem doméstica onírica. O sentimento promovido pelo conjunto assim ordenado é de inquietação; por que elas estão ali? A quem elas servem? De que modo estabelecem uma estrutura de relações interpessoais por sua proximidade, sequencialidade e posição: ora em acordo, ora em contraposição, umas com as outras.

Referências:

Furegatti, Sylvia. *Fichas de pesquisa para a exposição “Paisagem sob Inventário” – artistas convidados*. Julho, 2022.

Nazareno. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. Verbete da Enciclopédia, São Paulo: Itaú Cultural. 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoaz7064/nazareno>. Acesso em: 10 jul. 2022.

Nazareno. *Somos iguais / Nazareno*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2014.

Nazareno. *Prêmio Pipa. A janela para a arte contemporânea brasileira*. Ano 14. 2016. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/nazareno/> Acesso em: 12 jul. 2022.

RENINA KATZ

Por Caroline Heldes de Oliveira e Claudio de Melo Filho



Lua Nova, sem data
gravura em metal sobre papel; 78 × 59,5 cm

Renina Katz nasceu em 1925, em Niterói, no Rio de Janeiro, onde iniciou seus estudos artísticos em 1946. A artista cursou pintura na Escola Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, entre 1947 e 1950, onde foi aluna de Henrique Cavalleiro e Quirino Campofiorito. Também formou-se em Desenho na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Na gravura, suas principais referências foram o austríaco Axl Leskoschek e Carlos Oswald, o primeiro com a xilogravura e o segundo, gravura em metal, em seu contato com eles, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

Gravurista, desenhista, aquarelista, ilustradora e professora, Katz consolidou-se no circuito artístico na década seguinte, quando se muda para São Paulo em 1951. Continua seus estudos em desenho pela Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil, onde obtém sua licenciatura. Passou a lecionar desenho e gravura no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1952 e na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em 1955. No ano seguinte, tornou-se docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), onde obteve os títulos de mestre e doutora.

Participou de exposições individuais no MASP e no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 1953, e de coletivas internacionais, como a Mostra Brasileira de desenho e gravura em Varsóvia, na Polônia, em 1954 e a 28ª e 42ª Bienal de Veneza, em

1956, ao lado de artistas como Geraldo de Barros, Di Cavalcanti, Fayga Ostrower, Oswaldo Goeldi e Marcello Grassmann. Ao longo de sua carreira, fez exposições individuais no Chile, Estados Unidos, México, Portugal e Holanda, participou de cinco edições da Bienal Internacional de São Paulo, da 2ª Bienal de Havana, entre exposições coletivas na Suíça, Polônia, Índia, Itália, Espanha, França, Áustria, Argentina, Venezuela, Inglaterra, Dinamarca, entre outras.

Inicialmente, seu trabalho consistiu em paisagens e retratos de caráter impressionista, mas logo ganhou uma temática mais engajada, na qual Leskoschek foi uma importante referência para a artista. Suas xilogravuras passaram a apresentar cenas cotidianas das populações marginalizadas, desse momento destacam-se as séries “Retirantes” (1948–1956), em que a artista retrata pessoas que passam pela Estação da Luz, em São Paulo e a série “Favela” (1956), que destaca a mulheres trabalhadoras da periferia. O caráter realista e intenso jogo de luz e sombra são características marcantes dessa fase, além de seu refinamento técnico e formas sintéticas.

Na passagem dos anos 1950 para 1960, Katz passa a explorar tendências abstracionistas, com referências às gravuras e aquarelas japonesas dos séculos XVIII e XIX, privilegiando jogos de

transparências e texturas, afastando-se das representações figurativas, embora a noção de paisagem permaneça, estas são concebidas como lugares da memória. A cor assume o protagonismo em sua produção e ela transita entre a gravura em metal, lito e serigrafia, bem como a aquarela.

A obra *Lua Nova*, gravura em metal, que integra o acervo do Museu de Artes Visuais da Unicamp, é representativa de sua pesquisa poética e estética mais madura e, embora sem data, assemelha-se

muito a outros exemplares de sua produção de meados dos anos 1970. Apesar de prevalecer as formas abstratas, apresenta uma paisagem com elementos que evidenciam um intenso estudo sobre diferentes texturas que remetem ao mar e à areia, em um jogo de transparências, sobre o qual a artista possui grande domínio e compõem um lugar que passeia sobre um caráter onírico. Na metade superior, uma grande Lua branca e opaca se destaca, ocupando todo o céu.

Referências:

Katz, Renina. *Renina Katz*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. – (Artistas da USP, 6).
Mattos, C. V. de; Eluf, L. (Org.). *Coleções de arte da Unicamp*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

THIAGO BORTOLOZZO

Por Isabela Jaha



[Sem título], 2022

intervenção artística; 300 × 300 × 60 cm

Thiago Bortolozzo (São Paulo, 1976) vive e trabalha em Campinas, SP. Graduado em Artes Visuais pela ECA USP (2000), Mestre em Poéticas Visuais pelo PPGAV IA Unicamp (2018). Teve uma longa estadia em Berlim, onde viveu por cerca de dez anos, atuando como artista visual e aluno vinculado ao Programa de Mestrado “*Space Strategies*” na Universidade Kunsthochschule Weisensee. Nesta instituição recebeu prêmio aluno estrangeiro DAAD (2011) e pelo Programa de Mestrado “*Art in Context*” na udk University Arts em Berlim. Dentre suas participações em exposições, destacam-se: Galeria Virgílio (2018), Casa de Vidro de Campinas (2017), Galeria SGR, Bogotá/Colômbia (2016), *Red Bull Station*/São Paulo (2016), GAIA Unicamp (2017), CCSP (2015), SP Artes (2013), MAM São Paulo (2007), Instituto Tomie Ohtake SP (2006); 26ª Bienal Internacional de São Paulo (2004), dentre outras.

Sua produção artística direciona-se ao tensionamento das questões da arquitetura e do espaço urbano da cidade moderna e contemporânea, com foco nas relações políticas, sociais e históricas dos lugares eleitos por ele para a construção de objetos, instalações, intervenções artísticas, além de performances e fotografia. Bortolozzo interessa-se

pelas transformações e reversibilidades dos equipamentos e do espaço urbano habitado, circunstância que se percebe também na temporalidade de seus projetos ou mesmo na qualidade do material construtivo de que faz uso.

Parte de sua produção artística constitui-se de grandes estruturas construídas em madeirite instaladas de modo sempre temporário, em diferentes espacialidades urbanas, mais comumente vinculadas a espaços culturais. Vale destacar que este é um tipo de material considerado provisório, utilizado em projetos e construções em fase inicial ou intermediária aos quais acostumamos nosso olhar urbano, de certa forma amortecido pelas modificações constantes dessa paisagem. Na obra de Bortolozzo este tipo de material pode ser compreendido para além de sua visualidade. O emprego que o artista faz desse material permite verificar os estados transitórios de sua estrutura projetada e concebida a partir da precariedade¹. Nesse sentido, o resultado plástico destas ações construtivas temporárias chamam nossa atenção para seu estado em permanente confecção, como se estivessem replicando os atuais estágios da esfera urbana em sua constante fase de construção, sempre dada por adição. Quando suas

¹ Trata-se de elemento bastante trabalhado pelo artista em sua dissertação de mestrado intitulada: *Projetos artísticos elaborados a partir das cidades de: Campinas, São Paulo e Berlim*, realizada no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais — PPGAV IA Unicamp, e defendida em 2018.

intervenções são construídas em espaços internos de instituições culturais, tal como se efetivou na exposição “*Paisagem sob inventário*” podemos averiguar o sentido do fluxo aplicado pelo artista que visa levar para o espaço interno (e institucional) o que se encontra no ambiente externo, no contexto urbano.

No que concerne ao ambiente urbano, os trabalhos artísticos de Thiago Bortolozzo procuram comentar os modelos de expansão da paisagem

dos atuais centros que habitamos, preferindo essa espacialidade, em detrimento daquela promovida pelo espaço privado. O que ele revela em suas construções em madeirite são as linhas geradoras da forma final da arquitetura. Essas estruturas cruas e aparentes agem como linhas de força e assim, vão além de simples estruturas provisórias precárias, constituindo-se em outra temporalidade, dada por um caráter artístico reflexivo.

Referências:

Furegatti, Sylvia. *Fichas de pesquisa para a exposição “Paisagem sob Inventário” – artistas convidados*. Julho, 2022.

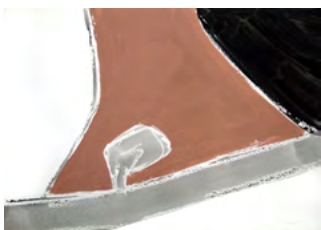
Sobre Vital: entrevista com Thiago Bortolozzo. Por Gilberto Mariotti. In: *Forum Permanente*, vol. 2, n.01, 2013. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-1/discussao-bissexta/vital-brasil-2/thiago-bortolozzo> Acesso em: 08 jan. 2023.

Thiago Bortolozzo. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Verbetes da Enciclopédia*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoaz48595/thiago-bortolozzo>. Acesso em: 13 jun. 2022.

Thiago Bortolozzo. Site oficial do artista. Disponível em: <https://thiagobortolozzo.wordpress.com/> Acesso em: 20 jul. 2022.

THOMAZ PERINA

Por Deivisson Dias Chagas



[Sem título], da série *Texaco no Bonfim*, 1998
acrílica sobre papel cartão; 50 × 66 cm

Thomaz Perina (1921–2009), pintor, publicitário, figurinista, nasceu e viveu em Campinas, onde desenvolveu longa trajetória artística. Artista autodidata, integrou o grupo *Vanguarda* de Campinas, juntamente com outros artistas tais como Geraldo de Souza, Maria Helena Motta Paes, Raul Porto, Franco Sachi e Francisco Biojone. Tendo Perina como grande referência para a pintura, o grupo modernizou a cena das artes plásticas na cidade nas décadas de 1950 e 1960. Perina teve participação importante no Salão Paulista de Arte Moderna, sendo premiado em sua 10ª Edição (1961). Em 2017, o Museu de Arte Contemporânea de Campinas (Macc) apresentou uma importante retrospectiva de sua obra, na exposição intitulada: “A Vanguarda de Thomaz Perina”.

O trabalho de Perina desenvolve-se, sobretudo, no campo pictórico. É um pintor de ofício, que estende sua pesquisa do fazer ao longo de várias décadas. Se seu campo é o pictórico, seu objeto de representação será a cidade, ou melhor, o espaço urbano de Campinas. Ao longo de ao menos cinco décadas, sua produção debruça-se sobre as transformações desta paisagem urbana.

A paisagem urbana que se apresenta para o artista ao longo de décadas trata-se, de fato, de uma paisagem em transformação. E tal fato, a metamorfose pela qual passa Campinas, de uma cidade com feições de vila, para um espaço urbanizado e metropolitano, efeito de rápida industrialização, devem ter influenciado o olhar e o fazer do artista. Ao analisar sua produção, percebe-se que sua concepção

de paisagem nunca foi um fenômeno monótono e imutável, mas assemelhava-se mais a um processo construtivo e dinâmico, o que transparece em sua busca incessante pela atualização do seu modo de representação pictórica.

Nesse ponto é importante salientar a relação intrínseca entre pintura e paisagem que aparece em sua obra. O objeto que busca representar é a paisagem e o meio escolhido para tal é o pictórico. No caso de Perina, o recorte que lhe interessa representar é a paisagem do *lócus* onde reside e sobre o qual desenvolve um olhar atento, transformando-se num autêntico *flâneur*, explorando a cidade e estabelecendo na pintura, seu modo de relação com ela.

O processo de experiência e a busca por uma forma pessoal de representar a paisagem, fazem com que o artista passe rapidamente pela figuração. Isso aparece nos primeiros trabalhos do artista, nos quais a figura da paisagem, ou seja, a busca por fazer assemelhar a pintura com aquilo que ela representa parecia se impor num primeiro momento. Entretanto, o interesse reiterado pelo objeto faz com que ele passe a desenvolver logo em seguida uma linguagem que abdica dos padrões acadêmicos e assume uma tendência abstrata. As influências que o contexto de um artista campineiro teve nas décadas de 1950 e 1960 são parte importante nesta guinada, mas é preciso dizer que uma certa percepção e sensibilidade do artista para com a paisagem e a pintura fazem com que ele desenvolva uma linguagem bastante original.

A partir de meados da década de 1950, Perina começa a desenvolver seus trabalhos, que ora não mais podem ser enquadrados em um figurativismo e que serão explorados nas próximas décadas de sua produção. Embora não mais figurativos, seus trabalhos não deixarão jamais de fazer alusão àquele objeto primeiro de sua atenção, a paisagem, recebendo – todas as suas pinturas –, a partir de então, esse título. A partir dessa virada, são perceptíveis em suas pinturas alguns aspectos, tais como, o desvanecimento da cor, a restrição de sua paleta de cores e sua utilização em tons baixos. Há a quebra da relação natural dos elementos constitutivos da paisagem; como ruas, quarteirões, linhas do horizonte e a onipresente árvore; em favor de uma composição quase abstrata. A perspectiva tradicional é substituída pela percepção de profundidade em outra estrutura. Todos estes aspectos fazem com que sua pintura seja reconhecível por uma economia fantástica de formas e cores.

É o que pode ser visto nos dois trabalhos presentes nessa exposição: “Paisagem II” e trabalho Sem Título da série “Texaco no Bonfim”. Nessas duas pinturas de fases mais avançadas de sua produção, nota-se uma maior liberdade dos gestos e formas mais soltas. Pode-se ver nelas a figura onipresente em seus trabalhos de um círculo, aqui mais irregular

do que em outros trabalhos. Em alusão a sua busca pela paisagem, a figura se relaciona com a árvore, retratada sempre em um espaço ermo e solitário.

A trajetória pictórica de Perina nos faz refletir acerca das representações possíveis que a paisagem pode comportar. Perina ultrapassa uma experiência inicial com o figurativo, que condiciona a representação a uma imagem semelhante àquilo que se representa. Sua dedicação, sensibilidade e contato com o objeto levam-no a realizações de pintura em que a paisagem está presente, não pela mera semelhança, mas por uma relação mais sofisticada. A ideia aristotélica de *mímesis* parece nos ajudar a entender essa operação. Para Aristóteles, mais do que imitar o modelo diretamente, trata-se a *mímesis*¹ de uma operação na qual se imita o modo de produção do modelo. Esse mecanismo parece ser visível nas obras de Perina, na sua capacidade de, na economia autoimposta de formas e cores, criar as mais variadas possibilidades de combinações e composições. Mais do que semelhança, suas pinturas guardam com a paisagem uma relação estrutural e construtiva. É por esse motivo que há em suas pinturas uma notável singularidade, cuja conotação – a paisagem – deixa de preexistir à obra e, num processo sutil e de grande economia, nela se presentifica.

Referências:

- Cauquelin, Anne. *A invenção da paisagem*. trad. Marcos Marcionilo. São Paulo, SP: Martins, 2007.
- Dionísio, Emerson. *Thomaz Perina — No silêncio da paisagem*. Texto do Catálogo da Exposição Thomaz Perina - No silêncio da paisagem, MACC–Campinas, 2003.
- Fonseca, D. P.; Silva, J. A. C. *Thomaz Perina: Pintura e Poética*. Campinas: s.n.; 2015.
- Rancière, Jacques. *A Partilha do Sensível*. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo, SP: Exo: Editora 34, 2009.

¹ Rancière, Jacques. *A Partilha do Sensível*. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo, SP: Exo: Ed. 34, 2009. p. 24.

Obras Apresentadas

DO ACERVO MAV UNICAMP

Antonio Henrique Amaral (São Paulo/SP, 1935–2015)

Um + Um = Dois, 1967

do álbum *O Meu e o Seu* — impressões de nosso tempo

xilogravura sobre papel; 37 × 54 cm

Beatriz Rauscher (Casa Branca/SP, 1960)

Sem título, da série *Xilogravuras Secas*, 1993
xilogravura sobre papel; 62,5 × 45 cm

Sem título, da série *Xilogravuras Secas*, 1993
xilogravura sobre papel; 62,5 × 45 cm

Bené Fonteles (Bragança/PA, 1953)

Sem título, (I/VI) da série *Ninhos*, 1988
fotografia digital, impressa com pigmento mineral em papel de algodão; 86 × 120 cm

Claudio Garcia

Livro de Horas, 2001–2010

livro de artista / gravura em metal, desenho, colagem e pintura sobre papel;
40,5 × 30 cm (41 p. entre 24,4 × 31,4 cm)

Ellen Banks (Boston/EUA, 1941–2017)

[Sem título], sem data
pintura acrílica sobre tela; 100 × 82,5 × 5 cm

Ermelindo Nardin (Piracicaba/SP, 1943)

Paisagem 6, 1991

água-tinta e água-forte sobre papel; 49,5 × 70,6 cm

Fayga Ostrower (Lodz/PL, 1920–2001)

5834, 1958

água-forte e água-tinta sobre papel; 38 × 53,5 cm

8103, 1981

litogravura sobre papel; 59,2 × 79,2 cm

George Gülich (São José Dos Campos/SP, 1968)

Fantasia arquitetônica, 2007

gravura em metal; 54 × 78,5 cm

Lasar Segall (Vilna/LTU, 1889–1957)

Marinheiro e chaminé, 1930

xilogravura sobre papel; 30,5 × 24 cm

Luise Weiss (São Paulo/SP, 1953)

Sem título, 2010

xilogravura sobre papel; 48 × 66,2 cm

Sem título, 2011

xilogravura sobre papel; 48,3 × 66,5 cm

Marcelo Moscheta (São José do Rio Preto/SP, 1976)

Fundo Infinito, 2016

instalação artística (impressão offset, pvc expandido, bloco celular, chapa galvanizada e manta magnética); 190 × 120 × 60 cm

Marco Buti (Empoli/ITA, 1953)

Sem título, 1984

gravura em metal sobre papel; 33 × 48 cm

Maria Lúcia Magliani (Pelotas/RS, 1963–2012)

Sem título, da série *Procura-se*, 2012

xilogravura sobre papel; 42,2 × 29,7 cm

Mário Bueno (Campinas/SP, 1916–2001)

Navio, 1976–1986

pintura acrílica sobre papel; 51,7 × 36 cm

Navio, 1976

pintura acrílica e colagem sobre papel;
68,5 × 54 cm

[Sem título], da série *Barcos*, 1989

pintura acrílica sobre papel; 33 × 48 cm

02, 07, e 10, da série *Diversos I*, sem data
desenho em caneta esferográfica e lápis de cor
sobre papel jornal; 11,8 × 20,7 cm, 9 × 10,8 cm e
7,8 × 8,8 cm

01 e 14, da série *Diversos III*, sem data
desenho em caneta hidrográfica sobre papel;
31,5 × 21,5 cm

10, da série *Diversos Caras*, sem data
desenho em caneta esferográfica sobre papel;
31,5 × 21,5 cm

Renina Katz (Rio De Janeiro/RJ, 1925)

Lua Nova, sem data
água-forte sobre papel; 78 × 59,5 cm

Thomaz Perina (Rio De Janeiro/RJ, 1925)

Paisagem II, 1998
pintura acrílica sobre papel cartão; 48,5 × 63,8 cm

[Sem título], da série *Texaco no Bonfim*, 1998
pintura acrílica sobre papel cartão; 50 × 66 cm

DOS ARTISTAS CONVIDADOS

Amilcar Packer (Santiago/CL, 1974)

Mapaisagem, 2013–2022
intervenção artística, materiais e
dimensões variáveis

Bella Tozini (São Paulo/SP, 1980)

Bella, da série *Corpes*, 2019
fotografia digital, impressa com pigmento mineral
em papel de algodão; 135 × 90 cm
Gio, da série *Corpes*, 2022
Jupi77er, da série *Corpes*, 2020
Toranja, da série *Corpes*, 2021
Tayan, da série *Corpes*, 2021
intervenção na área externa do museu / fotografia
digital impressa em vinil branco; 92 × 129 cm

Guga Ferraz (Rio de Janeiro/RJ, 1974)

*Até onde o mar vinha, até onde o rio ia — praia de
Santa Luzia*, 2010
ação com sal grosso sobre asfalto

foto: Beto Felício

fotografia digital, impressa com pigmento mineral
em papel de algodão; 75 × 50 cm

*Até onde o morro vinha, até onde o rio ia — projeto
de reconstrução do Morro do Castelo*, 2014
desenhos em nanquim sobre papel; 74 × 112 cm

Leandro Gabriel (Belo Horizonte/MG, 1970)

[Sem título], 2013
Escultura em ferro, 500 × 250 × 200 cm

**Marlon de Azambuja (Santo Antônio da Patrulha/
RS, 1978)**

Potencial escultórico, 2008
Ação com fitas adesivas sobre mobiliário urbano
Série de 10 fotografias digitais impressas com
pigmento mineral em papel algodão, 30 × 40 cm
(cada imagem), 2022

Monica Mansur (Rio de Janeiro/RJ, 1956)

Labirinto, da série *O Instante mais Longo...* (2018–
2022), 2022
instalação artística / fotografia pinhole em filme
120mm, impressa em papel colado em papelão
ondulado; 90 × 1500 cm

Paisagem em Suspensão... 2019/2022
fotografia pinhole, impressa em pigmento mineral
sobre papel de algodão; dimensões variadas

Nazareno Rodrigues (São Paulo/SP, 1967)

Esperando, 2008
Esperando, 2008
Em guarda, 2014
serigrafia sobre papel, 70 × 100 cm

Thiago Bortolozzo (São Paulo/SP, 1976)

[Sem título], 2022
intervenção artística sobre uma coluna interna do
museu / chapas de madeira, 300 × 300 × 60 cm

Richard Long und Ich, 2013–2017
fotografia digital, impressa com pigmento mineral
em papel de algodão; 103 × 69 cm

Sobre os autores

APRESENTAÇÕES

Fernando Antonio Santos Coelho é pró-reitor de Extensão e Cultura — PROEC UNICAMP e presidente do Conselho de Cultura da Universidade. Professor Titular do Instituto de Química da Unicamp, desde de janeiro de 2011. Atuou como Assessor da Pró-Reitoria de Pesquisa da Unicamp no quadriênio 2013–2017. Foi contemplado com o Prêmio de Reconhecimento Acadêmico Zeferino Vaz em 2012. Tem experiência na área de Química, com ênfase em Síntese Orgânica. Atuou como chefe do departamento de Química Orgânica do Instituto de Química da UNICAMP (biênios 2000–2002; 2002–2004; 2006–2008; 2018–). Foi também diretor da Divisão de Química Orgânica da Sociedade Brasileira de Química (2002–2004). Autor de mais de 100 publicações científicas, tem várias orientações de Pós-Graduação e Graduação, a nível nacional e internacional. É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPQ — Nível 1B.

Cacá Machado é diretor de cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura PROEC UNICAMP. Historiador e compositor, professor do Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp. Foi pesquisador visitante no Departamento de Música da Columbia University (Nova York, EUA, 2014). Atualmente é Diretor-Presidente da Associação amigos do Centro Cultural São Paulo (SP). Foi Diretor do Auditório Ibirapuera (SP, 2011) e Diretor do Centro de Música da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE, RJ/DF) do Ministério de Cultura do Brasil (2008/2010). Realizou pós-doutorado em História pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). É autor dos livros "O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth" (São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2007) e "Tom Jobim" (Coleção Folha Explica, Publifolha, 2008), entre outros artigos e ensaios, e dos CDs/LPs *eslavosamba* (yb Music, 2013) e *Sibilina*

(yb Music, 2018). Foi curador da exposição "Machado de Assis, mas este capítulo não é sério" (Museu da Língua Portuguesa, SP, 2008), entre outras. Possui várias produções autorais em música para o cinema, televisão e teatro.

CAPÍTULOS

Antônio Carlos Rodrigues de Amorim é professor titular (MS-6) na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, na disciplina Cultura, Educação e Imagem. Doutor em Educação, tendo realizado Pós-Doutorado na Escola de Comunicação do Goldsmiths College da Universidade de Londres. Pesquisador do Laboratório de Estudos Audiovisuais (Olho) e pesquisador associado no Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor). Membro do Conselho Executivo do MUSEU DE ARTES VISUAIS MAV — Unicamp. Tem experiência com pesquisa e formação de profissionais da área de museus de ciências, estudando percepção pública, e análise e criação de artefatos expositivos.

Evandro Ziggiatti Monteiro é arquiteto, urbanista, professor livre docente e pesquisador da Unicamp, Universidade Estadual de Campinas. Parte importante de sua formação é ligada também ao contexto artístico-cultural de sua cidade natal, Campinas, e ao tradicional Conservatório Carlos Gomes. Sua principal linha de pesquisa é baseada em estudos de morfologia urbana dos tecidos existentes, sua evolução, bem como os resultantes conflitos e impactos na paisagem urbana, especialmente na cidade de Campinas. É coordenador do Laboratório FLUXUS de Redes Técnicas e Sustentabilidade Socioambiental, através do qual conduz suas pesquisas e orienta alunos de mestrado e doutorado, além de ter sido um dos fundadores da rede de pesquisas DASMIND (Design, Art, Space & Mind). É membro do conselho executivo do MAV UNICAMP.

Fernando Moral-Andrés é arquiteto formado pela Universidade de Valladolid, mestre pela Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona e doutorado pela Universidade Politécnica da Catalunha. Recebeu a Bolsa Internacional 'Jorge Oteiza' na Universidade Pública de Navarra. A sua obra, especializada em património e infraestruturas, já foi publicada pelas revistas *Domus*, *Detail*, *On Diseño*, *a+a* e *Arquitectura Viva*. Foi finalista dos Prémios iccl de Construção Sustentável, XII Bienal Espanhola (BEAU) e da Trienal Virserums Konsthall (Suécia). É Diretor da Escola de Arquitetura da Universidade Nebrija e Professor Visitante na Sapienza-Università di Roma. Autor dos livros: *Oteiza. Arquitectura desocupada* (2011), *Alfredo Pirri. Espacio privado, arte público* (2020). Foi curador das exposições: *Mecanoo architecten: the Dutch mountains*, *Ábalos+Sentkiewicz: 6 verticalscapes* e *Eduardo Souto de Moura: Projectos y Concursos*.

Glòria Jové Monclús é professora titular na formação de professores da Universidade de Lleida. Na Escola Politécnica desta Universidade ministra as disciplinas Arte e Cultura Digital e Tecnologias Criativas. É coordenadora do grupo de inovação *Espai Híbrid* sobre educação, arte e transdisciplinaridade. Doutora em Ciências da Educação pela Universidade Autònoma de Barcelona, desenvolve, desde 2007, trabalho de pesquisa e aplicação metodológica que parte da compreensão da arte e das práticas artísticas contemporâneas como instrumento básico para a formação de professores nas mais variadas áreas de conhecimento. Em 2017, teve seu trabalho premiado na Conferência Internacional sobre Ensino Universitário e Inovação (CIDUI). Sua proposta *Aprender e ensinar por meio dos recursos comunitários e mediante a arte* integra o projeto *O museu é uma escola* (<https://museuesunaescola.wordpress.com/>) por meio do qual estende seu trabalho em convênios e outras atividades desenvolvidas em fundações culturais, museus e universidades da Europa e do Brasil, como por exemplo na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e na Universidade de Criciúma, Santa Catarina (UNESC).

Juliana Valentim Harayashiki é bacharel em Arquitetura e Urbanismo pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU) da USP São Carlos, onde desenvolveu: pesquisa de iniciação científica “Memórias do Ensino de Plástica”; obra coletiva “Sandálias”, integrante do projeto “Cartografias” que foi parte da exibição da 100 Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo; projeto de graduação “Cidade Palimpsesto”, composta por intervenções urbanas e artísticas em espaços residuais de antigos centros e barreiras urbanas. Mestre em Arquitetura e Cultura Urbana pela Escola de Graduação em Inovação Urbana da Universidade Nacional de Yokohama com a dissertação “O estudo da influência dos corpos d’água da bacia do Rio Ooka na forma urbana de Yokohama”. Estágio de verão no ex.Research Institute Institute Ltd, Environmental and Regional Planning, Research and Consulting, com o desenvolvimento da pesquisa “Evaluation Of Japanese and Brazilian energy status”. Atualmente é doutoranda na FEC-FAU UNICAMP, com ênfase em morfologia urbana e paisagem.

Sylvia Furegatti é professora Associada do Instituto de Artes da Unicamp. Artista visual e curadora. Suas principais linhas de pesquisa e poética em arte contemporânea são: relações entre arte e espaço urbano; arte pública; processos criativos dentre arte, paisagem e natureza e curadoria artística. Dirige o MUSEU DE ARTES VISUAIS MAV UNICAMP, desde 2017. Representa a Unicamp no Conselho do Sistema de Museus do Estado de São Paulo – cosisem, desde 2018. É coordenadora nacional do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (GEAP BR) e vice-coordenadora do Grupo de Estudo sobre Arte Publico en Latinoamerica (GEAP LA). Líder dos Grupos de Pesquisa CNPQ “GEAP BR” e “Propostas Artísticas Contemporâneas”. É fundadora do Grupo Pparalelo de Arte Contemporânea (www.pplartgroup.net). Alguns de seus projetos autorais são: “Jardim de Esculturas e Convivência do Instituto de Artes da Unicamp (2018–); “Projeto Estante de Livros e Cadernos de Artista – IA UNICAMP (2012–); Painéis Expositivos do IA Unicamp (2018–); “Notas sobre a trajetória artística” vídeo – Prêmio FICC 2022); “Pote de Plant” (ação urbana e seminário em Paris/Sorbonne, 2018);

“1+1=3” (Prêmio Secretaria de Cultura de Campinas, 2015, MACC e Oficina Cultural Oswald de Andrade, SP); “Come fare amici” (intervenção artística, Veneza, Itália, 2019).

VERBETES

Andressa Rezende Boel é artista e pesquisadora. Realiza seu doutorado em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Unicamp – PPGAV IA UNICAMP. Durante o mestrado foi orientada pela Profª Drª Beatriz Rauscher, na Universidade Federal de Uberlândia – UFU, mesma instituição na qual graduou-se em Artes Visuais.

Aline Hübner Freitas é graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, com mobilidade nacional realizada na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Em 2017, concluiu o Mestrado em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Atualmente realiza Doutorado no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – PPGAV no Instituto de Artes da UNICAMP, sob orientação da Profa. Dra Maria de Fátima Morethy Couto.

Ana Carolina Albuquerque de Moraes é doutoranda e mestra em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica) pela Universidade Estadual de Campinas. É Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade Federal de Sergipe.

Caroline Heldes Oliveira é pesquisadora e coordenadora pedagógica de arte–educação. Mestranda em Artes Visuais pelo PPGAV IA UNICAMP, programa onde realiza pesquisa sobre o colecionismo de arte contemporânea e o sistema da arte no Brasil.

Claudio de Melo Filho é artista–pesquisador com atuação nas áreas de Arte, Tecnologia e Natureza. É doutorando em Artes Visuais pelo PPGAV IA UNICAMP onde pesquisa colaborações teórico–práticas entre sistemas biológicos e computacionais.

Debora Visini é formada em História pela Universidade de São Paulo e atualmente desenvolve

doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UNICAMP na linha de pesquisa de História, Teoria e Crítica da Arte.

Deivisson Dias Chagas é artista Visual e Professor. Bacharel e licenciado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unicamp e licenciado em Filosofia pela PUC–CAMPINAS. Atualmente desenvolve pesquisa de Mestrado na linha de Poéticas Visuais e Processos de Criação no PPGAV IA UNICAMP.

Isabela Jaha é artista visual e arte–educadora. Graduada em bacharelado e licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas, produz trabalhos sobre temas referentes à classe, gênero e memória coletiva. Atuou como bolsista SAE–BAS no MAV UNICAMP.

João Paulo de Souza Jacob é artista–pesquisador, nascido em Juiz de Fora (MG), formado em Artes pela UFJF, Mestre em Artes Visuais pela UFJF e doutorando em Artes Visuais pelo PPGAV IA UNICAMP. Em seu trabalho investiga as aproximações entre arte contemporânea, lugar, memória e arqueologia.

Vanessa Seves Deister de Sousa é Doutoranda e Mestra em Artes Visuais pelo PPGAV – IA UNICAMP. Atualmente trabalha como professora colaboradora no departamento de Arte Visual da UEL, ministra o componente curricular Arte na educação básica e atua como artista plástica–performática e produtora cultural na cidade de Londrina–PR.

Victor Santos é bacharel e licenciado em Artes Visuais pela Unicamp e mestrando em Artes Visuais, na linha de pesquisa História, Teoria e Crítica, pela mesma instituição. Atua como artista, escritor e arte–educador no interior de São Paulo.

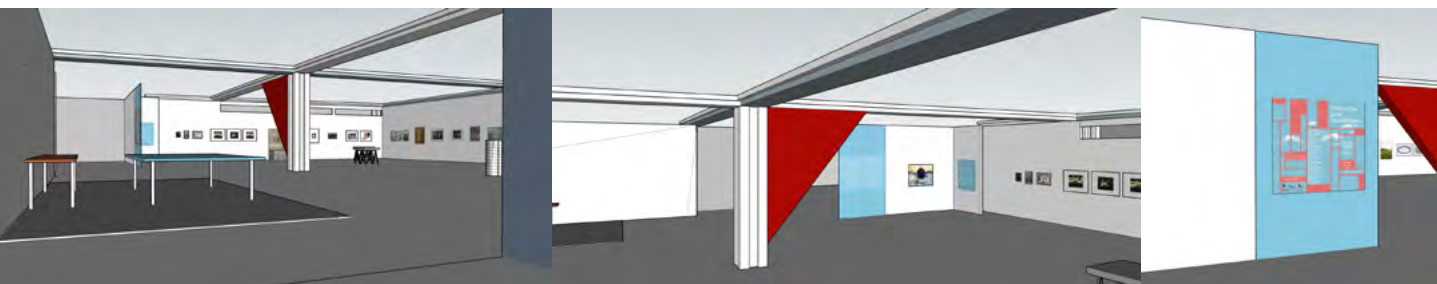
DESIGN GRÁFICO E EXPOGRÁFICO

Betânia Gonçalves de Carvalho é arquiteta e urbanista graduada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002) e Mestre em Engenharia de Infra-Estrutura Aeronáutica pelo Instituto Tecnológico de Aeronáutica (2006). Desde 2021, integra o corpo

administrativo do MAV UNICAMP. Tem direcionado seus interesses de estudo para o campo da Museologia, particularmente para a elaboração de projetos expográficos. Atuou como arquiteta urbanista em projetos de paisagismo no Brasil e Estados Unidos.

Filipe Negrão é designer pelo Senac, pós-graduado em Typeface Design pela Cooper Union New York, com MBA em Negócios Internacionais pela Facamp e em User Experience (ux) e Design de Experiências pela UDESC. Completou sua formação como type designer com os cursos da DesignDesign.Space (NL), Practica Program (US/DE) e ILT ACADEMY (UK). É, atualmente, representante do Brasil na ATypI (Association Typographique Internationale) e professor licenciado das Faculdades de Campinas e da Especialização em Design Gráfico da Unicamp.

Flávia Carneiro Leão é graduada em Ciências Sociais pela Unicamp (1987). Possui Especialização em Organização e Arquivos – Unicamp (1988); Gestão de Processos – Unicamp (2013) e Design Gráfico – IA UNICAMP (2017). cursou o Mestrado em Ciência da Informação – USP (2006). Atuou como diretora do Centro de Documentação "Alexandre Eulálio" CEDAE/UNICAMP (1995–2016). Desde 2018, integra o corpo técnico do MAV UNICAMP onde gerenciou o processo de implantação da plataforma Tainacan do museu.







Este livro utiliza as famílias tipográficas Laski Sans
e Laski Slab, de Ramiro Espinoza e Leluja Original,
de Deia Kulpas.

ELABORAÇÃO DA FICHA CATALOGRÁFICA

Gildenir Carolino Santos (Bibliotecário)

AUTORES

Fernando Antonio Santos Coelho

Cacá Machado

Sylvia Furegatti

Antonio Carlos Amorim

Evandro Ziggiatti Monteiro

DESIGN GRÁFICO E EXPOGRÁFICO

Betânia Gonçalves de Carvalho

Filipe Negrão

Flávia Carneiro Leão

DIAGRAMAÇÃO E ACABAMENTO

Filipe Negrão

TIRAGEM

E-book (PDF)

VERBETES

Aline Hübner Freitas

Andressa Boel Rezende

Ana Carolina Albuquerque de Moraes

Antonio Carlos Amorim

Caroline Heldes de Oliveira

Claudio de Melo Filho

Debora Machado Visini

Deivisson Dias Chagas

Isabela Jaha

João Paulo de Souza Jacob

Vanessa Seves Deister de Sousa

Victor Santos

CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP

P166 Paisagem sob inventário [recurso eletrônico] / Fernando Antonio Santos Coelho ... [et al.]; verbetes: Aline Hübner Freitas...[et al.]. — Campinas, SP: BCCL/UNICAMP, 2023.
1 recurso online [144 p.] : il.

Modo de acesso: www

Publicação digital (e-book) no formato PDF. [9,9 MB]

DOI: [10.20396/ISBN-9786588816516](https://doi.org/10.20396/ISBN-9786588816516)

ISBN: 978-65-88816-51-6

1. Museu de arte – Catálogos de exposições. 2. Arte – Exposições.
3. Paisagem na arte – Exposições. 4. Universidade Estadual de Campinas. Museu de Artes Visuais – Coleções de arte. I. Coelho, Fernando Antonio Santos, 1956- II. Freitas, Aline Hübner (ver.).

23-009

CDD-708

Bibliotecário: Gildenir Carolino Santos – crb-8ª/5447

Publicação digital – Brasil

1ª edição – maio – 2023

ISBN: 978-65-88816-51-6



BY NC SA

Atribuição-NãoComercial-Compartilha Igual CC BY-NC-SA

Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam a você o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.