

Paisagem Construída



PAISAGEM CONSTRUÍDA

Aline Moreno de Oliveira

USP
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

PAISAGEM CONSTRUÍDA

Aline Moreno de Oliveira

Capa: Sem título, 2022

Crédito fotográfico: Ana Helena Lima

Área de Concentração: Poéticas Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Liliane Benetti

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Aline Moreno de
Paisagem construída / Aline Moreno de Oliveira;
orientadora, Liliane Benetti. - São Paulo, 2024.
136 p.: il. + inclui dois anexos impressos.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. paisagem. 2. arte contemporânea. 3. pintura. 4.
escultura. 5. natureza. I. Benetti, Liliane . II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo, como requisito parcial para obtenção de título de
Mestre em Artes Visuais.

Aprovado em: / /

Banca examinadora

Prof.Dr.	Instituição
Julgamento	Assinatura

Prof.Dr.	Instituição
Julgamento	Assinatura

Prof.Dr.	Instituição
Julgamento	Assinatura

RESUMO

Esta dissertação propõe a reflexão sobre a paisagem enquanto resultado da relação do artista com a natureza no contexto da arte contemporânea e da construção do imaginário de paisagem a partir do acúmulo de referências. A pesquisa tem como ponto de partida as produções de ateliê realizadas entre os anos de 2016 e 2023 e está organizada em três partes: textos em formato de relato pessoal sobre os trabalhos e apontamentos relativos ao desenvolvimento de novos conceitos, séries, técnicas e materiais; reproduções das obras produzidas durante o período da pesquisa, organizadas a partir das principais exposições realizadas entre os anos de 2021 e 2023; e reprodução parcial dos cadernos de projetos que acompanharam a produção das obras.

Palavras-chave: paisagem; natureza; arte contemporânea; pintura; escultura; escultura de parede.

ABSTRACT

This dissertation proposes a reflection on the landscape as a result of the artist's relationship with nature in the context of contemporary art and the construction of the landscape imaginary through the accumulation of references. The research begins with the studio productions carried out between the years 2016 and 2023 and is organized into three parts: texts in the form of personal accounts of the works and notes on the development of new concepts, series, techniques, and materials; reproductions of the works produced during the research period, organized based on the main exhibitions held during that time; and partial reproduction of the project notebooks that accompanied the production of the works.

Keywords: landscape; nature; contemporary art; painting; sculpture; wall sculpture.

SUMÁRIO

Introdução	13
Paisagem construída	17
Na face da pedra	23
Denominador comum	26
(des)Equilíbrio	27
Cabo de Guerra	31
Contrapontos	37
Nem pintura nem escultura	45
Paralelos e meridianos	56
Volume negativo	62
Arquipélago	70
Na face da pedra	74
Reminiscências	77
Paisagem genérica	82
Paisagem infinita	101
Cartografias ou sobre montanhas e escalas	111
O vazio abarcado	124

Bibliografia específica	133
Bibliografia geral	134

INTRODUÇÃO

Paisagem Construída, título desta pesquisa, é um desdobramento da minha prática de ateliê, que está em desenvolvimento desde 2016, e tem como objetivo investigar a paisagem sob a ótica da produção contemporânea. Este documento apresenta registros dos trabalhos desenvolvidos durante o período da pesquisa, bem como textos sobre a produção de ateliê e relatos pessoais.

O estudo tem como ponto de partida os próprios trabalhos desenvolvidos e se concentra em torno de dois eixos principais: 1) trabalhos que lidam com a natureza enquanto existência material, de maneira fragmentada e incorporada à materialidade das obras; 2) trabalhos que lidam com a natureza enquanto existência imaterial, trazida para discussão enquanto símbolo.

Apresento meu trabalho neste impresso em três núcleos: textos sobre a produção de ateliê; registros de exposições; e registro de processo. Trago o conteúdo dessa forma como modo de fornecer ao leitor ferramentas de acesso à pesquisa para além

do resultado final, convidando-os a conhecer o processo, as referências e a trajetória como um todo.

Os três primeiros capítulos, **Na face da pedra**, **Reminiscências** e **Cartografias ou sobre montanhas e escalas**, reúnem textos em forma de relato pessoal sobre os trabalhos desenvolvidos de maneira cronológica e por séries, a fim de apresentar ao leitor como os processos se desenvolveram ao longo dos anos e como diferentes técnicas e materialidades foram sendo agregadas, para além do período da pesquisa, de 2021 a 2023.

Na face da pedra introduz o início da escolha do tema paisagem, as principais referências e os primeiros trabalhos desenvolvidos. É o capítulo de maior amplitude temporal, com séries iniciadas em 2016 e que se estendem até o presente momento. Esse período da produção se concentra em trabalhos majoritariamente tridimensionais (esculturas ou relevos) partindo da pedra como objeto principal do processo criativo.

Reminiscências, por sua vez, inicia-se em 2020 e explora a ideia de relevos artificiais e paisagens genéricas, em produções que se afastam do uso da pedra e exploram materiais como gesso, madeira, fibra de vidro e papelão. Esse momento também é marcado por experimentações técnicas e desenvolvimentos de novos métodos e processos de moldagem.

Cartografias ou sobre montanhas e escalas reúne apenas pinturas e colagens iniciadas em 2021 e tem como ponto central

a reflexão sobre o imaginário de paisagem, principalmente a imagem da montanha, e como ele é construído através do acúmulo de referências.

Além disso, apresento dois anexos: **Anexo I – Percurso**, no qual reproduzo os trabalhos realizados entre 2021 e 2023, restritos apenas à produção realizada durante a pesquisa e organizados a partir das principais exposições que participei no período citado; e **Anexo II – Processo**, impresso à parte, em que apresento registros do processo criativo e construtivo, a partir da reprodução parcial de três cadernos de projetos, o primeiro iniciado em setembro de 2016, o segundo em setembro de 2018, e o mais recente em janeiro de 2020, estendendo-se até o momento atual.

PAISAGEM CONSTRUÍDA

Em 2020, um pouco antes do início da pandemia de covid-19 no Brasil, participei de uma residência artística no litoral de São Paulo, na região da cidade de São Sebastião. O espaço tinha como uma das principais atrações o fato de se situar ao lado de uma área de proteção ambiental da Mata Atlântica. Quando me deparei pela primeira vez com as imagens do lugar, inevitavelmente o associei à ideia de natureza perfeita, à primeira vista, intocada, cenário de experiências transcendentais.

Aquela foi a primeira oportunidade que tive, desde que adotei a paisagem como linguagem, em 2016, de conviver com a natureza em uma situação que extravasasse a contenção imposta pelos parques ou vasos de plantas, típicos dos grandes centros urbanos. Nasci e cresci em uma cidade urbanizada, e as experiências que contribuíram para a formação do meu imaginário de natureza foram as poucas viagens à praia que fiz durante a infância.

Ao chegar na residência, minha expectativa e, principalmente,

curiosidade era imaginar quais alterações no meu trabalho aquela experiência totalmente nova traria. Até aquele momento da minha produção, todo o contato que tive com aquilo que eu entendia por natureza chegava para mim como elementos soltos (plantas, pedras, praças) e em lugares que a urbanização os permitia existir, sempre com o predomínio da presença humana em relação à natureza. Embora uma área de reserva ambiental também seja uma delimitação imposta pelo humano, assim como um parque, a escala é totalmente diferente.

Mesmo com o avanço da covid-19 e início do lockdown durante a residência, pude conviver e experienciar aquele espaço durante um mês e perceber que o que imaginei sobre como seria conviver ali contrastava com a realidade. Meu corpo saiu de uma situação de domínio e controle e foi totalmente engolido, precisando se adaptar às condições impostas pelo ambiente.

Até aquele momento da minha produção, quase todos os meus trabalhos incorporavam a pedra, de alguma forma. Elas eram recolhidas de ambientes do meu próprio entorno, geralmente praças, calçadas ou acostamentos. Ao interagir com um ambiente como aquele, esperava que essa experiência pudesse trazer para o trabalho outros elementos da natureza. Fiz testes com alguns materiais que recolhi por lá, mas nenhum me pareceu ser uma continuação natural e sincera da pesquisa.

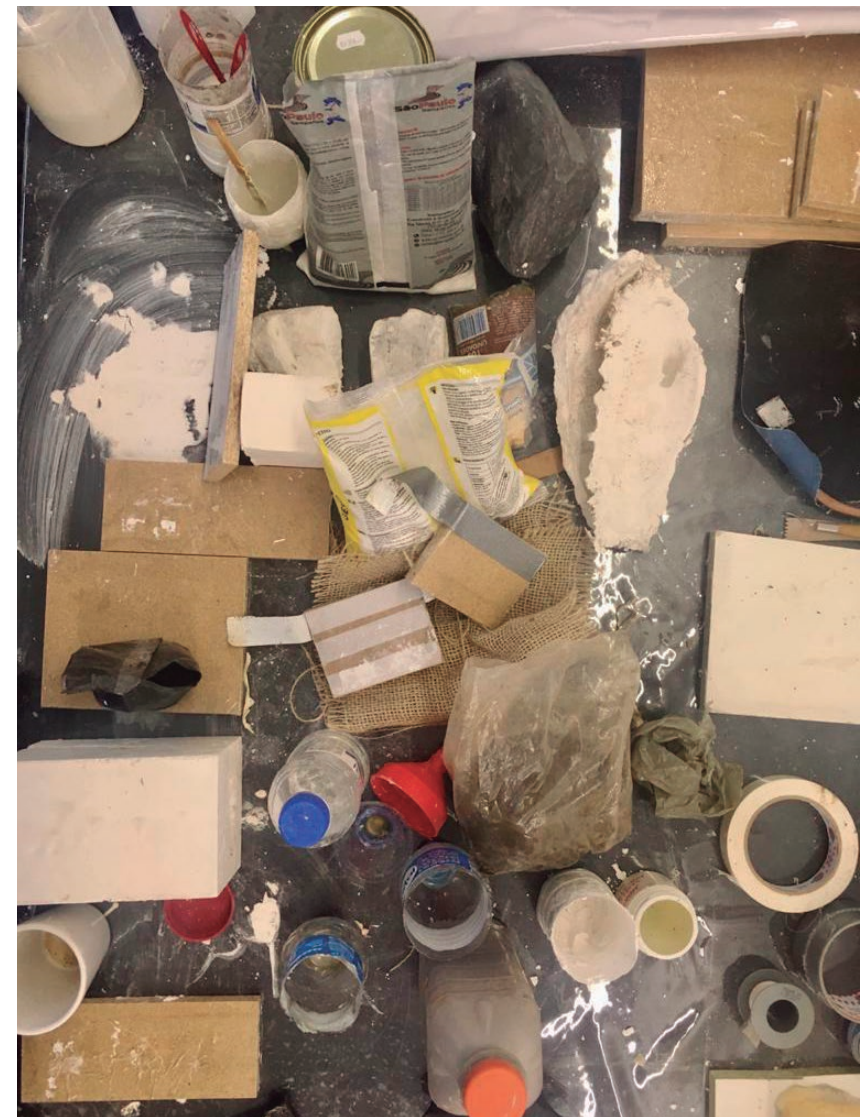


Imagem 1 | mesa de trabalho durante a residência.

Curiosamente, os estudos que mais reverberaram depois da residência foram aqueles feitos com tijolos de calçadas recolhidos no centro da cidade, material que eu já havia utilizado no passado, mas que substituí pela pedra. Os testes realizados com esse material resultaram na produção de relevos brancos com a superfície totalmente lisa e aspecto artificial, muito distante e deslocado do ambiente em que eu estava inserida naquele momento, repleto de cores, texturas e vida.

Com essa experiência, pude perceber que a chave do meu trabalho não se dá pelo entendimento da natureza enquanto possibilidade de convivência, e, sim, como conceito, estática, esquematizada e idealizada, como um símbolo. Uma interação que não é de alguém que sobe a montanha e se propõe a estar naquele lugar, mas de quem mora na cidade e acessa a natureza pelas representações das fotografias e definições dos livros e utiliza os materiais da própria natureza, por vezes já processados e industrializados, para reconstruí-la.



Imagem 2 | estudo realizado durante a residência.



Imagem 3 | **Linha do horizonte** | Tijolo de concreto e cimento branco, 20 x 10 x 110 cm, 2016



Imagem 4 | **Linha do horizonte** | Tijolo de concreto e cimento branco, 20 x 55 x 5 cm, 2016

NA FACE DA PEDRA

Meu primeiro trabalho que de alguma forma lida com a ideia de paisagem é **Linha do Horizonte**, de 2016 (imagens 3 e 4), no qual tijolos de concreto quebrados foram recolhidos de calçadas e, então, reconstituídos com uma “prótese” de cimento branco. Material que, ao mesmo tempo, aproxima-se do concreto, pela composição e utilização usual, e evidencia o contraste de cor e tempo.

Diferentemente dos trabalhos subsequentes, aos quais a referência à natureza é direta, a intenção de paisagem aqui surgiu apenas depois que as peças estavam prontas. Ao manipulá-las, pude perceber que havia a sugestão de uma linha do horizonte descontínua, dada pela composição e contraste dos materiais, resultando em duas versões diferentes.

Não por acaso, na época, estava iniciando meus experimentos em pintura, e as referências que permeavam meus estudos eram colagens, desenhos e pinturas de paisagem. As colagens de Felipe Cohen e as pinturas de Lucas Arruda, Marina Rheingantz e muitos outros, embora de maneiras diferentes,

reforçaram meu imaginário de paisagem, que, nesse período, tinha como premissa a existência de linhas ou traços horizontais que dividiam o plano pictórico. Esses traços podiam ser sinuosos ou linhas retas, mas sempre traziam consigo alusões à linha do horizonte, às montanhas ou aos relevos. O que me chamava atenção era como a maioria das minhas referências, principalmente pinturas, tinha a capacidade de transmitir de maneira imediata uma sensação de reconhecimento, mesmo em composições muito simples e diferentes entre si, como se houvesse um denominador comum da paisagem.

Enquanto esquema perceptivo, a linha do horizonte é um traçado imaterial que define o limite daquilo que é visível ou não para quem observa a natureza. No contexto da história da arte europeia, ela está fortemente ligada à invenção da perspectiva, conectando o ponto de vista do espectador a um ponto de fuga.

Michel Collot, autor francês que tive contato mais recentemente, coloca a linha do horizonte em termos que se aproximam da ideia de “denominador comum” da paisagem. Para ele, trata-se de uma “estrutura antropológica universal”:

“Tenho a hipótese que se trata de uma estrutura antropológica universal, mesmo que cada civilização a interprete e a expresse de modo diferente. O horizonte



Imagem 5 | Lucas Arruda, **Sem título**, 2012, Óleo e cera sobre tela.
Disponível em: <https://www.almeidaedale.com.br/pt/artistas/lucas-arruda>



Imagem 6 | Felipe Cohen, **Paisagem**, 2010, colagem.
Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/felipe-cohen/>

desenha um traço de união entre as três instâncias que fundamentam, para a maior parte das culturas, a ordem do universo: a terra, o homem e o céu [...].”

(COLLOT, 2016, p. 06)

Denominador comum

Nos trabalhos seguintes, escolhi a pedra como objeto central da minha pesquisa por poder ser, ao mesmo tempo, um símbolo, uma fração e uma miniatura de montanha. Havia ali a vontade de trazer para o tridimensional algo parecido com a sensação que eu tinha ao olhar minhas referências de pintura: a ideia do denominador comum, algo que estivesse em tudo, de maneira direta ou distante. Nesse caso, um único tipo de objeto que guiasse a construção de todos os trabalhos.

A escolha dos materiais se deu de maneira intuitiva, utilizei como matéria-prima o que me rodeava cotidianamente — madeira, papel, cimento, gesso, cimento branco, pedaços de concreto de calçada —, propondo-me o exercício de ressignificar esses elementos tipicamente tão urbanos, de modo a refletir o que eu entendia por paisagem.

Geralmente, trabalho em séries, embora não tenha o hábito

de nomeá-las, que se diferenciam entre si pelos materiais utilizados e as operações envolvidas na sua realização.

Apresento a seguir as três primeiras séries, realizadas simultaneamente, que trazem como característica comum a aproximação de dois elementos principais: a pedra e algum outro material que com ela deverá interagir.

(des)Equilíbrio

A primeira série é composta por um conjunto de trabalhos em que utilizo apenas cimento comum e, ocasionalmente, madeira. A operação parte sempre das medidas e relevo da pedra como guia geral da composição. Um exemplo desse conjunto é **Sem título**, 2018 (imagem 7). Assim como outros trabalhos dessa série, a relação entre a pedra e o cimento tem como princípio o domínio formal da primeira em relação ao segundo, pois processos de moldagem foram usados a partir do relevo e inclinação singular da pedra para garantir o encaixe. Ou seja, é o seu formato específico que domina toda a construção da obra. Assim como na imagem 8, se a pedra fosse substituída, toda a parte de cimento teria que ser refeita com um novo molde.

Esses trabalhos me despertaram para uma relação que eu não havia pensado no início da produção, mas que me chamou atenção ao vê-los montados na parede: a ilusão de que uma forma está equilibrada e sustentada apenas pela outra. Como se a pedra (imagem 7) no primeiro trabalho, que por si só parece flutuar no espaço, pudesse manter os dois blocos de cimento de maneira estática, ou, de modo similar, a fina tábua de madeira do trabalho seguinte (imagem 8) pudesse sustentar o pesado bloco de cimento, que, por sua vez, apoia-se apenas na pedra de formato irregular.

Evidentemente, não é isso que de fato acontece. Ambos contam com encaixes embutidos e parafusos, sendo os responsáveis pela sustentação e equilíbrio das peças. No entanto, as relações de forças dessas peças não são claras, deixando aberta ao espectador a possibilidade de uma física impossível.



Imagem 7 | **Sem título** | cimento e pedra, 28 x 31 x 25 cm, 2018



Imagem 8 | **Sem título** | cimento, pedra e madeira, 30 x 50 x 5 cm, 2017



Imagem 9 | detalhe da imagem anterior

Cabo de guerra

Em 2014, comecei a aprender conceitos e técnicas de marcenaria, o que foi fundamental para o desenvolvimento de todos os trabalhos desde então, mesmo os bidimensionais, pois com essa experiência aprendi estruturas básicas de construção que extrapolo em todos os trabalhos, mesmo que seja apenas nas molduras. Desde que aprendi a usar as ferramentas de manipulação de madeira e, posteriormente, de metal, desenvolvi o hábito de sempre produzir todas as peças dos meus trabalhos, da moldura até a base.

Tal aprendizagem foi fundamental para o desenvolvimento da produção como um todo, visto que a maioria das ideias que elaborei vieram da manipulação dos materiais, pois a execução de um projeto invariavelmente leva à idealização do próximo. A madeira e o compensado, este último nada mais é do que a madeira que passou por processos industriais, estão presentes em todos os trabalhos apresentados nesta pesquisa. Em alguns casos como moldura ou caixa, em outros como base para as pinturas e colagens ou, então, como parte do processo de construção dos moldes das peças.

Apesar desse convívio, os trabalhos que apresento a seguir são os únicos nos quais o compensado deixa o papel coadjuvante



Imagem 10 | **Sem título** | compensado, barra roscada, metal e pedra, 50 x 100 x 5 cm cada, 2017



Imagem 11 | **Sem título** | compensado, sargento e pedra, 70 x 160 x 73 cm, 2018

de suporte e ganha centralidade¹. Naquele momento, duas características aguçaram meu olhar: a possibilidade do material ser, ao mesmo tempo, rígido ou flexível, dependendo de como é manipulado², e como o acúmulo das chapas poderia se transformar numa textura que me agradava bastante.

Esses trabalhos não partem da transformação física do material, pois não há a intenção de encaixe entre as partes (imagens 10, 11, 12 e 13). O que une os dois elementos principais é a criação de um sistema de pressão feito de sargento ou barra roscada que força as partes a se chocarem uma contra a outra até que uma delas ganhe esse cabo de guerra. A rocha, extremamente densa e resistente, sempre se mantém intacta, impondo ao compensado, menos resistente e mais maleável, a função de se ajustar.

1 A madeira ou o compensado como elemento central da composição voltou a ser explorado apenas em experimentos mais recentes, realizados no final de 2023, como pode ser conferido nas imagens 14 e 15.

2 Assim como nas folhas de papel, os compensados também possuem sentido de fibra, geralmente no comprimento longitudinal da chapa. Quanto menor for a espessura da placa, maior será a influência do sentido da fibra na flexibilidade. No caso das obras apresentadas, foi utilizada a chapa mais fina disponível, 4 mm, e o corte foi feito no contra fibra, conferindo ao material menos resistência a envergaduras.



Imagem 12 | **Sem título** | compensado, sargento e pedra, 100 x 70 x 30 cm, 2017



Imagem 13 | detalhe da imagem anterior



Imagem 14 | **Sem título** | compensado e pedra, 32,5 x 31 x 9,5 cm, 2023
Crédito fotográfico: Ana Helena Lima



Imagem 15 | **Sem título** | compensado, 31,4 x 41,4 x 7 cm, 2023
Crédito fotográfico: Ana Helena Lima

Contrapontos

Nenhuma dessas séries ganhou muitos exemplares, mas a estrutura de pensamento que guiou o modo como os blocos de cimento e as chapas de compensado desenharam o formato das pedras foi retomado na próxima série, **Contrapontos**¹. Para explorar mais esse procedimento, resgatei um trabalho de 2014/2015, **sem título** (imagem 16), feito com papel e pedaços de concreto de calçada. Essa obra foi uma das primeiras que fiz durante a graduação que não tinha caráter de exercício de disciplina. Assim como em **Linha do horizonte**, o projeto surgiu de uma ideia simples de colocar dois materiais muito diferentes em diálogo. De um lado, o concreto, recolhido de entulho de construção civil, sujo, rígido, desgastado e irregular. Do outro, o papel filtro, comumente utilizado em ateliês de restauro, e filtro de exaustor, marcado pela limpeza e maleabilidade. De maneira semelhante, a série **Contrapontos** também traz como principal elemento a adaptação de um material aos contornos de uma forma irregular e a composição formada pelo contraste entre os elementos como consequência dessa união. Por conta das características do papel, da forma como

¹ Embora a série já tenha seis anos de duração, o título foi atribuído apenas em 2023.



Imagem 16 | **Sem título** | compensado, concreto e papel, 2014/2015

ele contorna a pedra e das pequenas imprecisões da caixa de madeira, não é possível fazer um molde ou gabarito. Cada tira deve ser cortada individualmente. A junção dos dois elementos principais, ao mesmo tempo que destaca o relevo pelo contraste das cores, também o esconde, deixando-o parcialmente às sombras em favor de uma espécie de planificação do contorno tridimensional.

O vazio nas caixas de madeira, que na imagem 16 era um elemento forte, trazia aos espectadores um respiro na composição, ao mesmo tempo que apontava um caráter mais pictórico. Nos trabalhos seguintes, tal característica foi suprimida. Pareceu-me, à época, ser mais importante colocar o



Imagem 17 | **Sem título** | madeira, pedra e papel, 40 x 10,5 x 11,5 cm e 40 x 11 x 11,5 cm, 2019



Imagem 18 | **Sem título** | madeira, pedra e papel, cm, 2019

dos materiais e seus embates e explorar o contraste de cor e materialidade de maneira mais direta, resultando em peças com uma divisão clara entre os materiais, com linhas definidas, assim como em **Linha do horizonte**.

Ressalto um ponto importante sobre como o uso das pedras nos trabalhos dessa série mudou de valor simbólico ao longo dos anos. No início, o que mais me interessava nas pedras era a sua presença enquanto fragmento de natureza¹ e seus aspectos geológicos. Nesse sentido, a característica mais marcante do uso das rochas é justamente seu contraste com o próprio tipo de existência do papel, expresso pela drástica diferença de escala temporal, que para as rochas está na casa dos milhões de anos, mas que no caso do papel está numa escala muito mais próxima ao arco temporal experienciado pelos humanos. Em peças mais recentes, como **Sem título #2**, da série **Contrapontos** (imagem 21), a pedra deixou de ser usada pelos seus atributos físicos e geológicos e passou a ser vista e percebida como objeto que se assemelha a uma montanha. Os critérios de escolha, conseqüentemente, também se alteraram. No início, eu as escolhia a partir de parâmetros como tamanho, textura e cor, sem me preocupar tanto com

¹ Faço aqui a observação de que utilizo o termo natureza assim como foi descrito por Kenneth Clark em seu livro *Landscape into Art*, ou seja, natureza como tudo aquilo que nos rodeia e não foi feito pelo homem, tem vida e estrutura diferente da nossa, como as árvores, os rios, as montanhas, as nuvens e assim por diante.



Imagem 19 | **Sem título** | madeira, pedra e papel, cm, 2019

o formato específico de cada uma, pois me importava que o desenho que surgisse da união dos dois materiais — a pedra e o papel — fosse uma consequência do relevo aleatório de cada pedra. Posteriormente, o principal critério de escolha passou a ser o formato, com preferência para formas triangulares, que se comportassem mais como miniaturas de montanhas. À medida que o vazio foi reintroduzido nas composições, a disposição de cada material no trabalho passou a ser pensada e estruturada muito mais enquanto desenho tridimensional.



Imagem 20 | **Sem título #1 (da série contrapontos)** | madeira, papel, pedra, tinta gouache e tinta aquarela, 11,5 x 35 x 4,5 cm cada, 2023 | Crédito fotográfico: Ana Helena Lima



Imagem 21 | **Sem título #2 (da série contrapontos)** | madeira, papel, pedra, tinta gouache e tinta aquarela, 41 x 43 x 9,5 cm, 2023 | Crédito fotográfico: Ana Helena Lima

Esse interesse por composição e aspectos mais pictóricos veio acompanhado, principalmente, pelo retorno à experimentação com pintura e pelo início do uso de imagens de montanhas em colagens, que serão analisados mais detalhadamente no capítulo **Cartografias ou sobre montanhas e escalas**.

Nem pintura nem escultura

Plano em tensão, assim designa Tadeu Chiarelli a produção de escultores apegados ao plano, território tradicionalmente relacionado ao “pictórico”, e de pintores desconfortáveis com o plano, que produzem obras que tendem ao tridimensional. O autor analisa essa situação no contexto da arte brasileira do século XX no ensaio **Plano em repouso/plano em tensão: considerações sobre a teoria da forma de Adolf Von Hildebrand e a arte brasileira do século XX**, publicado em 1996¹.

Em seu texto, Chiarelli apresenta dois conceitos elaborados por Hildebrand em relação aos modos de visão desse tipo de obra: a “visão próxima”, a qual o olhar do espectador precisa tatear a forma da obra sem, no entanto, jamais conseguir abarcar a totalidade; e a “visão à distância”, que apresenta de imediato a totalidade da imagem e a terceira dimensão já se projeta sobre o plano. Hildebrand se utiliza desses conceitos para defender a ideia de que o modo verdadeiramente artístico de representação seria por meio dos relevos. Favorecendo a “visão à distância”, as imagens deveriam se comprimir entre dois planos paralelos sem exorbitar esses limites. Dessa forma, com um único olhar, já seria possível para o observador

¹ CHIARELLI, Tadeu. Arte internacional brasileira. Editora Lemos, São Paulo, 1999.

apreender todas as formas da obra.

O favorecimento da “visão à distância”, defendida por Hildebrand, não prevalece na arte moderna, que enfatiza a “visão próxima” começando pela própria abolição do pedestal e da base da escultura moderna, convidando o observador a ter uma relação mais próxima e intensa com a obra, assim como acontece na arte contemporânea.

No contexto da produção contemporânea nacional, Chiarelli aponta o apego dos escultores ao plano e a tendência ao tridimensional dos pintores como uma característica identificada em muito artistas contemporâneos brasileiros de diferentes épocas e poéticas, como Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Anna Maria Maiolino, Daniel Acosta, entre muitos outros. Tal fenômeno seria um possível resultado da forte tradição da pintura como “arte maior”, da falta de um ensino tradicional de escultura devidamente estabelecido no país e do fascínio pelo artesanal.

Embora tenha me formado em escultura na graduação, sempre tive mais contato com as tais “esculturas de parede”, seja pelos artistas que tenho como referência, seja pelo contato com a produção de colegas de curso. Uma explicação para isso repousa, muito provavelmente, nos problemas logísticos

frequentemente associados à produção escultórica, sendo, dessa forma, o relevo uma maneira de tridimensionalizar o plano.

Dentre as obras e artistas que tenho como referência, acredito que os que mais me influenciaram e apontaram caminhos possíveis foram Anna Maria Maiolino, Lawrence Carroll e a série **Civil Tapestry**, de Theaster Gates.

Anna Maria Maiolino, nascida na Itália em 1942, apresenta uma vasta e variada produção, resultado de muitas décadas de atividade. A artista caminha entre a escultura, relevo, desenho, performance, pintura e instalação. Uma de suas séries que considero mais marcantes é, sem dúvida, **Uns & Outros**, dos anos 1990/2000.

Essa série é composta por peças de pequeno formato feitas com cimento moldado, pigmento e argila desidratada. Os trabalhos são construídos em forma de blocos fechados nas laterais, enquanto na parte frontal o cimento se abre e podemos ver uma segunda forma, dessa vez em argila desidratada, que se insere no interior do cimento e que parece ser maior do que a própria abertura. Entre um e outro, é possível observar um vão estreito, como se a peça de argila estivesse solta lá dentro. Essa pequena fresta aponta para uma possibilidade de existência



Imagem 22 | Anna Maria Maiolino, **Sem título**, da **Série “Uns & Outros”**, 1996/2012, cimento moldado com argila desidratada
Disponível em: <https://www.almeidaedale.com.br/pt/artistas/anna-maria-maiolino>



Imagem 23 | Anna Maria Maiolino, **Série “Uns & Outros”**, 1996/2012, cimento moldado com argila desidratada
Disponível em: <https://raphaelfonseca.net/Anna-Maria-Maiolino>

interior misteriosa, inacessível para nós, observadores. Ainda que seja construída com medidas muito mais próximas de uma escultura do que de uma pintura tradicional, a peça ainda assim se comporta como pintura no sentido que a face frontal é privilegiada em relação às laterais. A profundidade da peça desempenha principalmente o papel de evidenciar que aquilo que vemos na superfície não é, de fato, plano, tornando ainda mais intrigante a relação entre o cimento e a argila que se

desenrola internamente.

Lawrence Carroll (1954 – 2019), artista estadunidense nascido na Austrália, tem uma extensa e consistente produção composta majoritariamente por esculturas de parede, com peças de pequeno e grande formato. Suas obras são construídas como pinturas que se projetam da parede, normalmente feitas com tinta a óleo, cera, tecido e madeira, em estruturas semelhantes a caixas ou blocos.

Dois aspectos relevantes de algumas das pinturas/caixas de Lawrence são a própria construção irregular do objeto e o modo ele monta as obras e ocupa a parede, ativando não apenas o espaço bidimensional, mas também o entorno. Com frequência, vemos em seu portfólio trabalhos que fogem por completo de uma proporção relativamente próxima à pintura — relação altura x largura consideravelmente maior que a profundidade — e nos deparamos com peças demasiadamente estreitas ou achatadas, profundidades acentuadas ou construções que unem formas diferentes numa única peça. Além do formato não usual, o artista ainda instala essas peças fora do nivelamento considerado padrão para montagem de obras bidimensionais (centro da obra a 1,5 metros), colocando-as muito próximas ao chão, perto de quinas ou levemente desalinhadas do centro, causando um certo estranhamento.

Outro artifício que o artista utiliza com frequência e que



Imagem 24 | Lawrence Carroll, **Untitled**, 2003–2016, óleo, tinta, jornal, grampos e tela em madeira.

Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/lawrence-carroll/untitled-a-yJMEypU2Uhh6hBL7dHnLmw2>



Imagem 25 | Lawrence Carroll, **It's a long wait**, 1998-2002, técnica mista sobre tela e madeira.

Disponível em: <https://www.esbaliard.org/en/obras/its-a-long-wait/#prettyPhoto>

apresenta a tridimensionalidade como potência são os recortes feitos na superfície, preenchidos com blocos de pintura que se encaixam de maneira irregular. As frestas formadas no encontro das duas peças encaixadas, resultado das irregularidades das camadas de cera e tinta, apontam, assim como no caso de Maiolino, para um embate entre as formas que ocorre internamente, oculto ao observador. Não sabemos dizer se as duas peças de fato são separadas ou se é apenas uma incisão

superficial feita pelo artista e imperceptível para nós. A única evidência que temos do que acontece internamente é a própria profundidade da obra.

Theaster Gates é um artista, ativista e curador americano, autor da série intitulada *Civil Tapestry*, iniciada em 2011 (imagens 23 e 24). Nessa série, Gates utiliza mangueiras de incêndio desativadas e as fixa em estruturas de madeira. ***Civil Tapestry*** remete a um evento ocorrido em maio de 1963 em Birmingham, Alabama, no qual uma marcha pacífica protagonizada por crianças e estudantes negros, que lutavam por direitos iguais nos EUA, foi violentamente reprimida pela polícia, que fez uso de mangueiras de incêndio e fortes rajadas de água para dispersar os manifestantes, resultando em muitos feridos.

Gates utiliza mangueiras de incêndio, recolhidas do Corpo de Bombeiros de sua cidade, Chicago, e as monta de modo que as tiras fiquem lado a lado, formando um grande painel e deixando visíveis as marcas do desgaste e das inscrições feitas pelo fabricante. Com pouca variação tonal em cada peça, o trabalho pode se parecer com pinturas monocromáticas para alguém com olhar desatento, que vê à distância ou por reproduções.

Em termos pictóricos, o que me interessou mais na série de Theaster Gates é como a sobrecarga de informação, tão distinta ao se olhar de perto, com toda a riqueza de detalhes das manchas e escritos, junta-se ao todo, formando uma imagem

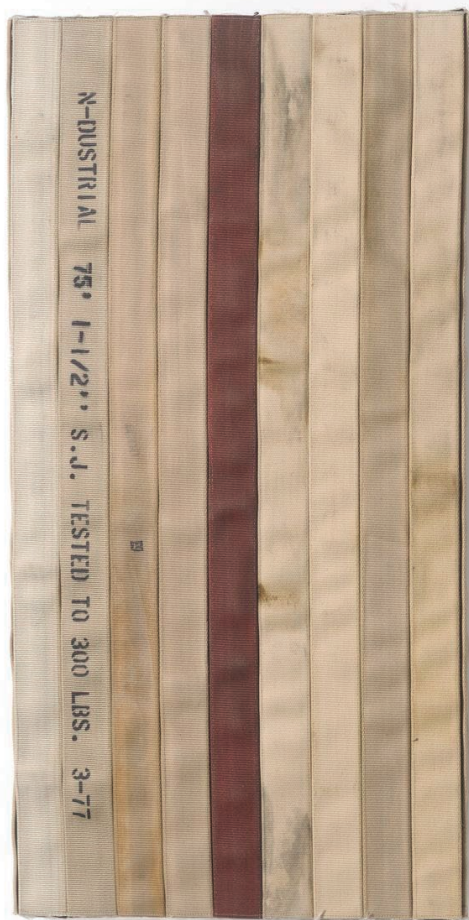


Imagem 26 | Theaster Gates, **Civil Tapestry 8**, 2011, mangueiras de incêndio desativadas e madeira.

Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/nov-2013-contemporary-day-no9038/lot.407.html>



Imagem 27 | Theaster Gates, **Civil Tapestry 3**, 2010, mangueiras de incêndio desativadas e madeira.

Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/theaster-gates-civil-tapestry-3>

quase uniforme.

Esse tipo de produção, feita por Maiolino, Carroll e Gates, apresenta uma ambiguidade: ao mesmo tempo, poderia ser uma pintura, mas não é, e poderia ser uma escultura, mas também não é. Inserem-se, a meu ver, num campo de exclusão, mas também — e principalmente — num campo de possibilidades e potência, com características e qualidades próprias.

Embora tenha optado por não utilizar a pintura de início, tampouco abandonei a parede. A ambiguidade e a inexatidão dos relevos sempre me provocaram, sendo que boa parte dos

meus trabalhos se ambienta nesse contexto.

Desse modo, as medidas de profundidade nessas “esculturas de parede” ora apontam para uma continuação da matéria, como uma extrusão da superfície ou prolongamento do plano que forma um objeto sólido, ora são utilizadas como indícios de acontecimentos internos ou estruturas aparentes.

Paralelos e meridianos

Paralelos e meridianos é uma série que surgiu um pouco mais tardiamente em relação às anteriores. Os trabalhos são compostos sempre pela articulação de reproduções fotográficas de pedras com desenhos (grafite, nanquim ou aquarela). Estes últimos são feitos por meio de medições e transposições de perímetros da pedra utilizada como referência e, então, registradas no papel.

Para realizar tal operação, desenvolvi uma ferramenta com palitos, fita e papelão, cuja função é dividir a pedra em partes iguais e capturar cada um dos contornos formados pelas divisões (imagem 28).



Imagem 28 | Ferramenta desenvolvida para capturar os contornos da pedra, 2017

Em **Sem título #3** (imagem 29), de 2017, que integra a citada série, o trabalho é composto por duas partes: a primeira traz duas fotografias da mesma pedra, uma com vista superior e a outra frontal; a segunda, conta com seis desenhos a grafite enfileirados verticalmente. Nas reproduções fotográficas, utilizando lápis de cor branco, foram traçadas seis linhas com a distância de uma polegada entre si, cada uma correspondendo a uma secção vertical real feita na pedra. A partir dessa divisão, foi transposto o perímetro de cada uma dessas partes para o papel. Cada desenho tem uma correlação com uma linha específica traçada na fotografia, e ambos têm sua origem no mesmo objeto.

De maneira semelhante, **Sem título #8**, de 2020 (imagens 30), também articula o elemento fotográfico com transposições de medidas. Porém, optei, pela primeira vez, por utilizar uma cor que não é a do próprio material e que foi posteriormente retomada em trabalhos bidimensionais feitos em 2021 e 2022. A escolha dessa cor, um misto de azul e cinza, pareceu-me intuitiva na época, mas, hoje, percebo o quanto essa decisão estava contaminada pelas referências de representação de mar em mapas e impressões cartográficas no geral.

O título da série refere-se a conceitos fundamentais da geografia e cartografia, utilizados para descrever e localizar pontos na superfície da Terra. Ambos são conjuntos de linhas imaginárias



Imagem 29 | **Sem título 3**, da série **Paralelos e Meridianos** | lápis de cor sobre impressão fotográfica e nanquim sobre papel, 35 x 65 e 85 x 20 cm, 2017

que cortam o planeta, ora no sentido horizontal (paralelos), ora no sentido vertical (meridianos). A união delas forma um grid em todo o globo, possibilitando descrever com precisão a localização de um lugar específico. O ato de dividir as pedras de maneira esquematizada, seguindo um sistema de medidas totalmente antropocêntrico, como o das polegadas, lembrou-

me as linhas imaginárias que, assim como outros conceitos formulados pela geografia, são maneiras metódicas, racionais e, por vezes, arbitrárias usadas por nós, humanos, para analisar, esquematizar e entender o planeta em que vivemos.

Paralelos e meridianos é, assim, fruto do desejo de explorar outras formas de manipular ou se referir a um mesmo objeto e surgiu concomitantemente com outras investigações estéticas no ateliê, partindo, dessa vez, da ausência da pedra.

Dessas experimentações, despontaram outros dois grupos de trabalhos, feitos a partir de moldes parciais de pedra reproduzidos em cimento comum e cimento branco.



Imagem 30 | **Sem título 8**, da série **Paralelos e Meridianos** | impressão fotográfica, aquarela e nanquim sobre papel, 80 x 145 cm total, 2020



Imagem 31 | **Sem título**, da série **Paralelos e Meridianos** | impressão fotográfica, nanquim e grafite sobre papel, 13 x 16 cm cada, 2020

Volume negativo

O conjunto a seguir é o que mais se afasta estética e conceitualmente dos demais e atua como porta para a descoberta de novos procedimentos, conceitos e visualidades. São trabalhos constituídos por uma ou duas peças de pequenas dimensões feitas em cimento comum, ou cimento branco pigmentado. A partir de um processo duplo de moldagem, utilizo o volume negativo da pedra.

Esse elemento, que me lembra as linhas do horizonte presentes em algumas pinturas de artistas como Lucas Arruda, não domina a composição como nos trabalhos onde a pedra está presente. Ele se integra, raramente incorporando um segundo material, deixando as peças com pouco ou sem contraste, destacando, desse modo, as manchas e texturas do concreto.



Imagem 32 | Lucas Arruda, **Sem título**, 2011, Óleo sobre tela, 70 x 90 cm
Disponível em: <https://www.almeidaedale.com.br/pt/artistas/lucas-arruda>

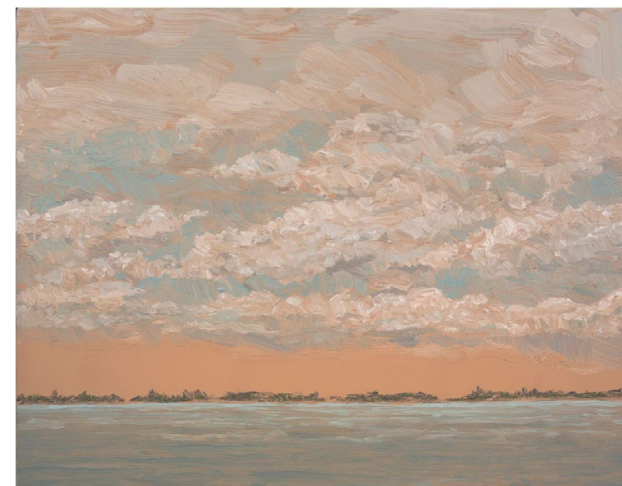


Imagem 33 | Lucas Arruda, **Sem título**, 2012, Óleo sobre tela, 70 x 90 cm
Disponível em: <https://www.almeidaedale.com.br/pt/artistas/lucas-arruda>



Imagem 34 | **Sem título** | Cimento, 43 x 28,5 x 4 cm, 2019



Imagem 35 | **Sem título** | Cimento, 28 x 28,5 x 4,5 cm, 2019



Imagem 36 | **Sem título** | Cimento, 60 x 70 x 10 cm, 2017



Imagem 37 | **Sem título** | cimento, 28,5 x 28,5 x 4 cm, 2019



Imagem 38 | **Sem título** | Cimento, 11 x 28,5 x 3,5 cm, 2019

Arquipélago

Por fim, **Arquipélago** (imagens 39, 40 e 42) é uma escultura do final de 2019 que não chegou a se desdobrar em outras peças, mas que entendo como uma transição para as próximas séries descritas adiante, no capítulo **Reminiscências**. Nesse trabalho, articulo três peças que simulam pequenas ilhas, dispostas em alturas diferentes e apoiadas em uma base única de metal. Elas foram feitas a partir de moldes de pedras, reproduzidas em cimento branco e polidas posteriormente. A sua semelhança com malhas *low poly* e a escolha por não pigmentar o cimento branco deixaram na peça uma aparência de artificialidade, que optei por investigar em trabalhos subsequentes.

Após **Arquipélago**, essa artificialidade se tornou central em minha pesquisa. No texto a seguir, **Reminiscências**, descrevo o processo de desenvolvimento de novas técnicas e conceitos que desenvolvi a partir de 2020 e, principalmente, durante a pesquisa de mestrado, entre os anos de 2021 e 2023.



Imagem 39 | **Arquipélago** | cimento branco, madeira e metal, 115 x 61 x 38 cm, 2019



Imagem 40 | Detalhe de **Arquipélago**

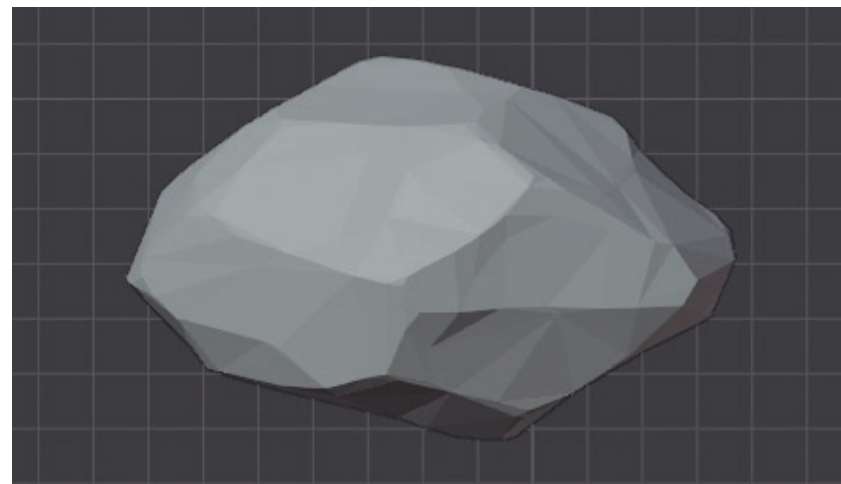


Imagem 41 | Exemplo de pedra modelada no estilo *low poly*



Imagem 42 | Detalhe de **Arquipélago**

Na face da pedra

Durante quase três anos, todos os meus trabalhos trouxeram a pedra como ponto de partida, sempre tomando como premissa uma relação física com o objeto, independentemente da linguagem escolhida. Sua presença se deu de maneira direta, ao ser incorporada como elemento plástico integrante da obra, e indireta, quando a forma ou o volume da peça foi obtido através do contato físico. Os projetos também advêm de uma relação com a natureza que é de uma ordem analítica, que força um objeto que tem seu próprio funcionamento e regido por leis alheias às construções culturais, a uma esquematização arbitrária. Partem, assim, de processos mentais e da busca do controle da forma, singularizando um objeto que pode ser visto como representante de uma categoria.



Imagem 43 | **Sem título** | base serigráfica sobre cimento, madeira e pedra, 35 x 6 x 6 cm, 2019

REMINISCÊNCIAS

No final de 2019 e principalmente após a residência em 2020, passei a produzir relevos em gesso e cimento branco com o interesse em desdobrar a ideia de síntese da paisagem.

Embora a utilização da pedra como base para a construção dos relevos me agradasse muito na época, como no caso de **Arquipélago**, essa escolha acarretou em duas limitações: a dificuldade de manipular a forma e o custo para aumentar a escala. Como as peças são uma reprodução parcial de um objeto cujo formato geralmente é arredondado, a construção de formas mais acentuadas e sinuosas se torna um desafio.

Com a intenção de fazer trabalhos que se assemelhassem a planaltos, busquei uma técnica que permitisse maior manipulação da forma. Passei a utilizar novamente tijolos de concreto quebrados; dessa vez, porém, em processos de moldagem, retomando um pouco o trabalho **Linha do horizonte**.

A nova técnica de construção consiste em juntar vários tijolos quebrados dentro de um molde de modo que as peças



Imagem 44 | Exemplo de molde. Na parte de baixo estão pedaços de tijolos, gesso, madeira, argila e silicone. Na parte de cima está a peça de cimento branco após o processo de endurecimento (cura).

consigam, até certo ponto, dar continuidade umas às outras. No processo escultórico tradicional, o molde tem como objetivo reproduzir parcial ou integralmente um objeto, de modo que, ao final do processo, a peça produzida tenha com o modelo original uma relação de semelhança que pode ou não ser exata, dependendo da técnica escolhida e alterações realizadas. Nesse caso, o processo é feito pela união de vários objetos, em sua maioria tijolos quebrados, e madeira, argila,

silicone, gesso, entre outros (imagem 45), que, juntos, formam um relevo. O modelo original único ao qual a peça produzida deveria se assemelhar não existe, e o molde deixa de ser uma técnica com o objetivo de copiar uma forma e passa a ser um método de criação autônomo. Logo, sua forma é obtida por um processo totalmente manipulado. Se, no processo anterior, havia a síntese de um objeto que existe, aqui há a síntese de uma ideia, marcada pela arbitrariedade do meu olhar e da minha intenção com o trabalho.



Imagem 45 | **Sem título** | Cimento branco e metal, 115 x 25 x 35 cm, 2020

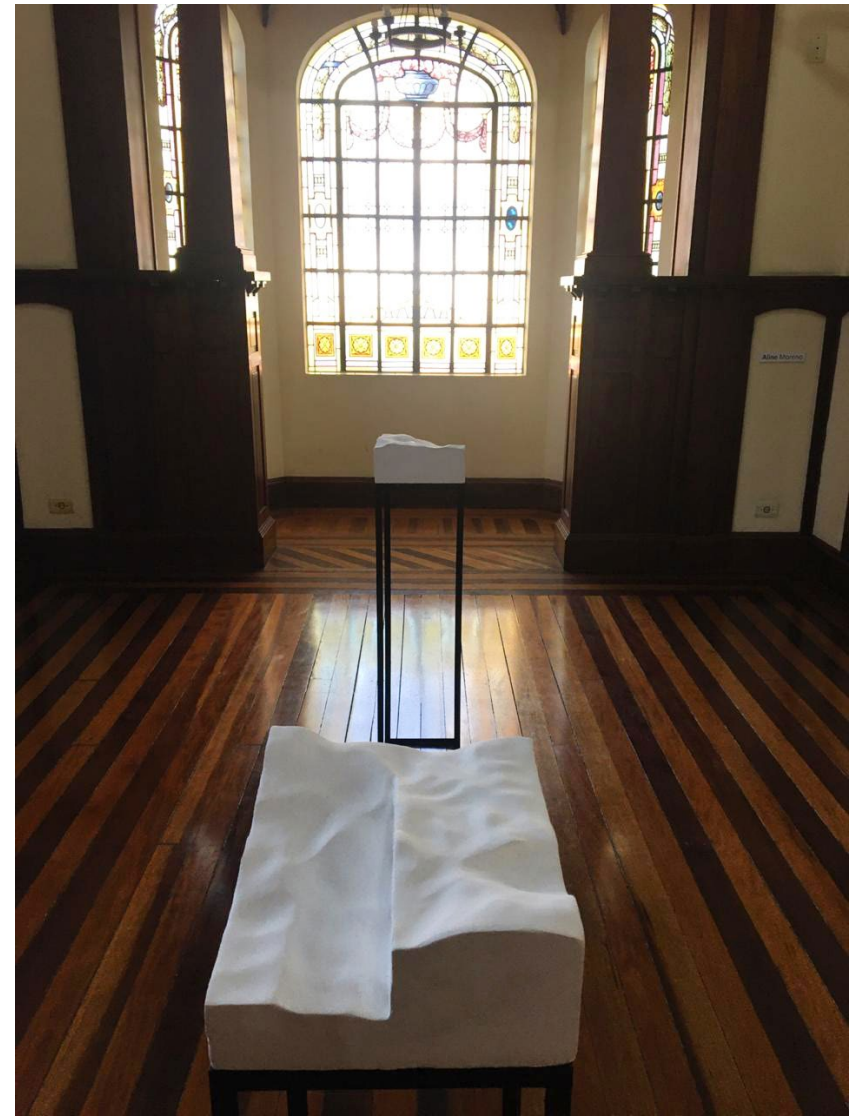


Imagem 46 | **Sem título** | Cimento branco e metal, 115 x 25 x 35 cm, 2020

Paisagem genérica

Embora a superfície da peça de cimento branco pareça se referir a um relevo natural com a escala reduzida ou a um estudo de solo, na verdade, ela acessa a ideia de espacialidade desterritorializada, sem nenhum traço físico ou referencial de algum solo que exista na Terra.

Aproximadamente nessa época, vi pela primeira vez o termo **cidade genérica** em um texto homônimo escrito pelo arquiteto Rem Koolhaas. Na obra, Koolhaas discorre sobre um fenômeno que ele observa em certas cidades contemporâneas, onde elas parecem convergir em direção à similaridade e homogeneização, resultando em espaços que parecem todos iguais. Esse tipo de cidade, que ele denomina de “genérica”, é capaz de se autorreproduzir sem qualquer preocupação com a singularidade. Ela nasce e renasce de acordo com suas necessidades e reorganiza sua própria morfologia de maneira pragmática e objetiva.

Dentre as várias características que o autor enumera em seu texto para conferir a qualidade de genérica a uma cidade, a mais importante é a ausência de atributos que possam conferir ao lugar um senso de identidade. São locais que possuem

aeroportos ou centros urbanos, por exemplo, que poderiam estar em qualquer lugar do mundo.

Esse conceito e, principalmente, a palavra **genérica** me chamou bastante a atenção e me pareceu, à época, uma forma de condensar alguns aspectos importantes dos relevos de cimento branco. Adotei então o termo **paisagem genérica** para descrever todo tipo de trabalho que, baseado em signos e códigos compartilhados por uma determinada cultura, é capaz de sintetizar e apresentar a percepção de paisagem ao espectador. É importante observar que o termo **genérico** utilizado neste último caso não carrega qualquer conotação pejorativa.

Enquanto na cidade genérica de Rem Koolhaas o inespecífico é o senso de identidade, resultando no que o próprio autor qualifica como “all the same”, na paisagem genérica a inespecificidade está na ausência de referências singulares. Em outras palavras, não há um lugar, imagem ou modelo específico ao qual o trabalho se refere. O diálogo se estabelece no campo simbólico e no imaginário comum, construído por milhares de fotos, pinturas, propagandas publicitárias, experiências, entre outros, que moldam o olhar e permitem o surgimento de definições tanto formais quanto simbólicas do que seria “paisagem”. No lugar de paisagens que parecem todas iguais, podemos gerar infinitas paisagens diferentes que não tenham

qualquer lastro com a realidade física do mundo. É possível pensar, então, em relevos genéricos, construídos a partir de moldes arbitrários e que buscam uma síntese formal da montanha que ignora a possibilidade de uma existência real, mas que persegue um ideal, uma forma que cause a sensação de reconhecimento. Novamente, há aqui a vontade de encontrar um mínimo comum capaz de representar toda uma categoria.



Imagem 47 | Exemplo de molde. Na parte de baixo papelão e na parte de cima peça de cimento branco após o processo de endurecimento (cura).

De volta ao trabalho sem título (imagens 45 e 46) e ao processo de moldagem com pedaços de tijolos quebrados, mesmo que essa nova técnica tenha barateado o custo de produção e possibilitado aumento de escala em relação à técnica interior, ela também trouxe novos desafios, como a dificuldade de controlar o formato, restrito à forma dos tijolos disponíveis, o peso das peças e o tempo elevado de produção.

Diante disso, troquei o molde de tijolo por papelão (imagem 47) por permitir manipulação total da forma, possibilitando, por exemplo, ângulos mais acentuados e maior movimento no centro. O molde era feito de maneira intuitiva a partir de alguns estudos preparatórios.

Situados entre o bi e o tridimensional, os trabalhos que surgiram dessas experimentações, majoritariamente produzidos em 2021, são compostos por caixas de madeira, preenchidas com blocos de gesso ou cimento branco e construídas como peças únicas segmentadas ou partes separadas que são unidas na montagem, para que, juntas, possam se completar e formar imagens que aludem a montanhas. Assim como nos experimentos mais recentes da série **Contrapontos**, a estrutura aparente das caixas também entra como elemento importante de composição, colocam em diálogo a matéria e o vazio e dão um novo ponto de referencial fixo, embaralhando noções de céu e terra ao propor a existência simultânea de uma montanha de ar e um céu de matéria e vice-versa.



Imagem 48 | Processo de produção das peças em gesso a partir de molde de papelão



Imagem 49 | Processo de produção das peças em gesso a partir de molde de papelão



Imagem 50 | **Sem título** | Cimento brando e madeira, 29 x 23 x 9,5 cm, 2020



Imagem 51 | **Sem título** | madeira e gesso, 32 x 32 x 7 cm, 2021



Imagem 52 | **Sem título** | madeira e gesso, 30 x 9,5 x 6 cm, 2021



Imagem 53 | detalhe da imagem 52



Imagem 54 | **Sem título** | madeira e gesso, 24,5 x 9,5 x 6 cm, 2021



Imagem 55 | detalhe da imagem 54



Imagem 56 | **Sem título** | madeira e gesso, 24,5 x 9,5 x 6 cm, 2021



Imagem 57 | detalhe da imagem 56

Se antes a arbitrariedade já estava inserida no meu olhar e na minha intenção no processo construtivo, nos moldes de papelão isso se acentua, pois não há restrição ou forma prévia a qual o projeto deva ser adaptado. Fica evidente também como esses trabalhos registram, acima de tudo, a minha visão unilateral da paisagem.

A proposta de se pensar uma paisagem genérica como apresentada aqui está intrinsecamente ligada ao imaginário de paisagem que, por sua vez, está totalmente atrelado a um contexto cultural e temporal específico. Só é possível idealizarmos uma paisagem totalmente inventada quando já estamos inseridos em uma cultura na qual o conceito de paisagem existe, e o resultado desse exercício imaginativo estaria diretamente ligado às imagens associadas a ele.

Como sabemos, paisagem não é conceito universal e muito menos atemporal. Existem registros de uma estruturação do conceito de paisagem no Oriente (China no séc. V) e no Ocidente (durante o Renascimento europeu)¹. Em cada um desses casos,

1 O apontamento da origem da paisagem com temporalidade, localização e civilização definida não é um consenso entre os estudiosos do assunto. Berque estabelece em seu livro *Thinking Through Landscape* seis critérios fundamentais para que se possa determinar a existência de uma concepção de paisagem em uma determinada cultura. São eles, em ordem de crescente discriminação: 1) literatura escrita ou oral enaltecendo a beleza do local — nesse ponto, o autor cita como exemplo a existência das palavras em francês *bellevue* e *mirabeau*; 2) jardins ornamentais; 3)

as imagens disseminadas através de desenhos e pinturas são completamente diferentes. Ademais, com o contínuo avanço das tecnologias de reprodução e disseminação de imagens em massa, nosso repertório imagético tende a ficar cada vez mais globalizado e menos restrito àquilo que de fato vemos no nosso entorno, abrangendo realidades diferentes².

A possibilidade de acessar um repertório mais amplo e menos pessoal me levou a pesquisar ferramentas de representação ou simulação virtual, ou seja, programas de computador cuja função é criar espaços ou adaptar ao ambiente virtual lugares

arquitetura projetada para a apreciação de belas vistas; 4) pinturas que representam o ambiente; 5) uma ou mais palavras para dizer “paisagem”; 6) reflexões explícitas sobre paisagem. O autor afirma que, a partir do estudo dos documentos encontrados até o momento, o nascimento da paisagem segundo tais parâmetros estabelecidos ocorreu na China, por volta do ano 440 d.C., quando o último e mais decisivo dos critérios se concretizou com o escrito *Hua shanshui xu* (Introdução à pintura de paisagem), de Zong Bing (375–443). No contexto ocidental, Berque aponta o período do Renascimento na Europa como ponto de origem da concepção de paisagem.

2 Um exemplo disso são imagens de outros corpos celestes, como a Lua e Marte, que ganham força em produções cinematográficas, campanhas publicitárias, desenhos animados, entre outros tipos de obras. Apenas um grupo muito restrito de pessoas chegou a pisar na Lua e nenhuma expedição com humanos para Marte conseguiu ser realizada com sucesso até o momento. No entanto, as imagens registradas por astronautas, robôs e satélites foram tão disseminadas mundialmente que as paisagens lunar e marciana já foram incorporadas ao nosso repertório e são amplamente exploradas.

reais. São aplicativos que processam dados extraídos por satélites ou outros instrumentos de medição de alta tecnologia e geram plugins dentro de softwares de modelagem 3D que permitem ao usuário tanto “importar” para dentro do programa uma fração da Terra ou gerar uma malha capaz de simular um espaço real com exatidão.

O primeiro programa que utilizei foi o A.N.T. Landscape, um *add-on* do Blender¹ que cria de modo automático terrenos que simulam montanhas, penhascos, planícies e todo tipo de formação geológica a partir da manipulação do setting disponível. Esse *add-on* funciona a partir de um algoritmo capaz de processar e sintetizar dados científicos a ponto de elaborar uma fórmula cujo objetivo principal é o reconhecimento e a familiaridade de algo jamais visto. Com o uso dessa ferramenta, adaptei novamente minha técnica construtiva, ainda utilizando papelão, mas agora com um sistema de guias obtido pela própria subdivisão do modelo 3D (imagens 102 e 103). Optei por não terceirizar a confecção dos trabalhos com prestadoras de serviços de impressão 3D, pois acredito que a tradução do modelo virtual para a materialidade, quando feita manualmente, deixa marcas que, de outro modo, não seriam possíveis.

¹ Blender é um programa de modelagem 3D de uso livre muito utilizado para criação de jogos e animações.

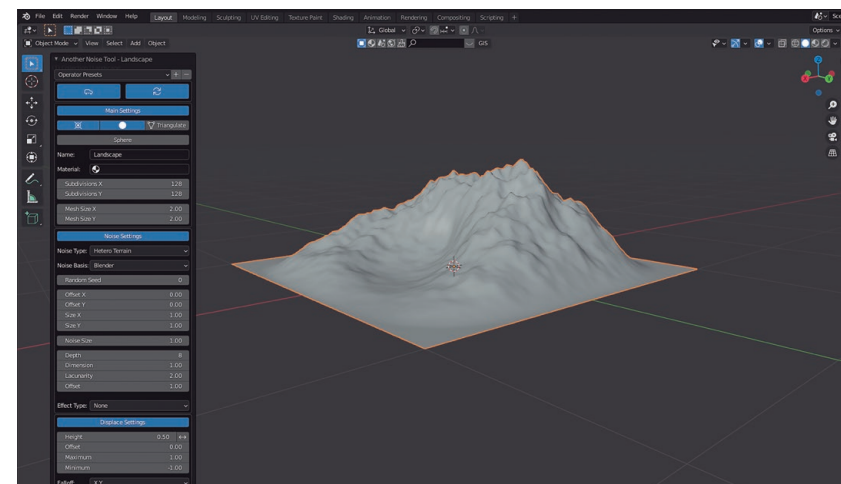


Imagem 58 | “Terreno virtual” gerado pelo A.N.T. Landscape

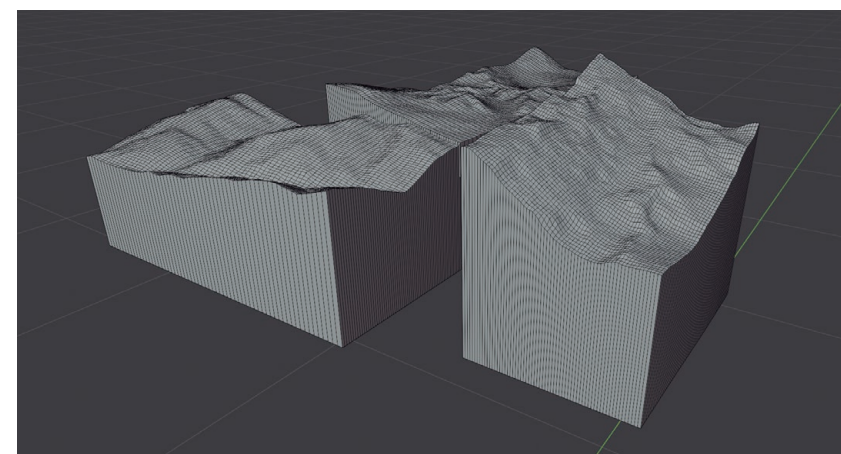


Imagem 59 | Modelo base para produção do trabalho *Sem Título* (imagem 62). Na imagem acima, o malha está subdividida como etapa preparatória para separação da linhas guias que serão posteriormente impressas (imagem 61).



Imagem 60 | Exemplo de molde de papelão

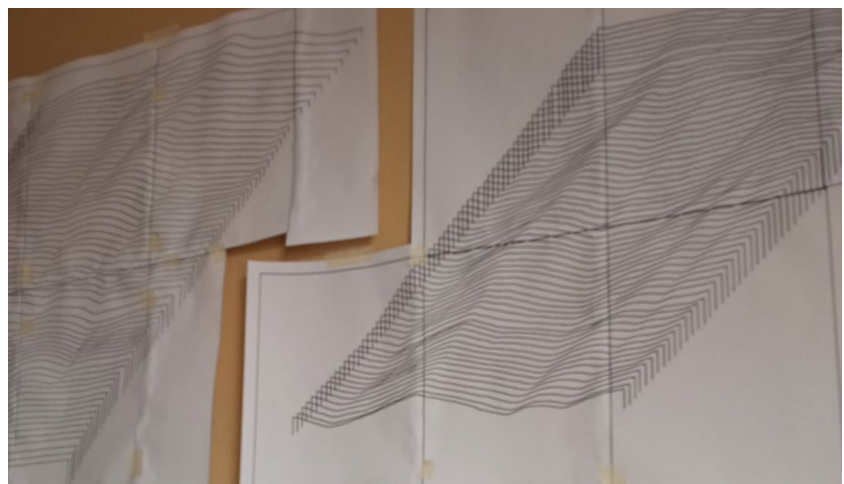
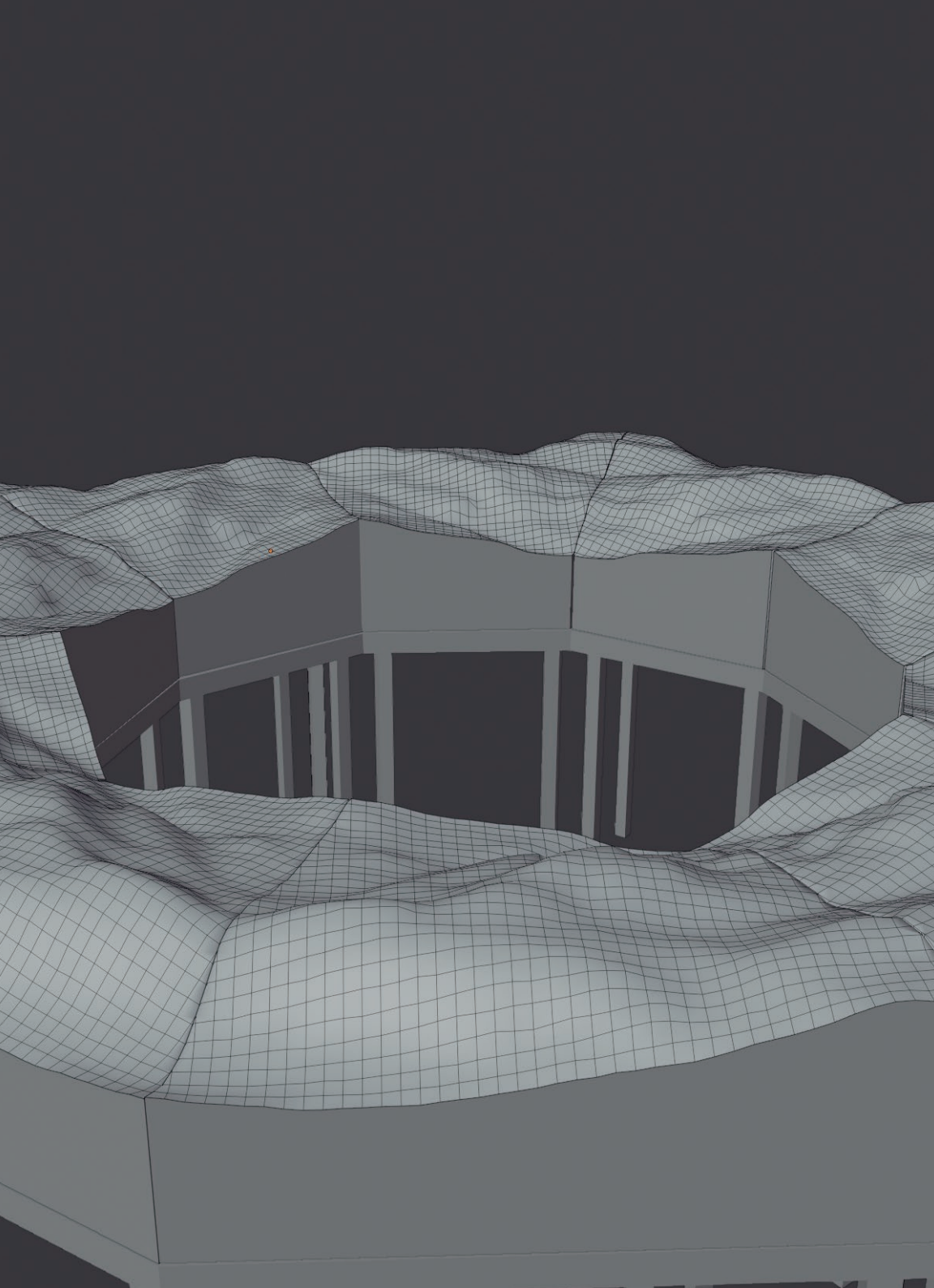


Imagem 61 | Linhas guia impressas, que serão posteriormente rescortadas e transformadas no molde de papelão



Imagem 62 | **Sem Título** | Gesso e metal, 120 x 58 x 56 cm, 2021



Paisagem infinita

Paisagem infinita é um trabalho projetado especialmente para um dos espaços de entrada da Casa do Olhar Luiz Sacilotto, em Santo André, por ocasião da exposição Horizonte Premeditado, realizada entre os meses de janeiro e março de 2022. O edifício é tombado como patrimônio cultural andreense e, por não contar com paredes de drywall, a sala em questão tradicionalmente abriga obras tridimensionais.

A escultura sugere em sua superfície um relevo semelhante ao de uma montanha ou oceano. O modelo original da peça foi criado usando o gerador de paisagem automática mencionado acima, manipulado em sua setagem para criar uma formação geológica mais plana, sem grandes diferenças de elevações ao longo da malha, sendo posteriormente adaptada, recortada e espelhada em dez partes para que as peças juntas formassem um círculo. O projeto original previa a construção das peças em gesso maciço a partir de um molde de papelão, assim como foi feito na imagem 66, o que resultaria no peso total calculado de aproximadamente 480 kg.

(esq.) Imagem 63 | modelo virtual do trabalho Paisagem infinita

Diante da inviabilidade de manipulação, transporte e guarda que um projeto dessa dimensão demandaria, inverti o uso dos materiais: em vez de empregar o papelão apenas como molde, utilizei esse papel na peça final para construir os relevos e torná-los mais leves.

A primeira consequência dessa escolha é a necessidade de repetição da operação para cada um dos dez módulos, pois, no lugar de um molde único que é reproduzido várias vezes, tem-se um conjunto de linhas impressas no papel que servem como guia de corte para as tiras de papelão que compõem cada módulo, cerca de 145 cada (imagem x) e aproximadamente 1500 no total. Desse modo, a estrutura externa foi construída em compensado (imagem x), e uma camada de gesso foi aplicada sobre o papelão (imagem x) para aumentar a rigidez das peças. O processo artesanal de transposição do virtual zero dimensional para a matéria e a decisão de fazer cada um dos módulos individualmente atribuíram ao conjunto um aspecto levemente assimétrico e carregado com marcas do fazer manual, que trouxeram para a escultura novas camadas de leitura.

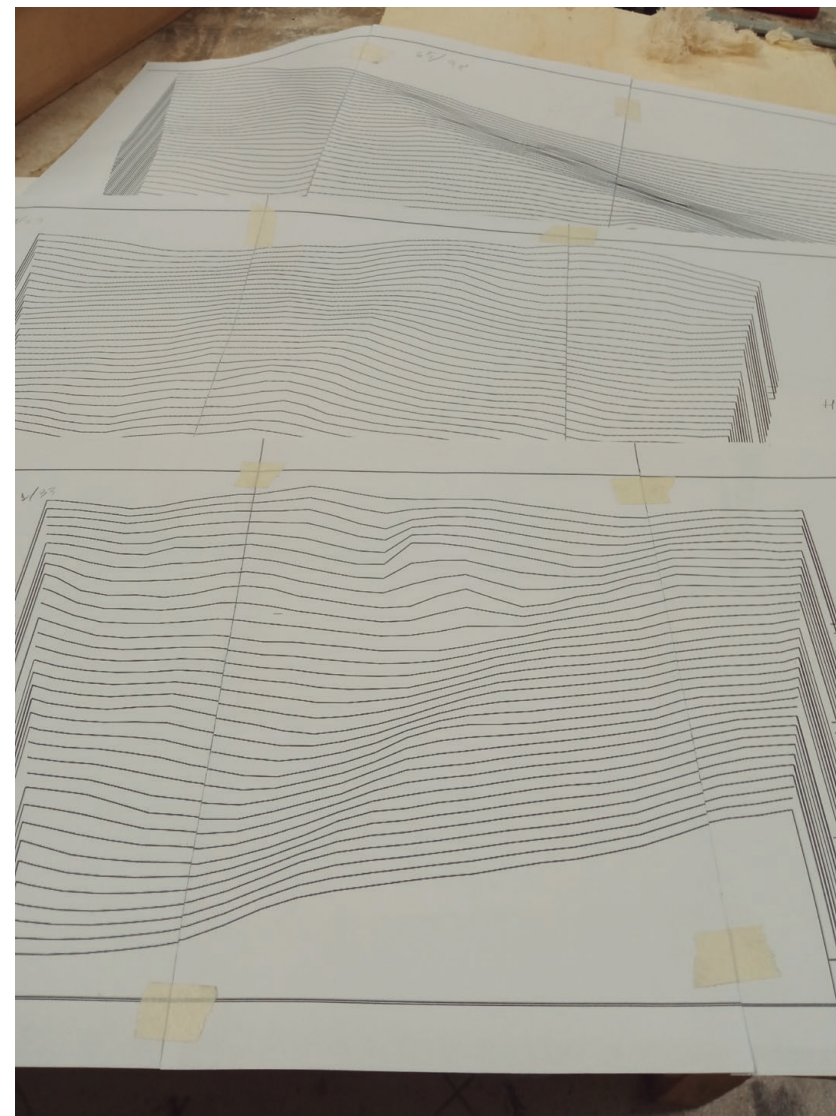


Imagem 64 | Processo de **Paisagem Infinita**



Imagem 65 | Processo de Paisagem Infinita



Imagem 66 | Processo de Paisagem Infinita



Imagem 67 | Processo de Paisagem Infinita

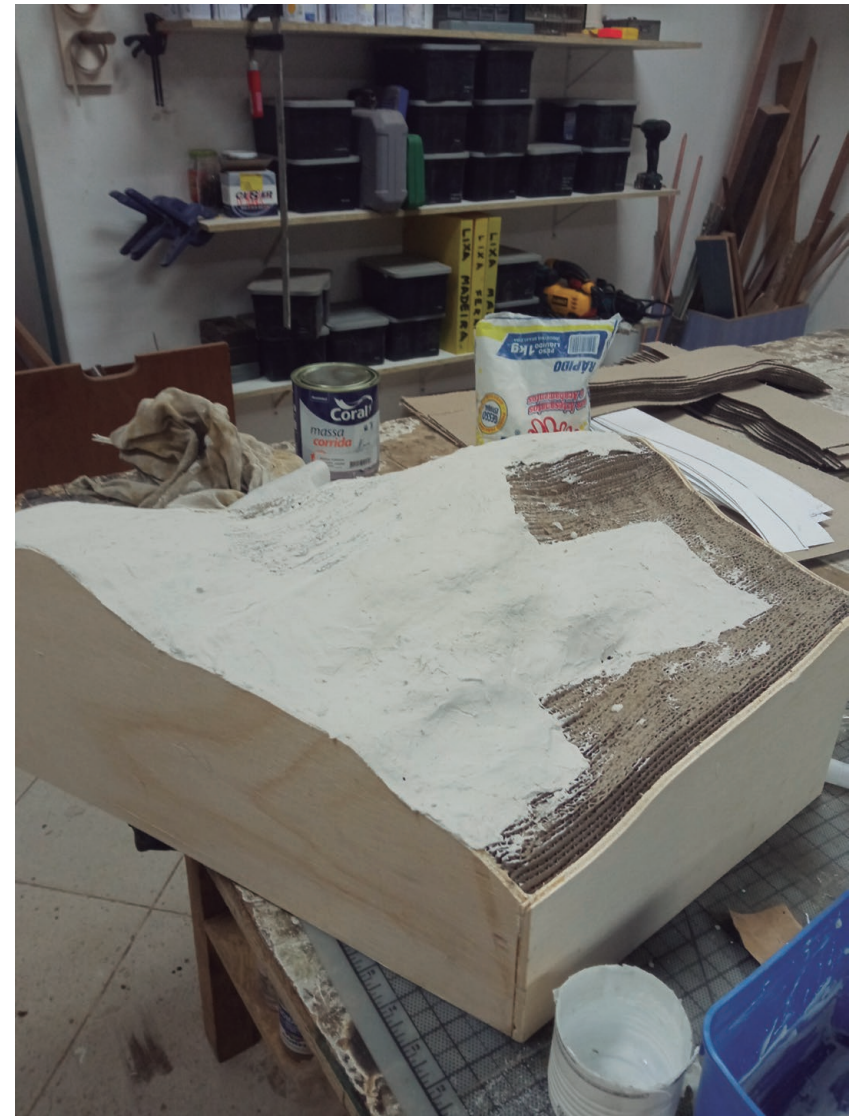


Imagem 68 | Processo de Paisagem Infinita



Image 69 | **Paisagem infinita** | Madeira, compensado, papelão, gesso, massa corrida e tinta, 70 x 180 x 180 cm, 2022 | Crédito fotográfico: Ana Helena Lima

CARTOGRAFIAS OU SOBRE MONTANHAS E ESCALAS

O reconhecimento de determinada montanha, quando esta já faz parte das referências de quem a observa, só é possível se visto à distância, quando trazemos para a escala humana aquilo que é extremamente vasto e intangível.

No momento em que o indivíduo toma para si o desafio de interagir com a montanha e de fato se inserir naquele espaço, então ela se torna algo novo, como se entrássemos em um microscópio, e as folhas, árvores e rochas fossem as células que compõem o organismo maior.

A vasta escala de objetos geológicos, tão destoante da humana, torna-se um ícone de representação quando compactada, achatando imensas áreas de informação em pequenas manchas de cor.

É nesse jogo de escalas, percepção e reconhecimento que os trabalhos apresentados neste último capítulo operam. São pinturas e colagens majoritariamente bidimensionais, mas que, de modo ocasional, exploram o chão.

À medida que os relevos foram ganhando mais espaço na

minha produção, a imagem da montanha foi se tornando cada vez mais central, transformando-se em um novo denominador comum para os trabalhos.

A ideia de tentar capturar e representar o imaginário da paisagem teve início com a série Paisagem infinita e a utilização do gerador automático de paisagem que, como dito anteriormente, nada mais é do que um algoritmo que foi alimentado com dados e informações condensados em uma fórmula. Para os trabalhos a seguir, resgatei a mesma intenção, partindo, dessa vez, de lugares reais.

Comecei com pesquisas simples na internet, como “maiores montanhas do mundo”, “paisagens mais bonitas”, “picos mais altos”, entre outros, com o interesse de fazer uma catalogação desses locais que podem ser entendidos como referência. A grande questão aqui era encontrar o cerne que compõe nosso imaginário, como se, a partir disso, fosse possível criar meu próprio algoritmo visual por meio do acúmulo de referências que se sedimentam e formam regras e procedimentos lógicos que guiam a criação de novas paisagens. Com a ajuda do Blender GIS, outro add-on que extrai dados da superfície e de terrenos de fontes como Google e Open Topography, importei esses lugares catalogados como modelo 3D.

A primeira série que surge dessa pesquisa é **Elevações** (imagens 119, 120 e 121). Uma “elevação”, como explica a geografia, define-

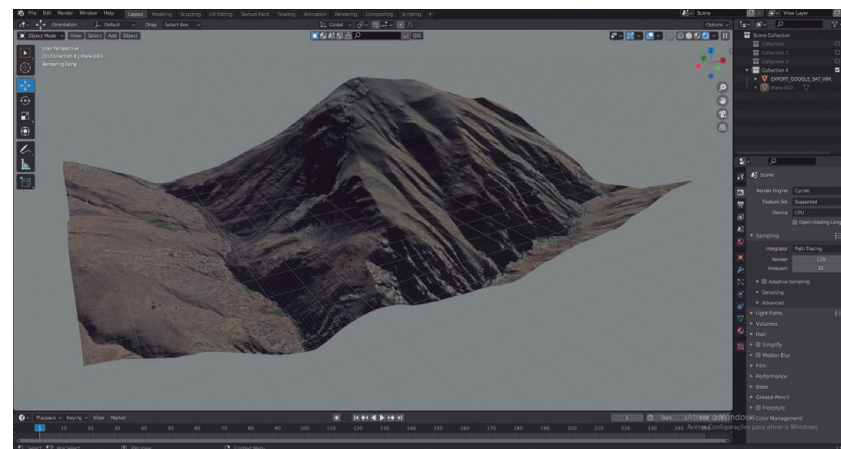


Image 70 | Trecho da Cordilheira dos Andes importado pelo Blender GIS

se como a distância vertical de uma localização geográfica até um nível de referência fixo. Trata-se de estratégia humana para medir e codificar uma relação espacial e um passo em direção ao controle, à apreensão racional e à conversão para a dimensão humana de uma espacialidade em escala ambiental.

A série é composta por imagens impressas desses “territórios virtuais” que são coladas em bases de madeira e depois recebem uma camada de tinta acrílica preta que simula um corte em diferentes alturas. Apesar dessas imagens corresponderem a localizações reais e possíveis de serem encontradas, não utilizo as coordenadas geográficas ou os nomes, pois a intenção não é registrar ou singularizar lugares específicos da superfície terrestre.



Imagem 71 | **Série Elevações** | grafite s/colagem e tinta acrílica s/madeira, 17 x 25 cm cada, 2022/2023 | Crédito fotográfico: Ana Helena Lima



Imagem 72 | **Série Elevações** | grafite s/colagem e tinta acrílica s/madeira, 17 x 25 cm cada, 2022/2023 | Crédito fotográfico: Ana Helena Lima

Os mesmos modelos que deram origem a essa série também foram a fonte de quase todas as imagens dos trabalhos subsequentes. Se, em **Elevações**, a operação é compactar a escala e transformar enormes áreas de informação em pequenas manchas de cinza, nas próximas séries, o que se explora são as relações cromáticas entre os desenhos e colagens e as camadas de tinta acrílica. Os recortes são mais fragmentados e as imagens ampliadas. Os primeiros experimentos com cor são **Sem título** e **Quebra-cabeça** (imagens 73, 74 e 75, respectivamente), que resgatam o tom de azul muito semelhante ao usado em **Sem título #8**, da série **Paralelos e meridianos**, de 2020 (imagem 30).

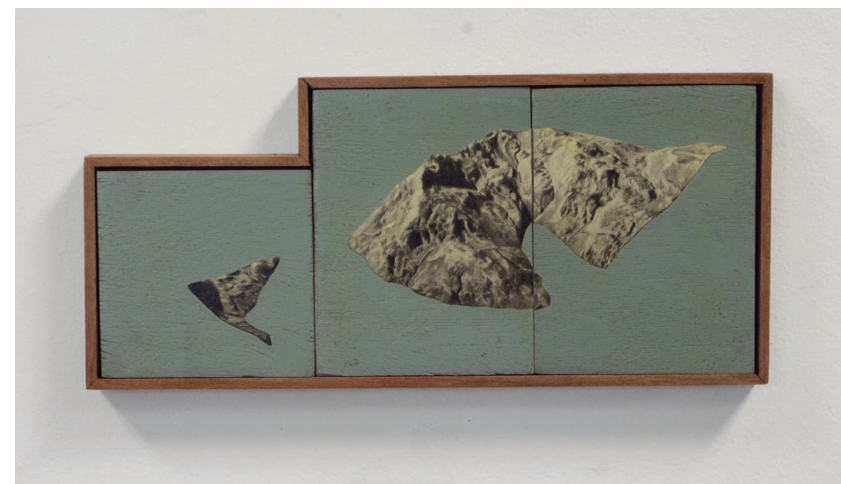


Imagem 73 | **Sem título** | Grafite s/colagem e tinta s/ madeira, 15 x 33 cm, 2022



Imagem 74 | **Sem título #1** (da serie **Quebra-cabeça**) | tinta óleo sobre madeira, 10 x 15 cm cada, 2022 | Crédito fotográfico: Ana Helena Lima



Imagem 75 | Detalhe de **Sem título #1** (da serie **Quebra-cabeça**)

Além do fundo colorido, também aplico uma base serigráfica transparente por toda a superfície, o que deixa os trabalhos com aspecto amarelado muito semelhante às impressões antigas de revistas ou livros. Para a exposição *Observar Territórios*, realizada logo em seguida, testei novos tons em tinta acrílica, e a paleta passou a espelhar as cores do modo randômico de textura do programa de modelagem 3D e que deram origem às imagens¹.

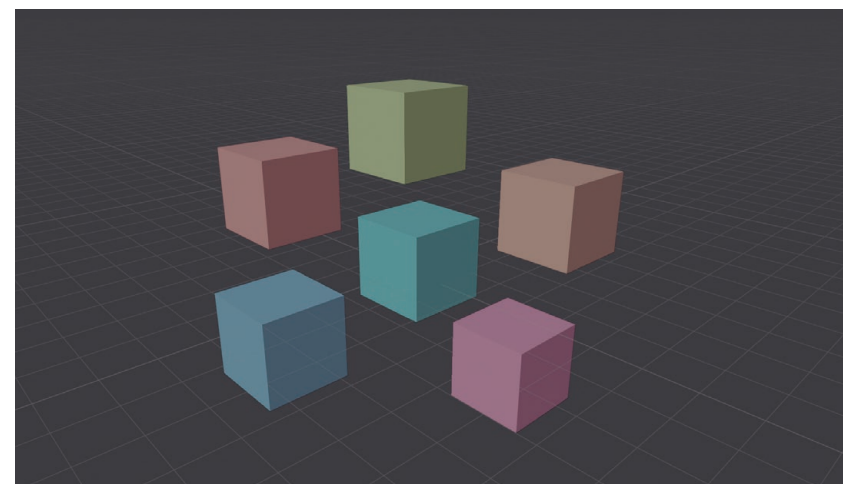


Image 76 | Exemplo da paleta de cores quando o programa está com o modo aleatório ativado

¹ Quando o programa está no “modo aleatório”, as cores e texturas originais dos objetos são substituídas, também de maneira aleatória, pelas cores amarelo, rosa, azul e verde (imagem 125)



Imagem 77 | **Sem título** | grafite sobre colagem, base serigráfica e tinta acrílica, 72 x 55 cm, 2022



Imagem 78 | **Sem título** | grafite sobre colagem, base serigráfica e tinta acrílica, 72 x 55 cm, 2022



Imagem 79 | **Sem título** | grafite sobre colagem, madeira, base serigráfica e tinta acrílica, 56,5 x 41 cm, 2022



Imagem 80 | **Sem título** | grafite sobre colagem, base serigráfica e tinta acrílica, 100 x 120 cm, 2022

Desde o começo da experimentação com imagens, iniciada com **Elevações** no final de 2021, até o encerramento do período de pesquisa, em dezembro de 2023, foram dois anos de intensa exploração técnica no campo da pintura. A última experiência ocorreu, aproximadamente, seis anos antes, em uma aula de pintura durante a graduação.

Inicialmente, minha intenção com as imagens de montanhas era usá-las da maneira mais realista possível, com o mínimo de interferência do meu manuseio dos materiais. Nesse sentido, a colagem foi a escolha que me pareceu a mais apropriada naquele momento para a série **Elevações**.

Aos poucos, fui experimentando técnicas com maior interferência nos trabalhos seguintes. No começo, a cor se encontrava apenas no fundo com tons chapados de tinta acrílica e um leve amarelado da base serigráfica que costumava aplicar por cima da colagem. Em seguida, a materialidade da tinta entrou na imagem da montanha com os experimentos com tinta óleo e, conseqüentemente, houve a perda da fidelidade da imagem. A essa altura, já havia aceitado que as texturas e interferências que as imagens sofrem no decorrer do processo são inevitáveis e, acima de tudo, bem-vindas. As primeiras pinturas foram feitas sobre impressão fotográfica e as mais recentes pintadas diretamente sobre a chapa de compensado.



Imagem 81 | Processo de **Sem título** (imagem 78) antes de receber a tinta acrílica e depois de receber a camada de base serigráfica



Imagem 82 | Processo de **Sem título** (imagem 79) antes de receber a tinta acrílica e depois de receber a camada de base serigráfica

O vazio abarcado

O vazio abarcado é uma exposição desenvolvida para a Casa de Vidro de Campinas, realizada entre os meses de julho e setembro de 2022. O espaço fica localizado no Largo do Café, uma antiga fazenda e que mantém área de mata até hoje. A característica mais marcante do museu são as paredes externas de vidro que permitem que a área interna se comunique diretamente com o entorno.

Apresentei três trabalhos, sendo dois deles inéditos e desenvolvidos especialmente para esse espaço: uma pintura (**Sem título**, imagem 85) e uma escultura (Arranha-céu, imagem 87), além de reapresentar Paisagem infinita (imagem 69). A idealização dos trabalhos e da exposição como um todo se desenvolveu em torno do desejo de dialogar com a área verde ao redor do edifício, tanto visualmente quanto conceitualmente. Por conta das paredes de vidro, a área expositiva é completamente invadida pela visão das árvores de grande porte localizadas no fundo do parque e isso impõe um grande desafio expográfico, pois é preciso apresentar trabalhos que não ignorem o entorno e nem sejam engolidos por ele.



Imagem 83 | Casa de Vidro, Campinas | Crédito fotográfico: Ana Helena Lima

Essa exposição veio alguns meses depois da exibição Observar territórios (imagens 77, 78, 79 e 80), ocasião em que experimentei pinturas/colagens de porte médio pela primeira vez. Para a Casa de Vidro, optei por escalas um pouco maiores, próximas a de uma pessoa, e os trabalhos foram espalhados pelo espaço, de modo que os visitantes pudessem vê-los juntamente com a paisagem externa com bastante respiro entre uma obra e outra.

Sem título (imagem 85) foi um dos primeiros experimentos com tinta óleo desde as aulas de pintura durante a graduação, em 2016, e a primeira pintura de grande escala, medindo 160 x 220 cm. Ela é composta por três painéis separados que formam



Imagem 84 | **Arranha-céu** | goma laca e tinta acrílica sobre impressão sobre madeira, 253 x 13 x 13 cm, 2022

uma única imagem de montanha, que, por sua vez, foi retirada de uma das colagens da série **Elevações** (imagem 71) e ampliada. Cada painel é composto por dez placas de compensado no tamanho A3, cada uma contendo uma fração da imagem que foi impressa e colada na madeira e, em seguida, pintadas separadamente para que houvesse diferenças sutis entre cada uma, evidenciando a sua divisão.

Para a exposição na Casa de Vidro, a pintura foi desmembrada e exposta em três paredes diferentes, repousadas diretamente entre o chão e a parede de vidro, de modo que a imagem que se forma a partir da união das árvores do lado de fora da exposição se integre de algum modo à composição da pintura.

Por fim, **Arranha-céu**, a única pintura/colagem tridimensional, é uma escultura composta por caixas de madeira empilhadas e revestidas com fotografias de pedras recolhidas na cidade de Campinas, local onde nasci, e fundo de tinta acrílica. As caixas são unidas por um eixo central, ocupando uma linha vertical do chão até o teto. As imagens, apresentadas de maneira recortada, ora se completam, ora se desalinham, formando uma composição fragmentada. As pedras — fragmentos mínimos que compõem as montanhas —, que nas pinturas se transformam em uma fração tão pequena quanto um grão de areia, em **Arranha-céu** se portam como ícone da própria montanha.

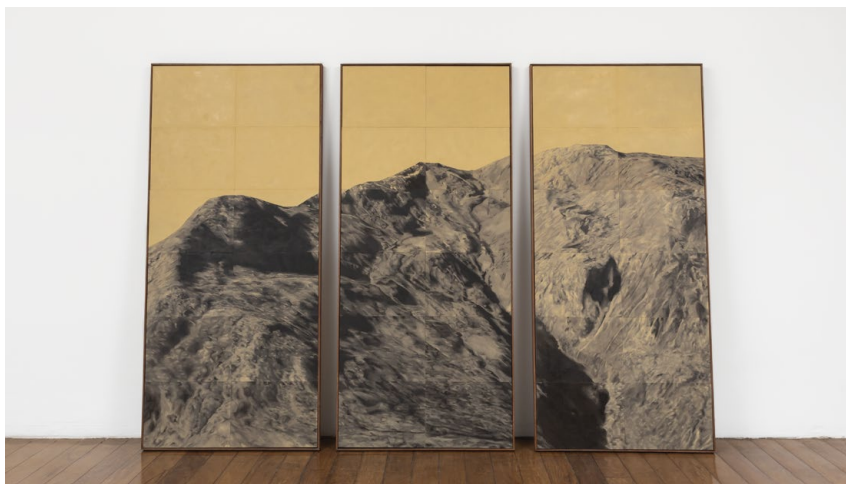


Imagem 85 | **Sem título** | tinta óleo sobre impressão, 155 x 220 cm, 2022 |
Crédito fotográfico: Ana Helena Lima

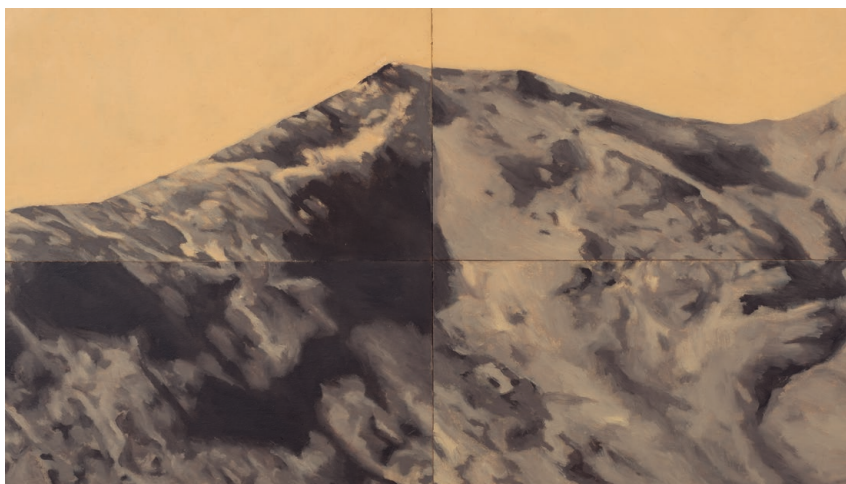


Imagem 86 | detalhe da junção das placas pintadas



Imagem 87 | **Sem título** | tinta óleo sobre compensado, 160 x 140 cm, 2022 |
Crédito fotográfico: Ana Helena Lima

Pintura realizada imediatamente após o trabalho anterior, com a mesma paleta de cores e imagem semelhante, mas com diferenças no processo. A primeira pintura, como dito anteriormente, foi realizada por meio da aplicação de tinta óleo sobre impressão fotográfica. Já a segunda, a imagem foi transferida com cola branca para a madeira e posteriormente pintada com tinta óleo.



Imagem 88 | Processo de **Sem título** (imagem 87) com a imagem transferida, antes de receber a camada de tinta óleo.



Imagem 89 | detalhe da imagem 87

Traçando um paralelo entre os últimos dois grandes núcleos de trabalhos descritos em *Reminiscências* e *Cartografias* ou sobre montanhas e escalas, percebo o movimento de dois polos diferentes que se encontram no meio: de um lado, a ficção, que de tão bem simulada se aproxima da realidade; do outro lado, a realidade, que de tão traduzida, transformada, manipulada e distorcida, distancia-se do registro e se aproxima da ficção. Afinal, a questão central não é a natureza enquanto existência real, mas como conceito e idealização. A pedra, foco de trabalhos anteriores, agora vira uma abstração. As rochas que compõem as montanhas se perdem ao se transformarem numa fração tão pequena quanto um grão de areia. Tudo que foi apresentado até aqui faz parte da minha pesquisa poética iniciada em 2016 e que se estende até o momento. Ao longo de todo esse período, os trabalhos passaram por constantes transformações técnicas e conceituais e assim continuarão, sempre em busca de novos problemas e novas soluções.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

BERQUE, Augustin. Thinking through landscape. Editora Routledge, Reino Unido, 2016.

BERQUE, Augustin. La trajection paysagère. in: Hypergéó, lundi, 24 mai, 2004.

CAUQUELIN, Anne. A Invenção da Paisagem. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. Arte internacional brasileira. Editora Lemos, São Paulo, 1999.

CLARK, Kenneth. Paisagem na arte. Lisboa: Ulisseia, 1961.

COLLOT, Michel. Horizonte e estrutura do horizonte: entre o oriente e o ocidente. Trad. Fernanda Cristina de Paula para a revista Geograficidade | v.6, Número 2, Inverno 2016 (página 6).

KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. S, M, L, XL. Text Generic City. Monacelli, Press.1997.

MARIA, Yanci Ladeira. Paisagem entre o sensível e o factual uma abordagem a partir da geografia cultura. Dissertação de Mestrado FFLCH-USP, São Paulo, 2010.

PEIRCE, Charles S.. Semiótica. Editora perspectiva, 3ª Edição, São Paulo, 2000.

RIBON, Michel. A arte e a natureza; tradução Tania Pellegrini. Campinas, SP: Papyrus, 1991. SALGUEIRO, Helena Angotti (org.).

Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar. São Paulo: CNPq/FAPESP/CBHA, 1999 - 2000.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. Imagem: cognição, semiótica, media. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço : Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: EDUSP, 2008. (4a. ed)

WANNER, Maria Celeste de Almeida. Paisagens sígnicas, uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: EDUFBA, 2010.

BIBLIOGRAFIA GERAL

FLAM, Jack. Robert Smithson: The Collected Writtings. Berkeley: University of California Press, 1996.

FREIRE, Cristina. Espaço e Lugar: os registros da paisagem urbana na arte contemporânea, 1999. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti. Paisagem e Arte: A invenção da natureza, a evolução do olhar. São Paulo: CNPq/FAPESP/CBHA, 1999 – 2000.

FUREGATTI, Sylvia. Arte e Meio Urbano: Elementos de formação da estética extramuros no Brasil. Tese de Doutorado FAU-USP, São Paulo, 2007.

KASTNER, Jeffrey. (ed.). Land and environmental art. London: Phaidon Press, 1998.

LATOUR, Bruno. Políticas da Natureza. Bauru: EDUSC, 2004

LENOBLE, Robert. História da Idéia de Natureza. Lisboa: Edições 70, 1990.

Paisagem Construída - Aline Moreno



Paisagem Construída

Aline Moreno de Oliveira

Área de Concentração: Poéticas Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Liliane Benetti

Paisagem Construída
Anexo I - Percurso

PAISAGEM CONSTRUÍDA

**ANEXO I
(PERCURSO)**

SUMÁRIO

Apresentação	5
Tudo que habita na face da pedra	09
Horizonte premeditado	31
Observar territórios	49
Infundadas certezas	63
O vazio abarcado	87
O vazio abarcado (itinerância)	103
A pedra é fruto do acaso	117

APRESENTAÇÃO

Este anexo faz parte da pesquisa **Paisagem Construída**, desenvolvida durante os anos de 2021 a 2023, e apresenta de modo mais detalhado os trabalhos práticos produzidos no período.

Ao longo dos três anos de estudo, dei continuidade ao que já estava em desenvolvimento e, ao longo dos meses, novas séries, técnicas e materiais foram surgindo. Busquei, sempre que possível, como forma de ampliar as possibilidades de diálogo dos trabalhos e atingir novos públicos e situações de debate, participar de diversas atividades realizadas fora da universidade, como exposições, conversas públicas, oficinas e publicação de catálogos.

Escolhi organizar e apresentar o material a seguir, tomando como eixo as principais exposições que participei porque acredito que essa é umas das atividades mais significativas no desenvolvimento do artista.

A primeira delas, **Tudo que habita na face da pedra**, uma exposição em dupla realizada em parceria com a artista Renata Laguardia, no segundo semestre de 2021, foi uma das primeiras oportunidades que tive de elaborar e apresentar um projeto de exibição, ou seja, um conjunto de trabalhos pensados para dialogar entre si, levando em conta as peculiaridades do espaço expositivo. Até então, só havia participado de mostras coletivas que não exigiram de mim esse esforço projetivo.

No total, são seis exposições em dupla e uma individual, escolhidas pela sua relevância no desenvolvimento das séries e pelo desafio que cada uma me propôs. São elas: **Tudo que habita na face da pedra**, na Galeria B_arco, em São

Paulo (2021); **Horizonte premeditado**, na Casa do Olhar Luiz Sacilotto, Santo André (2022), **Observar territórios**, na Galeria Oá, Vitória (2022); **Infundadas certezas**, na Pinacoteca de São Bernardo do Campo (2022); **O vazio abarcado**, na Casa de Vidro, Campinas (2022); **O vazio abarcado** (itinerância), na Pinacoteca de São Caetano do Sul (2023); e, por fim, a individual **A pedra é fruto do acaso**, na Galeria Belizário, São Paulo (2023).

TUDO QUE HABITA NA FACE DA PEDRA

Pedra fundamental

Texto curatorial, por Júlia Lima

A face da pedra é a pele das coisas profundas. Ela guarda em si contradições convivendo em sutil tensão, na iminência de um confronto que nunca arrebenta, mas adapta-se.

Ela aproxima histórias tão distintas quanto comuns, tão opostas quanto compartilhadas – do que é concreto e do que é etéreo, do que é rígido e do que é fluido, do que é cartografado

e do que é deriva. Cabe nessa superfície toda a dureza, todo o peso, todo o tempo – todo o passar dos tempos. E apóia-se nela um lugar comum sobre o qual dividimos experiências singulares; e não seria essa a própria existência? Esta exposição enfrenta o campo do paradoxo e da dualidade sem escolher uma resposta definitiva, um suposto lado certo, ensinando que podem coabitar na esfera da arte todas as incoerências que nos invadem. “Tudo que habita na face da pedra” reúne a produção distinta, singular e complementar de Aline Moreno e Renata Laguardia, em um intrincado diálogo entre densos objetos esculturais de cores neutras e em escala mais tímida e pinturas que retratam cenas fantásticas cheias de cor e movimento, algumas realizadas em grande dimensão. Essa interlocução também tensiona os materiais escolhidos pelas artistas: a dureza do cimento e da madeira antagonizam o óleo e a acrílica sobre a tela; tons vibrantes de verdes, rosas e azuis contrastam com cinzas, pretos e brancos. As geometrias precisas e volumetrias ortogonais

parecem querer dançar com os gestos vagos e espontâneos, formas moles e curvas, enquanto metodologias mais racionais reconhecem a importância da presença de invenções oníricas.

Neste jogo duplo, o estranho universo pictórico agradece o aterramento de um olhar mais cartesiano e lógico, como se as pinturas se erguessem da pedra para cima, tecendo paisagens fabulosas, enquanto as peças tridimensionais lidam com uma sedimentação interna ou com as camadas abaixo da crosta, feitas visíveis por gestos de corte e adição, preenchimento e esvaziamento. É sobre esse sutil equilíbrio de disputas, complementaridades e estranhamentos que se inteiram uns nos outros que essa mostra se constrói, criando novos universos mais complexos, espessos, heterogêneos e potentes. A partir da combinação de interesses partilhados e de resultados antagônicos que Aline Moreno e Renata Laguardia se juntam para traçar caminhos tortuosos e instintivos que permitem levar seus trabalhos e pesquisas para um mesmo terreno, sobre o qual, juntas, erguem essa dupla-exposição.

Mas há ainda uma outra dicotomia na realização desse projeto, que passa a existir em duas dimensões – de um lado, uma fração dos trabalhos é apresentada virtualmente no site nafacedapedra.com, como parte da seleção do Edital de Exposições da Fundação Cultural de Itajaí; do outro lado, mais obras das mesmas artistas são exibidas fisicamente no espaço da Galeria b_arco. Assim, cria-se aqui uma experiência híbrida que reflete muito do que se viveu no último ano e meio, pareando a suspensão do tempo e a ausência do corpo, com a retomada da presença que nos permite circular com mais liberdade (mas não com menos cuidados), em um movimento de reabertura e reencontro, promovido agora sobre a face da pedra.



Tudo que habita na face da pedra | vista da exposição



Sem título | Madeira, papel e pedra, 16 x 29 x 7,5 cm, 2021



Sem título | Madeira, papel e pedra, 24,5 x 19,5 x 12 cm, 2021



Sem título | Madeira, papel e pedra, 24,5 x 21 x 11 cm, 2021



Tudo que habita na face da pedra | vista da exposição



Tudo que habita na face da pedra | vista da exposição



Sem título | Madeira, papel, massa corrida e tinta, 26,8 x 26 x 4,5 cm, 2021



Sem título | Madeira, papel, massa corrida e tinta, 20,5 x 27 x 4,5 cm, 2021



Sem título | Madeira, gesso e tinta, 21,5 x 39,6 x 6,5 cm, 2021



Sem título | Madeira, gesso e tinta, 34 x 32 x 7 cm, 2021





Sem título | Madeira, papel, massa corrida e tinta, dimensões variáveis, 2021



Sem título | madeira, papel e pedra, dimensões variáveis, 2021

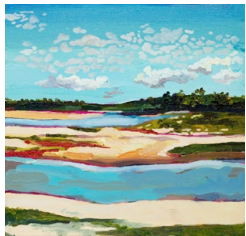
Outras obras



Renata LaGuardia
Libertália
Acrílica e óleo sobre tela
150 x 130 cm
2021
Referência: página 11



Renata LaGuardia
Mogiquiçaba
Acrílica e óleo sobre tela
160 x 145 cm
2021
Referência: página 11



Renata LaGuardia
Palavras d'água
Acrílica e óleo sobre tela
30 x 30 cm
2021
Referência: página 17

Ficha técnica

Artistas: Aline Moreno e Renata LaGuardia

Curadoria: Julia Lima

Data: de 09/10 à 09/11/ 2021

Local: Galeria B_arco

Crédito fotográfico: Aline Moreno

HORIZONTE PREMEDITADO

Trecho do texto curatorial, por Ícaro Vidal

Esta não é a primeira ocasião em que as poéticas de Aline Moreno e Renata Laguardia são expostas lado a lado. À primeira vista, é a pesquisa em torno da paisagem o ponto de contato entre as duas artistas, que lançam mão de materiais e repertórios formais inequivocamente diferentes entre si. Enquanto parece haver, nas esculturas e desenhos de Moreno, uma ênfase na estruturação topológica de uma geologia ficcional, Laguardia produz pinturas nas quais a paisagem nasce de uma gestualidade pictórica e de um imaginário de tonalidades surreais.

O conjunto de obras reunidas em Horizonte premeditado permite acessar essas poéticas no que cada uma delas possui de irredutivelmente singular, mas ao mesmo tempo, convidamos o visitante a ampliar o olhar sobre o que pode haver de comum nesta produção, para além da paisagem.

Como tema e como gênero pictórico, a paisagem possui uma história que se confunde com a própria noção de modernidade. Em uma das correspondências publicadas por ocasião da recém-encerrada 34ª Bienal de São Paulo, Carla Zaccagnini fornece uma bela síntese da questão:

“Li num livro sobre a história da pintura de paisagem que Petrarca foi o primeiro homem moderno, por ter sido pioneiro em escalar uma montanha pelo prazer da subida ou para ver o mundo de cima e afastar o horizonte. Ou para saber como se via o mundo

sem ele, separado dele, como um espaço em que esse homem não se insere, do qual não participa”. Nas origens da modernidade e na gênese da paisagem encontra-se esta separação e a conseqüente conversão do mundo em objeto, quando dele pode-se servir ou em imagem, quando ele devém-paisagem.

Evidentemente, a arte contemporânea investe sobre o gênero da paisagem encovando a contrapelo sua história, seja através de trabalhos que descortinam os vínculos entre o engendramento da paisagem e a empresa colonial, de cujas conseqüências ainda padecemos; seja embaralhando a ideia de que deve haver necessariamente uma clivagem entre o sujeito e o mundo para que a paisagem emerja.

Ao nos posicionarmos diante da monumental Rainha das águas rosas, de Renata Laguardia, nossa atenção é modulada e serpenteia como os fluxos de consciência das personagens de Virginia Woolf, que percebem, contemplam e rememoram com uma fluidez que contradiz a separação moderna entre sujeito e objeto, que classicamente é postulada como condição para a emergência da paisagem.

(...)

Já a escultura Paisagem infinita, de Aline Moreno, em vez de embaralhar a dicotomia entre objetividade e subjetividade ou entre razão e emoção, aposta em uma radicalização do pensamento construtivo moderno. A peça, composta por dez módulos de iguais dimensões apresenta uma paisagem paradoxalmente infinita, posto que sua forma resulta em uma arquitetura modular sobre a qual atua uma força centrípeta, que nos mantém dentro do trabalho.

Que esta força seja engendrada por uma estratégia construtiva, tão pouco afeita historicamente à contemplação, é, sem dúvida, um dos aspectos que fascinam no trabalho de Moreno.

Além destes trabalhos de grandes dimensões, Horizonte premeditado

apresenta pinturas de Renata Laguardia e desenhos de Aline Moreno, tudo inédito. Como anunciamos nas primeiras linhas deste texto, suspeitamos de que há mais em comum nas poéticas das duas artistas do que a noção de paisagem nos permite apreender. Talvez seja uma compreensão da paisagem como linguagem, passível de servir aos mais diversos enunciados, que aproxime as artistas. Premeditar o horizonte como quem escreve um poema, revirar os sentidos de cada unidade da composição, e chegar a paisagens que são irredutíveis à soma de suas partes: não é pouco o que nos oferecem Aline Moreno e Renata Laguardia.

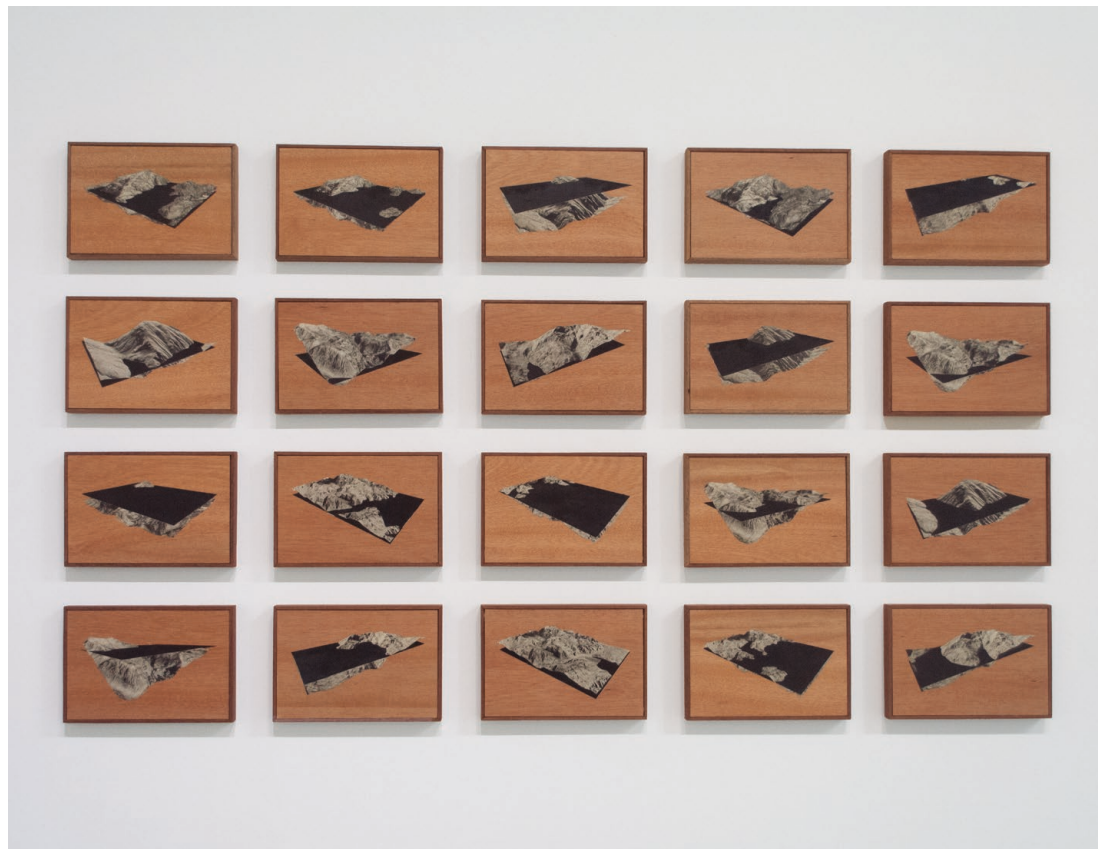


Horizonte premeditado | vista da exposição



Sem título #1 (da serie Quebra-cabeça) | tinta óleo sobre madeira, 10 x 15 cm cada,
2022





Série Elevações | grafite s/colagem e tinta acrílica s/madeira, 17 x 25 cm cada,
2022/2023



Sem título | tinta acrílica, base serigráfica, grafite e colagem sobre compensado,
15 x 33 cm, 2021



Paisagem infinita | Madeira, compensado, papelão, gesso, massa corrida e tinta,
70 x 180 x 180 cm, 2022

Outras obras



Renata LaGuardia
Não existe alma sem paisagem
Acrílica e óleo sobre tela
150 x 150 cm
2021
Referência: página 34

Ficha técnica

Artistas: Aline Moreno e Renata LaGuardia

Curadoria: Ícaro Vidal

Data: de 29/01 à 12/03/2022

Local: Casa do Olhar Luiz Sacilotto - Santo André/SP

Crédito fotográfico: Aline Moreno

OBSERVAR TERRITÓRIOS

Trecho do texto curatorial, por Clara Sampaio

(...)

Comemorar, sabe-se, é trazer à memória. É assim que convidamos o público visitante a refletir sobre o nosso estar no mundo e sobre as paisagens que habitamos. É verdade que

o próprio mundo mudou muito nesses últimos anos. Onde estávamos mesmo quinze anos atrás? que sonhos projetamos para o futuro? e agora que o futuro chegou, que lugar é esse que construímos?

Observar Territórios nos orienta olhar para o agora. Somos instados a descobrir nos trabalhos perspectivas e escalas completamente distintas. Vamos pouco a pouco entendendo o universo de cada artista, uma aproximação que depende da nossa atenção.

Enveredar

(...)

Do outro lado, com Aline Moreno, vamos mais alto e contemplamos o silêncio da paisagem, esquecemos por hora os deslocamentos na cidade. Nessa outra forma de percorrer o território, com o sobrevôo de lugares desconhecidos, vemos sombras e linhas sinuosas desenharem contornos que indicam massas e altitudes. Apertamos o olho, forçamos a memória: as montanhas são estranhamente familiares. A artista faz repetir então essa coleção de imagens que se apresentam fragmentadas. Ora

também propõe cortar, criando planos que seccionam montanhas; ora nos apresenta uma série de relevos lado a lado, como para expandir um “sentimento de paisagem”. Em um pêndulo entre a realidade e a ficção, explora as várias qualidades materiais que a virtualidade e a fisicalidade trazem à imagem, dotando-as de dimensão, textura e corpo. Cada artista desenha, à sua maneira, uma espécie de interface com o que está ao seu redor. Nesse exercício de representação, de simulacro, imaginar é imagear; é criar realidades outras: não como fuga, mas como utopia, importante exercício de esperar manifesto na fragilidade do nosso tempo. Onde queremos estar daqui quinze anos? Como serão nossos territórios?



Observar territórios | vista da exposição



Observar territórios | vista da exposição



Sem título | grafite sobre colagem, base serigráfica e tinta acrílica, 100 x 120 cm, 2022



Sem título #2 (da serie Quebra-cabeça) | tinta óleo sobre madeira, 25,9 x 19,2 cm cada, 2022



Sem título | grafite sobre colagem, madeira, base serigráfica e tinta acrílica, 56,5 x 41 cm, 2022



Sem título | grafite sobre colagem, madeira, base serigráfica e tinta acrílica, 40,5 x 42 cm, 2022



Sem título | grafite sobre colagem, base serigráfica e tinta acrílica, 72 x 55 cm, 2022



Sem título | grafite sobre colagem, base serigráfica e tinta acrílica, 72 x 55 cm, 2022

Ficha técnica

Artistas: Aline Moreno e Manoel Novello

Texto crítico: Clara Sampaio

Data: de 15/03 à 14/05/2022

Local: Oá Galeria de Arte Contemporânea - Vitória/ES

Crédito fotográfico: Aline Moreno

INFUNDADAS CERTEZAS

matéria, (de)forma e (dis)função

Trecho do texto curatorial, por Marina Frúgoli

Ao propor o diálogo entre as investigações poéticas de Aline Moreno e Marc do Nascimento, a intersecção mais evidente está na forte presença da materialidade, sendo em geral utilizados materiais industrializados, mais familiares ao campo da construção civil do que propriamente à tradição das belas artes, tanto coletados na rua quanto produzidos no ateliê. Proponho algumas leituras (dentre tantas possíveis) dos trabalhos aqui reunidos e digressões por eles despertadas.

Diversas dimensões da experiência são amalgamadas no corpo da obra. Por um lado, há a memória da experiência corporal dos artistas que caminham na cidade em estado de atenção para, eventualmente, recolher algum material que possa vir a compor seu trabalho. Enquanto Aline coleta rochas, Marc recolhe chapas metálicas que um dia foram parte de letreiros e outdoors.

(...)

Se os trabalhos parecem trazer a cidade para dentro do museu, vale então perguntar-se: que cidade é essa? Por um lado, sugerem-se características comuns às metrópoles globalizadas ao redor do mundo, naquilo que o arquiteto

holandês Rem Koolhaas chama de *cidade genérica*¹, marcada pela ausência de identidade. Também apontam para o que o antropólogo francês Marc Augé chama de *não lugares*², espaços destituídos do senso de pertencimento ou de história.

Apesar de seu aspecto genérico, não caímos nos perigos da abordagem universalizante. Vale lembrar que os artistas vivem e trabalham em São Paulo e especificidades paulistanas também permeiam as obras. Estas não se limitam apenas aos espaços em que os corpos de Marc e Aline frequentam, inclusive convivem e confundem-se com aquilo que é comum às mais diversas metrópoles globais.

Quando me desloco pelo centro de São Paulo e seu entorno, vejo uma paisagem urbana feita de empenas cegas que, por muitos anos, foram aproveitadas como suporte para propaganda. No momento em que elas deixaram de sê-lo (por conta da lei cidade limpa, em vigor desde 2007), voltaram a ficar em evidência, saltaram aos olhos estes grandes paredões vazios. Hoje em dia, muitas passaram a ser apropriadas pelo pixo e por grandes murais, a arte urbana domesticada. Em outras tantas, ainda é possível observar resquícios de outros tempos. Por trás de suas camadas de tinta rala que aos poucos se esfacelam, descascam, transparecem sinais de possíveis propagandas de lingerie, de cerveja ou de um candidato a prefeito da década de 90. Sem mais transmitir a mensagem publicitária clara e direta, resta um ruído, uma camada de memória velada que não se evidencia, mas tampouco desaparece.

1 KOOLHAAS, R.; MAU, B. S, M, L, XL (Small, medium, large, extralarge). New York: Monacelli Press, 1998.

2 AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 2007.

Penso também nas autoestradas do entorno paulistano, onde a paisagem é montanhosa e os morros são recortados em padrões paralelos e diagonais para abrir caminho ao automóvel, garantindo que a pista seja plana, onde a topografia é modificada conforme o desejo humano e sua maquinaria, onde a alta velocidade é a regra e a permanência é indesejada exceção. Se há algo de específico à topografia da grande São Paulo, essas estradas não deixam de ser um não lugar. Na rapidez, a paisagem se transforma em uma experiência puramente visual, mera imagem, o corpo é poupado de qualquer outro estímulo sensorial ao locomover-se no conforto de um automóvel. O tato, o paladar e o olfato ficam anestesiados, não há contato direto do corpo com esse espaço, no máximo sente-se algum mau cheiro. A audição se anula, e assim o cérebro se protege do cansaço que seria dar atenção a cada rugido do motor. O corpo passivo ignora o ruído e vira um depósito de imagens. É neste cenário que os gigantes outdoors entram em cena, incrustam-se nas encostas na busca de transmitir uma mensagem instantânea na mira do consumo. A ausência da experiência corporal da paisagem mina a possibilidade desta vir a ser um lugar relacional e abre caminho para uma idealização da mesma.

O que é paisagem para quem sempre viveu na metrópole? Antes de ser um lugar, é uma ideia, projeção, imaginação, ícone. Aline se refere a uma natureza mental, idealizada, mas não idílica, dura, inóspita, que pode ser produzida inclusive através de algoritmos.

Gosto de imaginar que esses trabalhos são um conjunto de fragmentos

urbanos (até certo ponto, o são). Destituídos do contexto de onde teriam (imaginariamente) vindo, mostram-se também desprovidos de função: são pilares que nada sustentam, treliças desarticuladas, placas que nada informam. Se não são propriamente ruínas ou construções inacabadas, poderíamos bem encará-los como pedaços de monumentos na perspectiva de Robert Smithson em Passaic³. Poderiam também ser resquícios dos bastidores da cidade-espetáculo, a parte traseira dos edifícios fachada e dos letreiros da Las Vegas de Denise Scott Brown e Robert Venturi⁴, a composição matérica daquilo que se ignora na cidade genérica de Koolhaas, esse “lugar de sensações fracas e distendidas, poucas e distantes emoções, discreta e misteriosa como um grande espaço iluminado por um pequeno abajur”⁵. Fragmentos incógnitos de uma cidade palimpsesto, onde o progresso só pode existir onde houver demolição, onde um novo argumento contradiz o argumento anterior antes que este termine de se expressar, onde não é possível fazer uma leitura isolada de suas partes, onde tudo se contamina.

Não seriam a ruína, a demolição e o desgaste a face oculta e indispensável do progresso? Pois não parecem ser a sua negação. Caetano Veloso cita o antropólogo francês Lévi Strauss descrevendo São Paulo quando canta em Fora de Ordem: “aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína”. A respeito do constante processo destrutivo que é o acompanhante inevitável das novas construções pelas quais as grandes cidades vem passando, o crítico Guilherme Wisnik comenta: “talvez um dos conceitos-chave da modernidade seja o de ‘destruição criativa’, ou de ‘criação destrutiva’”. E complementa:

3 SMITHSON, Robert. “Monuments of Passaic”. In: Artforum, Dez. 1967.

4 VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. Aprendendo com Las Vegas. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

5 KOOLHAAS, R.; MAU, B. idem.

“penso que o conceito de obsolescência programada está se deslocando dramaticamente das mercadorias para o próprio território do planeta”⁶.

Escreve o artista estadunidense Robert Smithson, em 1968:

“quanto mais penso sobre o próprio aço, sem levar em conta os refinamentos tecnológicos, mais a ferrugem se torna a propriedade fundamental do aço. (...) Na mente tecnológica, a ferrugem evoca um medo de desuso, inatividade, entropia e ruína.”⁷

Marc e Aline fazem trabalhos que se assemelham esteticamente à infraestrutura urbana que no dia-a-dia é ignorada: o meio fio das avenidas, concretos não polidos, canaletas pré-moldadas, pedregulhos aparentes, superfícies chapiscadas, jatos de tinta branca descascando. Em tais estruturas, não existe um pensamento estético previamente planejado para que as coisas sejam dessa ou daquela forma, elas são de fato aquilo que a sua função exige. Seria esse o exemplo mais bem sucedido da máxima de Louis Sullivan que inspirou todo o funcionalismo da arquitetura e do design modernos, onde “a forma segue a função”?

No mesmo texto, Smithson traça o seguinte paralelo:

“a mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, ideias de decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos de razão.”⁸

6 WISNIK, Guilherme. “A obsolescência do mundo”. In: WISNIK, Guilherme; MARIOTTI, Julio. Espaço em obra: cidade, arte, arquitetura. São Paulo: Edições Sesc, 2018, pp. 44-45.

7 SMITHSON, Robert. “Uma sedimentação da mente: projetos de terra”. In: Escritos de artistas: anos 60/70. Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 189.

8 idem, p. 182.

Não se trata apenas da São Paulo de Lévi Strauss. A própria modernidade, baseada na racionalidade que busca conformar as formas da natureza, já nasce como ruína.



Infundadas certezas | vista da exposição



Sem título | Compensado, barra roscada e metal, 50 x 100 x 5 cm cada, 2017



Infundadas certezas | vista da exposição



Linha do Horizonte #2 (detalhe) | tijolo de concreto e gesso, 20 x 10 x 300 cm, 2023



Coautoria: Aline Moreno e Marc do Nascimento | **Sem título** | Metal e cimento,
40 x 30 x 20 cm, 2019



Coautoria: Aline Moreno e Marc do Nascimento | **Sem título** | Metal e cimento,
14,5 x 14,5 x 4 cm, 2019



03



Sem título | tinta acrílica, base serigráfica, grafite e colagem sobre compensado,
114 x 254 cm, 2022



Sem título | Compensado, pedra, madeira e sargento, 60 x 73 x 160 cm, 2018



(esq.) Coautoria: Aline Moreno e Marc do Nascimento | **Por entre as dunas** | cimento, 20 x 120 x 120 cm, 2019

(dir.) Marc do Nascimento | **Forças improdutivas (da série Questão de ordem)** | placa de aço, rebites, esmalte sintético e lâmpada, 120 x 80 x 20 cm, 2018/20

Outras obras



Marc do Nascimento

Anuncio aqui (da série Questão de ordem)
aço, alumínio e esmalte sintético
60 x 40 x 20 cm
2018
Referência: página 77



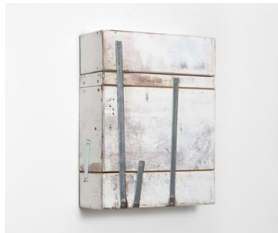
Marc do Nascimento

Grundrisse 2 (da série Questão de ordem)
aço, alumínio, manta asfáltica e esmalte sintético
90 x 60 x 4 cm
2018
Referência: página 77



Marc do Nascimento

Della transportation
tinta látex e madeira
50 x 60 x 15 cm
2022
Referência: página 69



Marc do Nascimento

Perto da cidade de Palma, na ilha de Maiorca, a maior das ilhas Baleares na costa leste da Espanha, uma enorme montanha em forma de sela chamada Monte Randa se eleva abruptamente de um cume monotonamente nivelado de colinas baixas
madeira, aço, tinta látex e tinta acrílica
50 x 60 x 15 cm; 2022
Referência: página 69

Ficha técnica

Artistas: Aline Moreno e Marc do Nascimento

Curadoria: Marina Frúgoli

Data: de 21/05 à 23/07/2022

Local: Pinacoteca de São Bernardo - São Bernardo/SP

Crédito fotográfico: Julia Thompsom

O VAZIO ABARCADO

Trecho do texto curatorial, por Jurandy Valença

Aline Moreno e Jeff Barbato ocupam o Museu da Cidade, na Casa de Vidro - no Lago do Café, em Campinas - com obras que compartilham uma poética visual similar. Ambos apresentam trabalhos que se situam entre o bi e o tridimensional, entre o objeto, a escultura, a fotografia e relevos que se projetam da parede, do chão e do espaço. A própria espacialidade do local, que insere o exterior no interior, e vice-versa, serve de abrigo para um diálogo no qual as obras exibidas não fecham-se em si mesmas, mas ao contrário, estabelecem uma conversa com o espaço e com a percepção que temos dele.

Ambos discutem a representação da natureza, da paisagem por meio de operações poético-visuais que remetem à cartografia. Mas não aquela que entendemos como a representação geométrica plana, simplificada e convencional da superfície terrestre ou de parte dela. Eles, de certa maneira, exibem - cada um ao seu modo - um trompe l'oeil, expressão francesa e um recurso técnico-artístico empregado com a finalidade de criar uma ilusão de ótica para “enganar o olho”.

Lembro de uma frase do Italo Calvino: “Quem comanda a narração não é a voz, é o ouvido”; parafraseando o autor italiano, quem comanda a observação não é o olhar, mas o olho. Aline e Jeff nos fazem ver fragmentos, fraturas, formas esvaziadas e cheias, esburacadas, e outras que sustentam,

como se essas composições abrissem uma passagem que também é uma paisagem. Uma cartografia em cuja superfície repousa o tempo e suas fissuras. Mas não é só o que está sob e sobre que está em jogo, mas também o entre. As proporções, as distâncias, o equilíbrio, as espessuras, a gravidade, profundidade, a frontalidade e a lateralidade são as ferramentas que os artistas usam de reflexão e representação das coisas e do espaço.

O espaço mnemônico

Não é à toa que, segundo o filósofo francês Merleau-Ponty (1908-1961), “o espaço não é um ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível”. Para ele, e também para Aline e Jeff, o espaço - o lugar - não é algo que se impõe, ao contrário, se constrói a partir da experiência humana. Ele só existe se houver um sujeito, o espectador/observador que o construa. Com o seu olhar e pensamento.

O repertório de formas dos artistas, em seus relevos, esculturas e fotografias constituem dispositivos mnemônicos, que se relacionam com a nossa memória. O que vemos são pedaços de uma cartografia afetiva na qual o vazio é abarcado e ilumina zonas de sombras da nossa memória. É uma demonstração topológica que incorpora a imagem, a representação do vazio, da paisagem, da passagem do tempo e suas rasuras na pele das coisas, em uma organização sutil que envolve uma troca de reciprocidades entre a ausência e a presença.

Ambos falam também sobre como as formas podem tensionar as relações com o espaço, e como se ao mesmo tempo o redesenhasse.

(...)

A inteireza das coisas: a pluma e o tijolo

As esculturas e fotografias que Aline exhibe carregam por si só um sentido poético, transitório, que ocupa um lugar impreciso no espaço. Como que aliviadas do seu peso, suas colunas carregam a delicada densidade de uma paisagem. Em sua imponente e enigmática escultura central, o branco do gesso que usa denota uma assepsia na escultura criando uma paisagem circular e anônima. Afinal, qual é a paisagem, de onde ela vem e para onde vai? Ela cria uma figuração que traz em si um anonimato e uma “impessoalidade ativa”, expressão que o Rodrigo Naves usou em um ensaio sobre o Antonio Lizárraga.

Ambos representam a inteireza das coisas por meio do chão fendido, rachado, trincado, das ranhuras, das junções e interposições, da repetição que se conectam, se ligam. São cavidades, cortes, fendas, interrupções, sulcos, vãos, vazios preenchidos? A superfície que vai além de ser limite, fronteira de algo ou do seu eixo, a axialidade do traçado urbano. Eles mimetizam na Casa de Vidro o ambiente, o entorno, a cidade. Os lugares deslocados do seu local de origem.

Aline e Jeff embelezam a opacidade do mundo, o seu azedume, seu pesadume e também sua leveza. Agem como topólogos que vão além da superfície das coisas. Revelam a tensão entre a [des]ordem e o acaso. Há nestes trabalhos uma leveza, aquela que Italo Calvino nos lembra, que a precisão, no antigo Egito, “era simbolizada por uma pluma que servia de peso num dos pratos da balança em que se pesavam as almas”. Essa pluma era chamada de Maat, e seu hieróglifo indicava também a unidade de comprimento, “os 33 cm do tijolo unitário”.

O que antes era privado de espessura, a superfície em si, a paisagem, passa a ter profundidade, ganha uma nova representação em obras que

abrigam elementos de fratura nos quais a cidade deixa de ser um todo. Eles desconstróem a estrutura tradicional das aparências. Suas obras são representações estéticas do território no qual a geometria euclidiana, das superfícies, é posta em xeque-mate.

Linguagético

O trabalho do artista, do curador e do “crítico” tem algo de linguagético como diz o Georges Didi-Huberman, pois estabelecem uma “articulação dos signos em significantes visuais e significantes verbais e discursivos implícitos que, em última instância, constituem o sentido da imagem”. É como uma visualidade falante. Aline e Jeff apresentam essa visualidade que fala, por intermédio de uma produção sem uma única topologia, é como se a arte fosse, e é, seu próprio lugar.

Na verdade, o artista é um grande investigador que (re)cria uma topologia, uma arte que, em si, é seu próprio lugar de dúvida. Talvez o que está em jogo não é propriamente a (des)construção das formas, mas, mais que tudo, a demarcação do espaço, do lugar que suas obras ocupam. O que importa é onde o pensamento, o processo se ancora, não o seu percurso, a sua trajetória. Aqui, Aline e Jeff discutem a consciência de que o resultado final da obra não é o objeto em si, mas é o conjunto de sensações provocadas pelos elementos sólidos, matéricos, pela luz e pelo direcionamento do olhar do espectador que as obras se revelam. Eles revelam o que Robert Morris, artista pioneiro da arte minimalista, afirmava, que a escultura - e o objeto - não poderia mais ser vista como se estivesse separada do espaço, do seu entorno.

São operações complementares, uma bem material, formada por elementos

físicos, e outra imaterial, na qual abriga - por intermédio representações, imagens, esculturas e objetos - o pensamento e sua [des]construção. Talvez, aqui nesta exposição, Aline Moreno e Jeff Barbato apontem para o que o Paul Virilio, no seu livro “O Espaço Crítico” chama de crise do inteiro, “ou seja, de um espaço substancial, homogêneo, herdado da geometria grega arcaica, em benefício de um espaço acidental, heterogêneo, em que as partes, as frações, novamente tornam-se essenciais”.



O vazio abarcado | vista da exposição



O vazio abarcado | vista da exposição



Paisagem infinita | Madeira, compensado, papelão, gesso, massa corrida e tinta, 70 x 180 x 180 cm, 2022





O vazio abarcado | vista da exposição



Sem título | tinta óleo sobre impressão, 155 x 220 cm, 2022



Arranha-céu | goma laca e tinta acrílica sobre impressão sobre madeira,
253 x 13 x 13 cm, 2022



Ficha técnica

Artistas: Aline Moreno e Jeff Barbato

Curadoria: Jurandy Valença

Data: de 09/07 à 31/08/2022

Local: Casa de Vidro - Campinas/SP

Crédito fotográfico: Ana Helena Lima

O VAZIO ABARCADO (ITINERÂNCIA)

Ficha técnica

Artistas: Aline Moreno e Jeff Barbato

Curadoria: Jurandy Valença

Data: de 11/03 à 07/06/2021

Local: Pinacoteca de São Caetano - São Caetano/SP

Crédito fotográfico: Ana Helena Lima

(dir.) O vazio abarcado | vista da exposição





O vazio abarcado | vista da exposição



Image 3 | **Sem título #3 (da serie Quebra-cabeça)** | tinta óleo sobre madeira,
20 x 27 cm cada, 2023



O vazio abarcado | vista da exposição



O vazio abarcado | vista da exposição



Sem título #4 (da serie Quebra-cabeça) | tinta óleo sobre madeira, 20 x 27 cm cada,
2023



Outras obras



Jeff Barbato

RAIO R_IO 1

concreto, alumínio, aço carbono e plastilina

21 x 150 x 150 cm

2022

Referência: página 110

(esq.) O vazio abarcado | vista da exposição

A PEDRA É FRUTO DO ACASO

Texto curatorial, por Marina Frúgoli

Uma pedra encontrada na rua, do tamanho da palma da mão, tem a mesma forma de uma montanha de 5 mil metros de altura, que por sua vez se assemelha a uma topografia criada digitalmente por um algoritmo. É nesse jogo de equivalências e na experimentação de materialidades que, há 7 anos, Aline Moreno pesquisa a paisagem.

Sua prática pode ser caracterizada como um colecionismo de montanhas em diversas formas de representação. Num primeiro momento, se aproximando da paisagem através de uma abordagem não pictórica, a artista partiu da apropriação de pedras encontradas na rua ao acaso, usando-as para aludir a paisagens montanhosas, vistas à distância, e confrontando-as com materiais como papel, madeira e gesso. Em seguida, passou a usar as mesmas pedras como moldes para a produção de topografias em concreto, gesso e cimento branco. Quase sempre emoldurados ou apoiados em estruturas ortogonais, as proporções desses trabalhos se estabelecem em função da pedra de referência, um ponto de partida aleatório para uma sequência de procedimentos determinados e controlados. É a partir dela que a obra ganha forma, dimensão e materialidade. Uma montanha pode se desfazer, mas uma pedra, mesmo quando fragmentada (e também o seu fragmento), segue sendo pedra. Ela carrega uma memória milenar de sua formação geológica e é a base para uma tentativa sempre inconclusa de captura da forma orgânica pelos modelos geométricos e artificiais da racionalidade humana.

Posteriormente, Moreno passou a trabalhar com topografias criadas por algoritmos computacionais e materializadas em gesso e resina. Paisagem infinita (2022) é a obra mais significativa com esta abordagem. “A paisagem que constituímos espontaneamente é produto de operações intelectuais complexas”, nos diz a filósofa francesa Anne Cauquelin (A invenção da paisagem. São Paulo: Martins, 2007, p. 182). Sem um referente geográfico ou físico, a paisagem se revela como uma criação humana passível de transformações ao seu bel prazer. Em contraposição a um ideal de natureza idílica, pura e intocada, a artista nos apresenta uma natureza processada, industrializada, com os vestígios de sua fabricação. Afinal de contas, no antropoceno, nada é intocado pela humanidade.

Mais recentemente, Aline Moreno passou a trabalhar com imagens de satélite de grandes montanhas tridimensionalizadas e manipuladas digitalmente, numa aproximação à linguagem da cartografia, mas também da representação pictórica da qual tinha se afastado a princípio. Inviabilizada a identificação dos referentes originais, as montanhas ali representadas, já sem nome, passam à condição de um não-lugar (conceito proposto pelo antropólogo francês Marc Augé). Ao serem desterritorializadas, tornam-se pura ideia. Não é necessária a presença do corpo naquele espaço, trata-se de uma aproximação de ordem visual e conceitual. O ponto de vista é distante, aéreo, e a perspectiva só se faz perceptível a partir da introdução de elementos geométricos (planos bidimensionais inseridos digitalmente) que se contrastam com as formas orgânicas. Mesmo quando a artista faz operações digitais, sua obra sempre volta para processos analógicos. Neste caso, tais imagens voltam a adquirir materialidade em forma de colagem e pintura sobre madeira.

Aline Moreno desenvolve com a paisagem uma relação de anonimato e impessoalidade, uma relação de corpo ausente, baseada em aspectos visuais, matemáticos e conceituais.

Coleciona montanhas como quem colecciona pedras, como objetos que são, antes de tudo, ideias. Para diversos povos originários, as montanhas são sagradas, são ancestrais, são parentes. Em culturas que vivem próximas a cordilheiras, montanhas que se destacam ganham nome e personalidade, viram símbolo de identidade e suas imagens são reproduzidas como afirmação de pertencimento. Já para o sistema capitalista extrativista, montanhas e morros são commodities a serem explorados, barreiras de futuras represas, obstáculos indesejáveis à expansão urbana ou cartões postais para a venda de pacotes turísticos. Segundo o filósofo indígena Ailton Krenak: “Quando despersionalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista.” (Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 24)

Consciente dessa complexidade, ao utilizar ferramentas cartográficas de forma subvertida, na direção contrária do ordenamento, embaralhando procedimentos de normatização e confundindo o nosso olhar, Aline parece colocar em evidência o mecanismo mental por trás desses processos de despersionalização. A geometria precisa se encontrar com a imprecisão do traço, a matéria prima bruta com o material processado industrialmente, a perenidade da pedra se contrasta com a efemeridade do papel e da madeira. No embate entre as formas orgânicas e o racionalismo da geometria ortogonal cartesiana, o pensamento parece tentar, de forma fracassada, subjugar a natureza às suas próprias regras e lógicas de ordenamento.

BELIZÁRIO
GALERIA

491



ALINE MORENO

CURADORIA - MARINA FRÚGOLI
A PEDRA É FRUTO DO ACASO





(página anterior) **A pedra é fruto do acaso** | vista da exposição



Sem título | madeira, papelão, compensado, gesso, massa corrida e tinta spray, 119 x 34 x 24,5 cm total, 2022



Sem título #3, #6 e #7 (da série contrapontos) | madeira, papel, pedra, tinta gouache e tinta aquarela, 47,5 x 104,5 x 7,3 cm total, 2023



A pedra é fruto do acaso | vista da exposição



A pedra é fruto do acaso | vista da exposição



Sem título | compensado e pedra, 32,5 x 31 x 9,5 cm, 2023



Sem título | compensado, 31,4 x 41,4 x 7 cm, 2023



Sem título #1 (da série deslocamentos) | compensado e pedra, 38,5 x 37 x 4 cm,
2023





Sem título #4 (da série deslocamentos) | compensado e pedra, 21,6 x 25,2 x 4 cm,
2023



Sem título #2 (da série deslocamentos) | compensado e pedra, 43 x 39,3 x 4 cm,
2023





Sem título #3 (da série deslocamentos) | compensado e pedra, 43 x 39,3 x 4 cm,
2023





Sem título | tinta óleo, tinta acrílica e base serigráfica sobre madeira, 27 x 23 cm, 2023

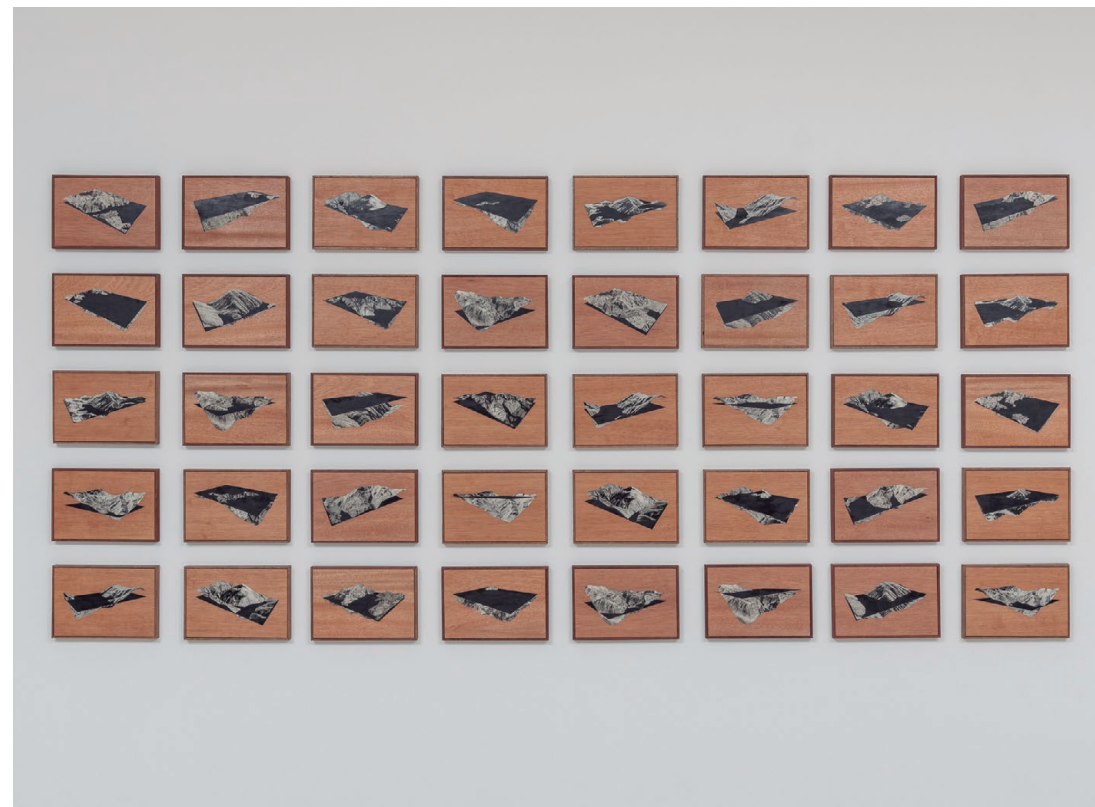
Sem título | tinta óleo sobre madeira, 32.3 x 28.3 cm, 2023

Sem título | tinta óleo sobre impressão, 29.2 x 38.1 cm, 2023





A pedra é fruto do acaso | vista da exposição



Série Elevações | grafite s/colagem e tinta acrílica s/madeira, 17 x 25 cm cada, 2022/2023





A pedra é fruto do acaso | vista da exposição



A pedra é fruto do acaso | vista da exposição



Sem título #2 (da série contrapontos) | madeira, papel, pedra, tinta gouache e tinta aquarela, 41 x 43 x 9.5 cm, 2023



Sem título #3 (da série contrapontos) | madeira, papel, pedra, tinta gouache e tinta aquarela, 21.5 x 28.2 x 7,3 e 18.8 x 28.5 x 5 cm, 2023



A pedra é fruto do acaso | vista da exposição



Sem título #5 (da serie Quebra-cabeça) | tinta óleo sobre madeira,
61,7 x 223 cm, 2023



Sem título #1 (da série contrapontos) | madeira, papel, pedra, tinta gouache e tinta aquarela, 11.5 x 35 x 4.5 cm cada, 2023



A pedra é fruto do acaso | vista da exposição



Sem título | tinta óleo, 18 x 16,5 cm, 2023



A pedra é fruto do acaso | vista da exposição



Sem título #1 (da serie Paisagem Construída) | tinta óleo sobre impressão
fotografia, 56 x 70,5 cm, 2023



Sem título ! tinta óleo, tinta acrílica e base serigráfica, 34,5 x 31 x 3,5 cm, 2023





Sem título | madeira, fibra de vidro e tinta spray, 28,5 x 24 x 8,2 cm, 2020/2023

Ficha técnica

Artista: Aline Moreno

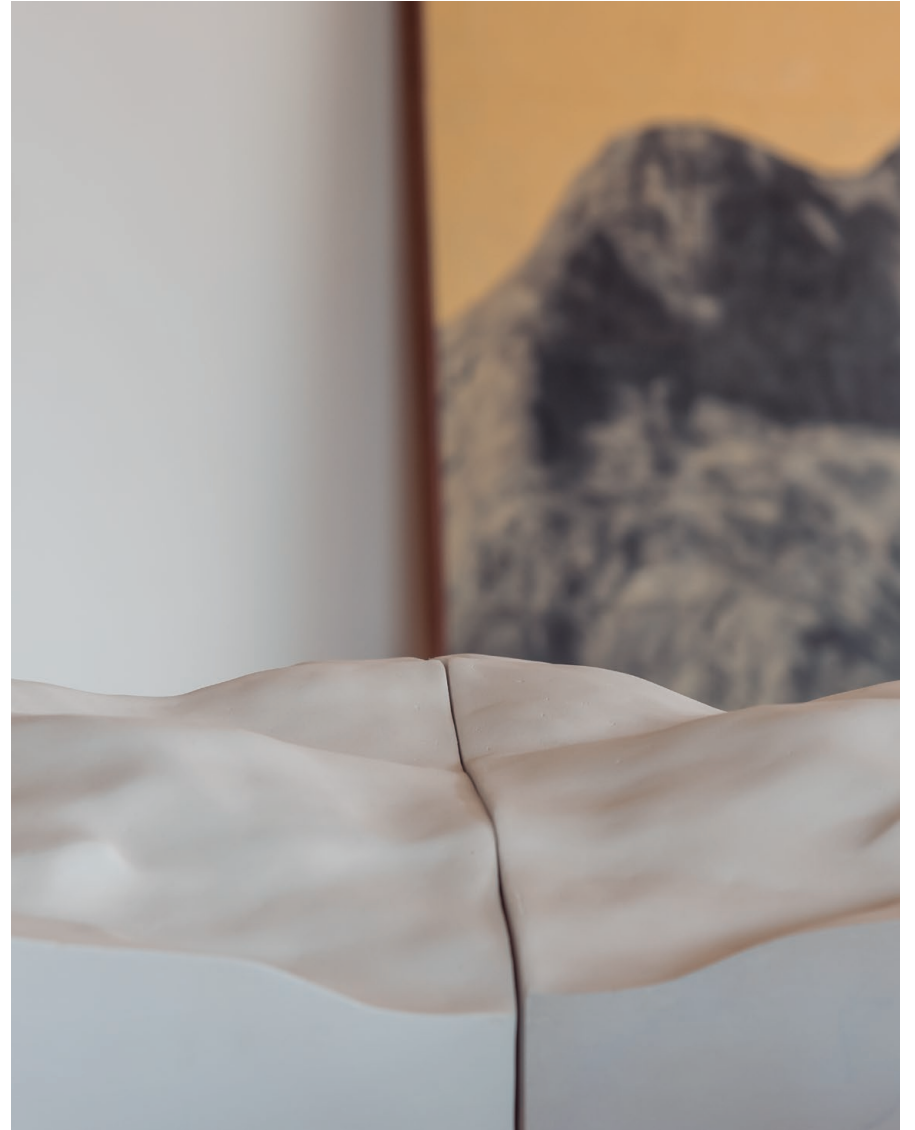
Curadoria: Marina Frúgoli

Data: de 11 de novembro à 22 de dezembro de 2023

Local: Galeria Belizário - São Paulo/SP

Crédito fotográfico: Ana Helena Lima

Paisagem Construída - Aline Moreno



Paisagem Construída

Aline Moreno de Oliveira

Área de Concentração: Poéticas Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Liliâne Benetti

Paisagem Construída

Anexo II - Processo

PAISAGEM CONSTRUÍDA

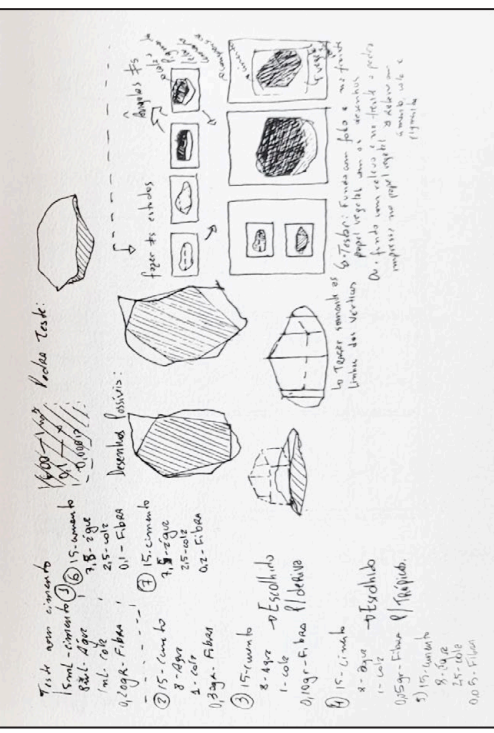
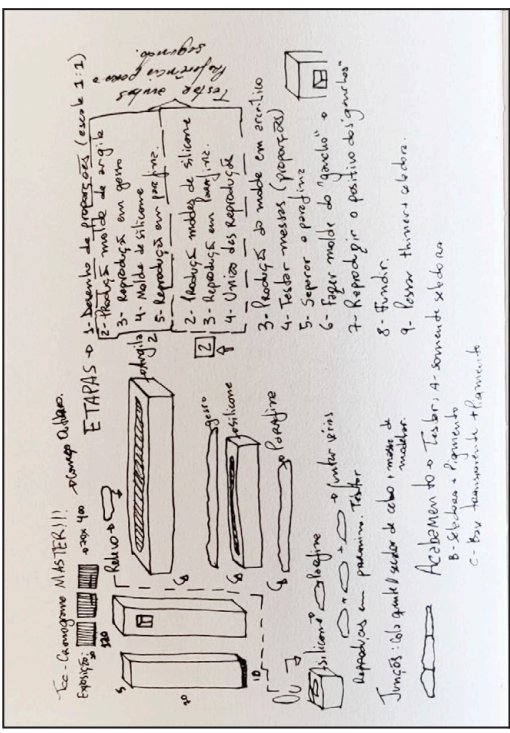
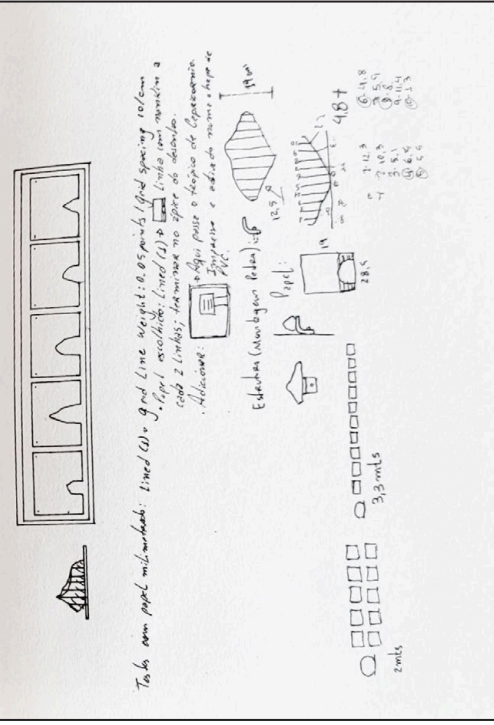
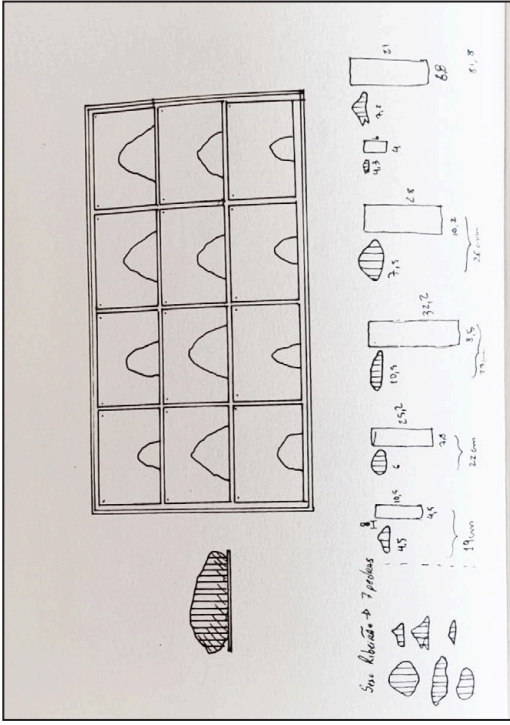
**ANEXO II
(PROCESSO)**

APRESENTAÇÃO

Este documento integra a pesquisa de mestrado intitulada “Paisagem construída” como anexo, contendo reproduções de desenhos de projetos. Os desenhos aqui incluídos fazem parte de uma série de três cadernos. O primeiro foi iniciado em setembro de 2016, o segundo em setembro de 2018 e o mais recente em janeiro de 2021, acompanhando a evolução da pesquisa de mestrado até o momento atual. Esses cadernos foram uma presença constante no ateliê, desempenhando um papel crucial no desenvolvimento tanto do processo criativo quanto do construtivo dos trabalhos apresentados.

Parte 1

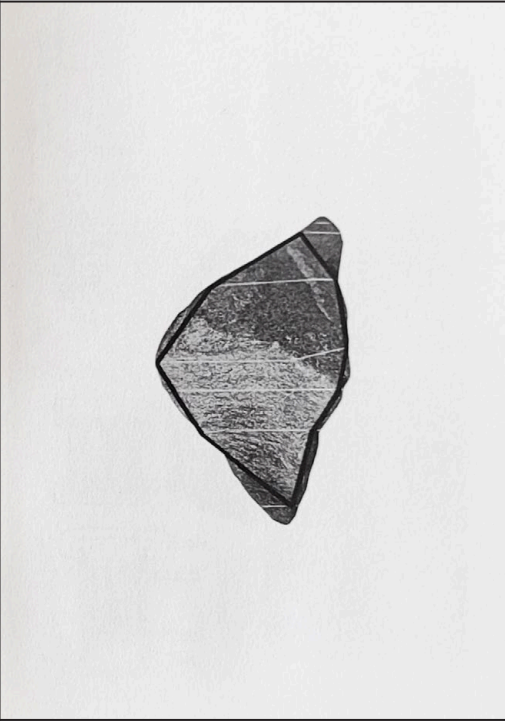
setembro de 2016 - setembro de 2018



Quando o tempo está bom e sol ao meio-dia, mas tudo sempre um pouco nublado, pois o sol está baixo e impiedoso. Se comtemplarmos uma paisagem a esse hora, vemos as sombras de construções, ruas, varandas e outras sombras ao mesmo tempo. A uma grande distância, o que se vê é um pouco de luz e um pouco de sombra, mas não se vê nada de mais. Quando o tempo está ruim, as sombras das construções, ruas, varandas e outras sombras ao mesmo tempo. A uma grande distância, o que se vê é um pouco de luz e um pouco de sombra, mas não se vê nada de mais.

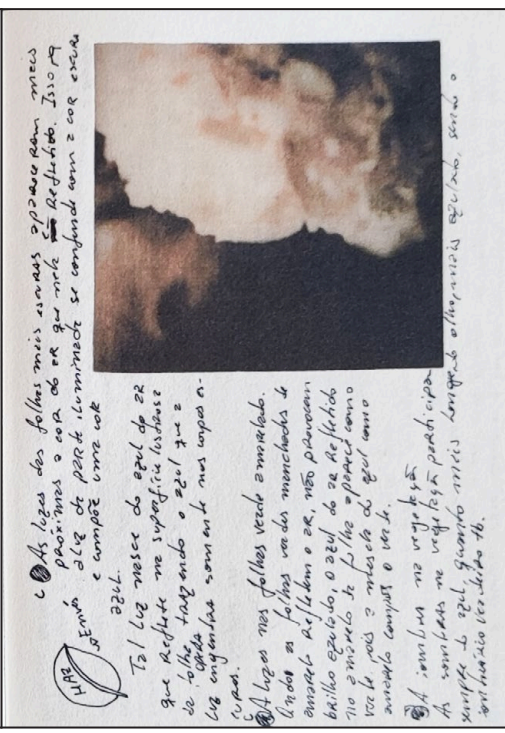
Das paisagens
 Quando o tempo está bom e sol ao meio-dia, mas tudo sempre um pouco nublado, pois o sol está baixo e impiedoso. Se comtemplarmos uma paisagem a esse hora, vemos as sombras de construções, ruas, varandas e outras sombras ao mesmo tempo. A uma grande distância, o que se vê é um pouco de luz e um pouco de sombra, mas não se vê nada de mais.

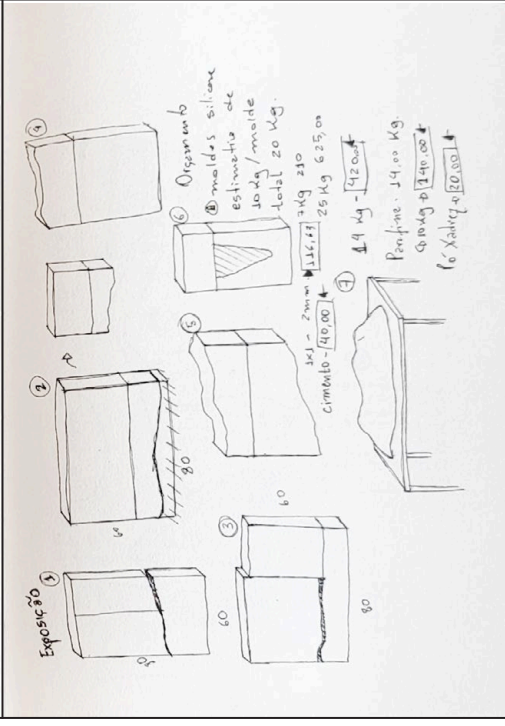
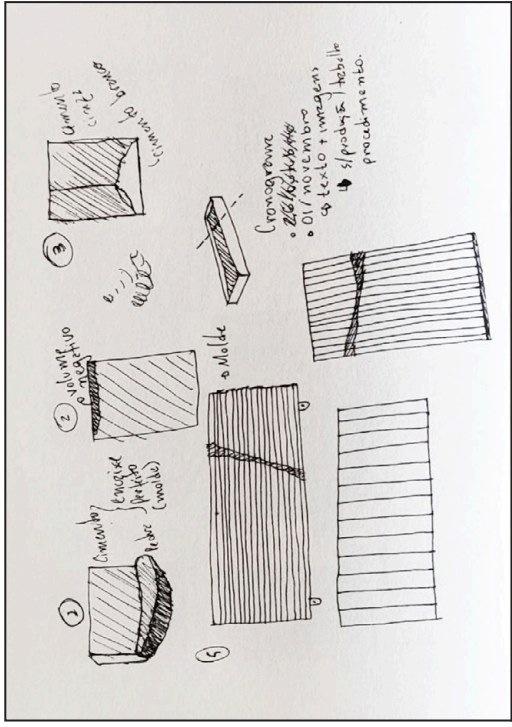
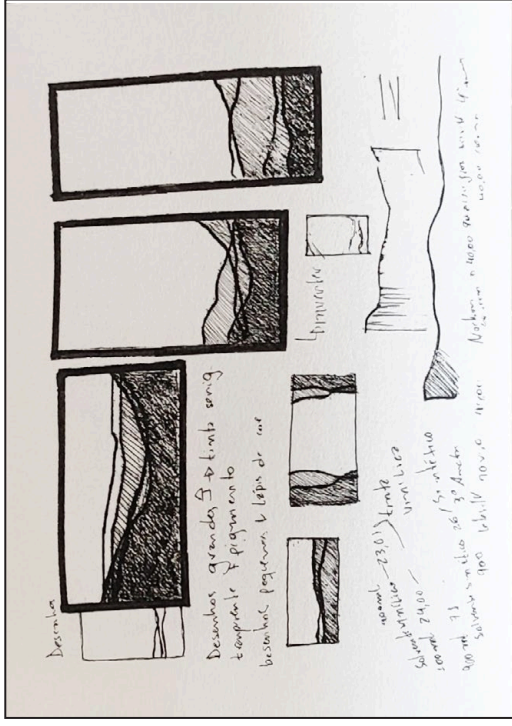
Das paisagens
 Quando o tempo está bom e sol ao meio-dia, mas tudo sempre um pouco nublado, pois o sol está baixo e impiedoso. Se comtemplarmos uma paisagem a esse hora, vemos as sombras de construções, ruas, varandas e outras sombras ao mesmo tempo. A uma grande distância, o que se vê é um pouco de luz e um pouco de sombra, mas não se vê nada de mais.

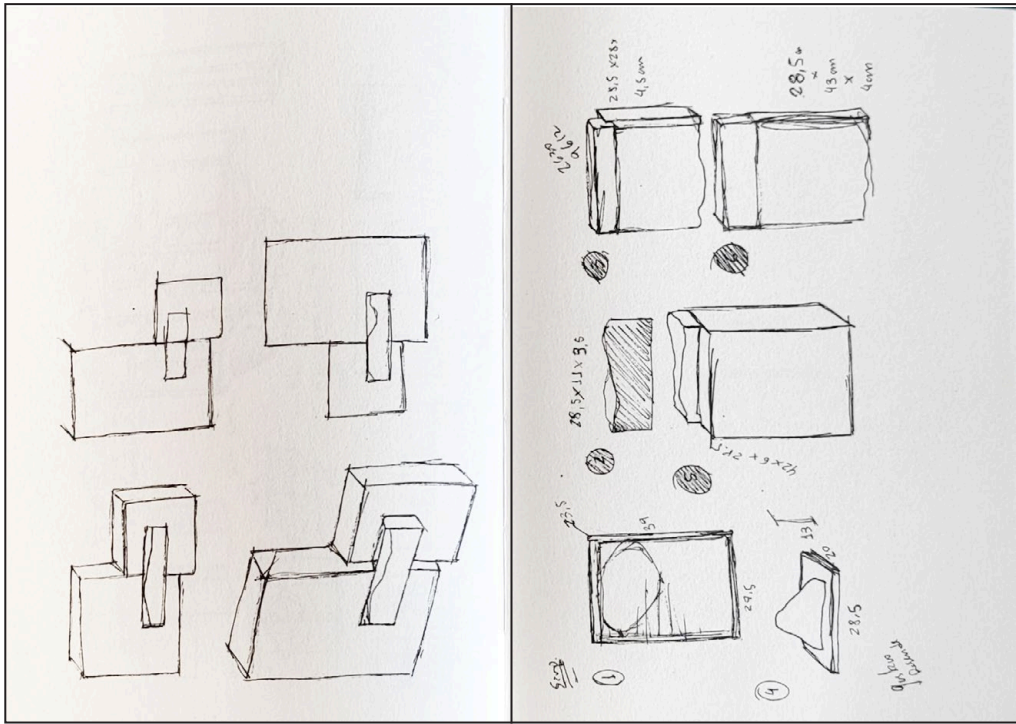


A luz Universal que sobrevive as plantas. A parte mais alta de cada planta, mais clara e mais brilhante, é a parte que recebe a luz. A parte mais baixa é a parte que recebe a sombra. A luz Universal que sobrevive as plantas. A parte mais alta de cada planta, mais clara e mais brilhante, é a parte que recebe a luz. A parte mais baixa é a parte que recebe a sombra.

Das paisagens
 Quando o tempo está bom e sol ao meio-dia, mas tudo sempre um pouco nublado, pois o sol está baixo e impiedoso. Se comtemplarmos uma paisagem a esse hora, vemos as sombras de construções, ruas, varandas e outras sombras ao mesmo tempo. A uma grande distância, o que se vê é um pouco de luz e um pouco de sombra, mas não se vê nada de mais.

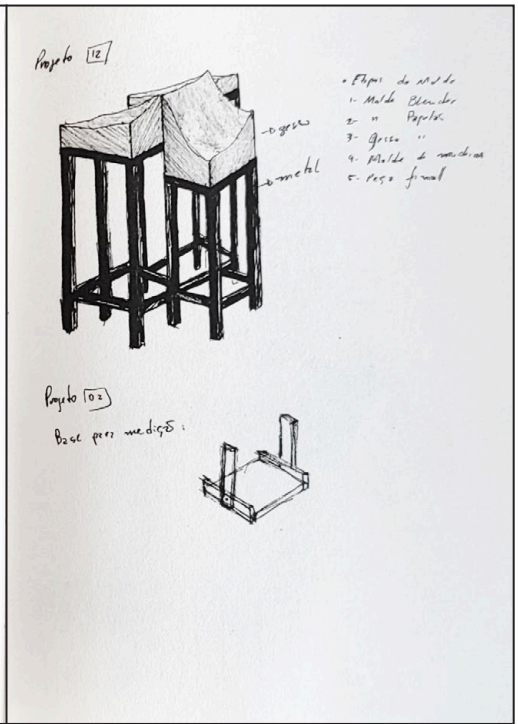
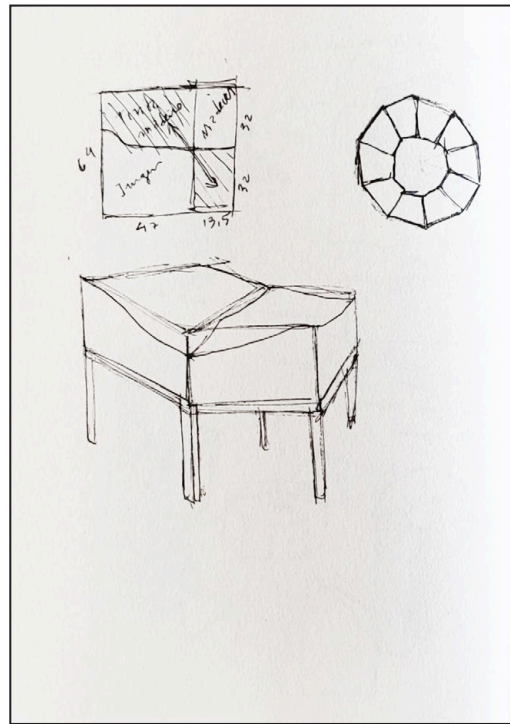
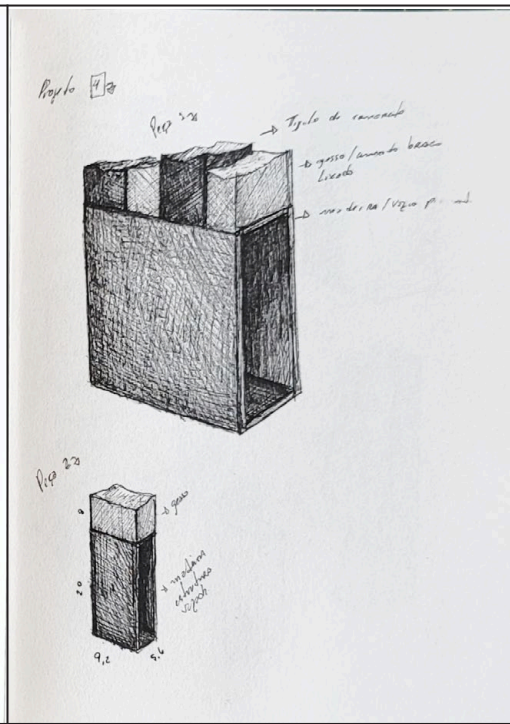
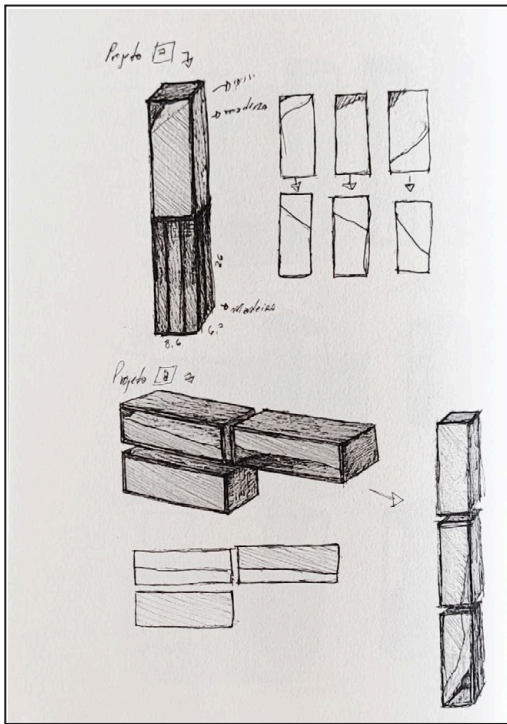
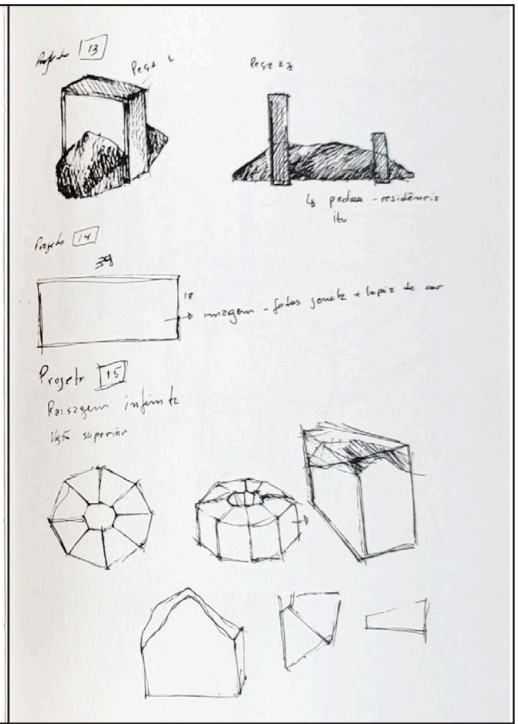
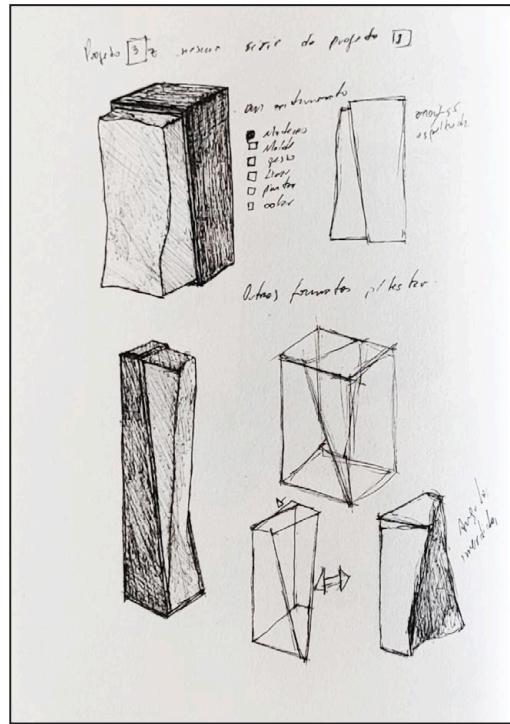
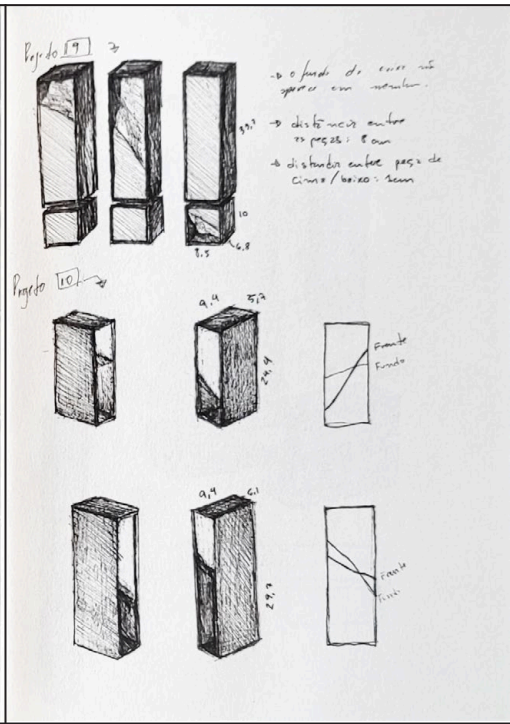
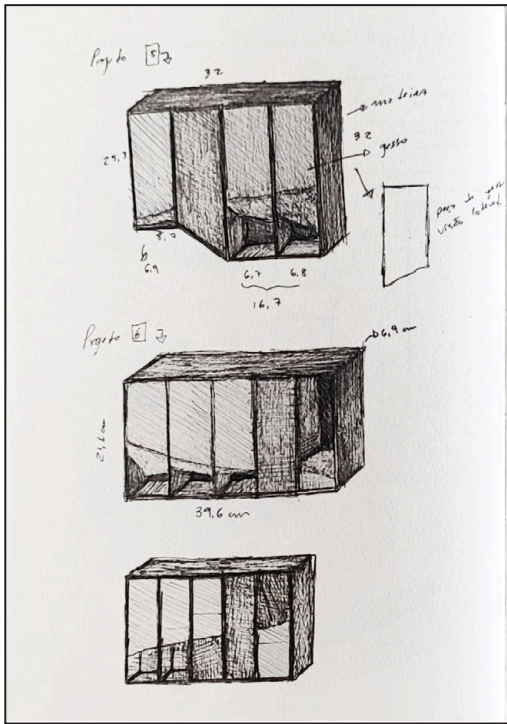






Parte 3

dezembro de 2020 - atual



Projeto 31

Quer ideias no B&W de Model:

o pegar as linhas do objeto e transferir em um molde de papel.

e adaptar as medidas:

No caso do 31 desenhos:

- desenho de observação
- desenhos das linhas

Wanna Kelo

Projeto 29

Leandro

Montanhas retangulares com dimensões 59.28x424 - 120.58086

Serie 29/02

Fundo preto acetato e folhas de cor

dois lados planos de acetato ou vidro

Fundo de spray pintura

Fundo de spray pintura e folhas de cor

Projeto 33

Projeto 31

Projeto 32

Projeto 33 + 32

75cm

95cm

90 98 65cm

Projeto novo - Morso lateral

55

40,5

10,7

3/4"

21,2

55

85,2

55

20

38,5

20

10

40

Plano do corte

Projeto 37

compartimento

Projeto 18

Projeto 19

Projeto 20

Projeto Quadrado 38

4 imagens + 4 perspectivas cada imagem e cada lado - 9 pedras (3x3) - A3

A	B	A	B	A	B
C	D	C	D	C	D
A	B	A	B	A	B
C	D	C	D	C	D
A	B	A	B	A	B
C	D	C	D	C	D

180 + espacos

Tangram 39

Resto n° de pedras

240 + espacos

2 pedras de isosceles

- 4 isosceles com S.V. 1/2 isosceles com - grande Lado Tangram + G.L. 1m + G.L. 1m + G.L. 1m + G.L. 1m
- 2 isosceles com S.V. 1/4 isosceles com - G.L. 1m + G.L. 1m + G.L. 1m + G.L. 1m

Plano de projeto

L. madeira
90x192



2,75 x 1,85

Projeto 92

o caso de uso

- Linha de montagem - Estrela/Banco
- 1- serrote de pinos (4,5m) = 9,40
 - 16 miteras = 69,00
 - 2- chapas de MDF (3mm) = 63,00
 - 4 chapas = 252,00
 - 3- Pó de madeira = 1146,00

Paralela
2,4



10 a 9 peças de
28,55 cm

Estrutura interna:

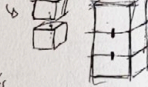


→ serrote de pinos

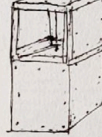
→ fixação com pregos e cola insulfurada

Sistema de empilhamento:

caixas com base de plástico



Fixação Teto



Evitar = teto

→ Teto

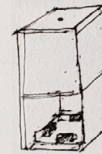
→ usar pre

→ usar pre

→ usar pre

→ usar pre

Montagem



- 1- fazer todo
- 2- fazer o
- 3- fazer o
- 4- fazer o
- 5- fazer o

→ colar

→ fazer

→ fazer

→ fazer

→ fazer

na

chapa

para

5-

- Linha de montagem - Montagem
- 1- Imprensa 13 = 2,00 = 63 Imprensa
 - 2- Gesso leve 10 = 1,00
 - 3- 11
 - 4- Teto = 2,4m

Exposição material 2023

