



Estimada Paisagem,

claudete luginieski





UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CLAUDETE LUGINIESKI

ESTIMADA PAISAGEM,

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais Bacharelado, da Universidade Federal do Paraná como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

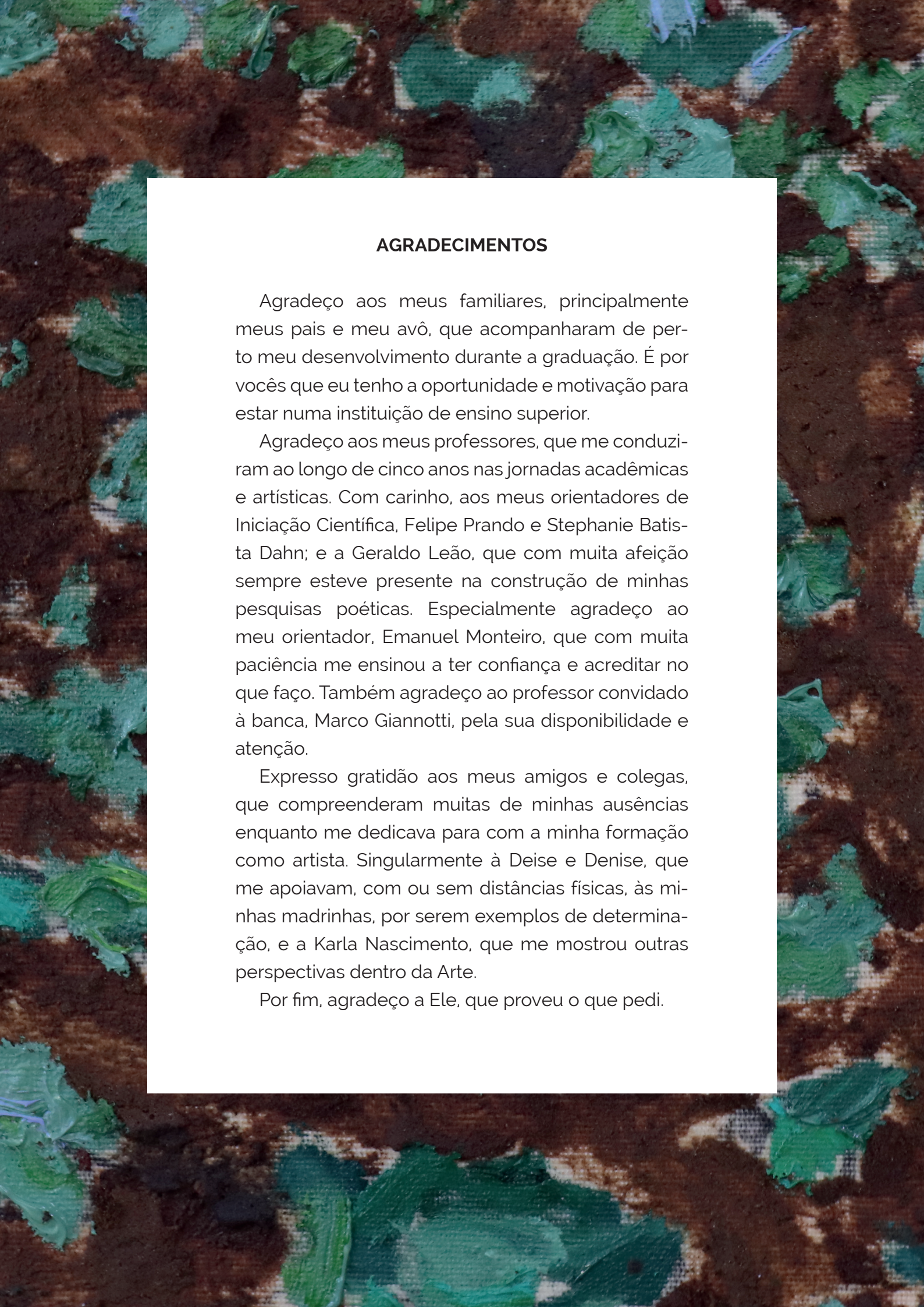
Orientador: Dr. Emanuel dos Santos Monteiro

CURITIBA

2023

TERMO OU FOLHA DE APROVAÇÃO

Dedico este trabalho ao meu tata e minha mama, Claudio e Irene. Pelo suor derramado e pelas mãos calejadas que me proveram tudo aos seus alcances.



AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus familiares, principalmente meus pais e meu avô, que acompanharam de perto meu desenvolvimento durante a graduação. É por vocês que eu tenho a oportunidade e motivação para estar numa instituição de ensino superior.

Agradeço aos meus professores, que me conduziram ao longo de cinco anos nas jornadas acadêmicas e artísticas. Com carinho, aos meus orientadores de Iniciação Científica, Felipe Prando e Stephanie Batista Dahn; e a Geraldo Leão, que com muita afeição sempre esteve presente na construção de minhas pesquisas poéticas. Especialmente agradeço ao meu orientador, Emanuel Monteiro, que com muita paciência me ensinou a ter confiança e acreditar no que faço. Também agradeço ao professor convidado à banca, Marco Giannotti, pela sua disponibilidade e atenção.

Expresso gratidão aos meus amigos e colegas, que compreenderam muitas de minhas ausências enquanto me dedicava para com a minha formação como artista. Singularmente à Deise e Denise, que me apoiavam, com ou sem distâncias físicas, às minhas madrinhas, por serem exemplos de determinação, e a Karla Nascimento, que me mostrou outras perspectivas dentro da Arte.

Por fim, agradeço a Ele, que proveu o que pedi.

„Moja energia bierze się z ru chu — z trzęsienia autobusów, z warkotu samolotów, z kołysania promów i pociągów.”

Olga Tokarczuk

“Ahora mire. Y he aquí que el mundo (que no ha sido creado una sola vez, sino cada vez que ha aparecido un artista original) se nos presenta totalmente al antiguo, pero perfectamente claro. [...] Así es el nuevo y perecedero universo que acaba de ser creado. Durará hasta la próxima catástrofe geológica desencadenada por un nuevo pintor”

Alain Roger

RESUMO

Defino como objeto de pesquisa a minha própria produção de paisagens rurais por meio das linguagens da pintura e do desenho. Aqui serão apresentados os trabalhos que fazem parte do conjunto "Estimada Paisagem," composto pela série "Eitos" (2022) de três pinturas, as pinturas que formam o trabalho "Pranchas" (2022) e os objetos-pintura "Paisagens de bolso" (2022).

Como objetivo geral, busco traçar um breve histórico da paisagem nas Artes Visuais, assim como explorar a veracidade, inteligibilidade e persistência, no sentido de permanência e continuidade, da produção do gênero da paisagem no contexto artístico contemporâneo; por fim, analiso de que forma e quais os fatores que possibilitam uma paisagem ser lida como política. Tratando-se de uma pesquisa em poéticas visuais, como objetivo específico se dá a produção de uma série de trabalhos de arte, os quais trazem em suas dimensões estéticas, conceituais e formais as discussões sobre a paisagem rural contemporânea, conceito esse que é elaborado e discutido durante a pesquisa. A apresentação dos trabalhos produzidos é complementada por trabalhos referenciais de outros artistas, assim como as investigações decorrentes do objetivo geral.

Devido ao perfil da pesquisa-produção, a metodologia se dá por meio de uma abordagem qualitativa, de procedimentos bibliográficos e de processos criativos, incluindo como referências a produção artística, teórica e crítica de outros artistas. O próprio processo de criação caracteriza-se como uma metodologia quando utilizada paralela a uma reflexão crítica constante dos estudos e registros documentais.

É evidente a necessidade da construção de um olhar atento e reflexivo para com os processos de formação, transformação e concepção da paisagem rural, principalmente no cenário atual de predominância do agro-negócio, da industrialização das áreas e devastação dos recursos naturais. Acredita-se que as produções artísticas aqui apresentadas são capazes de suscitar o desenvolvimento desse olhar.

PALAVRAS-CHAVE: paisagem; agricultura; pintura.

ABSTRACT

My research object is my own paintings and drawings of rural landscapes. In this dissertation, I present the project "Dear landscape," (2022), which is composed by three paintings serie called "Crops" (2022); a few paintings named "Prancha" (2022); and the object-paintings "Pocket landscapes" (2022).

As main objective, I look over the history of landscapes within art field, in to explore how the landscape genre still can operates in contemporary art. In addition, I analyse how and based on which factors a landscape can be considered as political. The specific objectives are, considering this re-search with a poetical approach: To produce a few artworks, which discuss about rural and contemporary landscapes in theirs aesthetical, conceptual, and formal dimensions; To elaborate and to confer the concept of rural; Lastly, to present the final products and relate them to other artists and artworks.

Due to the features of this research-production, the methodology is a qualitative approach, bibliographic procedures and creative processes, all of them based on others artists, theorists and critics. My own creative process is one of the most important aspects of this methodology, always connected to a continuous critic reflection and documentation.

There is a clear need for a careful and reflective looking into the rural landscape and its construction, transformation, and conception, considering the currently scene of the predominance of agribusiness, industrialization of areas and devastation of natural resources. I believe that my artistic production is able to encourage the development of this looking into the landscapes.

KEY-WORDS: landscape; agriculture; painting.

SUMÁRIO

12	INTRODUÇÃO
14	ESTIMADA PAISAGEM
14	MINHA PRODUÇÃO
16	PESQUISA EM ARTE
17	REGISTRO DO PROCESSO CRIATIVO
17	Ponto zero
20	Ponto um
31	Ponto dois
36	Ponto três
48	Ponto quatro
60	CONCLUSÃO
62	NOTAS DE FIM
63	REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

A pesquisa em arte aqui apresentada é desenvolvida como o trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais – Bacharelado, na Universidade Federal do Paraná. Ela possui como tema as minhas produções artísticas desenvolvidas durante o ano de 2022, ou seja, os próprios objetos de estudo estão em processo de elaboração¹, permeados pelas discussões históricas, estéticas e conceituais da paisagem.

As produções artísticas que carregam a temática da paisagem já ocorrem há algum tempo em minha trajetória artística. Porém, elas vêm ocorrendo com maior intensidade, ritmo e frequência no ano de conclusão da graduação.

O objetivo da pesquisa é a produção de pinturas e desenhos em escala aproximada a real que representem a paisagem rural, cujo conceito aqui será esboçado. Ao longo do trabalho serão exibidas algumas imagens do processo criativo e das obras

em execução. O produto final é um conjunto de trabalhos denominado “Estimada Paisagem,” (2022) o qual é composto pela série “Eitos” (2022) de três pinturas, as pinturas que formam o trabalho “Pranchas” (2022) e os objetos-pintura “Paisagens de bolso” (2022).

A justificativa e firmamento da minha produção artística compartilha das ideias de muitos artistas que já foram questionados sobre o assunto: “Produzo arte porque a vida não basta”². O nível de Topofilia, conceito cunhado por Yi-Fu Tuan (1980, p.106) de imensa relevância nesta pesquisa, carregado na minha existência, o qual se refere a relação humana com o ambiente em que se faz presente, naturalmente requer um compartilhamento com o mundo que pode sugerir uma ação na esfera sensível de um indivíduo/público/participante.

E considerando que todo trabalho de arte é político³, creio que produzir paisagens

na contemporaneidade, utilizando da linguagem da pintura é uma reivindicação de um olhar crítico-reflexivo para esses dois lugares, do interior, da zona rural, e da continuidade do gênero da paisagem, e de modo mais geral, da permanência da pintura como linguagem artística hoje.

Uma pesquisa em Artes Visuais carrega em sua metodologia a produção de trabalhos de arte em curso, unidos de sua constante reflexão. Anexas às questões relevantes que os próprios trabalhos sugerem, estão os registros documentais dos processos e da finalização do trabalho. Neste texto, todo esse percurso é denominado de etapas e pontos, partindo do ponto zero ao ponto quatro. Não se deve considerá-los como lineares gradativos, mas sim como uma espécie de teia categórica, que permite as idas e vindas entre os diferentes pontos.

São utilizadas algumas diferentes frentes para a fundamentação da referência teórica e bibliográfica. A primeira e mais aparente delas é a que se refere a conceitualização de Paisagem, tanto filosoficamente quanto culturalmente, nos campos das Artes Visuais, da Filosofia e da Geografia. Outra frente é a que diz respeito a hierarquização dos gêneros na história da pintura. E por fim, todas as referências teóricas, bibliográficas e ou artísticas, como os trabalhos, estudos e demais produções de Jean-François Millet⁴, Gustave Courbet, Van Gogh, Paul Cézanne, Anselm Kiefer, Robert Smithson, Brígida Baltar, Francisco Faria, Claudia Hamerski⁵, David Almeida, Lucas Almeida e Amélia Brandelli entre outros, que fazem parte do meu quadro de referências e que podem ser considerados indiretamente e/ou diretamente nesse trabalho escrito.

ESTIMADA PAISAGEM,



Fotografia de Irene Luginieski, minha mãe quando criança em frente a uma carga de repolho.

FONTE: Acervo pessoal (sem data)

minha produção

Por que produzir paisagens? Por que produzir paisagens e qualificá-las como rurais? Tendo em mente as prestigiadas paisagens da história da arte, não seria redundante uma "paisagem rural"? Por que fazer isso, em meio a uma historiografia que vem sendo escrita com tantas paisagens emblemáticas? Alberto Caeiro, heterônimo do poeta Fernando Pessoa, escreveu:

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...

Esse sentimento de ver algo como nunca viu, mesmo estando imerso nesse ambiente é o que edifica minha produção artística. Traduzir em linguagem e imagens o ambiente da agricultura familiar, no interior de Araucária, cidade do estado do Paraná, é o motivo disparador de meus desenhos e pinturas.

Sempre vivi na mesma casa, e minha família, há gerações, desde a primeira onda de imigração polonesa para Araucária, entre os anos de 1870-1889, trabalha com a agricultura em pequena escala. Conta-se que o primeiro "Luginieski", provavelmente Józef Łoziński, que chegou em solo araucariense era um menino de 10 anos, órfão devido a uma das tantas guerras civis no território polonês. Infiltrado em outra família que imigrou, depois de percorrer o estado no Paraná, se fixou na minha cidade e começou a trabalhar na e com a terra para

ter seu sustento. Mais de um século e meio depois, meus pais e avós ainda lavram das mesmas terras.

Enquanto vizinhos e famílias conhecidas foram migrando para os cultivos mais fáceis de manuseio e rentáveis, como os grãos que hoje giram o agronegócio brasileiro, minha família permaneceu com a agricultura familiar de verduras, a qual necessita de muito trabalho braçal e horas sem descanso de dedicação para com a terra. E é nesse ambiente que cresci, permeado por tradições de famílias campestres, unidas as tradições da cultura polonesa, o caminhar lento do desenvolvimento agrícola brasileiro, e entre tantos outros pontos estruturantes. Houve uma série de motivações que me orientaram a ingressar em um curso de ensino superior de Artes Visuais, mas uma delas era marcar a vida rural contemporânea como possível de acessar a arte e cultura. Pierre Bourdieu em uma pesquisa sobre os números e proporções dos museus europeus e seus visitantes nos anos 60, constatou que "a proporção dos agricultores é sempre inferior (ou seja, entre 1 e 3%)" (2007, p. 38). Ou seja, quem era minha família, no interior do Brasil, em relação ao mundo da Arte que eu escolhia como profissão? Após 5 anos dentro de uma instituição de ensino, marcada pela produção acadêmica de pesquisa, vejo a produção destes trabalhos de arte, assim como esse trabalho de conclusão de curso, como um momento para unir minhas formações de vida e educacional, além de ser um momento para reivindicar esse lugar de origem e compartilhar em imagens possíveis ações suscitantas de experiência. Afinal, o que seria um trabalho

de arte senão uma experiência? Vivemos em um tempo pobre delas, como Walter Benjamin já assinalou⁶ ao nos questionar: "Qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais a vincula a nós?" (BENJAMIN, p. 117, 1985). Entretanto, ainda acredito na capacidade que a arte tem de suscitá-las, pois "as práticas artísticas são "maneiras de fazer" que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade." (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

pesquisa em arte

O texto "Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais" da professora, pesquisadora e artista Sandra Ray, contido no livro "O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas", destaca como a pesquisa em artes não é só responder questionamentos como em outras áreas científicas, mas sim levantar outras questões a fim de gerar um desenvolvimento. Dessa forma, apresentarei a seguir 4 etapas de reflexão sobre a minha produção poética em construção.

Ray conceitua a criação de uma obra de arte, sendo que ela não é feita por ser feita. Há uma interação de técnicas e teorias, de conhecimento e procedimento, pensamento parcialmente concordante com Arthur Danto, o qual crê na necessidade de uma Teoria da Arte. Ele escreve: "o terreno é constituído como artístico em virtude de teorias artísticas, de modo que um

uso de teorias, além de nos ajudar a discriminar a arte do resto, consiste em tornar a arte possível" (DANTO, 2006, p. 14), e complementa: "Ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte" (DANTO, 2006, p. 20).

Entretanto, na arte contemporânea, onde há uma liberdade criativa, o artista tem seu próprio modo de fazer arte e ao estabelecer um domínio sobre sua produção, ele constitui a arte como também um campo de pesquisa, a qual envolve prática e teoria simultaneamente. Teoria, assim como conceitua Ray, é o conhecimento específico relacionado ao interdisciplinar.

Ao fazer uma obra, assim como a escritora apresenta, pode haver uma linearidade que o artista segue, mas não obrigatoriamente. Ele passa pela etapa das ideias, da prática e então da obra em processo, na qual produz significados e tem uma conexão com o seu meio. Nada impede que etapas sejam revisitadas. A minha própria produção aqui apresentada é permeada por desenvolvimentos de avanços, retornos e reflexões.

Se pesquisa é fazer objetos, conforme a afirmação de Ray, pesquisa é, portanto, fazer questões. E são essas questões que tentam desvendar a parte subjetiva das obras de arte e as posicionam na terceira etapa de criação, a que a obra está em processo. Dentro dessas questões é mais adequado utilizar "como" do que "o que" para buscar avanços.

Ray destaca a diferença da pesquisa em

artes e a pesquisa sobre artes. A pesquisa em artes, como essa aqui em desenvolvimento, é específica, ou seja, o pesquisador constrói o seu próprio objeto de estudo ao mesmo tempo em que o desenvolve, o objeto precisa ser criado e está em processo. Enquanto na pesquisa sobre arte o objeto já está pronto e é determinado, não mais em processo. Mas ambas as pesquisas têm como ponto final o espectador. Logo, este texto, acompanhado de imagens e demais reflexões, nada mais é do que um convite ao compartilhamento dos processos e resultados de uma pesquisa, a partir de diferentes pontos de vista, tanto do meu papel como artista, quanto o seu (caro leitor e espectador) como aquele que dá seu próprio sentido aos trabalhos, afinal as imagens que se fazem remissivas são aquelas de caráter incompleto, que em seu todo ainda não são compreensíveis, que possuem sua importância e possuem algo a mais para ser percebido, que estão em um "circuito ininterrupto de trocas, de traduções, de conversações, de transposições e, primeiramente, de descrições, de interpretações" (DAMISCH, 2016, p. 94).

registro do processo criativo

ponto zero

vivência | referências | experiências | memórias | registros fotográficos | topofilia

Como ponto zero, acho importante enfatizar minha produção artística provindo de memórias, experiências e vivências pessoais. Por sempre viver na zona rural, em meio a uma família de agricultores, um quadro de referências específico se formou e vem se formando até então. Jorge Larrosa (2002) nos apresenta a experiência como aquilo que nos passa, nos acontece, nos toca. Segundo ele, nós não vamos até algo com o objetivo de produzir uma experiência, mas sim criamos "uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem "pré-ver" nem "pré-dizer"." (2002, p. 28). Isso é ser artista a partir do seu dia a dia, é ter a integração entre arte e vida, ateliê e espaço de vivência, lugar de ativismo e de produção.

Claudete Luginieski, fotografias digitais, 2022.





Claudete Luginieski, desenho em sketch book tamanho A5. Grafite sobre papel (2020)

Considerando a arte como um espaço de representação de visões de mundo, as quais utilizam do sensível para dar inteligibilidade a questões estéticas, creio ser condizente dizer que a minha produção é envolta por uma Topofilia, termo cunhado por Tuan, o qual significa o "amor humano pelo lugar" (TUAN, 1980, p.106) e "todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material" (TUAN, 1980, p. 107). Gaston Bachelard olha para esse termo como a definição de valoração e proteção dos espaços, inclusive imaginados. Para ele, é processo de "determinar o valor

humano dos espaços de posse, espaços proibidos e forças adversas, espaços amados". (BACHELARD, 1957, p. 196)

Além do mais, é constante e comum uma observação a partir de uma perspectiva artística para com o espaço que vivo. Folhas, planos, solos, plantas vão além de sua coisa real, ~~em~~ estado a priori, elas também são cores, manchas, formas e volumes. "É verdade, todavia, que uma coisa é ainda mais instrutiva: a espantosa inexatidão provável da observação imediata, a falsificação que é obra de nossos olhos. Observar é, em grande parte, imaginar o que esperamos ver." (VALÉRY, 2012 p. 23).

Ainda como ponto zero, são habituais os registros fotográficos desse espaço, a fim de prolongar uma memória, como também dar origens a novos produtos visuais dessa espacialidade. Abaixo são apresentadas duas fotografias realizadas com esse intuito de reminiscência da mesma plantação de brócolis. As duas imagens foram capturadas em estágios diferentes de desenvolvimento das plantações, ou seja, em dias e tempos diferentes, o que resulta em iluminações e percepções de cores distintas. Além disso, foram selecionados diferentes ângulos para esses registros, como registro da exploração de visualidades heterogêneas de planos e perspectivas.

Esses muitos registros são arquivados digitalmente, para que um momento futuro sejam referências para experimentações estéticas utilizando de outras linguagens. Assim, o assunto da minha produção poética já está definido: são as plantações. Verduras, hortaliças e legumes, como brócolis, repolho e abobrinha, coisas tão ordinárias, ganham um espaço visual de existência só para elas, através de códigos de representação como o espaço, a luz e o tempo. Paul Valéry escreve sobre a existência desses elementos:

As coisas nos olham. O mundo visível é um excitante perpétuo: tudo desperta ou alimenta o instinto de se apropriar da figura ou do modelado da coisa que o olhar constrói. Ou então o desejo de formar mais minuciosamente a imagem esboçada na mente faz pegar o lápis, e eis que tem início uma estranha partida, às vezes furiosamente conduzida, na qual esse desejo, o acaso, as recordações, a ciência e as facilidades desiguais que se encontram na mão, na ideia e no instrumento se combinam, realizam trocas cujos traços, sombras, formas, aparências de seres e de lugares — a obra, enfim — são os efeitos mais ou menos felizes, mais ou menos previstos... Ocorre que esse desenho de invenção inebria o executante, torne-se uma ação furiosa que devora a si própria, alimenta-se, acelera-se, exaspera-se consigo mesma, um movimento de arrebatamento que se precipita para seu gozo, para a posse do que se quer ver. Toda a arbitrariedade do espírito, assim como todo o vazio do espaço a cobrir, são atacados, invadidos, ocupados por uma necessidade cada vez mais precisa e exigente. (VALÉRY, 2012, p. 113-112)



Claudete Luginieski, desenho em sketch book
tamanho A5. Aquarela sobre papel (2020)

ponto um

revisitação | memória | produção | pesquisa

No Ponto um acontece a revisitação dos antigos cadernos de desenhos e antigas produções, considerando que a pesquisa poética vem mantendo-se ao redor da mesma temática do espaço, lugar e paisagem nos últimos anos, a fim de averiguar de que modo isso vêm sendo pensado e traduzido em imagens.

Claudete Luginieski, Estudo em A4. Aquarela sobre papel (2020)



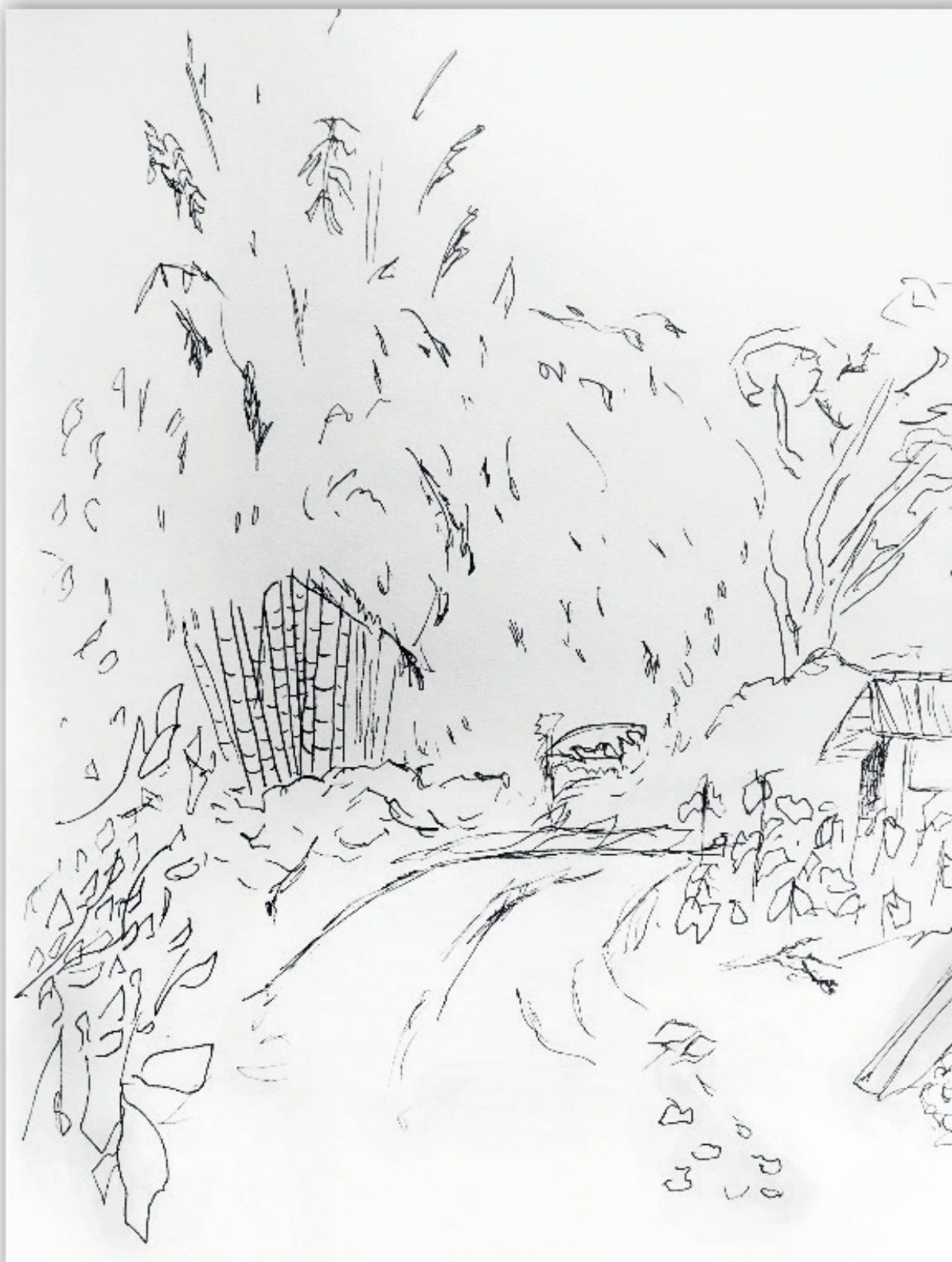




Claudete Luginieski, Estudo em A4. Aquarela e guache sobre papel (2020)



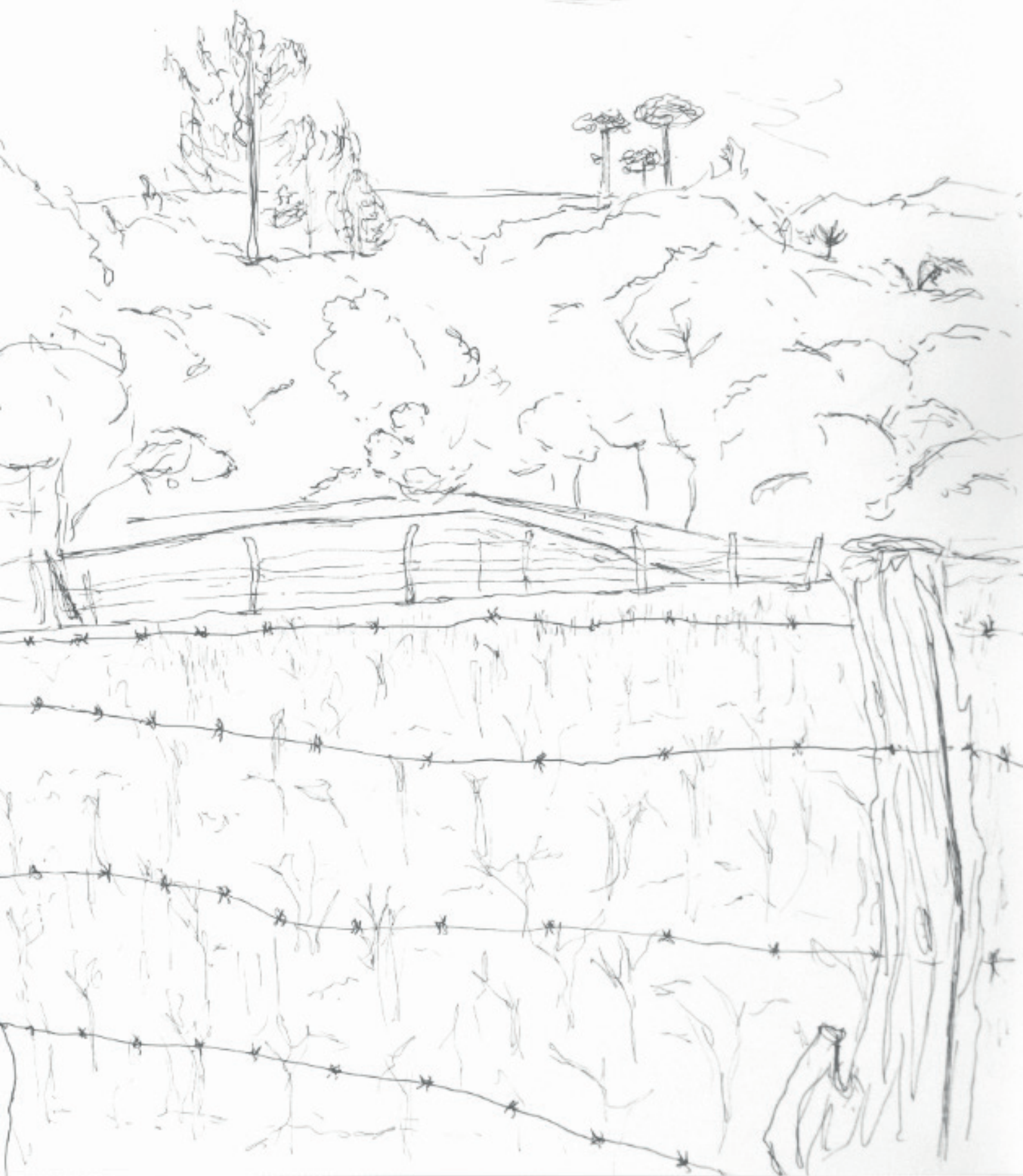
Claudete Luginieski, desenho em sketch book tamanho A4. Nanquim sobre papel (2021)



Claudete Luginieski, desenho em sketch book tamanho A4. Nanquim sobre papel (2021)



Claudete Luginieski, desenho em sketchbook tamanho A4. Giz pastel oleoso sobre papel (2022)



Ao revisitar esses desenhos, o principal elo entre eles é claro: paisagem. Entretanto, é importante frisar inicialmente que a paisagem é um conceito culturalmente construído pelas sociedades ao longo de séculos. E os meus desenhos não são neutros, também são atravessados por construções sociais, mesmo que sejam íntimas, particulares.

O termo paisagem possui muitos significados, eles se encontram em um debate sem fim. Muito antes que a geografia reconhecesse na paisagem o seu objeto, o vocábulo foi empregado na linguagem comum. Assim, a paisagem é ora um objeto, ora um conceito, ora uma palavra com muitos significados. (ANDREOTTI, 2013, p. 52)

A princípio não é possível definir precisamente quando o conceito de "paisagem" foi criado; historiadores, teóricos, artistas, geográficos, cartógrafos e filósofos possuem diferentes concepções com diferentes origens. Alguns teóricos afirmam que muito antes de se pensar a paisagem como algo concreto, sua existência se dava no mundo pelos jardins reais e do ócio, desde os romanos até a cultura asiática. Tratando-se da paisagem dentro do campo da arte, os autores também não possuem uma concordância quanto aos tempos e espaços. Anne Cauquelin (2007) data o nascimento da paisagem em 1415, vindo da Holanda para a Itália, já Alain Roger (1997) amplia a gênese da paisagem para o século XV na Europa. Até o momento não foi identificado nenhum autor que trate da origem ou da situação atual da paisagem rural a partir das Artes Visuais. De maneira geral, pode-se afirmar

que a pintura de paisagem sofreu influência da pintura do Quattrocento, que criou um novo espaço pictórico através da lei da perspectiva, pois

Renaissance painters [...] drew each object and figure from the same location, or viewpoint; the result was that the vanishing points of all the depicted objects coincided so as to unify and relate one object to another within the "same space." This space, suddenly unified, possessed the two main qualities that were to characterize pictorial space until the advent of Picasso: a unified viewpoint, and a cohesive spatial relationship between all the figures and objects in a painting. (DUNNING, 1991)

Nos desenhos revisitados, percebe-se a junção do espaço do ilusionismo com o espaço do mundo para originar um caráter subjetivo nos desenhos e uma percepção a partir do indivíduo. É perceptível também já a exploração de diferentes perspectivas e recursos gráficos para as representações. Aqui, "o desenho é visto como um campo co-extensivo com o espaço real, não mais sujeito à ilusão de um objeto marcado do resto do mundo" (BERNICE, 1976, p. 14). E o desenho nessa etapa, torna-se linguagem essencial, pois

Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a. Ou melhor, são duas coisas muito diferentes que vemos. Até mesmo o objeto mais familiar a nossos olhos torna-se completamente diferente se procuramos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos visto realmente. O olho até então servira apenas de intermediário. (VALÉRY, 2012, p. 61)

Através dos meus desenhos percebo que já começa a ser delimitado um olhar particular para esses espaços do interior. Lentamente o particular de um conjunto de folhas começa a ganhar distância e se torna algumas linhas ou hachuras e um espaço mais aberto, horizontal, planar. Mais do que a representação de um território ou ambiente, é uma paisagem que começa a ser construída a partir do meu lugar e do meu período de existência no mundo⁷.

Parte do meu processo criativo até aqui é semelhante ao da artista Claudia Hamerski, nascida em Seberi no Rio Grande do Sul. Ela, que também veio de uma região não urbanizada e ingressou no campo das Artes Visuais, tem sua produção formalizada pela linguagem do desenho, cujo tema são as plantas que crescem e se desenvolvem com certa resistência em meio a calçadas, ruas e fen-

das em paredes. Ao caminhar pelas ruas, quem fisga seu olhar são esses elementos vegetais no contexto urbano, e ela os fotografa, criando seu próprio banco de imagens. Depois, ela revisita as imagens e percebe como "são um convite a perceber nuances, texturas, estruturas, detalhes que serão interessantes na exploração gráfica" (HAMERSKI, 2022, p. 52). Nós

duas olhamos para elementos ordinários, comuns e quase invisíveis do cotidiano, em seguida realizamos ampliações ou recortes, e quando fazemos isso, esses elementos passam a ter uma determinada importância.

A representação da vida banal nem sempre foi possível na história da arte, considerando que ao longo dos anos, alguns teóricos priorizavam um gênero em detrimento a outro, originando as hierarquias.

Para Alberti (1999, p. 147) "a história é a maior obra do pintor, na qual deve haver a copiosidade e a elegância de todas as coisas" já Da Vinci "crê na universalidade contra a especialização dos artistas, pois "pobre o mestre que só sabe fazer bem uma figura" (DA VINCI, 1996 apud LICHTENSTEIN, 2008, p. 22).

Francisco Pacheco tomava a pintura

religiosa como o "único objetivo verdadeiramente digno do grande pintor" (LICHTENSTEIN, 2008, p. 31), enquanto "Félibien afirma que o valor de uma pintura depende da nobreza do tema e que não seria possível, portanto, obter obras-primas a partir de cenas ou motivos vulgares" (LICHTENSTEIN, 2008, p. 38). Porém, de maneira geral, a hierarquia dos gêneros da



Claudia Hamerski. Bom fim. Desenho de lapis
Crayon, grafite e carvão sobre papel. 170 x 152 cm. 2018.

pintura ao longo dos séculos assim esteve estabelecida: Pintura histórica (religiosos, mitológicos ou alegóricos); Pintura de retratos; Pintura de gênero ou cenas da vida cotidiana; Paisagens; e por fim a Natureza morta.

É válido lembrar que até o século XIV não haviam essas concepções de gêneros para criar divisões entre as pinturas produzidas, todas eram ou narrativas ou icônicas. A partir do século seguinte surgiram temas mais específicos, como a natureza morta, o retrato e a paisagem, fomentadas por questões históricas religiosas, como a Reforma e a Contrarreforma, e questões geográficas. Era comum as classificações dos artistas baseadas nos temas do qual tratavam em suas representações. Por fim, somente no século XVIII que algumas superioridades começaram a se desfazer e nos séculos XIX e XX desapareçam os defensores da divisão da pintura em gêneros, para que hoje, artistas como Claudia e eu, possamos ver potencial artístico em simples plantas.

A partir do momento em que a paisagem se desvincula das pinturas históricas e religiosas ou dos fundos de retratos e se configura como imagem por si só, "a pai-

sagem adquire a consistência de uma realidade para além do quadro, de uma realidade completamente autônoma, ao passo que, de início, era apenas uma parte, um ornamento na pintura" (CAUQUELIN, 2007, p. 37). Georg Simmel liga o surgimento da pintura de paisagem ao seu sentimento, em outras palavras, um sentimento da natureza que algumas religiões primitivas conseguiam despertar no pós-medieval ao fazer o sujeito ver o universo como algo maior, desenvolvendo uma afinidade com a paisagem. Ele escreve: "a natureza que no seu ser e no seu sentido profundos tudo ignora da individualidade se encontra remanejada pelo olhar humano - que a divide e decompõe em seguida em unidades particulares - nessas individualidades que chamamos de paisagens" (SIMMEL, 1996, p. 2). O autor ainda complementa:

Mas para que nasça a paisagem, é preciso inegavelmente que a pulsação da vida, da percepção da vida, na percepção e no sentimento, seja arrancada à homogeneidade da natureza e que o produto especial assim seja criado, depois de transferido para uma camada inteiramente nova, se abra ainda, por assim dizer, à vida universal e acolha o ilimitado nos seus limites sem falhas. (SIMMEL, 1996, p. 2)

ponto dois

*experimentação de materiais /
suportes / aplicações / testes*

Poderia tranquilamente me contentar com a produção de um acervo pessoal de desenhos de paisagens dentro de diferentes cadernos de desenhos, só meu, em meu ateliê ou na minha estante. Mas, assim como uma das personagens do livro de ficção urbana "Correntes", da autora Olga Tokarczuk,

Me dei conta que – apesar de todos os riscos envolvidos – uma coisa em movimento sempre será melhor do que algo em repouso; que a mudança sempre será algo mais nobre do que a permanência; que aquilo que é estático vai se degenerar e sucumbir, transformar-se em pó, enquanto aquilo que está em movimento será capaz de durar por toda a eternidade. (TOKARCZUK, 2021, p. 13)

Assim, continuei explorando as propriedades gráficas desses espaços de vivên-

cia. Realizei muitas experimentações de diferentes materiais sob papéis e tecidos. Tratei de investigar como as formas tradicionais das folhas das plantas se comportavam enquanto desenho e pintura. Também foram realizadas diversas experimentações da terra como pigmento, em questões de granularidade, cores, solubilidade em aglutinantes, fixação e secagem. Por fim, determinei a utilização de uma paleta determinada de cores de terra, secas, bem peneiradas e misturadas ao óleo de linhaça e um secante para a representação da própria terra nas pinturas que seriam realizadas, dessa forma utilizo da literalidade da terra como um recurso simbólico.

Muitos estudos e desenhos de cunho projetista foram feitos, como já mencionado, a partir dos registros em fotografias digitais. Assim, aos poucos, os estudos de cores, contrastes, luminosidade, formato e escala se orientavam para uma especificidade de paisagem.



Testes de materiais sobre papel. Da esquerda para a direita: carvão, acrílica, tinta a óleo e terra.



Estudo de brócolis com pigmento Siena Queimada



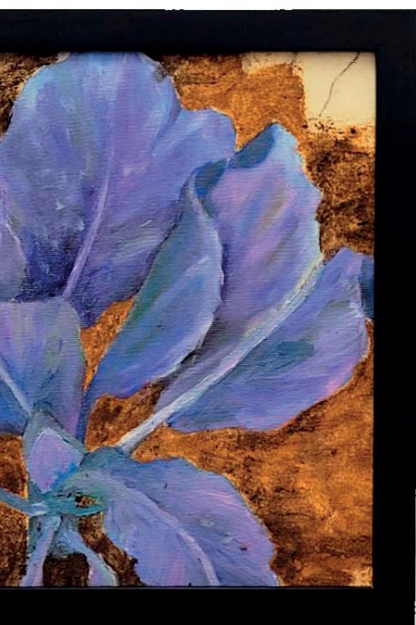
Estudo de abobrinha em carvão



Claudete Luginieski. No meio do eito III, 2022
Pintura. Óleo e terra sobre tela.
40 cm X 30 cm



Claudete Luginieski. No meio do eito III, 2022
Pintura. Óleo e terra sobre tela.
27 cm X 27 cm



No meio do eito I, 2022
terra sobre tela.
X 35 cm



Claudete Luginieski. No meio do eito II, 2022
Pintura. Óleo e terra sobre tela.
40 cm X 25 cm

A partir dos estudos feitos, defini três cultivos que seriam representados em pinturas de grande escala: o repolho roxo, a abobrinha e o brócolis. As três principais produções lavradas e comercializadas pela minha família no CEASA - Central de Abastecimento do Paraná. Antes da execução da plantação como um todo, fiz uma pintura para cada plantio, com somente uma unidade de planta, de modo isolado, para averiguar o comportamento da terra em contraste com a tinta a óleo, material então selecionado.

Nas últimas três pinturas não há um horizonte, um elemento presente no imaginário coletivo quando se trata de paisagem. As plantas são vistas de cima, o que isso significa? Berger ao escrever sobre a obra "Lenhador no bosque", do artista turco Seker Ahmet (1841-1907), fica se questionando porque aquela pintura era tão convincente, tão provocativa ao olhar. E ao comparar com os trabalhos de Jean-François Millet (1814-1875), ele escreve:

Esta dificultad se debía a que el lenguaje de la pintura paisajística que Millet había heredado hablaba del paisaje desde el punto de vista del viajero. El horizonte constituye una suerte de resumen de todo el problema. El viajero/espectador mira hacia el horizonte: para el campesino que trabaja con la espalda curvada sobre la tierra, el horizonte es o bien invisible, o bien el límite que rodea totalmente al cielo, de donde viene el buen tiempo o el malo. El lenguaje de la pintura paisajística europea no podía expresar esta experiencia. (BERGER, 2005, p. 107)

ponto três

*produção | resultados
expressões*

Anteriormente foram apresentadas as diversas pinturas e desenhos em pequena escala, realizadas como estudos ou meios para pensar a lógica dos trabalhos finais. Os estudos se desdobraram e resultaram em uma série de três pinturas em grande escala, apresentadas nas imagens a seguir. Esta série chama-se "Eitos" e faz parte do conjunto "Estimada paisagem,"

A ordem da realização das pinturas foi "Eito de roxo", "Eito de bobrinha" e por fim, "Eito de brócolis", de acordo com as safras (sazonalidades, tempos) desses respectivos cultivos ao longo do ano de 2022⁸. É importante frisar que eu prezo pela escrita que compreenda a fala coloquial para os títulos e que o contínuo processo do fazer artístico ocorreu transversalmente a quarta etapa, a análise.



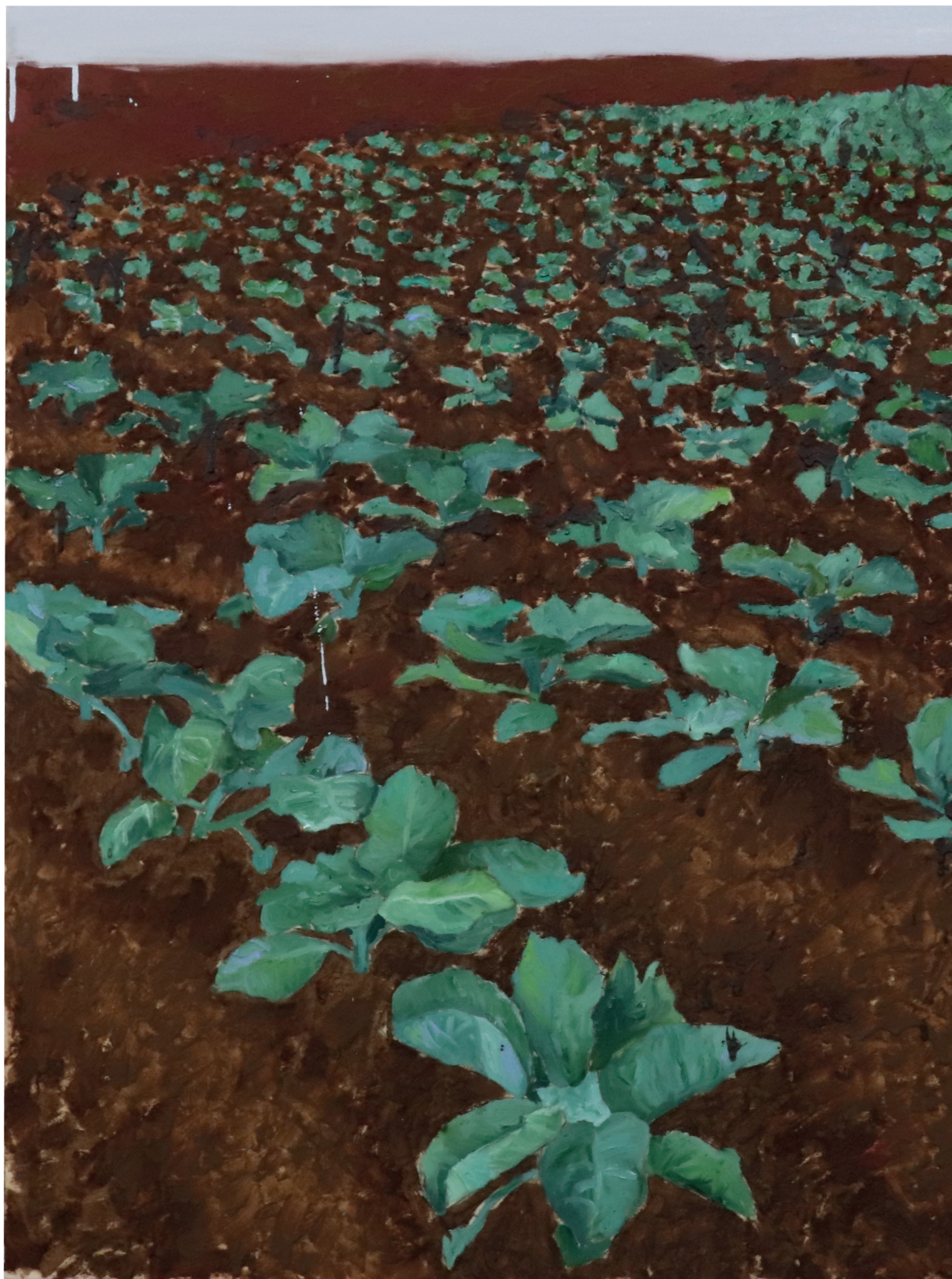
Claudete Luginieski. Eito de roxo, 2022
Pintura. Óleo e terra sobre tela.
200 cm X 150 cm



Claudete Luginieski. E
Pintura. Óleo e t
200 cm



Eito de bobrinha, 2022
terra sobre tela.
n X 150





Claudete Luginieski. Eito de brócolis, 2022
Pintura. Óleo e terra sobre tela.
300 cm X 160 cm

Olhando para esses três trabalhos, a paisagem - antes elo comum e geral entre os desenhos e pequenas pinturas - ganha mais uma nomeação: paisagem rural. Paul Claval em "Reading the rural landscapes" (2005) percebe inicialmente, através de estudos de geógrafos, três abordagens para a consideração de algo como rural: A primeira, estrutural, sendo aquilo que foi moldado por grupos sociais desde o início da história; A segunda, funcional, como aquelas áreas que são organizadas a fim de uma lavragem de alimentos ou criação de animais, com rotação de cultivos; E por fim, a arqueológica, na qual espaços com determinados recursos foram criados e que suas condições permaneceram com o tempo e refletem na atualidade.

Minha leitura de rural se pauta nos aspectos comuns que essas três abordagens possuem: o espaço, ou melhor, a paisagem rural é aquela organizada de acordo com algumas regras, determinadas pelos grupos sociais que ali viveram ou vivem e pelas próprias características e recursos da área, vinculada de alguma forma a fase inicial da produção de alimentos. As longas linhas das verduras podem ser consideradas como um dos exemplos de organização do espaço que se mantem pré-determinado pelas características do espaço (inclinação do terreno, proximidade de água, proximidade de árvores e sombra, entre outros).

Originalmente, aspectos entre continentes, países e claro, biomas e demais regiões não limitrofes são diferentes. As ações humanas, com o tempo, vão moldando e salientando essas diferenças. A

paisagem rural, em algum momento de sua história ~~teve~~ uma intervenção humana através do cultivo, da permanência, da própria cultura ali exercida, e desde então possuiu diferentes graus de modificações. Nas pinturas em questão, essas modificações são evidentes pelas linhas, abertas com arado, na terra. As plantas que são dispostas uma após a outra, tanto no terreno como na pintura, em primeiro plano estão evidentes, quase numa escala real, para que ao se distanciar do nosso olhar e aproximar-se da linha do horizonte, elas se tornam manchas, massas de tinta, borrões. Há aqui o exercício de algumas das leis da Gestalt, como a continuidade, unidade e fechamento. Mas, em destaque há a unificação, principalmente pela luz, pois "efeitos de iluminação são fortemente influenciados pela distribuição da luz percebida no ambiente espacial total" (ARNHEIM, 1991, p. 302), são esses efeitos, as transições de claridade que colaboram com a perspectiva, "a dimensão de profundidade total funde-se numa continuidade indivisível, indo da frente para trás, de trás para frente" (ARNHEIM, 1991, p. 118), e pela luz que se apreende uma atmosfera no espaço de representação.

Já as populações que vivem em áreas consideradas rurais não são constantes: entre os séculos XIX e XX em quase toda a Europa, 90% de moradores de áreas rurais eram agricultores, hoje os habitantes não mais necessariamente são aqueles que usam da agricultura como subsídio. Entretanto, é válido lembrar que "for the farmers and dispersed population of rural areas, landscape was not basically perceived as scenery. It was a social and politi-

cal construction embodied in a territory" (OLWIG, 2002 apud CLAVAL, p. 13, 2005). Esta é uma percepção que busco trazer em minha produção: o limiar entre o espaço percebido ao visitar uma propriedade de agricultores e o espaço habitado, político, social e histórico que ali se têm e está permeado na forma que se constrói como imagem no mundo.

Não foram poucos os artistas que fizeram da paisagem a temática de seus trabalhos e que hoje são referência: William Turner, Claude Lorrain, Gustave Courbet, Vincent van Gogh, Jean-François Millet, Anselm Kiefer, entre outros. São nomes que de diferentes formas desenvolveram imagens de ambientes perpassados por seus contextos político-econômico-sociais, assim

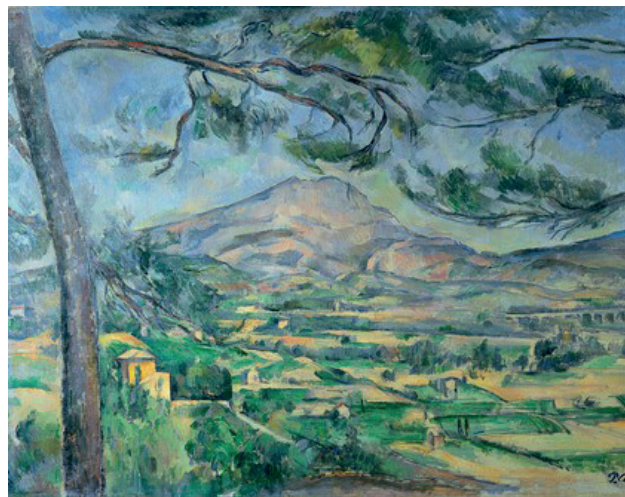
como suas lógicas temporais e modos de ocupação plástica na pintura. Afinal, "landscapes are the result of human interests and activities. Their forms may be interpreted as a language, but not a universal one" (CLAVAL, 2005, p. 18). Assim como eles, meu trabalho traz consigo as especificidades de um tempo, uma plasticidade de um espaço, afinal "sempre diante da imagem, estamos diante do tempo" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15) e "nosso presente pode, de repente, se ver capturado e ao mesmo tempo, revelado na experiência do olhar" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Jean-François Millet. Des glaneuses, 1857.
Huile sur toile. 83,5cm x 110,0cm.
Musée d'Orsay.





Vincent van Gogh. Wheat Fields after the Rain
(The Plain of Auvers), 1890.
Oil on canvas, 73.34 x 92.39 cm.



Paul Cézanne, Mont Sainte-Victoire, 1887.
Oil paint on canvas, 66.8 x 94.2 cm.

Dois desses artistas, Van Gogh e Millet, olharam para as paisagens rurais, conforme conceito aqui já estabelecido, a fim de desenvolverem imagens narrativas como retratos de seu tempo. Millet, que muito inspirou Van Gogh, tem a forte marcação temporal em seus trabalhos pelas ações naturais das estações do ano, um motivo recorrente na Arte. Sobre ele, Berger (2005, p. 102) escreve: "No había una fórmula para representar la fisicalid profunda, violenta, paciente, del trabajo campesino en la tierra, y no delante de ella".

Já a marcação temporal do meu trabalho é muito visível pela fase de crescimento da planta representada. Com a sazonalidade das verduras e legumes, e seu estado de muda ou planta pronta para consumo, é a maneira em que ela se apresenta ao mundo. É a passagem do tempo que une vegetal e ser humano, vida e natureza. O tempo e sua marcação, como percurso do vida, é constante em todos os períodos. Van Gogh escreveu para seu irmão Theodor van Gogh, de Wasmès, Bélgica, em junho de 1839:

Não conheço melhor definição da palavra arte que esta: "A arte é o homem acrescentado à natureza"; à natureza, à realidade, à verdade, mas com um significado, com uma concepção, com um caráter, que o artista ressalta, e aos quais dá expressão, "resgata", distingue, liberta, ilumina. (VAN GOGH, 2010)

Paul Cézanne (1839 – 1906), artista pós-impressionista francês, que também pintou algumas paisagens, buscava pintar o mundo para fazer vê-lo, procurava pintar como era tocado pela realidade. Com a sua seleção de cores e perspectivas distorcidas, Cézanne ativava todos os sentidos daquele que observava sua obra, através de um sentimento de estranheza simultânea a um incessante recomeço. Afinal, segundo sua lógica, "a arte não é uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os votos do instinto e do bom gosto. É uma operação de expressão" (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 118). Uma vez o trabalho no mundo, "é preciso esperar que esta imagem se anime, para os outros. Então a obra de arte terá juntado estas vidas separadas" (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 121)

Já a paisagem nas Américas, assim como muitos outros saberes, foi colonizada e por muito tempo possuiu heranças e influências europeias, descaracterizando nossa natureza, visões de mundo e as cosmogonias que aqui existiam. Como as primeiras representações paisagísticas in loco da América Latina foram realizadas no Brasil por holandeses através da expedição de Maurício de Nassau, foram produzidas imagens com forte inspiração da realidade, do material, da composição bidimensional e com a ideia de presença e de tempo. Houve uma "percepção de infinitude que em tudo difere" (FARIA, p. 17), e uma concentração na "carga poética de um instante atmosférico, de uma situação testemunhada pela presença do artista na cena" (FARIA, p. 16).

Ao passar dos anos, com a instalação da Academia de Belas Artes no Brasil e da formação de artistas propriamente brasileiros, o perfil das paisagens se alterou. Houve o surgimento de imagens com um ideal de inexatidão e um "reconhecimento da experiência específica que vivencia o artista ao entrar em contato direto com os fenômenos do espaço e da luz natural" (FARIA, p. 19).

Dessa forma, a paisagem latino-americana tem uma vivência, possibilidade de humanização e uma ideia de deslocamento. Ela "inaugura uma visualidade de tensão entre o espaço (privado ou íntimo) e sua ampla exposição, que transforma essa intimidade em algo público e reconhecível" (FARIA, p. 21), resultando em uma dinâmica espaço-temporal complexa.

É válido ressaltar que determinados gêneros da pintura, como a paisagem e a natureza morta, foram socialmente e culturalmente destinados às pintoras mulheres, devido à inequação de mulheres praticarem desenhos de corpos e assistirem aulas com modelos nus nas academias. O movimento feminista pontou como esse sendo o principal motivo da ausência de cânones artistas mulheres.

Logo, excluídas do campo das Belas-Artes, as mulheres consideradas sem os dons individuais, acabaram atuando nas artes aplicadas, ou artes menores, termo pejorativo para as produções que não possuísem a mesma seriedade. Simioni escreve:

Sensíveis, detalhistas, conservadoras, imitativas e dóceis, tais eram as qualidades femininas por excelência, em tudo opostas ao vigor, à inteligência abstrata racional e criativa possuídas pelo "gênio", termo frequentemente tão usado para caracterizar homens notáveis. Em função dessas capacidades físicas e intelectuais distintas, as mulheres, acreditava-se, estavam mais propensas a alguns gêneros artísticos, como a pintura de flores, a paisagem, as miniaturas, a natureza morta, os quadros de cotidiano, as pinturas decorativas e, por fim, à profissão de copistas, o patamar mais desvalorizado na hierarquia artística do Oitocentos. Nessa época, inventou-se algo conhecido como "arte feminina", o que englobava esses fazeres desvalorizados pelas instâncias legítimas. As artistas que buscavam notoriedade em suas atividades depararam-se com esse poderoso obstáculo: uma tendência socialmente difusa a se rotular suas obras como "menores", de antemão. (SIMIONI, 2019, p. 62)



David Almeida. Riacho do mato, 2019.
Óleo sobre madeira preparada com bolo armênio, 20 x 25 cm

O contexto paranaense de certa forma é replicador dos contextos internacionais e brasileiros: a presença de artistas mulheres nas artes visuais é restrita e há uma permanência da divisão das representações por gêneros. Logo, minha produção também pode ser considerada como uma reivindicação da abertura desse espaço para artistas mulheres.

Independentemente de seu local e espaço de criação, é importante salientar que em "toda la historia del paisaje occidental, así como del extremo Oriente, lo demuestra con evidencia: el paisaje es, en primer lugar el producto de una operación perceptiva, es decir, una determinación socio-cultural" (ROGER, 1997, p. 139). Ou seja, a paisagem não vê a si mesma, mas sim é o olhar humano que repousa sobre ela para

inclusive conceituá-la. O olhar ocidental, mais especificamente, associa a ideia de paisagem com a ideia de natureza, entretanto, esquece que ambos são conceitos culturalmente construídos. O homem vive na constante tentativa de compreender, explorar e dominar todo o seu entorno, para então estabelecer seu lugar no mundo. Dessa forma, "É com toda a nossa pessoa que nos plantamos diante da paisagem, seja ela natural ou artística, e o ato que a cria para nós é simultaneamente um ver e um sentir, cedido em instâncias isoladas para a reflexão" (SIMMEL, 1996, p. 7).

Muitos artistas na contemporaneidade brasileira utilizam da temática da paisagem e de elementos comuns à minha produção, como a terra, os planos e cor, a materialidade, a memória, e a passagem e mar-



Brígida Baltar. Feminino. Armário e terra, 1994.

cação do tempo. Francisco Faria, Claudia Hamerski, Rodrigo Andrade, David Almeida, Lucas Arruda, Brígida Baltar e Amélia Brandelli são alguns dos exemplos.

A artista carioca Brígida Baltar (1960 – 2022) teve sua produção caminhando entre o material e o imaterial. Utilizando da terra, mas em grande parte do tijolo e do pó do tijolo de sua antiga casa, faz com que tenha uma morada móvel. A memória materializada em pó é frágil, pode se dispersar, mas não deixa de ser uma afirmação sua de lugar no mundo.

Amélia Brandelli retrata através do desenho fragmentos de corpos da natureza como uma forma de refletir sobre a origem dessas plantas e a dominação humana sobre eles. Belony Ferreira explora em densas camadas de terra a organicidade e

potência visual que o material possui por si só, e claro, com isso discute a permanência na pintura. Francisco Faria continua por anos produzindo paisagens com um realismo que nos faz refletir sobre a permanência desses espaços. Todos esses artistas, me incluindo, estão lidando com imagem e representação, ou seja, com a abertura para várias frentes de sentido e leitura de tempo.

A imagem é, logo, altamente sobredeterminada em face do tempo. Isso implica reconhecer, numa certa dinâmica da memória, o princípio fundamental dessa sobredeterminação. Bem antes que a arte tivesse uma história [...] as imagens tiveram, trouxeram, produziram memória. Ora, a memória também joga em várias frentes do tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 24)

ponto quatro

*análise constante | desdobramentos | re-
flexão | apresentação | registros*

Penso a análise constante como uma espécie de irrigação, fazendo analogia a um artifício muito útil na agricultura. A irrigação é o implemento necessário para a manutenção da vida das plantas em tempos não favoráveis ao seu crescimento autônomo. A análise constante é necessária para a elaboração e manutenção de um pensamento criativo

e de uma pesquisa poética. Assim como a irrigação bebe de uma fonte aquosa e baseia-se na distribuição desse recurso, alimentando algo novo, a pesquisa poética utiliza de muitas referências artísticas

e teóricas para o seu desenvolvimento, além do pensamento que se constrói e que se distribui sobre si mesmo.

Neste capítulo são apresentadas as análises constantes da minha própria produção, de como são percebidas as maneiras como as matérias e imagens se comportam em seus suportes, considerando que "o espaço onde uma produção artística vem inscrever-se pode ser também, simultaneamente, o de sua realização" (FERVENZA, 2009, p. 70).

Tendo em conta que "a imagem existe antes do pensamento" (BACHELARD, 1957, p. 185) e que a "a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio" (BACHELARD, 1957, p. 183) é extremamente válida uma "escuta visual" do que o próprio trabalho diz, mostra e pede ao longo de suas modificações. Alguns pontos até então são evidentes, como a subjetividade

nas paisagens, mesmo sendo historicamente um gênero de caráter mais universal e generalista.

Durante a coleta de terra em minha residência para as pinturas já aqui colocadas, e o transporte

delas para o espaço do ateliê, de modo inconsciente nasciam outros trabalhos. A terra por si só mostrou fortes expressões visuais em suas cores e texturas, sobressaindo como material pictórico em meio a minha produção.

Dessa forma, o projeto de pesquisa desdobrou-se em outras propostas complementares de exploração desse material em específico, sendo uma delas a produção de pequenas pinturas, não ultrapassando 20cm de altura ou comprimento, nas quais são depositadas uma camada



Experimentação da terra como plano de cor



Organização dos materiais no chão do ateliê

da terra-tinta uniforme sobre a tela, para dar destaque aos atributos de cada matéria, aproximando-os pela sua composição, mas ao mesmo tempo afastando-os pela suas particularidades em termos de cores, luminosidade, saturação, e claro, presença física e visual.

As pinturas são dispostas desorganizadamente na parede e em conjunto dão origem ao trabalho "Pranchas", termo que é comumente utilizado no design e nas artes visuais para denominar um suporte, porém, coloquialmente na agricultura é utilizado para referir-se a pedaços de terra sem muitas ondulações na terra, mas que são inclinados e de difícil manuseio de equipamentos. Pode-se fazer uma referência do trabalho "Pranchas" ao plano do quadro do tipo flatbed, que teve potên-

cia nos anos 1960, sendo este a "superfície pictural cujo ângulo em relação à postura humana é a precondição de seu conteúdo transformado" (STEINBERG, 2008, p. 116). É evidente a transfiguração da terra-solo, o qual é horizontal e nós estamos sob ele de forma perpendicular, para a terra-tinta-pintura em chassi que está paralela ao nosso corpo. Ocorre, portanto, uma expansão da concepção dessa matéria, e é a verificação da "transformação interna da pintura que alterou a relação entre o artista e a imagem e entre a imagem e o espectador" (STEINBERG, 2008, p. 125), estes são "sintomas das alterações que vão muito mais além das questões de planos do quadro ou da pintura como tal" (STEINBERG, 2008, p. 125).





Claudete Luginieski, Pranchas. Pintura. Terra sobre tela. Dimensões variadas. 2022





[detalhe] Claudete Luginieski, Pranchas. Pintura. Terra sobre tela. Dimensões variadas. 2022

E, dando destaque para a matéria e valorizando o processo de extração do pigmento da terra, desenvolveu-se o trabalho "Paisagens de bolso". Ele consiste em 18 vidrinhos de 30ml, em que cada um comporta uma tonalidade de terra. Esse mapeamento sensível da matéria orgânica pode ser considerado como um arquivo vivo, possível de mudanças, acréscimos e deslocamentos.

O trabalho de arte enquanto ou como arquivo, segundo a autora Anna Maria Guasch, pode ser mnème (a memória viva, espontânea) ou hypomnema (a ação de recordar), em ambos está presente a "fascinação por armazenar memória (coisas guardadas como recordação) e de guardar história (coisas guardadas como informação)" (GUASCH, 2013, p. 239). Com

isso, meu trabalho, que é um fato físico e espacial, se torna memória coletiva histórica, cultural e afetiva. Também é possível a leitura desse trabalho como os resquícios de uma colagem ou da linguagem do cinema, já que se comporta como a união de partes para o seu entendimento como um todo.

A expressividade da matéria e sua visibilidade pode nos remeter, inclusive, a outros tempos e espaços, afinal, "não importa apenas o mero resultado exterior, mas o espírito; e o problema se deve desenvolver a partir da proposição simples – o quadro está vertical, o sinal na horizontal – isso pode, contudo, observar-se, através dos tempos, em relações metafísicas diversas" (BENJAMIN, 1999)

Outros artistas já exploraram a terra como

Claudete Luginieski. Paisagens de bolso, 2022. Objetos. Terra e recipiente de vidro, 18 recipientes de 5cm x 3,5cm



material e como objeto de pesquisa. Um dos mais notáveis artistas que utilizou da terra, e que coincidentemente pensou a paisagem, foi Anselm Kiefer, pintor alemão nascido em 1945. Ele trabalhou e ainda trabalha com materiais orgânicos e minerais.

Mas sua estética provém de um contexto histórico muito específico, do pós-guerra alemão e dos reflexos nazistas e do Holocausto para o com o seu país de origem. Seus trabalhos, assim como os meus, possuem grandes dimensões, para que o convite a participação da obra se torne muito evidente. É válido recordar de como esses grandes tamanhos, na tradição da história da arte, eram reservadas as pinturas históricas e românticas. Nos trabalhos de Kiefer, de uma maneira em que o solo é representando como arrasado, em um clima

depressivo e destrutivo, a terra aqui, literalmente é trazida como uma vítima e uma expectadora de toda violência vivenciada por cima dela. Se nos questionamos hoje sobre a permanência da arte, da pintura e da paisagem, na época de produção de Kiefer as questões não eram diferentes.

Kiefer utiliza de uma sensibilidade para captar o estado real do mundo, e com isso é possível fazer uma leitura da terra em suas pinturas como elemento político, assim como em meus trabalhos. É pela qualidade da terra que o homem se fixou e estabeleceu limites de poder, os quais foram e ainda são geradores de conflito. É na/da terra que se vive. Viver é realizar ações e possuir visões do mundo. Tudo que nos cerca é político-cultural.

Anselm Kiefer's Nuremberg, 1982. Acrylic, emulsion, and straw on canvas 110" x 149"





Anselm Kiefer, Väinämöinen Ilmarinen, 2018. Emulsion, oil, acrylic, shellack, rope and lead on canvas, 280 x 380 cm



Walter de Maria. The New York Earth Room, 1977, 197 m³ (250 yd³) earth, 335 m² (3,600 sqft) floor space, 56 cm (22 in) depth of material, 127,300 kg (280,000 lb), 141 Wooster Street, New York City.

Walter de Maria (1935 - 2013) preencheu 3 salas com terra em diferentes momentos. "Earth Room", como é intitulado, foi feito pela primeira vez em Munique, Alemanha; em 1974 em Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Alemanha; e por fim, em 1977, em New York. Esse artista, que estava envolto no movimento da Land Art, cria uma dicotomia entre a natureza e cidade, o natural e o artificial dentro dos espaços expositivos com somente um elemento: a terra.

Robert Smithson (1938 - 1973), artista que desenvolveu as ideias de site e nonsite e que também trabalhava com o elemento terra, em muitos dos seus nonsites, ele a transportava para dentro do espaço expositivo. O modo como ela era apresentada ou composta com ou-

tros materiais fazia com que transportasse a ação e a experiência artística da natureza para aquele ambiente.

Smithson pensa muito sobre o processamento e a industrialização da terra, e suas produções artísticas assumem a postura de "coisas num estado de ruptura suspensa" (SMITHSON, 2006, p. 190), a sua "ideia racional de 'pintura' começa a se desintegrar e se decompor em vários conceitos sedimentários" (SMITHSON, 2006, p. 192). Ainda sobre o uso do seu material, ele escreve: "Os extratos da terra são um museu remexido. Incrustado no sedimento está um texto contendo limites e fronteiras que fogem à ordem racional e às estruturas sociais que confinam a arte" (SMITHSON, 2006, p. 194).



SMITHSON, Robert. Nonsite (Essen Soil and Mirrors), 1969. Essen, Germany



Belony Ferreira. Frantz
Pigmento sobre tela, 100cm x 80cm
Pigmento sobre tela 120x150cm
FONTE: Maria Lúcia Magoga (2022)

Já Belony Ferreira, uma artista brasileira do Rio Grande do Sul nascida em 1935, usa da terra em suas pinturas e explora suas propriedades visuais e materiais, através de uma variedade de cores, espessuras, movimentos de pinceladas.

Vejo minhas paisagens como uma união entre as obras que aqui foram apresentadas. Com o uso da literalidade da terra para a representação do solo, a sua materialidade apresentou-se como um ponto notável em meio a produção, tanto em suas dimensões conceituais, como Walter de Maria e Smithson, quanto esteticamente, como Belony e Kiefer. As áreas com tonalidade de marrom que resultam da

aplicação da tinta na tela sinalizam uma propriedade pictórica marcante em meio a produção, tanto na série "Eitos" como no trabalho "Pranchas". E a junção dessas camadas com as figuras das plantas remetem a um imaginário cultural coletivo, que se materializa em "Paisagens de bolso".

Por fim, produzi um material audiovisual sobre o conjunto de trabalhos "Estimada Paisagem," disponível para acesso no seguinte link: <https://vimeo.com/780941903>. Nele, de forma didática e ilustrativa, compartilho das minhas motivações, do processo criativo e pictórico, a fim de democratizar o acesso ao meu trabalho.



Frame do material audiovisual "Estimada Paisagem," 2'56"

FONTE: <https://vimeo.com/780941903>

Creio que a paisagem não é o que está na nossa frente, mas sim, é essa construção simbólica e imagética que temos sobre os elementos constituintes dispostos em um determinado sítio ou lugar, assim como aqui discutidos. Nada mais é do que "un ojo que contemple el conjunto y que se genere un sentimiento, que lo interprete emocionalmente" (MADURUELO, 2003, p. 28) através de sensações e ideias. Em meus trabalhos, a produção de paisagens é uma dupla ação de interpretações. Há, em um primeiro momento, um contato, uma ex-periência, uma topografia e claro, uma leitura minha da paisagem permeada pelo

contexto que vivo, o que já compõe uma demarcação do que seria essa visão de paisagem. No segundo momento, através da produção artística, o modo como esteticamente o trabalho se apresenta é uma segunda interpretação da paisagem, afinal imagens são representação de algo, e não suas puras apresentações de algo. E por fim, as imagens estão abertas as leituras particulares de cada expectador/participante, elas são provocadoras de experiências, sendo que "surge uma existência que se basta em si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo" (BENJAMIN, 1933, p. 3).

CONCLUSÃO

Levando em consideração as conceitualizações filosóficas, estéticas e teóricas, além dos levantamentos históricos, e unindo-os a minha produção artística, nesse caso o conjunto "Estimada Paisagem," pode-se realizar algumas conclusões.

O meu processo criativo é algo particular da minha existência e do meu modo de pensar e agir. O modo de ordenação dos estudos e a própria documentação dos produtos resultantes desse processo, sendo anotações, desenhos, textos lidos, resumos, projetos e as demais experimentações em pintura são parte fundamental para o entendimento da produção como um todo.

A interdisciplinaridade de áreas também torna o debate de conceitualização da paisagem rural algo instigante. O ato de unir ideias da Geografia, da História e da Filosofia da Arte, com as particularidades e o modo de ver subjetivo da artista/autora dão origem a uma nova leitura sobre a paisagem rural. E tendo o trabalho artístico ainda em processo, pode-se questionar, qual é essa nova leitura?

Através de diversos pontos dos trabalhos aqui apresentados, como a perspectiva, as cores, a materialidade e a própria temá-

tica da pesquisa, o conjunto de trabalhos "Estimada paisagem," é a abertura, o início de uma carta visual aberta para com o que une a minha vivência e meu trabalho com a de qualquer outra pessoa que se coloque a frente dele: a relação e o modo como vivemos e nos relacionamos com o espaço, e com a própria pintura. Habita aqui a busca que Cézanne fez ao provocar o expectador com algumas estratégias, para que o mundo seja reivindicado por todos os sentidos e experiências daquele que o observa, ou seja, a condição de expectador-observador surgiu muito antes dos trabalhos de Duchamp ou de qualquer prática interativa moderna e/ou contemporânea. Também habitam as camadas críticas-reflexivas do uso da terra, como nos trabalhos de Smithson e Kiefer.

Buscou-se também a expressão da terra na pintura como uma condição política da arte. Para Rancière, política e arte possuem uma gênese em comum. Ele considera as práticas artísticas "maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade" (RANCIÈRE, 2005, p. 17). O caráter político de trabalhos de arte é válido em toda história da arte e não somente na contem-

poraneidade, na qual percebemos produções com mensagens políticas evidentes, pois a arte opera na camada do simbólico e na construção de visões de mundo, logo, um verdadeiro trabalho de arte (e deixa-se claro aqui que sua legitimidade não se confunde com sua institucionalidade, sendo dimensões diferentes) é aquele capaz de se manter atual, independente do ano de sua criação, e continuar provocando reflexões sobre o mundo. O autor escreve:

A arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta

pelo poder, é o recorte de um espaço específico de "ocupações comuns"; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política. (RANCIÈRE, 2010, p. 46)

Por fim, afirma-se, levando em conta a minha conceitualização de rural que foi apresentada, e de uma visão de mundo particular atravessada pela pintura e pelo gênero de paisagem, que esse conceito é construído tanto culturalmente quanto em sua dimensão estética de imagem. Concluo, corroborando com Maduruelo:

Cada forma de ver la tierra, cada manera de describirla o representarla supone que tras ella hay un tipo diferente de pensamiento, se establece así una relación entre objecto e sujeto a través de la mirada que se torna intencionada e instrumental y que pone en evidencia un paralelismo sinestésico entre ojo e pensamiento. Vemos solo aquello que somos capaces de reconocer y pensamos según aprendemos a ver la diversidad fenomínica del mundo. (MADURUELO, 2003, p. 27)

NOTAS DE FIM

1 - Essa é a característica principal de uma pesquisa em arte, o trânsito entre teoria e prática, conceito que é descrito através da autora Sandra Ray (2002, p. 125). Diferentemente de outras áreas de conhecimento, nessa pesquisa não se olha para um objeto já dado e posto no mundo, mas o olhar da pesquisa recai ao objeto simultaneamente ao tempo de sua produção.

2 - Ilustre frase do poeta maranhense Ferreira Gullar.

3 - Para essa afirmação, baseio-me concordantemente com o pensamento de Jacques Rancière, filósofo francês, que terá seu pensamento elucidado ao longo do texto.

4 - Artista referenciado especialmente através do olhar de John Berger, presente em seu livro "Mirar" (2003)

5 - A leitura e compreensão da pesquisa poética e dos trabalhos da artista são complementados com sua tese de doutorado "Às margens do desenho", defendida em 2022 ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

6 - "Experiência e Pobreza", ensaio escrito por Walter Benjamin em 1933, no qual o autor reflete criticamente o valor e o espaço da experiência em um tempo que não se preza pelo patrimônio cultural, tanto material quanto imaterial. A pobreza de experiência, segundo ele, "impele o partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda" (BENJAMIN, p. 116, 1985)

7 - Rosário Assunto, em seu artigo "Paisagem – ambiente – território: uma tentativa de clarificação conceitual" (2001) demarca muito bem a diferença entre esses conceitos. Segundo ela, o território é a superfície terrestre que pode ser delimitada geofisicamente, por diferenças linguísticas ou por delimitações político administrativas. O ambiente é o que abrange características biológicas, ou seja, condições de vida física, assim como atributos de ordem histórico-cultural, o "ambiente é o território vivo para o homem e vivido pelo homem". (AASSUNTO, 2001, p. 128). E por fim, a paisagem é o que vivemos e experienciamos, "é a forma na qual se exprime a unidade sintética a priori da matéria (território) e do conteúdo-ou-função (ambiente)" (ASSUNTO, 2001, p. 128). Meus desenhos não possuem somente as peculiaridades de fronteiras, para ser relacionados a um território, como um desenho cartográfico por exemplo, e não possuem as peculiaridades de uma só condição de vida física, histórica ou cultural, como uma ilustração botânica. Meus desenhos possuem sim, atributos típicos de uma cultura e um local no estado do Paraná, mas estão sempre atravessados pela vivência e pela experiência, logo, se constituem como uma paisagem.

8 - O cultivo de brócolis ocorre durante todo o ano, e seu ciclo de crescimento é de aproximadamente 100 dias. O repolho roxo tem melhor adaptação de setembro a maio, com 75 dias de desenvolvimento. E a abobrinha é cultivada de agosto até março, variando de 60 a 80 dias até a sua primeira colheita.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- ANDREOTTI, Giuliana. **Paisagens culturais**. Curitiba: Editora UFPR, 2013
- ARNHEIM, Rudolf. **Luz. Arte & percepção visual**: uma psicologia da visão criadora: nova versão. 6.ed. São Paulo: Pioneira, 1991. 503p., il.
- ASSUNTO, Rosário. Paisagem – ambiente – território: uma tentativa de clarificação conceptual. In **Filosofia da Paisagem**: uma Antologia. Coord. Adriana Veríssimo Serrão; Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 126 – 129.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**, 1933. Acesso em 04 nov 2022. Disponível em: <http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0005.pdf>
- _____. Walter. Obras escolhidas. Vol. 1. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.
- _____. Walter. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha. in: MOLDER, Filomena. **Matérias Sensíveis**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.
- BERGER, John. Millet y el campesino in **Mirar**. 4ª ed.- Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2005. p. 95-104.
- _____. Seker Ahmet y el bosque in **Mirar**. 4ª ed.- Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2005. p. 105-114.
- BOURDIEU, Pierre; DORBEL, Alain. **O amor pela arte** – Os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Edusp, 2003.
- CLAVAL, Paul. Reading the rural landscapes. **Landscape and Urban Planning**, Volume 70, Issues 1–2, 2005, p. 9-19. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2003.10.014>.
- DAMISCH, Hubert. O desaparecimento da imagem. **Arte & Ensaios**: revista do pp-gav/eba/ufrrj, nº 31, junho, 2016, p. 93 - 107.
- DANTO, Arthur. O mundo da arte. In: **Artefilosofia**. n 1. UFOP. 2006, p. 13-25.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015
- DUNNING, William V. **Changing Images of Pictorial Space**: A History of Spatial Illusion in Painting (Locais do Kindle 96-99). Edição do Kindle.
- FERVENZA, Hélio. Formas da Apresentação: da Exposição à Autoapresentação como Arte. **Palíndromo** [Online], v. 1, p. 68-92, 2009.

GOGH, Vincent van. **Cartas a Théo**. Porto Alegre, RS: L&PM, Edição do ebook Kindle.

GUASCH, Anna Maria. Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, 2013, p. 237 – 264.

HAMERSKI, Claudia Inês. **Às margens do desenho**. 2022. Tese. Programa de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura: os gêneros pictóricos**. Editora 34: 1ªED, 2006.

MADERUELO, Javier. **Aquello que llamamos paisaje**. Visions, (2), 20–25. Article presented at the Visions, 2003. Acesso em 5 nov 2022. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/2099/10506>>

MERLEAU-PONTY, M. A dúvida de Cézanne. In **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 109 – 132.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

_____. Política da Arte. In: **Urdimento**. Revista de Estudos em Artes Cênicas. n. 15, Florianópolis: CEART/UDESC, 2010, pp. 45 – 59.

RAY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre : Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4.)

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de Artistas - Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

STEINBERG, Leo. **Outros Critérios** – confrontos com a arte do século XX. São Paulo, Cosac & Naify, 2008.

TOKURCZAK, Olga. **Correntes**. 1ª ed. Editora: Todavia, 2021.

TUAN, Yi-Fu **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Londrina: EDUEL, 2012.

_____. Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983

VALÉRY, Paul. **Degas, dança e desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 192pp.