



2010000591



Cecilia Abs

Título: Memórias Urbanas

Mestrado em Artes Visuais

UNESP

2004



Cecilia Abs

Título: Memórias Urbanas

Mestrado em Artes Visuais

UNESP

2004



Dissertação apresentada como exigência
parcial para a obtenção do título de Mestre
em Artes Visuais à Universidade Estadual de
São Paulo, sob a orientação do Professor Doutor
Milton Sogabe.





Resumo

Esta pesquisa estuda a representação da paisagem desde o século XVIII até o século XX. Aborda a poética urbana da cidade de Paris de 1850, sob o olhar de Charles Baudelaire, e de Walter Benjamin, na passagem do século XIX para o século XX. O mediador entre eles é o *flâneur*, representado pelo pintor francês Constantin Guys. A figura alegórica do *flâneur* permeia o trabalho em diversos aspectos, que ora convergem e ora se opõem. Esta figura simbólica encontra sua oposição no olhar do *flâneur* expressionista alemão do início do século XX, para quem a cidade não se mostra como um alegre espetáculo, mas como uma triste constatação da destruição causada pelo progresso. Essa visão pessimista ganha intensidade na *anti-flanerie* de Anselm Kiefer, artista neo-expressionista alemão, dos anos 1980. Suas paisagens mostram quase sempre catástrofes da história contemporânea e a destruição causada pelo homem. Sob esse olhar, Kiefer interpretou a paisagem de São Paulo como uma cidade em ruínas. A última parte do trabalho analisa "Memórias Urbanas", conjunto de obras da autora desta pesquisa, que mescla influências de Baudelaire, Benjamin e Kiefer.

Palavras chave: *flâneur*, neo-expressionismo, paisagem urbana, Baudelaire, Kiefer.

Abstract



The present dissertation consists in the study of the landscape representation from the XVIII to the XX century. The main approach is the urban poetical of the city of Paris in 1850, according to Charles Baudelaire. His impression is interpreted by Walter Benjamin during the passage from the XIX to the XX century. The mediator between them is the *flâneur* represented by the french painter, Constantin Guys. The allegorical figure of the *flâneur* permeates the work in several aspects, sometimes supporting it and sometimes opposing to it. This symbolic figure finds its opposition under the impression of the german expressionist *flâneur* at the beginning of the 20th century. In his opinion, the city does not show itself as a glad spectacle, but as a sad evidence of the destruction caused by the progress. This pessimistic vision is intensified in the *anti-flanerie* concept of Anselm Kiefer, german neo-expressionist artist from the 1980's. His landscapes show almost always catastrophes of the contemporary history and the destruction caused by the man. Following this point-of-view, Kiefer classified the São Paulo's landscape as a city in ruins. The last part of this work analyses the gathered works "Memórias Urbanas", from the authoress of this research, collecting aspects of Baudelaire, Benjamin and Kiefer.

Key word: *flâneur*, urban landscape, neo-expressionism, Baudelaire, Kiefer.



Para meus amores, Julia e Roger



Agradecimentos

A meu orientador, Prof. Dr. Milton Sogabe, pela compreensão e pelo apoio intelectual.

A Profa. Esther Schapochnik, amiga que me ajudou a entender o equilíbrio e as sutilezas da escrita.

Ao Marcio Marcondes de Andrade, pela gentileza no *help* final.

A Suzy Okamoto, amiga e companheira desta jornada e de tantas outras compartilhadas no universo da arte.

A amiga Rosa Cöhen, pela importante colaboração intelectual.

A Mercia Albuquerque, amiga e companheira das jornadas digitais.

As amigas e companheiras de tantos risos, choros e horas-aula, Claudia Marinho, Gisela Belluzzo e Priscila Arantes.



Sumário

Introdução	10
1. A Paisagem Moderna.....	14
1.1. A pintura de paisagem no século XVIII.....	15
1.2. Novos modos de ver paisagem-século XIX.....	20
1.3. A importância de Paris como cenário Cultural	22
1.4 O entrecruzamento poético de Baudelaire e Benjamin	24
2. A Paisagem Expressionista	44
2.1. A pintura expressionista de paisagem	45
2.2. Kiefer e Neo-expressionismo	53
2.3. Ruínas: a paisagem de São Paulo no olhar de Kiefer	61
3. Desdobramentos: "MemóriasUrbanas"	66
3.1. Memórias Urbanas.....	67
3.2. Estampas Digitais	71
3.3. Telas	78
3.4. Cd-rom	82
4. Considerações finais	88
5. Bibliografia	92



Lista de figuras

Figura 1. página- 14
Figura 2. página- 17
Figura 3. página- 18
Figura 4. página- 25
Figura 5. página- 26
Figura 6. página- 31
Figura 7. página- 44
Figura 8. página- 48
Figura 9. página- 50
Figura 10. página- 52
Figura 11. página- 57
Figura 12 e 13.
página-58
Figura 14. página-60
Figura 15. página-62
Figura 16. página-64

Figura 17. página-65
Figura 18. página-66
Figura 19. página-73
Figura 20. página-74
Figura 21. página-75
Figura 22. página-76
Figura 23. página-77
Figura 24. página-78
Figura 25. página-81
Figura 26. página-82
Figura 27. página-83
Figura 28. página-84
Figura 29. página-85
Figura 30. página-86
Figura 31. página-87



Introdução

Esta pesquisa estuda a paisagem em suas diversas possibilidades de representação, desde a pintura inglesa do século XVIII até a contemporânea do século XX. Ou seja: parte dos paisagistas ingleses do século XVIII, início da cultura iluminista, quando a natureza deixou de ser um modelo universal imutável, tornando-se um estímulo particular e subjetivo para o artista, conforme explica Argan (1992).

No século XIX, este conceito de paisagem modifica-se sob a ótica de Charles Baudelaire (1821-1867) e, na passagem do século XIX para o XX, de Walter Benjamin (1892-1940), quando as grandes cidades passaram a ser tema de pintura e de poesia, originando diversas representações das paisagens urbanas, particularmente da cidade de Paris.

Se as paisagens parisienses do século XIX constituíram uma poética lírica e descompromissada para diversos pintores, especialmente a de Constantin Guys, apontado por Baudelaire como o pintor da vida moderna, na paisagem expressionista do início do século XX, ocorre o contrário. Embora os primeiros expressionistas da Alemanha buscassem alguma identificação com Baudelaire, suas pinturas de cenas urbanas refletem não só o modo de ver alemão, como também os cruéis processos de industrialização e de tensão devidos à Primeira Guerra (Behr, 2001).



Esse olhar melancólico dos expressionistas alemães está presente na paisagem neo-expressionista de Anselm Kiefer¹ nos anos 80. O tempo, a memória, a destruição causada pela Segunda Guerra na Alemanha nazista, os mitos religiosos e profanos,² que transitam entre o céu e o inferno, estão entre os principais elementos que compõem a sua obra.

A pintura de paisagem fez parte da nossa formação, e sua poética, incluindo a paisagem urbana de São Paulo, é substancial na produção artística que desenvolvemos desde os anos 80. As "Memórias Urbanas" são uma extensão dessa pesquisa.

Nosso contato com o trabalho de Anselm Kiefer se deu em uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1998. Sua série "Lilith" particularmente, cujas imagens que representam a cidade de São Paulo, suscitou-nos uma forte identificação com o artista, pois foi nessa ocasião que concluímos a primeira obra da série "Memórias Urbanas" sobre a paisagem paulista.

"Memórias Urbanas" reúne o lirismo de Baudelaire, a melancolia de Benjamin e o tempo remoto de Kiefer, que se cruzam na paisagem da cidade de São Paulo, remetendo-nos a memórias fragmentadas em tempos e espaços não lineares do cotidiano e do fantástico.

¹ KIEFER ANSELM, *Catálogo*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1998.

² Sicuteri (1985) explica que Lilith é um mito bíblico. Segundo a Bíblia, foi a primeira companheira de Adão.



Esta pesquisa constitui um estudo sistematizado sobre a paisagem e propõe-se a realizar experimentações sobre um mesmo tema em diferentes suportes e linguagens. Por isso, fazem parte dela telas em acrílico e colagem, impressões digitais e um cd-rom. O trabalho apresenta, além desta introdução, três capítulos e as considerações finais.

No primeiro capítulo, *A paisagem moderna*, foi feita uma contextualização histórica da pintura de paisagem e dos primeiros pintores ingleses de paisagem do século XVIII, enfocando a influência que exerceram sobre os paisagistas europeus. Como antecedente histórico, também é abordado o cenário francês urbano da segunda metade do século XIX, procurando estabelecer a relação entre as poéticas urbanas de Charles Baudelaire e de Walter Benjamin.

O segundo capítulo, *A paisagem expressionista*, aborda a paisagem expressionista alemã do início do século XX, estabelecendo convergências e oposições entre conceitos, processos e procedimentos presentes na representação da paisagem moderna. Além disso, estuda o neo-expressionismo por meio da análise da obra de Kiefer.

Em *Ruínas: a paisagem de São Paulo no olhar de Kiefer*, é feita uma análise de "Lilith", série de obras que representam São Paulo. A estética de Kiefer é a do fragmento, da destruição, da memória e relaciona-se com as alegorias da antigüidade, cuja estética também é fragmentada, pois é constituída por partes de animais,



figuras humanas, deuses, imagens híbridas, cuja função era evocar sentimentos, deveres, culpas.

O terceiro capítulo, *Desdobramentos: "Memórias Urbanas"*, estuda a obra de arte contemporânea em diversas possibilidades de experimentação, isto é, um mesmo tema em diferentes suportes e linguagens. Também é analisada nossa produção artística, em relação com às poéticas de Baudelaire, de Benjamin, de Kiefer e das tendências contemporâneas em arte.

Nas considerações finais, fazemos uma reflexão sobre a arte contemporânea no âmbito da representação da paisagem.



1. A Paisagem Moderna



Fig.1 Alexander Cozens, *A nuvem*, (det.) óleo sobre tela,
21x30cm, Londres, coleção Oppé

1.1 A pintura de paisagem no século XVIII

A pintura de paisagem tradicional remete-nos aos paisagistas ingleses do século XVIII, que foram chamados de os *sublimes* e os *pitorescos*. Sua principal característica era o olhar particular do pintor sobre a natureza, que se torna fonte de estímulos para eles. Diante da natureza, o olhar dos *sublimes* é trágico e angustiado, enquanto o dos *pitorescos* é emocionado e apaixonado. Tanto o *sublime* quanto o *pitoresco* são categorias da pintura inglesa romântica.

Argan (1992) explica que a formação estética e o estudo da filosofia da arte, no século XVIII, nas academias de Belas Artes da Europa propiciou maior liberdade de criação ao artista, que já não era considerado somente um copista da natureza, mas seu intérprete.

O gosto dos ingleses pelo paisagismo aplicado aos jardins influenciou os pintores românticos, ensinando-os a observar a natureza como paisagem. A partir da observação dos jardins, os pintores voltaram-se para a natureza, olhando-a como espécies de janelas, como quadros da paisagem. Os jardins ingleses eram cuidadosamente planejados para não parecerem artificiais. Deveriam ser uma continuação da natureza. O paisagismo baseava-se na disposição assimétrica de arbustos, árvores, caminhos tortuosos e riachos represados, buscando atingir a



aparência mais próxima possível do natural. O jardim deveria ser *pitoresco* e aprazível para a pintura.

Com base nessa experiência e nos novos procedimentos gráficos de Alexander Cozens,³ na representação de paisagem, a perspectiva linear foi desafiada, rompendo as regras clássicas de construção do quadro, ou seja, o esquema geométrico de equilíbrio de composição. A paisagem passou a ser vista como fragmento de mundo, sendo traduzida em manchas escuras e claras, não perceptíveis de imediato, mas que convidam o observador a participar das sensações particulares do artista. As cores e as texturas da natureza apresentam o vigor de seus sentimentos, quer de alegria, quer de melancolia.

Pode-se afirmar que os ingleses deram os primeiros passos na pintura de paisagem, possibilitando novas formas de perceber a natureza. Com eles, a natureza tornou-se fonte de estímulos e sensações na representação da paisagem.

Cozens definiu o *pitoresco* pelas tonalidades quentes e fortes do quadro, pela temática de árvores, troncos caídos, manchas de grama, poças d'água, nuvens. Suas pinceladas são rápidas, oferecendo apenas a noção das coisas, como se pode ver na pintura de Constable:

³ Alexander Cozens (1717-1786) foi pintor e tratadista. Teorizou a pintura inglesa do século XVIII, criando uma escola de paisagistas.





Fig. 2 John Constable, *A represa e o moinho de Flatford*, óleo sobre tela, 1811, st, Victoria and Albert Museum, Londres

Nessa obra, o artista utilizou pinceladas encorpadas, de cores nítidas e brilhantes, para compor o espaço, traduzindo-o em manchas coloridas correspondentes às coisas.

Segundo Argan (1992), Burke considera que o *sublime* caracteriza-se pela pintura visionária, angustiada, de cores foscas, frias e pálidas. Para alguns pintores dessa categoria, como Heinrich Füssli e William Blacke, a arte constituía-se de atividade puramente espiritual, que escapa à matéria. Neles, além da paisagem, destacam-se figuras que expressam a tragicidade do existir e a melancolia, por meio de gestos exagerados.

A paisagem da categoria *sublime* expressa-se, na pintura de Turner, por meio de mares revoltos, que se mesclam com céus em tempestade. Sua visão da natureza foi exacerbada, emocionada, intuitiva. Representou-a ora com pinceladas vigorosas como turbilhões de luzes e de sombras, ora com pinceladas transparentes e calmas. A pintura de Turner pode levar-nos tanto ao êxtase como à angústia:



Fig. 3 William Turner, *Sombra e trevas - o crepúsculo do dilúvio*, óleo sobre tela, 1843, Taty Gallery, Londres

Em *Sombra e trevas*, a estrutura da composição é formada pela massa colorida de claros e escuros. Turner criou uma atmosfera densa e dramática, acentuada pelo contraste entre a luz central e as manchas escuras das

extremidades. Do lado direito, eleva-se uma grande onda, misturando céu e terra em manchas coloridas.

As poéticas do *pitoresco* e do *sublime* se completam em sua dialética, refletindo a condição do indivíduo na sociedade pré-industrial, ou seja, no século XVIII. Se, nesse período, a poética da paisagem foi a natureza, no século XIX, o olhar se modificou, e as cidades modernas, como Paris, passaram a ser o foco da produção artística pós-romântica. As cidades já não pertenciam somente ao clero ou às grandes famílias, mas ao coletivo. Eram os primeiros passos para o urbanismo.

À medida em que a concepção e a reordenação das cidades modificaram-se, mudou também o olhar sobre a natureza. Os pintores parisienses de 1850 inseriram-se nesse novo contexto, sendo os primeiros a interpretar as "paisagens urbanas". Para eles, não foi a natureza que os desafiou, mas as cidades constituídas de luzes, carros, pessoas e fluxos de todas as coisas acontecendo ao mesmo tempo. Assim, a representação da paisagem adquiriu novos conceitos e significados.

A cidade de Paris, no século XIX, foi a capital cultural do Ocidente, estando à frente em projetos urbanísticos e industriais. Entre os diversos artistas que inspirou e consagrou, destaca-se o poeta Baudelaire, considerado um grande crítico e poeta da Modernidade.



Os três tópicos seguintes - *Novos modos de ver a paisagem*, *A importância de Paris como cenário cultural* e *O entrecruzamento poético de Baudelaire e de Benjamin* - constituem um percurso sobre a modernidade na Paris de 1850 e na passagem do século XIX para o século XX, que é o contexto histórico e reflexivo da poética urbana tratada nesta pesquisa.

1.2 Novos modos de ver a paisagem - século XIX

Brissac (1996) comenta que a grande forma de entretenimento, na metade do século XIX, foi olhar as paisagens por meio de aparelhos que simulavam movimento em pequenos recortes-paisagem, proporcionando um modo de perceber o espaço diferente da maneira tradicional de olhar a pintura. Foram criados diversos deles, destacando-se os panoramas, os dioramas e os estereoscópios.

A consolidação da ciência se deu no século XIX, que se caracterizou pelo pensamento cientificista. Portanto, esses aparelhos, além de representarem os primeiros passos em direção ao cinema, foram também fruto da revolução industrial e científica. A possibilidade de ver a natureza e a cidade em recortes cênicos criou novas relações e procedimentos na representação de paisagens.



Os panoramas e os dioramas constituíam as formas mais elaboradas de interpretação de paisagens antes da fotografia e do cinema. Baudelaire e Benjamin⁴ se interessavam por tais objetos que consideravam mágicos. Eles eram encontrados nas feiras e nas casas de entretenimento.

Os panoramas eram construídos nas extremidades das galerias, eram grandes telas circulares e contínuas, pintadas realisticamente. A tela era instalada sobre a parede e havia uma plataforma elevada do chão para o observador ficar. Criava-se, assim, um espetáculo de ilusão ótica a partir da luz em suas diversas intensidades, efeitos e direções sobre a tela.

Os dioramas deram um passo à frente ao possibilitar, nas cenas, mudanças por efeitos de luz. A paisagem depende das variações de luz, assim, a cena noturna transforma-se aos poucos na luz difusa do amanhecer para, em seguida, tornar-se mais visível. Dessa forma, a paisagem se transforma, criando um espetáculo mágico, que Baudelaire chamou de "quadros mecânicos".

Ver fotografias pelo estereoscópio foi uma das formas mais populares de entretenimento nessa época. O processo consiste na sobreposição de duas fotos com um mesmo tema,

⁴ Walter Benjamin (1892-1940) escritor alemão, foi teórico marxista e filósofo. Em 1933, iniciou uma obra monumental sobre Baudelaire a qual não concluiu. Foi publicada em 1973 com o título: *Charles Baudelaire: um poeta lírico no auge do capitalismo*.



as quais, sob o visor, produzem a sensação de tridimensionalidade.

Esses aparelhos possibilitaram uma nova relação com a paisagem. Segundo Benjamin, para o *flâneur*⁵ de que fala Baudelaire, a cidade ganha dimensões de uma paisagem.

O século XIX foi fecundo na criação de objetos óticos, que fascinaram e estimularam o olhar panorâmico sobre o mundo. A partir daí, surge a paisagem criada por fotografias, cartazes, revistas e projeções do cinematógrafo.

1.3 A importância de Paris como cenário cultural

Na segunda metade do século XIX, Paris foi considerada a capital cultural do ocidente, servindo de modelo para outras capitais até 1950, quando Nova Iorque tomou-lhe o lugar, tornando-se uma cidade internacional e cultural.

No século XIX, as primeiras manifestações urbanas, consequência do processo industrial, aconteceram em Paris, que adquiriu nova feição, adaptando-se às necessidades e transformações impostas pelo progresso. A cidade passou por processos de urbanização, configurando uma nova paisagem, com seus fluxos, iluminações, personagens anônimos, cartazes, comércios.

⁵ *Flâneur* é uma figura cultural da modernidade que indica o homem da multidão, passeante e curioso. O prazer de andar pela cidade lhe proporcionava formas de reflexão e de percepção do contexto urbano.



A classe burguesa dividiu-se em dois grupos: a alta burguesia e a pequena burguesia, modificando valores e conceitos, particularmente os ligados à arte e à produção artística. A unicidade da obra, assim como sua originalidade, entre outros valores que até então haviam sustentado a posição da arte e a do artista, já não tinham tanta importância numa sociedade adepta do progresso e do culto à mercadoria. O progresso possibilitava a cópia, a reprodução técnica, agregando o valor de mercadoria à obra de arte.

É, nesse contexto, que o poeta e crítico de arte Baudelaire construiu sua trajetória poética, na dialética entre a indignação diante do progresso com seus novos valores e o lirismo. Este estado de tensão levou-o a revolucionar a construção do poema e a escolha do tema, centrando sua poética em cenas urbanas cotidianas. Criou, com outros escritores, a literatura da cidade, constituída de contos, crônicas, críticas e poesias.



1.4 O entrecruzamento poético de Baudelaire e Benjamin

Baudelaire (1988) considera que todo paisagista que não sabe traduzir um sentimento mediante uma composição de material vegetal ou animal não é um artista. Para ele, os artistas que querem exprimir a natureza, mas não os sentimentos que ela inspira, submetem-se a uma estranha operação que consiste em matar dentro de si o homem pensante e sensitivo.

Essa escola prevaleceu até o século XIX, quando alunos de mestres diversos pintavam excelentes paisagens, mas esqueciam-se do fundamental: de seu próprio sentimento sobre elas. A maioria representava a realidade tal qual ela era, salvo exceções como Daubigny, que transmite o sentimento que originou suas paisagens. Geralmente, suas obras são poéticas, carecendo no entanto de solidez. Já Millet buscou o estilo, em vez de extrair a poesia natural de seu tema. Procurava acrescentar uma certa melancolia filosófica em seus camponeses, estragando neles as qualidades que atraem a atenção inicial do espectador.

Os artistas considerados mais importantes no campo da paisagem são Rousseau e Corot. De técnica complexa, Rousseau expressou a luz tão intensamente que chegava a alterar a estrutura dos seres. Seguindo a prática da moderna pintura de paisagens, considerava um simples estudo como uma composição.



Os recortes de choupanas, pântanos reluzentes, entre outros enquadramentos da natureza, a seus olhos, já constituíam um quadro suficiente e perfeito.



Fig.4 Théodore Rousseau, *Temporal: vista da planície de Montmartre*, óleo sobre tela, 1850, 0,23 x 0,36m, Museu do Louvre, Paris

Rousseau mostra influências de Constable em relação à liberdade de expressão diante dos esquemas pré-concebidos na representação da paisagem. Adotou a técnica de pinceladas rápidas de Constable, a qual fornece a noção das coisas. Para Rousseau, a mancha de tinta representa não só a noção das coisas, como evoca experiências que estão em nós, em nossa memória. Seu conhecimento da natureza foi através da emoção e da observação da natureza como um belo espetáculo.

Ao contrário de Rousseau, Corot surpreende lentamente, sendo preciso saber penetrar em sua ciência. Conservou o sentido da construção, observando o valor proporcional de cada detalhe no conjunto. Foi criticado pela sua cor excessivamente suave e sua luz crepuscular. Na verdade, seu olhar sensível dirige-se para a harmonia e não para o contraste.



Fig.5 Camille Corot, *A Catedral de Chartres*, óleo sobre tela, 0,65 x 0,50 m, Museu do Louvre, Paris

Corot não revela seus sentimentos pelas paixões, mas pela interiorização afetiva da realidade. Sua pintura está

ligada à tradição dos paisagistas italianos e holandeses dos séculos XVII e XVIII.

A imaginação faz a paisagem, diz Baudelaire (1988). O artista, preocupado em tomar notas sobre a realidade, também se abandona às fantasias nos espetáculos da natureza. Boudin, que de tudo tomava notas, fazia vários estudos do tema em pastel antes de pintar a tela. Assim, suas nuvens fantásticas e luminosas, em contraste com trevas caóticas ou firmamentos negros, convidam o espectador a apreciar a fluidez das cores. Se a imaginação faz a paisagem da natureza, faz também a paisagem das grandes cidades com suas glórias, belezas e grandezas, que resultaram de uma poderosa aglomeração de homens e monumentos.

Para melhor definir e expressar suas opiniões sobre a paisagem da vida moderna de Paris de 1850, Baudelaire baseou-se na figura do *flâneur*, o artista cosmopolita. O desenhista e aquarelista Constantin Guys encarnou este personagem baudelaireano, o qual foi definido pelo poeta como o artista do mundo, o observador das modas, do ondulante, do fugidio, o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno. Sua casa é a rua, o bar, as galerias, sentindo-se perfeitamente à vontade na multidão. "Também podemos compará-lo a um espelho tão imenso como essa multidão, a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada movimento, representa a vida múltipla e a graça



comovente de todos os elementos da vida", explica Baudelaire (1988, p.64).

A arte é um eterno observar, um representar o mundo em pequenos mundos que se subdividem e, assim, sucessivamente. É uma espécie de *flanerie*, um perceber distâncias e tempos que se entrecruzam na paisagem do momento. É uma impermanência do olhar, um perceber aquilo em que não se presta atenção, mas que, aos sentidos mais sutis, é perceptível.

O olhar vagueante do artista não se fixa apenas naquilo que o atinge sensorialmente, com frequência, ele se apossa de suas intuições como algo já vivido e experimentado. É o que se pode chamar de pressentimento.

Constantin Guys não foi exatamente um artista, era um homem cosmopolita, do mundo, um cidadão do universo, como dizia Baudelaire. Sua curiosidade diante do mundo equiparava-se a de uma criança que a tudo vê como novidade. Não foi um *dândi*⁶ de sua época, pois possuía um espírito apaixonado demais para o dandismo. Amava as paixões, e estas o moviam, assim como suas impressões do mundo, que seriam traduzidas em rápidas pinceladas de aquarela.

Para Guys, o importante era o fluir da vida nas grandes capitais. Os detalhes da paisagem eram observados

⁶ Dândi, homem rico, ocioso e que, mesmo entediado de tudo não tem outra ocupação senão correr ao encalço da felicidade; homem criado no luxo e acostumado a ser obedecido, aquele, enfim, cuja única profissão é a elegância. Sempre exibirá uma fisionomia à parte. (Baudelaire, 1988, p.193)



desde as últimas modificações na moda, até a limpeza de uma rua. As sensações eram simultâneas aos acontecimentos e estímulos da cidade. Por isso, para ele, era tão importante fluir a vida em plena liberdade. Liberdade que traduzia por meio da fluidez da memória e de aguadas em aquarela, cuja técnica rápida correspondia a seu anseio de apreender, na memória, o que é inapreensível nas grandes cidades.

Assim, o acender e o apagar das luzes em uma avenida qualquer, por exemplo, cria efeitos diversos ao olhar e à imaginação do artista. Seu grande desafio foi tornar único os acontecimentos cotidianos, além de recortar a grande paisagem da cidade de Paris em pequenos quadros-paisagem, cujos fundos e planos deveriam ter a mesma importância no tratamento pictórico, ora vigoroso, ora evanescente.

A pintura em aquarela requer do artista um olhar sintético do espaço e, sobretudo, das sensações. Constantin Guys demonstra essa capacidade de percepção em suas representações. Iniciava um trabalho por meio do desenho a lápis apenas para indicar os planos e a posição de pessoas e de objetos. A massa colorida era então construída por planos em aguada de tons leves no início para, depois, serem realçados com cores mais intensas. Baudelaire achava surpreendente os efeitos obtidos por essa técnica simples e elementar, que tinha a vantagem de, em qualquer etapa do processo, deixar o desenho parecer terminado.



Os procedimentos rápidos e eficazes da aquarela exploraram os diversos modos de ver a paisagem, pois, se esta depende da imaginação, também depende da percepção do artista, daquilo que ele apreende. Em seu gesto, ele expressa algo de invisível, capaz de nos devolver o seu olhar, o ar que emana daquela paisagem. Para Baudelaire, o artista-*flâneur* é um personagem característico da modernidade, a qual, segundo ele, representa o transitório, o efêmero, a metade da arte, sendo a outra metade o eterno, o imutável.

O mais admirável na obra de Constantin Guys é sua tentativa de traduzir essas impermanências por meio da verdade que imprime, fantásticamente, à realidade. Ele não se deteve apenas no estudo do clássico e do passado, como muitos pintores que, de tanto mergulharem no passado, perderam a memória do presente, da circunstância. Constantin, ao contrário, absorveu continuamente o presente. Interpretou fielmente suas próprias impressões, podendo-se falar num certo exagero em suas representações, que eram criadas de memória.

Na concepção de Baudelaire (1988, p.178), "todos os bons e verdadeiros desenhistas desenharam a partir da imaginação inscrita no próprio cérebro, e não a partir da natureza". Portanto, para ele, a moderna pintura de paisagem deveria captar a alma do transitório, do efêmero, da cidade viva, pulsante e cosmopolita, sendo o



cosmopolitismo e o internacionalismo as principais propostas do modernismo.



Fig.6 Constantin Guys, *Pela rua*, óleo sobre tela, 1860, st, Museu do Louvre, Paris

Guys foi um desenhista extremamente ágil em captar e representar o caráter e o espírito da elite social francesa. Procurou retratar a alma da burguesia aristocrata, que determinava as modas, assim como o comércio em geral. Baudelaire admirava não só o estilo gráfico de Guys, mas também sua atitude, que transitava entre o dandismo, o artista, a criança, o descompromisso, o anonimato.

Benjamin (1994) analisou a modernidade sob a ótica de Baudelaire em vários ensaios. Em *Charles Baudelaire: um poeta lírico no auge do capitalismo*, livro composto de fragmentos e reflexões, exalta Paris como um local

característico e aprazível ao exercício poético da *flanerie*.

Se, para Baudelaire, Constantin Guys encarnava o artista do mundo, para Benjamin, o poeta (Baudelaire) representava sua essência. O pensamento filosófico de Benjamin caracteriza-se pelas imagens que utiliza como metáforas de sentimentos e sensações, encontrando eco na poesia-imagem de Baudelaire, particularmente no que se refere aos mecanismos de degradação da modernidade. Assim como o foco da poética de Baudelaire são os subterrâneos de Paris, o de Benjamin são os subterrâneos da mente, de onde vêm imagens arcaicas, oníricas, míticas. O *flâneur*, portanto, é o mediador, através do qual se lê a cidade. Sonhos, sensações, imagens de desejo, memórias constituem seu modo de expressar a cidade.

O conceito de *flâneur* é parisiense, trata-se de uma figura alegórica e ambígua, pois é ao mesmo tempo, sonhador e produtor de imagens. Envolve despojamento, mundanismo, uma certa embriaguez, um diálogo e um olhar inebriante sobre a cidade.

Segundo Benjamin, o artista é uma espécie de profeta, pois seu olhar é o dos visionários, permitindo-lhe, assim, experienciar o sagrado e o profano da vida, pois, quando inspirado por "iluminações profanas", possui a experiência visionária do sonho, da criação: "A maior parte dos homens de gênio foram grandes flâneurs. Muitas vezes, na hora em



que o artista e o poeta parecem menos ocupados com sua obra é que eles estão mais profundamente imersos" (Benjamin, 1994, p.234).

Beethoven flanava em Viena não importava o tempo que fizesse, sol ou chuva, pois era esse o momento de organizar mentalmente suas sinfonias. Pode-se dizer que o olhar visionário permite uma percepção única do tempo, cuja experiência é o momento solitário de iluminação.

A *flanerie*, o ato de flunar, de observar a cidade, dificilmente poderia ter se desenvolvido em toda sua plenitude sem as galerias parisienses, que *Guia ilustrado de Paris*, de 1852, considera "uma nova descoberta do luxo industrial".

No mundo das galerias, o flâneur está em casa. A galeria é "essa passagem predileta dos passeadores e dos fumantes, esse picadeiro de todas as pequenas ocupações imagináveis, onde encontra seu cronista e seu filósofo", como explica Benjamin (1994, p.35).

As galerias do século XIX possuem aspectos simbólicos desde sua criação, tanto do ponto de vista da moda e do entretenimento, como da poesia, da literatura urbana (os folhetins). Foi a partir delas que Benjamin realizou, em seu *Trabalho das passagens*, o ensaio "A Paris do Segundo Império em Baudelaire".

Nelson Brissac, teórico brasileiro da filosofia urbana, em sua obra *Paisagens urbanas*, retoma a idéia



simbólica das galerias como compartimentos de memória da cidade, por nos conduzirem simbolicamente a suas profundezas, a sua existência anterior. As passagens criam um outro tipo de paisagem: o passado preservado em subterrâneos sombrios. Para ele, a galeria é um local onde tudo se reorganiza: o passado-presente e uma infinidade de coisas e objetos diversos. São paisagens que evocam o novo e o velho por meio de elementos corriqueiros, contraditórios: palmeiras, espanador, secador de cabelos, estatuetas greco-romanas. Elas são paisagens que se relacionam com a concepção benjaminiana do surrealismo:

O surrealismo - foi o primeiro a pressentir as energias revolucionárias que transparecem no 'antiquado', nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos locais mundanos quando a moda começa abandoná-los (Benjamin, 1994,p.25).

A paisagem surrealista torna sublime eventos banais do cotidiano, reanimando tempos e espaços, cujo foco central é a cidade, a cidade-memória, a cidade que contém a paisagem da rua e suas reminiscências atemporais, a cidade como força poética da qual emanam elementos fugidios. A paisagem é construída por meio de cidades desoladas, de mágicas dimensões espaciais e atemporais, levando o observador a uma percepção interna, onde ele encontra certas reminiscências, que, guardadas nos subterrâneos de



sua mente, o remetem a sua memória ontológica, ao seu estar no mundo. "O semblante da cidade é surrealista", dizia Benjamin.

De um modo geral, o surrealismo é entendido como uma corrente da arte que se constitui da relação bizarra, onírica, mítica e mesmo política entre o novo e o velho, entre fragmentos de coisas, de objetos, aparentemente sem conexão, mas que ganham importância fundamental em sua poética.

Para Benjamin, o pintor deveria possuir um olhar panorâmico sobre a cidade, buscando, nos elementos cotidianos e característicos das galerias, das exposições universais, dos dioramas, inspiração para compor a paisagem. A metáfora urbana de Benjamin consiste nas paisagens vistas em compartimentos, em caixas de memórias, como "quadros mecânicos", onde todos os planos pertencem ao mesmo enquadramento. Comparava a paisagem da cidade às fisiologias de 1850, ou seja, aos folhetins que representavam personagens urbanos, as fisionomias⁷ da grande cidade, testemunhas de um tempo histórico e simbólico.

O pensamento benjaminiano se processa em imagens, as quais possibilitam o acesso a um saber arcaico e a formas primitivas do conhecimento. Por meio delas, é possível

⁷ Segundo Nicola Abbagnano, no *Dicionário de Filosofia*, "fisionomia é a arte de julgar o caráter do homem, seu modo de sentir e de pensar a partir de sua aparência visível, especialmente a partir dos traços fisionômicos. Aristóteles já admitia a possibilidade de julgar a natureza de uma coisa com base em sua forma corpórea" (p.465).



analisar uma época, construir a história. Benjamin escreveu sua visão de história em *Fisionomias da Cidade*, encontrando afinidade com Baudelaire, em seus *Tableaux parisiens*. Aprendeu com o poeta "a ver a cidade como um corpo humano e a usar a técnica de superposição, que faz com que, míticamente, a percepção da cidade e a do próprio corpo se confundam", comenta Bolle (2000, p. 43).

Sob o olhar do *flâneur*, Baudelaire e Benjamin, cada um à sua maneira, tentaram captar esse momento em que corpo e cidade se misturam. Em ambos, a poética da cidade se define em panorâmicas sobreposições de imagens.

As fisiologias foram, de um certo modo, as precursoras das revistas ilustradas atuais e procuravam mostrar a vida burguesa como um espetáculo. Para Benjamin, entretanto, não era apenas o pitoresco que interessava, mas a posição político-social do *flâneur*, pois este não representava a grande massa da grande cidade, e sim a alta burguesia e a pequena burguesia.

Foi através dos contos de suspense de Edgar Allan Poe, que ele encontrou uma forma de focalizar a cidade em seus aspectos ameaçadores e sombrios. Os gêneros literários urbanos, incluindo o de Baudelaire, constituíram a base de seu trabalho.

A rua benjaminiana é o único "espaço válido de experiência", é o local de choques e encontros, onde as coisas podem ou não ter sentido. É um espaço de memórias do



presente e do passado. "A rua conduz o flanador a um tempo perdido" diz Benjamin (1994, p.185). Para ele, a rua guarda simbólicamente, em seus muros, sargetas e asfaltos, fragmentos de tempos, de coisas e de histórias aparentemente sem relação, mas que se cruzam no sentido único da percepção poética.

Mattos (1998, p. 44) afirma que "a filosofia surrealista é um modelo na arte de polir e de fazer montagem dos fragmentos, mas estes permanecem como tais, pluralistas e sem relações". Parece-nos que o pensamento de Benjamin é pluralista e sem relações, no entanto, sua forma fragmentária de construir a história permite ao leitor uma co-participação no texto.

Benjamin baseava-se sobretudo nas técnicas de montagem das vanguardas do início do século XX, mostrando influências do dadaísmo, do surrealismo, do teatro épico e dos meios de comunicação de massa, como jornal e cinema. Sofreu também influências do barroco (as alegorias), do romantismo (a estética do fragmento) e da Revolução Industrial (construções-montagem como a torre Eiffel). Ele utilizou a ruptura dadaísta como procedimento construtivo, conforme lemos em Bolle (2000, p. 89):



A força revolucionária do Dadaísmo consistiu em submeter a arte ao teste de autenticidade. Compunha-se naturezas mortas com bilhetes, carretéis de linha, tocos de cigarro. Colocava-se tudo na moldura. E se dizia ao público: vejam, a sua moldura fez explodir o tempo, o menor fragmento autêntico da Vida cotidiana diz mais que a pintura.

Do surrealismo, Benjamin apreendeu a técnica onírica de montagem, ligada ao mito e ao sonho, para depois conduzi-la à politização comunista. Seu texto "A rua de mão única" (Mattos, 1998 e Bolle, 2000) traduz a técnica surrealista por meio de imagens-pensamentos e instantâneos da grande cidade. Nele, os protagonistas são as coisas, os objetos. Tal como no drama barroco, ele se utilizou de alegorias, de fragmentos do mundo. Os sentimentos são percebidos por meio de placas de ruas, de letreiros de lojas, *outdoors*, anúncios, tabuletas.

Unindo essas técnicas às do cinema, criou uma forma particular de percepção do espaço urbano e do imaginário coletivo. Fez uso do *fading out* e do *fading in*, ou seja: a fusão de duas imagens é obtida pelo esvanecer (*fading out*) da primeira, da qual surgem, cada vez mais nítidos, os contornos da segunda (*fading in*). Esta técnica permite a percepção simultânea das coisas e é capaz de conduzir o sujeito a um estado entre a inconsciência e a consciência. Os ensaios de Benjamin transitam nesse limiar entre a vigília e o sonho.



É importante destacar que as técnicas de montagem utilizadas por Benjamin na construção de seus textos têm referência em Baudelaire, no que se refere às sobreposições de imagens, figuras e fluxos urbanos.

Portanto, os olhares de Benjamin e de Baudelaire sobre a modernidade convergem em vários aspectos, ressaltando-se a melancolia, cuja origem está na própria história da cultura ocidental, caracterizada pelo amortecimento das paixões e a mortificação do corpo.

Considerando a melancolia como um dos veículos de percepção da realidade e da arte, Benjamin descobriu em Baudelaire seu fio condutor, pois o poeta trazia, em suas obras, os sentimentos cujas referências arquetípicas têm origem nas inúmeras mitologias e alegorias que constituem parte da história.

Analisando Benjamin do ponto de vista da melancolia como força poética e das diversas representações alegóricas que ele utilizou de Satanás, percebemos a marca não só dessa presença mítica, mas também de outras que sustentaram certos momentos históricos na Alemanha, como o nazismo, por exemplo.

Com base nesse pensamento e na trama que envolve Baudelaire e Benjamin, as considerações sobre alegorias são importantes na medida em que contribuem para a percepção e compreensão do intrincado universo mítico de Kiefer, um dos objetos de estudo deste trabalho.



Os gregos utilizaram as alegorias e as metáforas como ornamentos para a interpretação de discursos. As alegorias judaico-cristãs e as medievais foram elaboradas mediante a desvalorização das imagens dos deuses da antiguidade e da marginalização do culto ao corpo. Segundo a concepção cristã, os deuses pagãos eram de origem demoníaca e, por conseguinte, a sedução pelo corpo foi combatida com sua mortificação.

Contrapondo-se aos dogmas da Igreja, a alegoria barroca mostra a sensualidade profana do corpo junto com sua sacralização. Os pintores desse período representaram a Virgem Maria como uma mulher comum, e a distinção entre ela e as outras mulheres encontra-se nas sutis auréolas sobre sua cabeça.

Os católicos substituíram a sublime sensualidade de Vênus pelas figuras de Dama-Mundo e Volúpia, que reaparecem em Baudelaire com as prostitutas: "Sua beleza vem do mal, sempre desprovida de espiritualidade, mas por vezes matizada de uma fadiga que simula a melancolia. Espécie de boemia". (Baudelaire p. 207)

Desde suas primeiras representações, as alegorias foram concebidas como ruínas, como fragmentos, em forma de seres que transitavam entre o humano e o animal, evocando memórias arcaicas. Daí sua relação com a estética barroca, com a urbana e com a de Kiefer, a qual se constitui de fragmentos de estilos e de épocas diversas.



Benjamin definiu Baudelaire como o poeta alegórico da modernidade, pois os temas que compunham sua poética tinham foco no satanismo e no erotismo perverso, que eram utilizados como formas de revolta. O uso da alegoria pelo poeta foi uma resposta à crise da arte diante de uma sociedade que já não precisava de um poeta autêntico, mas de uma representação, de uma alegoria poética.

No entanto, apesar de sua ironia e oportunismo, Baudelaire reconheceu, na modernidade, a fisionomia da melancolia barroca, pois, em seus poemas, o novo era evocado como uma reflexão do presente e não como uma contribuição para o progresso.

Tanto em Benjamin como em Baudelaire, a metrópole moderna aparece em forma de alegorias femininas: prostituição e exuberância sensual de um lado, e decadência de outro. A decadência, em Benjamin, é percebida por meio de objetos quebrados e antiquados. Em "A rua de mão única", os protagonistas da história são as coisas, os objetos. Os sentimentos surgem a partir destes objetos como uma coletânea de fragmentos, sobretudo de resíduos, pois, na metrópole, há uma superposição de coisas e de pessoas, que, na metáfora benjaminiana, se apresenta em forma de fada e de terror.

É sob essa visão mutante e dialética do humano e da cidade, do sagrado e do profano, que se funda, mais tarde, a estética neoexpressionista de Kiefer, nos anos 70-80. A



desolação, a destruição, o horror da Segunda Guerra, expressos em suas obras em forma de alegorias, remetem o espectador à memórias arcaicas e profundas.

Brissac (1996, p. 84) comenta que:

Baudelaire usa o termo *flâneur* para definir o tipo de observação que ele admira no pintor parisiense Constantin Guys, recorrendo para isso a anotações feitas por Poe. Benjamin observa Baudelaire observando, por meio de, Poe, o pintor. Ele usa a figura do transeunte e a poética baudelaireana como lentes através das quais se pode ver a vida parisiense. Paris o objeto de pintura de Guys, é trazida aos olhos do leitor através de uma série mediações.

A estreita relação entre Baudelaire, Poe, Guys e Benjamin constitui uma trama intrincada, subjetiva e única sobre a percepção da paisagem urbana. Baudelaire percorre Paris pelo lirismo de sua poesia, da pintura de Guys e dos contos policiais de Poe, e Benjamin analisa a relação entre os três por meio da filosofia, concluindo que, tomados por sonhos e iluminações profanas, estes artistas criaram forças revolucionárias surgidas de dialéticas.

O ponto em comum entre eles é o *flâneur*, personagem que vagueia pela cidade numa espécie de embriaguez, em busca da poética do acaso, do atemporal e do novo. Ele faz diversas experiências sensoriais-perceptivas, pois sua relação com a paisagem está em sintonia com o fluxo da



cidade e a modernidade, a qual possibilitou novos modos de olhar a paisagem.

É relevante ressaltar a importância de Baudelaire na modernidade e nos períodos que a sucederam até a atualidade. Considerado um romântico tardio, sua poética transita entre o nostálgico-melancólico e o presente participativo, inspirando artistas e filósofos.



2. A Paisagem Expressionista



Fig.7 Conrad Felixmüller, Vista noturna de alto-forno, óleo sobre tela, 85x110 cm, 1927, propriedade privada, (det).

2.1 A pintura expressionista de paisagem

Se, aos olhos do *flâneur*, no século XIX, a paisagem-cidade era um grande acontecimento, marcado pelo acender e apagar das luzes e pelo vai-e-vem nas galerias e cafés, para os pintores expressionistas alemães, no início do século XX, a cidade era ao mesmo tempo fascinante e ameaçadora. A percepção desses artistas percepção estava vinculada a diversos fatores, desde a industrialização que vinha ocorrendo, até a profunda consciência da existência, adquirida através do pensamento de Friedrich Nietzsche, o qual propõe a existência como a vontade de existir em oposição aos esquemas lógico-rationais, à inércia do passado que oprime o presente, como explica Argan (1992).

A Alemanha passou por mudanças radicais, entre o final de 1800 e a Primeira Grande Guerra, decorrentes de uma rápida modernização, que causou impactos negativos na urbanização. À medida que fábricas, estações, residências operárias foram construídas, a cidade de Berlim adquiriu nova fisionomia. Surge, assim, nova paisagem urbana com as tensões e as experiências contraditórias da modernidade.

A ruptura com o passado, com a forma acadêmica e linear de representação, conduziu os artistas a novas experiências pictóricas. Voltaram-se às formas simples e primitivas, encontradas nas máscaras africanas, que consideravam autênticas, pois não possuíam influências do homem corrompido pelo progresso.



O expressionismo alemão pretendia fazer uma pesquisa sobre a origem do ato artístico, tendo a emoção como força condutora. Seus adeptos herdaram dos *fauvistas* (expressionistas franceses), a liberdade no uso da cor e as pinceladas fortes, gestuais, texturizadas, que enfatizavam a emoção. Além disso, possuíam uma certa rudeza no traço, e sua pintura tinha algo de inacabado, era como se o artista nunca tivesse desenhado ou pintado até aquele momento. Para os expressionistas, tanto a cor como a distorção de objetos, figuras, paisagens são simbólicas e subjetivas.

A busca pela libertação do corpo e da sensualidade feminina possibilitou estudos mais elaborados da representação do nu, que constituiu tema constante na pintura e nas artes gráficas da época, como as do grupo *Die Brücke*⁸, por exemplo.

De um modo geral, os expressionistas atribuíram grande valor às artes gráficas, especialmente à xilogravura, técnica tradicional e rudimentar de impressão. Os membros dos grupos *Die Brücke* e *Blaue Reiter*⁹ fizeram diversas experimentações com essa técnica, que conserva em seu resultado final traços de operações manuais, criando paisagens, nus, retratos, cartazes, entre outros materiais gráficos. Utilizaram as artes gráficas como uma forma de

⁸ *Die Brücke* (A Ponte), grupo de pintores expressionistas que se opunham a visão impressionista. "Ao realismo que *capta*, contrapõe-se um realismo que *cria a realidade*", explica Argan, (1992, p. 237)



levar a arte às massas, pois elas tornaram o custo da obra mais acessível, comenta Behr (2001).

A pintura expressionista de paisagem é constituída tanto de cenas e crônicas da vida urbana como de recortes da natureza. Os grupos *Die Brücke* e *Blaue Reiter*, este último liderado por Kandinsky, interpretaram e recriaram a realidade cotidiana. Estavam em sintonia com a vanguarda de Paris e com a teoria baudelaireana de modernidade, cuja principal proposta era o artista ser uma pessoa de seu tempo.

Kirchner, especialmente, incorporou em suas obras essa teoria, pois, além de rejeitar as regras acadêmicas, estabeleceu uma relação direta de sua pintura com o universo de dançarinas e prostitutas que compunham os cenários da cidade e que eram tão peculiares em Baudelaire.

É importante ressaltar a contribuição de Kandinsky para a teoria expressionista. Comparados aos do *Die Brücke*, os escritos de Kandinsky são mais teóricos e embuídos de maior senso místico. Trazem forte herança romântica e simbolista, propondo uma arte gerada por necessidade interna. Tal visão foi influenciada pelo filósofo alemão Arthur Schopenhauer, que argumentava que a arte não deveria estar condicionada à observação da natureza, pois tem sua

⁹ *Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul), grupo de pintores expressionistas, não figurativos, fundado por Kandinsky. As tendências do grupo eram simbolistas e espiritualistas, como comenta (Argan, 1992).



própria natureza intrínseca, havendo uma interação entre os vários elementos da linha, da cor e da forma.

Kandinsky pesquisou o efeito psicológico da cor sobre o espectador, comparando-o às sensações obtidas pelas vibrações sonoras, isto é, relacionou as cores aos sons, atribuindo-lhes valores, como o agudo para o amarelo, o grave para o azul. Essas idéias, baseadas na inter-relação das artes, advêm da poesia de Baudelaire, da ópera de Wagner, da tradição sintetista de Gauguin. Kandinsky não explorou o nu como os *Die Brücke*, preferindo a pintura de paisagem, que foi a base de suas composições abstratas.



Fig.8 Wassily Kandinsky, *Igreja em Mumau*, óleo sobre cartão, 1910, 64,7 x 50,2 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique

Behr (2001) conta que o designer e arquiteto August Endell, em seu livro *A beleza da metrópole*, de 1908, introduziu o conceito baudelaireano de *flâneur* nos debates alemães sobre a cidade.

Kirchner caracterizou o olhar do *flâneur* em diversas telas, especialmente em *Duas mulheres na rua*, onde representou a mulher como parte do espetáculo da cidade, como objeto vendável e decorado pela moda. Retratou o mundo das aparências, através das prostitutas que circulavam disfarçadamente nas ruas, cafés, galerias, buscando clientes. Os chapéus de plumas e os véus de viúvas possuíam certa ambiguidade, pois enfatizavam certos traços característicos das prostitutas. A ambigüidade erótica desse trabalho traz a metáfora em que Berlim aparece como a prostituta da Babilônia. A leitura desta obra é sempre ambígua e, de certa forma, enigmática, pela própria metáfora que utiliza, ou seja, as prostitutas são vistas como paisagem da cidade, e a cidade é vista como prostituta.

Embora Kirchner tivesse o olhar do *flâneur* expressionista, certas oposições entre a *flanerie* alemã e a francesa são marcantes. Ainda que ambas se relacionem na poética das ruas como inspiração artística, divergem quanto ao conceito baudelaireano de *flâneur*, que é sair às ruas descompromissadamente, absorvendo cada instante do alegre



fluir da cidade moderna. O *flâneur* expressionista alemão sai às ruas, mas seu olhar é melancólico diante do espetáculo da cidade de Berlim.



Fig.9 Ernst Ludwig Kichner, *Duas mulheres na rua*,
óleo sobre tela, 1914, 120,5 x 91 cm,
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf, Alemanha

Os traços que Kichner imprime em suas telas são angulosos, tendendo ao geométrico e revelando certa semelhança com as representações futuristas. Flagram o movimento das figuras femininas caminhando pela cidade, em rápidas pinceladas. As cores que ele utiliza, embora

quentes, tornam-se sombrias, quando misturadas aos marrons e pretos.

A deflagração da Primeira Guerra Mundial modificou o tom dos trabalhos expressionistas que se tornaram mais sombrios, assumindo tonalidades silenciosas, dramáticas e com predominância de temas bélicos.

O pintor e gravador George Grosz foi importante no processo de desmistificação da classe dirigente alemã, nesse período. Sintetizou, em suas obras, aspectos contraditórios da sociedade, particularmente da burguesia, que classificou de ávida e cruel. Os temas que trabalhava antes da Guerra, foram baseados na vida urbana, nos proletários, em cenas de assassinato e em fantasias eróticas, continuaram, mas adquiriram novo teor de violência e de pessimismo, durante e após a mesma.



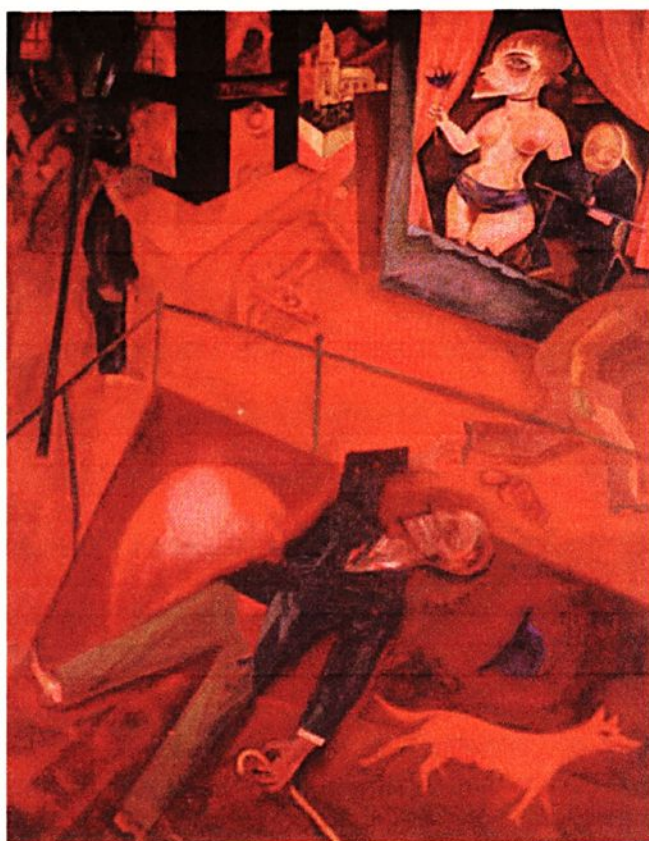


Fig.10 Georg Grosz, *Suicídio*, óleo sobre tela, 1916, 100 x 77,5 cm, Tate Gallery, Londres

Novas gerações consolidaram a tradição expressionista alemã, que sofreu interrupções e transformações com a ascensão do nazismo e de Hitler ao poder, em 1933. Esse fato levou artistas e galeristas alemães a buscarem exílio em Nova Iorque, onde encontraram um público bem informado e receptivo.

O crítico americano Sheldon Cheney¹⁰ escreveu, em 1934, sobre o expressionismo do ponto de vista formal, analisando o papel místico das abstrações e a intensidade da expressão e desvinculando-o de seu contexto nacional e político. Sua proposta era inserir o expressionismo no panorama modernista, que assim passou a fazer parte do ensino e da crítica formalista. Os chamados "pintores americanos de ação" absorveram as novas tendências não figurativas, que caracterizaram o expressionismo abstrato em 1950, quando Jackson Pollock destacou-se como seu principal representante. Foi ainda nesse período que Paris deixou de ser a capital cultural do Ocidente, e Nova Iorque adquiriu esse *status*.

É também do pós-guerra a geração de artistas que, nos anos 80, resgatou a tradição da pintura figurativa, sob o nome de neo-expressionismo.

2.2 Kiefer e o Neo-expressionismo

As novas tendências da pintura dos anos 80 foram denominadas de neo-expressionismo e transvanguardismo, e sua prioridade foi a ruptura com as vanguardas do início do século XX.

Um grupo de artistas de Colonia, na Alemanha, os "Novos Selvagens", fez sua primeira aparição pública com

¹⁰ Ver *Expressionismo*, de Shulmith Behr.



uma polêmica exposição de pinturas e instalações que fugiam do padrão conceitual minimalista, que predominava na arte desde os anos 60-70. Em vez da austeridade habitual do purismo minimalista, o público ali se deparou com um caótico conjunto de telas, panos pendurados, explosão de cores, sugerindo grafites urbanos.

Segundo a crítica, a exposição dos "Novos Selvagens" destruiu completamente o que a arte moderna e a contemporânea haviam construído como disciplina. Esses novos pintores não tinham intenção de pertencer a nenhuma corrente artística. Suas referências iam desde o primitivismo até às abstrações surrealistas, como uma forma de romper a hegemonia modernista. Seu objetivo era resgatar o gesto e a emoção, buscando, através de uma pintura alegre e um pouco *kisch*, uma estética do prazer.

As novas pinturas surgiram como uma resposta ao conceitualismo então predominante. Propunham percepções, sensações, processos e procedimentos novos. Ao contrário da arte conceitual, cuja importância maior estava na idéia, no processo, no caminho percorrido para chegar até a obra, esta corrente de pintores privilegiava a aproximação com o público, o qual, por sua vez, se identificava com as obras. Carregadas de simbolismos e refletindo um modo de ver alemão em relação à sua própria história, essas obras retomavam a pintura como instrumento de estudo interior,



como catarse, explorando temas que até então eram considerados tabus, como o nazismo.

Mesmo pertencendo a uma geração anterior aos "Novos Selvagens", Kiefer deixou-se levar pelo entusiasmo destes artistas, criando um universo mítico e provocativo. Destacou-se, nos anos 80, em diversas bienais, tanto pela monumentalidade de seus trabalhos, como pelos temas que utilizou.

Na Alemanha, Kiefer foi considerado, pela imprensa e pela crítica, o grande ilustrador das catástrofes da história contemporânea, pois suas inquietantes composições enfocando a guerra, a destruição, os temas wagnerianos e complexas alusões mitológicas opunham-se à neutralidade do panorama artístico local.

Sua obra reflete um denso passado expressionista, porém não mostra o homem, mas somente a destruição causada por ele. Com a ausência do elemento humano, Kiefer procura restabelecer, em suas obras, a memória, significando a vida frente à destruição dos mitos e da história. Mescla em suas telas a melancolia romântica, as alegorias e a intensidade expressionista; as citações são, freqüentemente, de nomes históricos ou de mitos que não aparecem como personagens.

É um pintor de metáforas, de paisagens alegóricas. Como nas alegorias barrocas, seus temas manifestam a contradição entre a eternidade e a efemeridade, entre o



sagrado e o profano, constituindo-se de fragmentos, de resíduos, levando o observador a um exercício mnemônico.

Assim como Baudelaire, Kiefer não utiliza a memória como registro, mas como imaginação criativa, proveniente da memória. Sua obra é um trabalho de anamnese, mostrando um tempo de destruição em que o sujeito consegue encontrar, nas camadas mais profundas da memória, uma imagem de sua identidade.

Em Kiefer, o passado aparece como que apagado. Na ausência de cor e luz, dominam pretos, cinzas, cores esmaecidas, assim como materiais orgânicos mortos: areia, flores, galhos secos, tecidos, traços de fogo. Ele traduz a opressão existencial pelo chumbo derretido, um dos materiais de sua preferência, cujas variações cromáticas são obtidas por meio de diferentes graus de oxidação. Estas superfícies geram sensações ambivalentes de rejeição e de atração.

Para Kiefer, a pintura é interpretação e regeneração da memória do mundo. Ele reúne, num só corpo, as mitologias egípcia, grega, judaica, assim como a cabala e a alquimia. Suas pinturas são metáforas de restos de história. As paisagens são, na maioria das vezes, áridas, corroídas, tendo como ponto comum a destruição, a ausência e os espaços arquitetônicos monumentais, que transmitem a sensação de infinito. Elas conduzem a história através de mitos e alegorias. São paisagens arquetípicas, atemporais.



A série "Terra Arrasada" mostra paisagens desertas, sem vestígios de atividade humana. Apenas placas com nomes são vistas sob a superfície arenosa e abandonada. Somente eles guardam algo do passado. Passado que Kiefer não reconstrói, mas o representa em sua impossibilidade de existir novamente, isto é, ele não imprime uma imagem absoluta de fatos passados, porém estimula a imaginação e a fantasia do espectador através dos sentidos.



Fig.11 Anselm Kiefer, *Mulheres da Revolução*, chumbo, vidro, plantas, 1985-87, cinco partes de 330 x 650 cm, propriedade particular

As cinco placas revestidas de chumbo de *Mulheres da Revolução* constituem uma grande superfície em diversos tons de cinza e de cinza azulado, obtidos por diferentes graus de oxidação do chumbo. Molduras de metal e vidro foram parafusadas sobre o quadro, formando uma galeria de

retratos, os quais, ironicamente, não existem, mas apenas os nomes correspondentes às molduras.

São nomes que remetem o espectador a lembranças vagas, históricas, pois identificam mulheres que participaram da Revolução Francesa. No lugar dos retratos, vemos folhas e flores secas, objetos pendurados, o que proporciona o tom sombrio, melancólico e simbólico da obra, ou seja, a ausência de vida.

A perspectiva de Kiefer foi comparada à de Van Gogh, onde as linhas convergem do solo em direção ao horizonte. Entretanto, em Kiefer, o que vemos é o seu transbordamento para fora do quadro, em horizontes amplos e longínquos, enquanto em Van Gogh percebe-se sua luta para romper com a representação perspectíca do espaço.



Fig.12 Anselm Kiefer, *Bohemia junto ao mar*, óleo, acrílico, emulsão e goma laca sobre tela, 1995, coleção Heiner Bastian, Berlim



Fig.13 Van Gogh, *Corvos sobre o trigal*, óleo sobre tela, 1890, 50 x 100 cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Nas composições de Kiefer, pintura e fotografia fundem-se em certos momentos. As fotografias são tratadas com solventes, recobertas com areia e repintadas com chumbo líquido. A mistura de materiais questiona diversos aspectos da paisagem e sua própria permanência enquanto registro fotográfico.

Kiefer traduz o tempo passado por meio de resíduos, como as folhas secas - que se assemelham às que se tem por costume guardar no meio dos livros - a escrita, os rabiscos, que nos remetem à um universo distante, remoto. Ele utiliza diferentes suportes como (fotografia, colagens) e a imaginação em diferentes domínios: festas pagãs, textos bíblicos, mitologia e textos históricos.

O contraste entre os materiais e as imagens possibilitam a passagem contínua de uma dimensão a outra, de um tempo a outro, constituindo um novo espaço, criado pela justaposição de tempos e linguagens. A obra *Ao Ser Supremo* retoma *A última ceia* de Da Vinci, porém omite a cena propriamente dita, mostrando somente a sala vazia.

Os títulos que emprega não mantêm uma relação plena com as obras, permitindo ao espectador uma nova experiência artística. Define-os como se fossem resíduos a mais em cada obra, criando uma relação parcial e fragmentada entre o que se vê e aquilo que a define, o título.

A obra de Kiefer não é só rememoração, é também uma crítica à história, sobretudo a do período nazista, como *Varus*, em que nomes da cultura alemã são inscritos na tela junto com a paisagem de uma floresta.

Entre a ironia e a melancolia, o artista abordou, sem temor, o passado numa construção contemporânea, possibilitando relações entre o longínquo remoto e o presente. O passado, o mítico, o sagrado, o arcaico, embora presentes em sua obra, são remotos, não podemos apreendê-los. Utiliza as alegorias como a memória de um saber anterior ao do homem, recorda o vazio, figurando-o como mostram as pinturas sobre fotografias da cidade de São Paulo, as quais intitulou *Lilith*. Sendo uma alegoria, *Lilith* está entre o sentido próprio e o figurado, permitindo diversas interpretações. No caso de São Paulo, representa a cidade deserta, devastada, petrificada entre escombros, arruinada em seu próprio presente.





Fig.14 Anselm Kiefer, *Paisagem Árida*, acrílica, emulsão, giz, cabelo e chumbo sobre tela, 1987-89, 330 x 560 cm, coleção Astrup Fearnley, Oslo

2.3. Ruínas: a paisagem de São Paulo no olhar de Kiefer

Kiefer é um pintor de catástrofes, de paisagens fragmentadas, de resíduos da história da humanidade. Sua obra possui algo de demiurgo, tanto pela monumentalidade com que é constituída como pelos temas mitológicos que utilizados. Nas paisagens, Kiefer não representa os mitos, mas sugere-os por meio de vestígios, de reminiscências. Suas imagens transmitem uma certa onipresença, um certo mistério, algo de enigmático, como Lilith, o mito através do qual representou a cidade de São Paulo.

A origem de Lilith é obscura como a própria imagem que Kiefer criou para representar a cidade, que é vista por meio de uma perspectiva aérea, ondulante, onde os prédios

surgem entre névoas de areia, resíduos de coisas, de cabelos, de metal, de vestidos esvoaçantes. Vestidos de ninguém, cidade de ninguém e apenas o fantasma de Lilith, a Lua Negra, sobrevoa a cidade deserta.

Lilith é um mito bíblico, arcaico, anterior à Eva, simboliza o lado oculto da Lua. De algum modo, Lilith e Eva se fundem num só mito. A primeira, de aspecto libidinoso e sombrio, logo foi eliminada pela mitologia judaico-cristã, a segunda estava mais próxima da companheira ideal para Adão, mas também sob o estigma do pecado e da transgressão.

Segundo a lenda, Lilith nasceu durante o sonho de Adão, tornando-se a sua primeira companheira. De personalidade forte, não aceitou ser subjugada por ele durante o ato sexual. Adão não correspondeu às expectativas de Lilith, que se revoltou contra ele, blasfemou contra Deus, retirou-se do Paraíso e caminhou para as margens do Mar Vermelho, onde passou a viver com os demônios surgidos das profundezas da Terra.

Lilith está associada ao desejo feminino, às forças do mal, à libertinagem, ao demônio noturno, às cidades desertas e destruídas, tal como Kiefer viu São Paulo, figurando-a em imagens de Lilith. Segundo o artista, quando observou a cidade à noite e também do alto do edifício Copan, na região central, em vista panorâmica, sua visão foi a de um submundo, de um reino de sombras, onde os prédios se apresentam como lápides num cemitério.





Fig.15 Anselm Kiefer, *Filha de Lilith*, técnica mista, 1998, 124 x 272cm, coleção do artista

Lilith é uma alegoria, palavra que vem grego *alleon*, que significa estranho, distinto. Portanto, sendo uma alegoria, Lilith envolve diversos sentidos místicos, distintos do sentido literal ou histórico. Desta forma, o sobrevôo de Kiefer sobre a cidade é interpretado como sendo o de Lilith e suas filhas. Aliás, elas não aparecem no quadro, que mostra apenas os vestígios sombrios que emanam de seus vestidos esvoaçantes. Kiefer vasculha o tempo, o saber hermético dos sábios, o que lhe permite decifrar mistérios, criar enigmas.

Em Kiefer, não há a *flanerie* que entusiasmou e enebriou o *flâneur* do século XIX, há, no entanto, a melancolia, elemento comum na poética urbana de Baudelaire e de Benjamin. No olhar de Baudelaire, assim como no dos expressionistas alemães, as prostitutas melancólicas

constituíram-se em metáforas da cidade. No olhar de Kiefer, a metáfora entre cidade e prostituta não só está presente, como também nos remete a um tempo mítico, remoto, obscuro, bíblico. Segundo a crença judaica, as servas de Lilith eram representadas por mulheres más, de alma demoníaca e pelas prostitutas. Nesse universo, São Paulo é uma grande Lilith, destrutiva, em sua busca desenfreada de expansão urbana, uma grande prostituta babilônica.

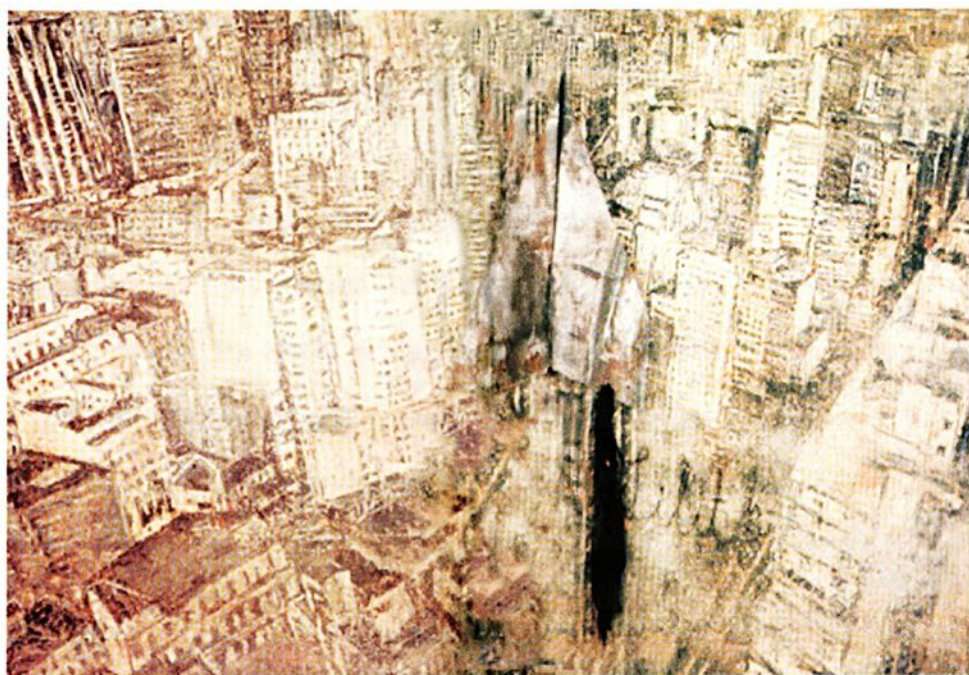


Fig.16 Anselm Kiefer, *Lilith*, técnica mista, 1998, 131 x 272 cm, coleção do artista

Kiefer representa a paisagem da cidade em ruínas, sugerindo lembranças, fragmentos da História, de histórias, de alegorias, de segredos do espaço e do tempo, de mistérios. A paisagem kiferiana é um enigma, onde a imagem

ora emerge, ora se dissolve nas brumas de areia e no caráter irracional e de terror mágico do mito. Segundo Kiefer, São Paulo é uma cidade de mortos. Desta forma, Lilith voa sobre a cidade dos mortos, assumindo o papel que foi imposto à mulher pela tradição judaica, o de ir à frente com os mortos durante os funerais, pois se acreditava que a mulher era a responsável pela morte no mundo.

As ruínas guardam lembranças, presentificam o passado. O olhar europeu do artista questiona, justamente, a ausência do passado no presente da cidade em ruínas, já que, segundo ele, ao contrário das cidades européias, faltam às construções paulistanas traços de História, de uma vida bem sucedida, tal como ainda existe na Europa. A São Paulo de Kiefer é sem rosto e sem História, condenada em seu próprio presente, "é uma alegoria do efêmero, sobre o qual recai a eternidade", como diz Mattos (1998, p.83).



Fig.17 Anselm Kiefer, *Lilith*, pintura com cinzas, 230x224cm, 1990, coleção do artista

3. Desdobramentos: Memórias Urbanas



Fig.18 Cecilia Abs, Lixo-arte, estampa digital, (det), 2000

3.1 Memórias Urbanas

"Memórias Urbanas" é um conjunto de obras que desenvolvemos em diferentes suportes e linguagens - estampas digitais, telas e cd-rom. Elas buscam propiciar uma reflexão sobre as particularidades de cada procedimento, permitindo, ainda, o desdobramento do tema, que representa a paisagem urbana traduzida em memória, em melancolia, em metáforas da cidade e em imagens fundidas entre sons e palavras.

Trata-se de uma reflexão sobre a representação da paisagem e a obra de arte contemporânea em seus aspectos construtivos e conceituais, identificando-se com o neo-expressionismo e, particularmente, com os procedimentos poéticos de Kiefer. Tal influência decorre do fato de a pintura neo-expressionista ter saído do âmbito puramente alemão, tornando-se uma tendência internacional, nos anos 1980.

Embora os pintores da época tenham se utilizado dos mais diversos estilos, alguns pontos básicos caracterizaram esta corrente, tais como: recorrências ao passado, citações, conteúdos de história da arte, mitologias, alegorias. Apesar da pluralidade de estilos e de linguagens, naquele momento, os pintores compartilharam a idéia de assumir uma postura pessoal frente ao presente, ao artístico e ao ético, partindo de relações com o passado



não como nostalgia, mas como novas possibilidades de produção.

"Memórias Urbanas" inserem-se nesse contexto, tanto do ponto de vista conceitual, pelas recorrências ao passado e pelo uso de citações e alegorias, quanto formalmente, por meio das composições, do uso de cores e de materiais gastos. São, sobretudo, uma extensão de trabalhos anteriores, nos quais utilizamos as técnicas de aquarela e de acrílica, em efeitos aguados, tendo como tema paisagens e mitos.

Nossas pinturas de paisagens eram destituídas de figuras humanas, possuindo uma atmosfera que transita entre a ausência e a melancolia. Não a melancolia clínica da psicanálise de Sigmund Freud¹¹, mas a melancolia como condição existencial do homem, como um dom singular, que está ligado a pensamentos profundos, remetendo-nos à consciência da solidão humana. Nossas paisagens evocam as de Turner e Cozens, seja no tema, seja na busca do sublime.

Esse mesmo tom melancólico é encontrado em nossas pinturas de temas mitológicos, onde a figura humana aparece como a representação de uma idéia na qual a melancolia é vivenciada corporalmente, configurando-se numa alegoria.

Nosso olhar sobre a paisagem constitui-se de dois momentos distintos. No primeiro, a paisagem aparece como um

¹¹ Freud (XXX, p. 275) refere-se ao desânimo, a uma diminuição da auto-estima



espelho, onde se pode projetar um corpo, e no segundo, ela surge como um corpo-paisagem, onde se pode projetar desejos e emoções. Essa dualidade pode ser comparada ao efeito da projeção de dois filmes simultaneamente, um ao lado do outro. Nesse olhar, as imagens se sobrepõem, lembrando Kiefer, quer pelas grafias na superfície das telas, quer pelas imagens esvanecidas de fotografias antigas.

Há nestas pinturas, pela técnica de aquarela, várias camadas transparentes, formando véus de imagens que nunca serão vistas em foco perfeito. Constituem uma possibilidade estética de materialização de valores simbólicos e transcendentais, que nos conduziram a um projeto mais arrojado, o qual incorpora outros meios e possibilidades de interação com o público.

Os processos e procedimentos artísticos utilizados na elaboração do conjunto "Memórias Urbanas" refletem um modo contemporâneo do fazer artístico, na medida em que exploram mídias diferentes para expressar o mesmo tema. Em suas transições, este tema adquire novos significados, ampliando e modificando suas imagens. Assim, nas estampas, a ênfase é a composição gráfica; nas telas, a pintura se mescla às colagens, às letras e, no cd-rom, a música interage com palavras e imagens.

Este procedimento, a transposição da imagem em diversos suportes, foi a idéia central da mostra "Imagética", realizada em Curitiba, em novembro de 2003,



sob a curadoria de Eduardo Brandão, Ricardo Oliveros e Ricardo Resende. Para eles, uma das características mais marcantes na arte contemporânea é a atuação do artista em vários meios, como: fotografia, vídeo, pintura.

Nesta exposição, destacou-se o trabalho de Dora Longo Bahia, composto por quatro partes: uma fotografia de paisagem, a pintura da fotografia, a fotografia da pintura e, por último, a mistura entre a foto e a pintura. Este procedimento artístico, de acordo com os curadores, amplia as possibilidades de alcance das imagens, que, em sua maioria, são híbridas. Nossa pesquisa, portanto, coloca-se em sintonia com o contexto artístico contemporâneo.

As obras que constituem "Memórias Urbanas", parte integrante desta dissertação, refletem não apenas os fragmentos benjaminianos sobre a cidade, expressos em objetos e letras, mas também a melancolia que emana da paisagem, a qual encontra ressonância nas metáforas femininas da cidade, expressas em Baudelaire, em Benjamin e em Kiefer.

Assim, percebemos que os fundamentos baudelerianos que nortearam esta pesquisa, acrescidos dos atributos da paisagem, segundo o olhar da autora, convergem e definem Memórias Urbanas.

Os procedimentos e processos utilizados na elaboração deste conjunto de obras são apresentados a seguir.



3.2 Estampas digitais

As estampas digitais, cujo foco principal é a tradução gráfica do universo urbano da cidade de São Paulo, faz parte do conjunto de obras denominado de "Memórias Urbanas".

As imagens, em tons de ocre, foram montadas em molduras de madeira, no formato de uma caixa retangular, pintadas em preto. O conjunto foi pensado de maneira a remeter o espectador a compartimentos de memórias, presentes e passadas, por meio de fotografias esmaecidas, justapostas a escrita, a papéis, a jornais.

O processo de elaboração das imagens consistiu em fotografar, colar, sobrepor, transpor e interpretar a paisagem, criando composições que transitam entre processos manuais (colagem, pintura) e computação (tratamento de imagem, edição de texto).

Os textos foram articulados de forma a assumirem, além do poético, o valor gráfico, enquanto desenho, e o valor simbólico, enquanto significado. Raramente se referem às imagens, são dissonantes, suscitando no espectador sensações ambíguas entre presente e passado, angústia e prazer. Misturam-se aos diversos elementos de composição, adquirindo força visual e poética próprias, constituindo-se em metáforas da matéria urbana e da escrita da cidade. Nesse particular, relacionam-se com a poética dissonante e



ambígua de Kiefer, pela disparidade entre temas, nomes, textos e imagem.

As paisagens são representadas por muros grafitados e pichados, por fachadas de prédios, por monumentos com suas glórias e decadências, por modas e pelo acúmulo de coisas, fatos e sentimentos, cruzando o passado e o presente. Estes elementos lembram as "*tatuagens no corpo da cidade*" de que fala Mattos (1998, p. 60). A cidade é *flanada* em fragmentos, predominando as cores pálidas e os tons de ocre descascados pela "pátina do tempo", de que falava Benjamin. Os azuis são transparentes, frios, sugerem céus nublados. As figuras humanas são mostradas como fantasmas, como restos de si mesmas, estão impregnadas dos elementos da cidade - placas, fumaça, cartazes, escritas urbanas - evocando, no espectador, tempos, memórias. Ao contrário de Kiefer, em "*Memórias Urbanas*", o elemento humano está presente, mesmo que como uma lembrança.

A construção das composições é propositalmente caótica, traduzindo a metrópole por meio de elementos contraditórios.





Fig.19 Cecília Abs, *Lixeira urbana*, impressão, sobre papel, 32x29 cm, 2000

Em *Lixeira urbana*, a paisagem é o rosto feminino, expresso no retrato corroído pelo tempo, pelo sentimento de ausência, talvez da própria paisagem. É a cidade em sua glória e decadência. A alegoria é a elegância decadente do retrato de *fin de siècle* (século XIX), em contraste com a dinâmica da paisagem contemporânea, que se manifesta através de textos e colagens. Os elementos da composição transitam entre o eterno e o fugidio.

Assim como em Kiefer, a paisagem aqui é concebida a partir de resíduos, de coisas gastas, de dimensões

atemporais, evocando, no espectador, por meio dos sentidos mais profundos, memórias.

Na composição das estampas digitais, a ênfase da linguagem está no tratamento gráfico (uso da letra, da escrita, da linha, do desenho), pois são estes elementos que definem a paisagem.



Fig.20 Cecília Abs, *Memória*, impressão sobre papel, 21x29 cm, 2000

Sinais, símbolos, escultura e letras, formam a paisagem de *Memória*. A postura do índio, em contraste com o fundo amarelo, mostra seu vigor, fazendo lembrar glórias passadas, por meio de sinais gráficos do presente.

"*Memória*" é constituída de fragmentos urbanos, que, sobrepostos e acumulados, questionam o passado dos espaços

públicos, das ruas, que guardam lembranças e emoções e que têm um sentido em nossas vidas.

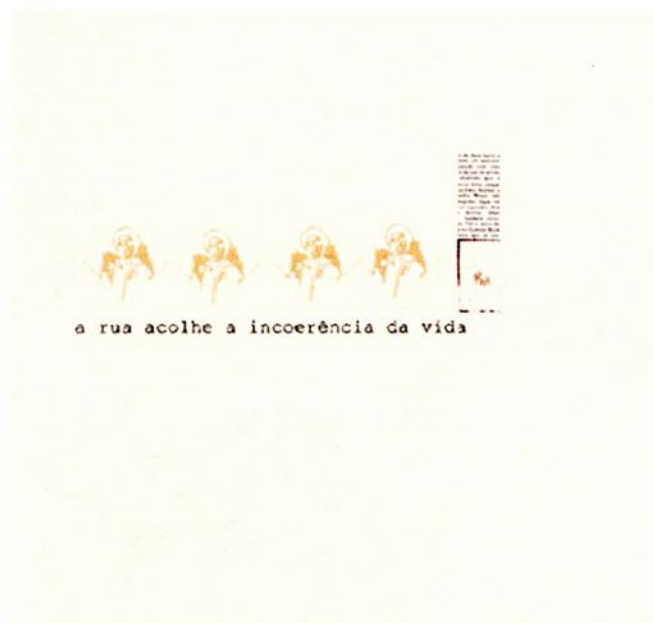


Fig.21 Cecilia Abs, *Incoerências da vida*, impressão sobre papel, 21x29 cm, 2000

Em *Incoerências da vida*, a rua é representada pela repetição de uma figura feminina, pelo texto e pela colagem tipográfica. O texto remete às ruas de Benjamin, às incoerências próprias da vida. A paisagem é traduzida por meio de resíduos daquilo que a rua guardou como ruínas do tempo. Título e imagem são dissonantes, no entanto, juntos, formam a paisagem.

A concepção fragmentária da representação da cidade vem ao encontro do pensamento de Benjamin, constituído em forma de fragmentos e de metáforas urbanas, através do acúmulo de coisas, objetos, estátuas, passagens (galerias).



Fig.22 Cecilia Abs, *Semblante surrealista*, impressão sobre papel, 21x29 cm, 2000

Semblante surrealista mostra a cidade através da ótica benjaminiana, ou seja, do acúmulo dos objetos e dos fragmentos. Vermelhos e ocre dão o tom da imagem, que é contraditória pela própria composição. No canto inferior esquerdo, vemos a paisagem de uma cidade pintada sobre uma bandeja envelhecida, remetendo-nos à memória da própria paisagem. Abaixo, um texto esmaecido mostra o fluxo da rua em contraponto com a frase de Benjamin (1994) "Não há semblante mais surrealista do que o de uma cidade". Acima, à direita, a paisagem se desfaz em sinais, símbolos,

letras, misturando-se a outros significados. A escrita e a composição tipográfica constituem metáforas da paisagem.



Fig.23 Cecília Abs, *Sinais urbanos*, impressão sobre papel, 21x29 cm, 2000

Em *Sinais urbanos*, a letra se confunde com a paisagem, assumindo dimensões físicas como as do prédio de fundo. As palavras acumuladas configuram texturas que sugerem o desgaste provocado pelo tempo.

A trama entre imagem-texto-paisagem propiciou nossa pesquisa para a criação das telas e do cd-rom, que serão analisados a seguir.

3.3 Telas



Fig.24 Cecilia Abs, *Memórias urbanas I*, acrílica e colagem sobre tela, 80 x 80 cm, 2003

As telas *Memórias urbanas I* e *II* configuram a visão baudelaireana de corpo-cidade, isto é, aquela em que corpo e cidade se misturam por meio da técnica de sobreposição, fazendo com que, míticamente, a percepção da cidade e a do próprio corpo se confundam, como explica Bolle (2000).

Memórias urbanas I representa a metáfora corpo-cidade-paisagem. A alegoria é o casal que transita entre o contemporâneo, o antigo e os fragmentos dos quais se constitui a contemporaneidade e a vida urbana, representados pelos restos de escrita de jornais, de cartazes.

Brissac (1996, p. 87-88) afirma que:

Para Benjamin, a grandeza da intenção alegórica consiste na destruição da ilusão naturalista. A alegoria implica arrancar as coisas de seu contexto habitual, destruir seus nexos orgânicos, criando novas constelações.

Pode-se comparar as alegorias de *Memórias urbanas I e II* às dos folhetinistas e dos fisiologistas do século XIX e às de Baudelaire, em *Tableaux parisiens*.

A versatilidade desses gêneros predispõe o escritor e o pintor a mostrar a fisionomia da grande cidade, com suas facetas múltiplas, e a condensar, num instantâneo, sua complexa simultaneidade, comenta Bolle (2000). Daí termos utilizado o recurso da sobreposição na composição das telas, pois seu efeito permite perceber, simultaneamente, tudo o que acontece num mesmo fragmento de espaço. Nesse sentido, Brissac (1996, p. 85) diz que "a imagem contemporânea é também uma justaposição - em contigüidade - de diversos suportes, tempos, dimensões".

A linguagem predominantemente gráfica utilizada nas telas assemelha-se aos procedimentos de Kiefer, como a reunião de elementos contraditórios na composição. É o caso da propaganda antiga colada no canto superior direito de *Memórias urbanas I*, que tem, na direção oposta, a



fotografia de um rosto, em tons de azul e preto, que não indica tempo nem identidade.

As camadas de tinta misturam-se às de letras e às de texturas que ora surgem em primeiro plano e ora esmaecem para planos distantes, levando-nos, assim, a tempos longínquos.

As figuras sugerem o movimento do andar pela cidade. Foram concebidas como um *close* ou um fragmento de cena, onde os personagens são alheios à realidade circundante, encontram-se irremediavelmente centrados em si mesmos, evidenciando o isolamento e o individualismo tão comuns no cotidiano das metrópoles contemporâneas. No entanto, elas guardam lembranças de nomes: alguns famosos, como Bispo¹², outros que simplesmente passaram pela rua, deixando vestígios do tempo.

Os casais de *Memórias urbanas I e II* representam espelhos do espectador, que também busca por uma identidade no contexto da grande cidade, onde o elemento humano se dissolve, misturando-se aos elementos urbanos, como a escrita, os sons, as lojas.

O exercício de experimentar o mesmo tema em diferentes linguagens e meios permite a reflexão sobre a relação existente entre eles. Esta interação reflete-se nas telas, que já transitam no plano do objeto, isto é, no plano do

¹² Bispo do Rosário, (1909-1980) brasileiro, reconhecido, internacionalmente, como artista plástico. Foi interno da Clínica Psiquiátrica Juliano Moreira, Rio de Janeiro. Fez parte do grupo de arte-terapia coordenado pela Dra. Nise da Siveira.



design. Elas são um indício de que a pintura quer se deslocar para outros domínios, ir além da tinta e do pincel para, calorosa, receber elementos de outros lugares.

As telas *Memórias urbanas I* e *II* refletem, sobretudo, influências recebidas do *design* gráfico, seja nas composições, seja na exploração de elementos gráficos, como: letras, traços, escrita.



Fig.25 Cecília Abs, *Memórias Urbanas II*, acrílica e colagem sobre tela, 80 x 80 cm, 2003

3.4 Cd-rom

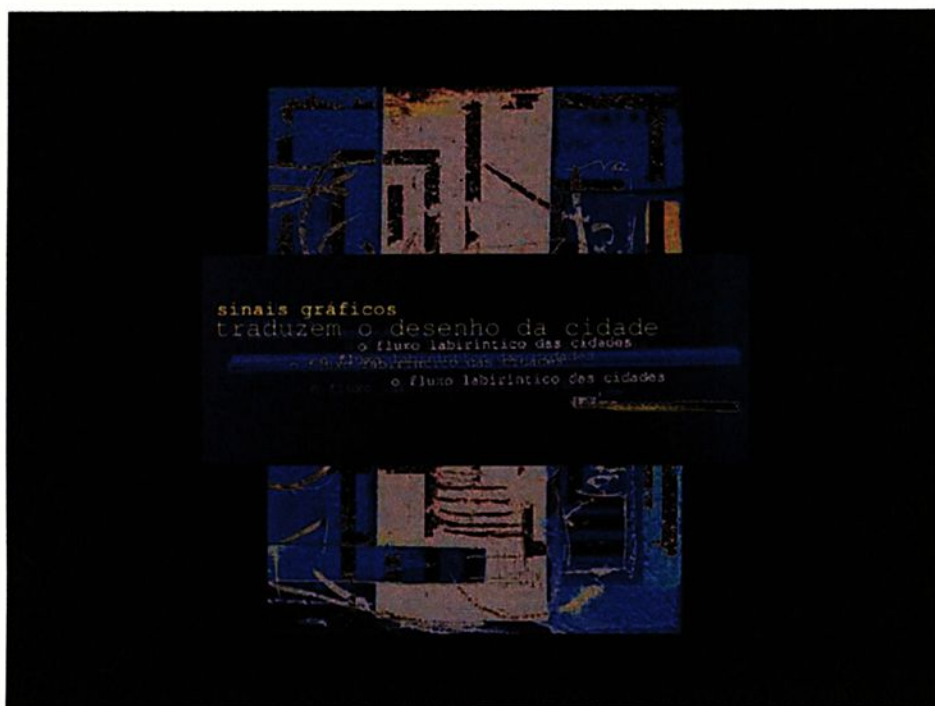


Fig.26 Cecilia Abs, *Sinais gráficos*, cd-rom, 2002

Concluindo nossa proposta, a de experimentar o mesmo tema em diversos suportes e linguagens, as imagens impressas apresentadas anteriormente foram transpostas para o cd-rom. Esta transição propiciou alterações significativas, com as imagens inseridas no universo das mídias digitais.

O caráter do cd-rom é o de um audio-visual, onde imagem, texto e música interagem em constante movimento. Para a sua elaboração, foram utilizados três programas: *Adobe Photoshop*, para a captura e tratamento de imagens,

Macromedia Flash MX, na montagem de interface e animação, e *Sound Forge*, na captura e tratamento de som.

A trilha sonora do cd-rom, *Road*, é de autoria da banda inglesa *Portshead*, cujo estilo tecno¹³-depressivo enfatiza o tom melancólico do trabalho. A música é vazante, ela sangra o espaço para além da tela, levando o espectador a um tempo indefinido e contraditório, isto é, nostálgico e contemporâneo. Como nos dioramas do século XIX, as imagens passam lentamente pela tela em *fade in* e *fade out*, proporcionando novos modos de ver a paisagem contemporânea.



Fig.27 Cecilia Abs, *Memória*, cd-rom, 2002

O fundo preto da tela contrasta com as cores e com os elementos das composições, os quais se movimentam no ritmo da música, ora em sobreposição e em desfoque, ora em mudanças de tons e cores. Comparadas às impressas, onde predominam os tons de ocre, as imagens do cd-rom são mais sombrias, tanto pelos contrastes mais acentuados, quanto pela melancolia expressa na música.



Fig.28 Cecilia Abs, *Lixeira urbana*, cd-rom, 2002

¹³ Tecno, estilo de música eletrônica contemporânea, caracterizada pelas batidas fortemente marcadas de sons e de instrumentos eletrônicos diversos.

O fator dominante no cd-rom é o ritmo, que pontua o fluxo de tempo no interior das imagens. Se compararmos as imagens do cinema às do cd-rom, estas, embora não tenham atores e cenários, guardam o fluir do tempo como única força organizadora do complexo desenvolvimento dramático, lembrando as reflexões de Tarkovski¹⁴, em seu livro *Esculpir o tempo* (1998).

Como nos filmes, as imagens do cd-rom não possuem significados autônomos, devendo ser vistas em sua totalidade. Sua decomposição só se justifica para facilitar a discussão teórica.

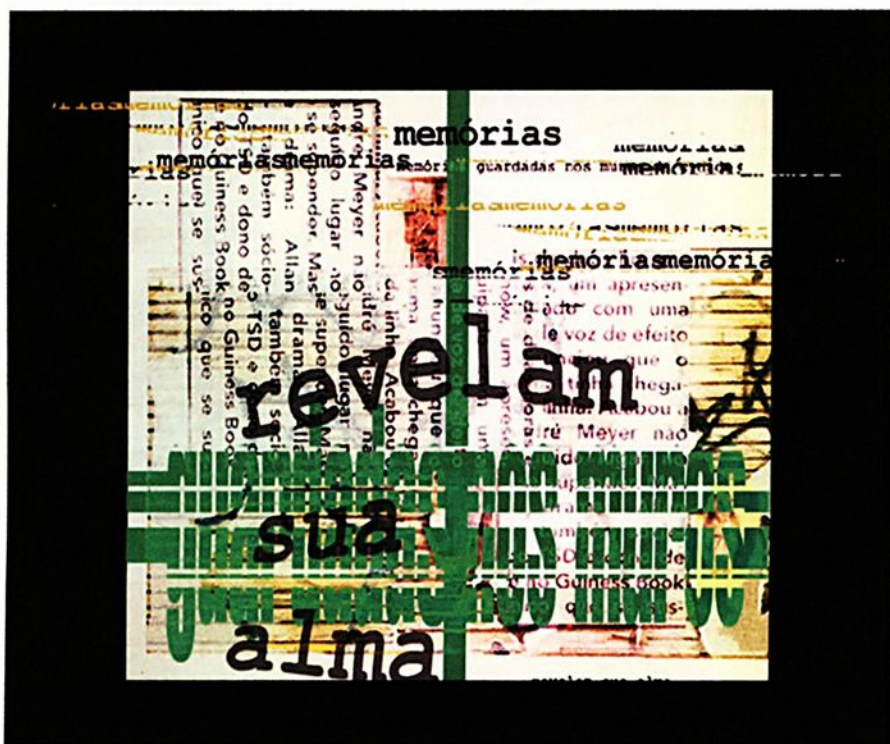


Fig.29 Cecilia Abs, *Muros*, cd-rom, 2002

¹⁴ Andrei Tarkovski, diretor de cinema. Rússia (1932-1986).

As imagens do cd-rom nasceram e se modificaram durante seu processo de execução. Sua montagem, portanto, reúne imagens que já estão impregnadas de um tempo anterior. Elas "pulsam num tempo de diferentes pressões ritmicas" de que fala Tarkovski (1998, p. 135).



Fig.30 Cecilia Abs, *Semblante surrealista*, cd-rom,

As pressões ritmicas guardadas no interior das imagens proporcionam, ao espectador, a percepção de algo que vai além da tela, exemplificando a afirmação de Tarkovski (1998, p. 139): "é quando percebemos, com toda clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um indício de alguma coisa que se estende para o infinito".



Fig.31 Cecilia Abs, *Tatuagem*, impressão sobre papel, 10x29 cm, 2004

Considerações Finais



4. Considerações finais

As relações entre arte e natureza têm refletido as mudanças na percepção artística de diferentes épocas. Estas relações mostram as profundas transformações ocorridas na passagem do estilo clássico da pintura de paisagem para as representações contemporâneas.

Embora não sejam sinônimos, natureza e paisagem estejam intimamente ligadas pela própria tradição cultural do Ocidente, a pluralidade de estilos e de atitudes desenvolvidas desde o período barroco (1600) até os movimentos modernos e contemporâneos (século XX) permitiram perceber estas modificações.

A paisagem romântica inglesa do século XVIII constituiu-se em um espelho da alma, transitando entre o sublime e o pitoresco ou entre a tragédia e o fervor. Foi nesse período que ocorreram mudanças significativas na representação da paisagem e na postura dos artistas frente à sociedade. A ruptura com os modelos acadêmicos e a conseqüente liberdade de expressão conquistada por eles nesse período motivaram as transformações que viriam acontecer campo da representação da paisagem.

No século XIX, a paisagem foi o meio de introduzir a naturalidade na pintura, conduzindo os artistas a um questionamento sobre as práticas acadêmicas e sobre os temas relacionados com a natureza. Nesse período, as



grandes cidades ocuparam a cena da moderna representação da paisagem.

Apesar das renovações, o paisagismo converteu-se em uma arte feita para decorar salões domésticos e alentar espíritos românticos e decadentes, tornando-se símbolo daquilo que as vanguardas mais detestavam, a burguesia com seu gosto conservador. No entanto, os temas sobre a cidade e o desenvolvimento da fotografia, no século XX, consolidaram e resgataram o paisagismo como gênero artístico.

Nas artes plásticas, ocorreram diversas rupturas e atitudes desconstrutivas por parte dos artistas. A natureza, que até o século XIX havia sido um tema traduzido em paisagem, converteu-se em material e espaço de ação para alguns artistas contemporâneos, como Christo e Richard Long. A noção de beleza, que estava vinculada ao conceito de natureza-paisagem até o século XIX, modificou-se na sociedade pós-industrial. As representações de paisagens, na modernidade, mostram uma natureza devastada pelas guerras e pelas indústrias. Por isso, tanto as representações como as intervenções artísticas atuais procuram resgatar o que há de poético na paisagem em ruínas, como acontece nas de Kiefer.

A paisagem reflete o olhar de uma sociedade que projeta nela seus desejos e seus fantasmas. É um espelho através do qual podemos nos identificar ou nos diferenciar.



A paisagem contemporânea expressa a fragmentação e a complexidade em que vivemos, uma das principais características da atualidade. Neste contexto, a poética urbana tratada neste trabalho reúne uma série de fragmentos que se inter-relacionam, resgatando o olhar sobre a paisagem.

A figura do *flâneur* constitui o pano de fundo desta pesquisa, que mostra rupturas e resgates significativos da *flanerie* nos grandes centros urbanos. O olhar contraditório do *flâneur* do século XIX, que transita entre a inocência e a melancolia, modifica-se no início do século XX, com a visão do *flâneur* expressionista. Assumindo o denso momento vivido pela Alemanha, ele se transforma na anti-*flanerie* neo-expressionista.

A poética do fragmento de "Memórias Urbanas" mescla essas *flaneries* e traduz a paisagem urbana por meio de materiais, que, depois de manipulados e descontextualizados adquirem significados desconstrutivos e conceituais. Este conjunto de obras resulta do grande cruzamento entre imagens e linguagens, do qual é constituída a paisagem e a arte contemporâneas, pois, como afirma Brissac (1996, p. 199) "a obra de arte hoje se produz nessas encruzilhadas".



5. Bibliografia

ABBAGNANO, NICOLA- *Dicionário de filosofia*, 4ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARGAN, GIULIO CARLO - *Arte moderna*, São Paulo: Cia das Letras, 5ª edição, 1992.

- *História da arte como história da cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 4ª edição, 1998.

ARCHER, MICHEL- *Arte contemporânea: uma história concisa*, São Paulo: Martins Fontes, 1ª edição, 2001.

ARNHEIM, RUDOLF- *Arte e percepção visual*, São Paulo: USP, 1997.

BAUDELAIRE, CHARLES- *A modernidade de Baudelaire*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BEHR, SHULAMITH - *Expressionismo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2ª edição, 2001.

BELLOUR, RAYMOND- *Entre-imagens*, Campinas: Papirus, 1997.

BENJAMIN, WALTER - *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, São Paulo: Brasiliense, 1994.
- *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, São Paulo: Brasiliense, 3ª edição, 1994.

BORNAY, ERIKA- *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 3ª edição, 1998.



BOLLE, WILLI- *Fisiognomia da metrópole moderna*, São Paulo: USP, 2ª edição, 2000.

CHIPP, HERSCHEL BROWNING- *Teorias da arte moderna*, Martins Fontes, 2ª edição, São Paulo: 1996.

COELHO, JOSÉ TEIXEIRA- *Moderno e pós-moderno*, São Paulo: Iluminura, 3ª edição, 1985.

CRITELLI, DULCE MÁRA- *Analítica do sentido*, São Paulo: ECUC: Brasiliense, 1996.

DONDIS, DONIS A.- *Sintaxe da linguagem visual*, São Paulo: Martins Fontes, 2ª edição, 1997.

DUBOIS, PHILIP- *O ato fotográfico e outros ensaios*, Campinas: Papirus, 1994.

FREUD, SIGMUND- *Os pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1978.

GOMBRICH, E. H.- *Arte e ilusão*, São Paulo: Martins Fontes.

GINZBURG, CARLO- *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*, São Paulo: Cia das Letras, 2ª edição, 1989.

HANSEN, JOÃO ADOLFO- *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, São Paulo: Atual, 1986 (série documentos).

JUNG, CARL G.- *O Homem e seus símbolos*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 6ª edição, 1987.
Memórias, sonhos, reflexões, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 12ª edição, 1989.



LURKER, MANFRED- *Dicionário de simbologia*, São Paulo: Martins Fontes, 1ª edição, 1997.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS- *O pós-moderno explicado às crianças*, Lisboa: Dom Quixote, 3ª edição, 1999.

MACHADO, ARLINDO- *A Arte do video*, São Paulo: Nova Brasiliense, 1988.
Pré-cinemas e pós-cinemas, Campinas: Papirus, 1997.

MATTOS, OLGÁRIA- *Vestígios*, São Paulo: Palas Athena, 1998.

MERLAU-PONTY, MAURICE - *O primado da percepção e suas Consequência filosóficas*, Campinas: São Paulo: Papirus, 1990.
- *O Visível e o invisível*,
Perspectiva, 4ª edição, São Paulo: 2000

O OLHAR, org. Adauto Novaes- São Paulo: Cia das Letras, 9ª edição, 1988.

PAREYSON, LUIGI- *Os problemas da estética*, São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PEIXOTO, NELSON BRISSAC- *Paisagens urbanas*, São Paulo: SENAC, 1996.

REINDL U.- *Anselm Kiefer o la presencia del pasado*, Barcelona: Revista El Paseante, 1985.

SICUTERI, ROBERTO- *Lilith: a lua negra*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 6ª edição, 1985.



SONTAG, SUSAN- *La photographie*, Seuil, Paris: 1979.

TARKOVSKY, ANDREI- *Esculpir o tempo*, Martins Fontes, São Paulo: 2ª edição, 1998.

CATÁLOGOS - *Anselm Kiefer - XIX Bienal de São Paulo*, 1987, São Paulo Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1998.

- *O Regresso dos gigantes: pintura neo-expressionista alemã 1975-1985*, Coleção Deutsche Bank, Milão, Gabriele Mazzotta, 2002.
- *Expressionismo alemão*, Coleção Hauptwerke Aus Von Der Heydt-Museum, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000.

REVISTAS - HUCHET STÉPHANE, *Instalação, alegoria, discurso*, *Trilhas*, Campinas: 6(1): 66-76, julho/dezembro, 1997.



