



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA–UFBA



ESCOLA DE BELAS ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

PROCESSOS CRIATIVOS NAS ARTES VISUAIS

JUAN FERNANDO NOREÑA QUESADA

RECORTES:

um olhar sobre a paisagem urbana contemporânea

SALVADOR – BAHIA

2013

JUAN FERNANDO NOREÑA QUESADA

RECORTES:

um olhar sobre a paisagem urbana contemporânea

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia.

Linha de concentração: Processos criativos

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria das Graças Moreira Ramos.

Salvador

2013

Nome: NOREÑA Q., Juan Fernando.

Título: Recortes: Um olhar sobre a paisagem urbana contemporânea

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Artes Visuais
da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia para obtenção do título de
Mestre em Artes Visuais

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profª Drª Maria das Graças Moreira Ramos (orientadora) EBA-UFBA

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr. José Antônio Saja Ramos -Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas-UFBA

Julgamento_____ Assinatura_____

Profª Drª Nanci Santos Novais EBA-UFBA

Julgamento_____ Assinatura_____

RESUMO

Recortes: Um olhar sobre a paisagem urbana contemporânea expõe as evidências do fato de termos um olhar paisagista, mencionando a própria experiência da paisagem, que encontra seu primeiro antecedente na primeira lembrança da infância. A partir daí, realiza-se um percurso histórico com a intenção de compreender as condições, processos e operações que conduziram à concepção da paisagem no ocidente. Estuda-se a importância da janela, o jardim e as culturas protopaisagistas, explicando como nosso olhar é uma construção cultural que não podemos evitar. Posteriormente, analisa as condições contemporâneas da paisagem urbana, estudando fenômenos urbanos contemporâneos que condicionam nosso olhar, disponibilizando exemplos que ilustram a atualidade da paisagem, além de estratégias de artistas e pintores que lhe deram visibilidade. Por último, apresenta-se a obra pictórica realizada durante o mestrado, expondo processos e reflexões em torno ao fazer pictórico e a paisagem urbana contemporânea.

Palavras-chave: Pintura. Paisagem. Cidade. Janela.

RESUMEN

Recortes: Una mirada al paisaje urbano contemporáneo comienza exponiendo las evidencias de que tenemos una mirada paisajista, mencionando la propia experiencia del paisaje, que encuentra su primer antecedente en el primer recuerdo de infancia. A partir de ahí, se realiza un recorrido histórico con la intención de comprender las condiciones, procesos y operaciones que condujeron a la concepción del paisaje en occidente. Se estudia la importancia de la ventana, el jardín, y las culturas protopaisajistas, explicando cómo nuestra mirada es una construcción cultural que no podemos evitar. Posteriormente, se analizan las condiciones contemporáneas del paisaje urbano, estudiando fenómenos urbanos contemporáneos que condicionan nuestra mirada, además de ejemplos que ilustran la actualidad del paisaje, estrategias de artistas y pintores que le han dado visibilidad. Por último, se presenta la obra pictórica realizada durante la maestría, exponiendo procesos y reflexiones en torno al hacer pictórico y al paisaje urbano contemporáneo.

Palavras-clave: Pintura. Paisaje. Ciudad. Ventana.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1	<i>Max Ernst. Las Pampas. Serie Historia Natural</i>	14
Fig. 2	Hokusai. A grande onda. Gravura	15
Fig. 3	Paisagem refletida	16
Fig. 4	Gaspar David Friedrich. The sea of ice	19
Fig. 5	Ives Klein. Blue sponges	19
Fig. 6	Templo nas montanhas. s/data	26
Fig. 7	Casa de Mario Lucrécio. Pompeia	27
Fig. 8	Peter Greenaway Draughtsman's contract	29
Fig. 9	Alberto Durero. Auto-retrato.	32
Fig. 10	Durero, visores de perspectiva	33
Fig. 11	Fotograma de <i>Draughtsman's contract</i> . 1984	33
Fig. 12	Gaspar David Friedrich. Monge em frente ao mar.	36
Fig. 13	Gaspar David Friedrich. Wanderer. 1818	36
Fig. 14	Campos de trigo (1670)	36
Fig. 15	Edward Burtynsky. Oil fields	39
Fig. 16	William Turner. St Peter's from the south.	40
Fig. 17	Fotograma de Sonhos de Akira Kurosawa	41
Fig. 18	Telhados e janelas.	45
Fig. 19	Vermeer. Vista de Delft	49
Fig. 20	Antoni Tàpies. Gran pintura <i>Great Painting</i>	50
Fig. 21	Anselm Kiefer. Tempelhof	52
Fig. 22	Anselm Kiefer, Lilith	52
Fig. 23	Rothko. Blue green and brown. 1952	53
Fig. 24	John Jader Bedoya.	54
Fig. 25	Cezanne. Montanha Santa Vitória	55
Fig. 26	Cezanne. Montanha Santa Vitória	55
Fig. 27	Horizonte alto.	56
Fig. 28	Monte habitado	56
Fig. 29	Georges Braque. Torre Eiffel	57
Fig. 30	Géricault . O Derby de Epsom.	58
Fig. 31	Edward Muybridge. Cavalos em movimento	58
Fig. 32	Irmãos Bragaglia. Saudação	58
Fig. 33	Koyaanisqatsi	59
Fig. 34	Koyaanisqatsi	59
Fig. 35	NYNY: A day in New York	62
Fig. 36	NYNY: A day in New York	62
Fig. 37	Richard Estes. Big diamonds	63
Fig. 38	Richard Estes. Downtown near Broadway	63
Fig. 39	Artista usando a câmara obscura.	64
Fig. 40	Richard Estes. Paris street scene	65
Fig. 41	Corinne Vionnett. Manhattan	67
Fig. 42	Corinne Vionnett. Eiffel Tower	67
Fig. 43	Draughtsman's contract	69
Fig. 44	NYNY a day in new York	70

Fig. 45	Ilustração da circulação do sangue	72
Fig. 46	<i>Bigger Trees Near Warter</i>	73
Fig. 47	Sternenfall em exposição em <i>Grand Palais</i>	74
Fig. 48	Desenhos de caderneta	78
Fig. 49	Desenhos de caderneta	78
Fig. 50	Desenhos de caderneta	78
Fig. 51	Desenhos de caderneta	78
Fig. 52	Desenhos de caderneta	78
Fig. 53	Desenhos de caderneta	78
Fig. 54	Fotos para pinturas	79
Fig. 55	Fotos para pinturas	79
Fig. 56	Fotos para pinturas	79
Fig. 57	Processos pictóricos	80
Fig. 58	Processos pictóricos	80
Fig. 59	Processos pictóricos	80
Fig. 60	Recorte urbano (Baia de Todos os Santos)	82
Fig. 61	Contorno	83
Fig. 62	Contorno	83
Fig. 63	Leve inclinação	84
Fig. 64	Recorte urbano	85
Fig. 65	Passagem	86
Fig. 66	Uma das fotografias da condição humana	88
Fig. 67	Recorte (A condição humana)	88
Fig. 68	Recorte	88
Fig. 69	Paisagem-sequência	89
Fig. 70	Recorte	90
Fig. 71	Exposição Recortes Urbanos	91
Fig. 72	Exposição Recortes Urbanos	92
Fig. 73	Exposição Recortes Urbanos	92
Fig. 74	Exposição Recortes Urbanos	93
Fig. 75	Exposição Recortes Urbanos	93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 NOSSO OLHAR PAISAGISTA	13
1.1 Onipresença da paisagem	13
1.2 Primeira lembrança	16
1.3 Conceito de natureza	18
1.4 Artealizações	21
1.5 Culturas não paisagistas	22
1.6 Protopaisagens	24
1.6.1 Cultura chinesa	26
1.6.2 As vilas romanas	27
1.6.3 A Subida ao Monte Ventoso	28
1.6.4 Jardins	29
1.7 A invenção da perspectiva	30
1.8 A janela	31
1.9 A paisagem como gênero autônomo	34
1.10 Corpo e figura humana	35
1.11 Algumas reflexões	37
2 CONTEMPORANEIDADE DA PAISAGEM	38
2.1 Paisagem, cidade e viagem	38
2.2 Muros e nuvens	49
2.3 Movimento, deslocamentos e velocidade	54

2.4 Vidro e caleidoscópios	61
2.5 Olhar fotográfico	64
2.6 Barroco e contemporaneidade	67
3 RECORTES: UM OLHAR SOBRE A PAISAGEM URBANA CONTEMPORÂNEA	75
3.1 Sobre as obras	75
3.2 Procedimentos e operações	77
3.3 Motivos pictóricos salvador de bahia	81
3.4 Muros	85
3.5 Vidro e caleidoscópios	87
3.6 Exposição Recortes Urbanos	91
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	95
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	96
ANEXO 1: UMA PAIXÃO INSCRITA NA PAREDE	99

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Prof.^a Dra Maria das Graças Moreira Ramos

À Prof.^a Dra Mariela Brazón Hernández, Julia Oliveira Clara Lía Pérez e Sra. Jani Saült pelos aportes e revisão de texto.

À CAPES pelo apoio da bolsa.

À Magdalena Garzón, por fazer possível, com sua colaboração, a minha viagem ao Brasil.

Ao Museu de Arte Moderna da Bahia

INTRODUÇÃO

Os signos no entorno levam o pensamento a uma certeza de que possuímos um olhar paisagista. Esse olhar não é característico em todas as culturas, na medida em que são necessários vários critérios segundo o geógrafo cultural Augustín Berque (2009), para que uma cultura seja considerada possuidora do conceito de paisagem.

Partindo da certeza desse olhar na cultura, o primeiro capítulo, faz um percurso histórico do conceito de paisagem, analisando as condições, processos e operações que fizeram possível seu nascimento, ou invenção, como diria Anne Cauquelin (2007), com o intuito de compreender como o olhar é moldado pela arte e a cultura, e dessa forma entender melhor nosso olhar. O primeiro capítulo desenvolve ainda a tese das “*artealizações*” do filósofo e escritor Alain Roger (2007), segundo o qual, “a arte modela o olhar por meio de operações artísticas que são de dois tipos: *in-visu* e *in-situ*”¹.

Estas *artealizações* encontram seus conceitos operacionais no jardim e na janela. No primeiro sob a forma de “*artealização*” *in-situ*, no segundo, *in-visu*. Por outro lado na história da arte, o quadro é percebido como janela no mundo do pintor, e como lugar privilegiado para o surgimento da paisagem. A perspectiva como artifício que permite ordenar a visão segundo leis matemáticas e o olhar em profundidade, aparece como forma simbólica, o prisma pelo qual se percebe o mundo.

Nesse olhar em profundidade, o paradoxo inelutável é conseguir ver através da opacidade da tela até o infinito, cuja abstração é o ponto de fuga, enquanto o vidro da janela imprime a paisagem em sua superfície, nos-revelando o mundo chapado; a paisagem aparece na janela como impressão no vidro. Nesse diálogo entre superfície e profundidade, entre a opacidade da tela e a transparência e refletividade do vidro, encontramos os germes do que será a poética desenvolvida na presente dissertação.

¹ In-visu: no olhar. In-situ: no terreno. ROGER, Alain. Court traité du paysage. Paris: Gallimard, 1997.

Sabe-se que a paisagem é um fenômeno urbano, onde o conceito de natureza aparece revestido pelas formas que a cultura lhe imprime. Estudando o conceito de natureza, e da paisagem como depoimento que permite apreendê-la, entende-se que as imagens da cidade revelam uma natureza dominada através da técnica e ordenada em leis matemáticas, chegando a ser a paisagem urbana “mais claramente paisagem que aquela agreste e natural”, como afirma Anne Cauquelin (2007).

No segundo capítulo, são abordados os olhares sobre a cidade, por meio de resenhas ou descrições de artistas que revelaram novas formas de ver o mundo. A fotografia, o cinema, a pintura, são afazeres artísticos contemporâneos, que refletem sobre a construção da imagem e do tempo. Nesse olhar sobre a cidade, fenômenos como o deslocamento e a velocidade, muros, nuvens, vidros, a simultaneidade de imagens, revelam esta, como um caleidoscópio onde tal quantidade e diversidade de imagens não permitem encontrar uma linearidade e uma narrativa simples. A totalidade fica reduzida a meros fragmentos que não necessariamente se articulam em um todo ordenado e lógico, trazendo como consequência o sentimento de estar perdidos, próprio da contemporaneidade.

No capítulo final, são apresentadas as obras desenvolvidas durante o percurso do mestrado, com reflexões sobre o fazer pictórico e a paisagem urbana. Apresenta-se o desenvolvimento das obras com seus conceitos operacionais, que configuram um fazer pictórico que dialoga com a imagem fotográfica, e mesmo que as artes tenham inventado muitos procedimentos, demonstram que a construção da paisagem obedece a duas operações: recortar e ordenar a natureza dentro dos limites de uma moldura.

A metodologia da presente pesquisa, compõe o trânsito permanente entre trabalho de campo “em busca do motivo”, trabalho de ateliê e reflexão teórico/poética e prática a partir do estudo de referenciais teóricos literários, e artísticos necessários para a fundamentação do texto.

1. NOSSO OLHAR PAISAGISTA

O presente capítulo faz um percurso histórico pela gênese do olhar paisagista, tentando compreender as condições, processos e operações que constituem a paisagem e formam nossa visão do mundo. Augustim Berque (2009) afirma que *“la visión humana no es sólo una cuestión de óptica; es también en gran medida cuestión de construcción social”*².

1.1. Onipresença da paisagem

É indubitável que o ser humano possui um olhar paisagista, pois sempre está envolvido por ela. Os cartões postais mostram vistas de cidades, de campos, da terra banhada pelo sol, e a mão do homem sempre modificando a natureza, domínio possível graças à técnica. Cresci vendo paisagens, decorações das casas da cidade e do campo, representando paisagens muitas vezes bucólicas que evocam uma vida tranquila e frugal “perto da natureza”. Na cidade, a janela do quarto leva e enquadra o olhar em direção a algum acidente geográfico, ou fenômeno celeste; o céu serve como fundo para um prédio, uma antena, cabos, a rua... O cinema e a fotografia oferecem, visões, e nosso olhar se vê transformado por tais formas de perceber o mundo. Quando pensamos em paisagem, passam por nossa mente imagens de quadros, fotos de nossas viagens, lembranças de terras que vimos no cinema, ou aqueles lugares por onde passamos durante alguma viagem.

Na contemporaneidade, a paisagem se mostra pela janela, móvel, em constante mutação, graças ao movimento do ônibus, do carro, do avião. A janela, limite entre interior e exterior, é também o encontro de reflexos e transparências no vidro, lugar onde o olhar abre-se a um caleidoscópio de imagens que nos revelam a cidade em movimento, figuras do deslocamento, da mutação e da velocidade. Quem olha de

² BERQUE, A. . *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009. P. 39. Título original: *La pensée paysagère*. Paris: Archibooks Sautereau, 2008. *Ibid* p. 39.

fora vê um rastro que passa, mas de dentro, a paisagem é móvel, passa pela janela, como uma impressão no vidro.

Muitas vezes, o observador vê um retrato ou uma figura humana, dando nomes geográficos aos relevos do rosto ou do corpo: o joelho como montanha, o nariz como duas cavernas, a luz iluminando o corpo, tornando-o dunas do deserto, e assim, o pensamento faz sempre analogias extraídas da paisagem.

Quando o olhar devaneia sobre a umidade nos muros³, que formam figuras, além de batalhas, monstros e rostos, também enxergo paisagens: aquela sombra como uma árvore, aquele clarão como um monte iluminado, aqui um lago, ali uma figura, um prédio, uma rua, formando uma composição (Fig.1).



Fig. 1 – Max Ernst. *Las Pampas*. *Serie Historia Natural*.

Frottage, gouache e lápis sobre papel, 26 X 36 cm. 1925

No entanto, será que esse olhar paisagista sempre existiu? Por meio de quais procedimentos começamos a ver a paisagem? Como a arte influenciou no processo de ver o mundo sob a forma da paisagem? Como chegou a ser tão condicionante na forma de perceber o mundo? Será que estamos envolvidos num caleidoscópio que mostra somente reflexos?

³ DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la pintura*. Madrid: Imprenta Real, 1784. 386p. O exercício de da Vinci de olhar as paredes para encontrar figuras, no século XX inspirou a obra “História Natural” (1925) de Max Ernst.

O termo paisagem é hoje em dia muito comum, sendo utilizado por diversas áreas do conhecimento. A geografia, a economia, ou a engenharia usam o termo para denotar uma atividade humana que atua sobre o meio geográfico. Além disso, ela ainda é um objeto de consumo, onde agências de turismo vendem pacotes para contemplar paisagens. Construtoras oferecem a vista panorâmica como um valor agregado ao imóvel. Contudo, é bom lembrar que ela é uma invenção da arte; como sustenta Alain Roger (2007), a arte “artealiza” o país em paisagem⁴.

Ainda que o termo **paisagem** seja de uso popular, muito difundido, e embora se vejam paisagens cotidianamente, o homem precisou de um tempo para ver o mundo diferenciado da maneira original, ou seja, uma nova forma de ver a paisagem (Fig.2).



Fig 2 – Hokusai. A grande onda. Gravura. Entre 1830 e 1833.

É tão presente esse olhar em nossa vida que até chegamos a exclamar como Berque (2009): “*Yo me devoro el paisaje. La vida me ha formado una mirada contra la que no puedo luchar*”⁵.

A paisagem parece traduzir para nós uma relação estreita e privilegiada com o mundo, representa como que uma harmonia preestabelecida, inquestionável, impossível de questionar sem se cometer sacrilégio. Onde estariam, pois, sem ela, nossos aprendizados das proporções do

⁴ ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. 211p. Título original: *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.

⁵ BERQUE, A. *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009. P. 68. *La pensée paysagère*. Paris: Archibooks Sautereau, 2008.

mundo e de nossos próprios limites, pequenez e grandeza, a compreensão das coisas e a de nossos sentimentos⁶.

A paisagem é um aprendizado do mundo, também é necessário educar o olho para vê-lo sob a forma de paisagem⁷. Todo nosso olhar está atravessado por séculos de construção, filtros que nos fazem ver o mundo da forma como o vemos.

1.2. Primeira lembrança

Em se tratando do olhar deste artista/pesquisador, a primeira lembrança que tenho da infância, remete à impressão de que as condições estavam dadas para meu olhar paisagista. Na contemporaneidade, a influencia da velocidade, mobilidade dos pontos de vista e de fuga, nos levam sempre a um isolamento da experiência visual, onde a natureza é recortada pelo espaço da janela. O homem distanciado das percepções e dos fenômenos da natureza, tem a janela como veículo que afasta para aproximar. Afasta a natureza desordenada e febril, para trazer só um fragmento, um recorte ordenado (Fig. 3).



Fig. 3 – Juan Noreña. Paisagem refletida. Fotografia digital. 2012.

Não posso ver com clareza aquele momento, aquela primeira impressão do mundo que ficou na memória. Não lembro o que me acordou naquela viagem para o mar com a família quando eu tinha apenas dois anos de idade, foi um raio

⁶ CAUQUELIN, A. *Ibid.*, p. 28.

⁷ CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Título original: *L'invention du paysage*. Presses Universitaires de France, 2000. P. 28.

de sol entrando pelo pára-brisa ou pela janela do motorista – Meu avô? Meu pai? Meu tio? Não lembro. Só que ao acordar a primeira coisa que vi foi a avenida pela qual transitava o carro, em frente a uma daquelas sinalizações verdes indicando a direção para alguma parte da cidade. Logo depois, olho para direita, e vejo o céu azul; tive que me erguer um pouco para encontrar o horizonte, e aí estava o mar. Céu azul, mar azul, num quadro com um horizonte baixo, onde a maior parte da imagem era céu, e uma parte pequena era o mar. Quando me levantei para olhar melhor, a linha do horizonte subiu, e agora o mar ocupava um espaço maior na janela, criando um novo horizonte e uma nova paisagem!

Desta maneira, a janela me deu a paisagem ao tempo que de alguma forma me afastava da natureza. Naquele momento esta “moldura” passou a ser o limite entre aquela natureza vasta, imensa, e eu. Era de manhã e o sol iluminava tudo. Resguardado no interior do carro, da natureza, podia perceber só uma imagem, acompanhada por cheiros, sons e sensações táteis das quais não lembro muito bem. Com clareza tenho somente a lembrança daquela imagem e da imensidão. Aquela paisagem não era estática, era móvel, e no primeiro plano, passavam fugazes, pessoas, animais, árvores, e em forma serial, os postes da cidade marcando o tempo como num compasso.

Essa experiência marcou meu olhar como se impregnasse cada coisa que olho, cada experiência da vida, e também agora, um olhar sobre a paisagem contemporânea. Assim, tudo que vejo é enxergado através desse filtro de paisagem. Não posso mais evitar pensar na visão como simples recortes de um olhar, somente fragmentos de uma vastidão inapreensível. Consequentemente, uma lembrança, uma experiência, um sonho, pode ser fundador de uma visão do mundo e de um pensamento visual:

Que essa habitação do sonho tenha estado tão constantemente presente sem que dela me desse conta, como se tivesse instalado as condições de uma visão ordenada, para que, de repente me tome o

desejo, ou a exigência de falar dela, perguntando-me, por exemplo, o que teria significado ‘paisagem’ sem essa imagem?⁸.

Aquele espaço, que agora aparece na memória como um sonho, já refletia uma ordem, uma construção do mundo, e formava no olhar, a gênese de uma visão ordenada. É quase como se a vida toda fosse voltar sobre essa primeira imagem, protopaisagem⁹, no sentido de que ainda não tinha a palavra, nem a reflexão, nem conhecia a poesia de paisagem. Nessa experiência estava contido tudo o que hoje é meu objeto de estudo: Paisagem e janela, incluindo tudo o que isto implica na contemporaneidade: velocidade, deslocamento, desterritorialização, variáveis de pontos de fuga, imagem em movimento.

Conheci a paisagem na época em que os logros da ciência quase ocultavam o esplendor da Natureza, como um fragmento do que podia ser percebido pelos olhos. Associado ao conceito de Natureza pensamos, que a paisagem existe *per-sé*, esquecendo que tanto a esta, quanto a paisagem são construções da Cultura e da intelectualidade. Assim, imaginamos a gênese da paisagem como independente da interferência do homem.

1.3. Conceito de Natureza

Originária a paisagem? Isso não seria confundi-la com aquilo que ela manifesta a seu modo, a Natureza? O originário, sob a forma, entre outras, da Natureza, é uma ideia que só aparece vestida, isto é, em perfis perspectivistas cambiantes. Ela aparece sob a forma de “coisas” paisagísticas, por meio da linguagem e da construção de formas específicas, elas próprias historicamente construídas¹⁰.

⁸ CAUQUELIN, Anne. *Ibid.* p. 21.

⁹ A palavra protopaisagem, significa primeira paisagem, é utilizada por Roger para designar aquelas primeiras manifestações da paisagem, como representações pictóricas antes de um pensamento paisagista. Ver: ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Cap III Los protopaisajes.

¹⁰ CAUQUELIN, A. *Ibid.* p. 29.

Na primeira imagem que posso lembrar e em consequência dela, em todas as imagens que vi, a Natureza nunca esteve em um estado de pureza, pois cresci em um ambiente humano, onde ela não era virgem. Nos momentos em que me afastava da cidade, caminhava entre jardins e campos cultivados, saindo da propriedade me deparava com um riacho, água corrente, grama, árvores, flores, e no meio do caminho, um muro ou uma cerca que indicava os limites de outra propriedade.

Quando penso em uma natureza inóspita, longe da presença humana, como aquela que os pintores românticos procuravam, sempre me chega à mente pelo filtro da cultura (Figs. 4, 5).



Fig. 4 – Gaspar David Friedrich. The sea of ice 1821



Fig. 5 – Ives Klein. Blue sponges. 1959

A ciência e a tecnologia exibem paisagens de Marte e Júpiter; galáxias como nuvens, e graças aos programas de simulação, podemos presenciar processos geológicos em minutos e perceber que esse contato com a Natureza e o conhecimento dela, está sempre mediado por alguma interferência humana¹¹.

Desse modo, aquilo que olhávamos apaixonadamente como a manifestação absoluta da presença do mundo em torno de nós, a natureza, para a qual lançávamos olhares admirativos e quase religiosos era em suma apenas a convergência em um único ponto de projetos que tinham atravessado a história, obras que se apoiavam umas às outras até formar esse conjunto coerente na diversidade e que conferiam ao espetáculo a evidência de uma natureza. Inocentemente presos à armadilha, contemplávamos não uma exterioridade, mas nossas próprias construções intelectuais¹².

As imagens do que hoje podemos chamar de natureza em estado puro, intocadas, como as montanhas cobertas de neve e as florestas, estão representadas em fotografias ou reproduções. Trata-se de fragmentos ou recortes arbitrários e subjetivos colhidos pelo homem. “Desse modo, a tecnologia põe a paisagem a salvo de um retorno à natureza da qual ela, a paisagem, seria o equivalente exato”¹³.

Assim, pela interferência humana, a natureza pode ser embelezada e ordenada. A natureza em estado puro é sem graça, falta-lhe o toque sobrenatural que o homem impõe sobre ela:

El artista, cualquiera que sea, no tiene porqué repetir la naturaleza –qué aburrimiento, qué engorro!–, su vocación es la de negarla, la de neutralizarla con vistas a producir los *modelos* que, al contrario, nos permitan *modelarla* [...] se trata en primer lugar de tachar la naturaleza, de desnaturalizarla, para dominarla mejor y convertirnos, por medio del proceso artístico y del progreso científico, “en dueños y poseedores de la naturaleza”¹⁴.

¹¹ BERQUE, A. *Ibid.* A mediança é a tese de Augustim Berque, segundo a qual, todo o conhecimento da natureza vem da cultura.

¹² CAUQUELIN, A. *Ibid.* Pp. 26-27.

¹³ CAUQUELIN, A. *Ibid.* p 16.

¹⁴ ROGER, Alain. *Ibid.* p16

É nesse sentido, que o artista deve tomar uma postura frente à natureza:

Há, portanto, uma porta dupla que dá acesso às criações dos paisagistas contemporâneos: com efeito, eles se situam –e são disputados– entre dois termos: um é a vertente “natureza-natureza”, que, para dizê-la, incitará à aproximação máxima da grande Natureza; o outro tomará, ao contrário uma distância notável dessa natureza, atribuindo à paisagem a função de velá-la, de tornar seu conceito ambíguo, de mostrar a que construção mental sua construção pertence¹⁵.

As gerações do século XX e XXI viram as armadilhas do projeto moderno, o domínio da natureza mediante a técnica. O olhar então torna-se mediatizado. O conhecimento e dominação da natureza por parte do homem faz com que pareça que ela pode ser dominada a partir de um conhecimento cartesiano. Mas será que essa relação é suficiente para uma visão do mundo?

El paisaje no es un ente objetual ni un conjunto de elementos físicos cuantificables, tal como lo interpretan las ciencias positivas, sino que se trata de una relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que se vive, relación que se establece através de la mirada¹⁶.

1.4. Artealizações

Alain Roger (2007) comenta que a arte inventa o mundo, e é graças à arte que vê-se o mundo como é visto. A paisagem ainda segundo esse autor é invenção da arte que artealiza o país em paisagem, como o nu é uma invenção da arte que artealiza a nudez em nu.

Nuestra mirada, aunque la creamos pobre, es rica y está saturada de una profusión de modelos latentes, arraigados y por lo tanto insospechados: pictóricos, literarios, cinematográficos, televisivos, publicitarios, etc., que actúan en silencio para modelar nuestra experiencia, perceptiva o no. Por nuestra parte, nosotros somos un montaje artístico y nos quedaríamos estupefactos si se nos revelara todo

¹⁵ CAUQUELIN, Anne. *Ibid.*, p. 166

¹⁶ MADERUELO, Javier. *El paisaje. Génesis de um concepto*. Madrid: Abada, 2005 p. 12

lo que, en nosotros, procede del arte. Lo mismo sucede con el paisaje, uno de los lugares privilegiados donde se puede verificar y medir este poder estético¹⁷.

Todo olhar é uma construção, e muito disso é graças à arte e suas operações artísticas, que são de dois tipos: *in-visu* e *in-situ*. Entre as primeiras encontram-se as representações gráficas, pictóricas, fotográficas, que são de caráter móvel. Entre as segundas, encontram-se todas as intervenções no meio ambiente como a arte dos jardins, que é uma artealização que vem da antiguidade, e foi desenvolvida por quase todas as culturas. Esta artealização *in-situ* é uma manifestação muito importante, e foi praticada em quase todas as culturas protopaisagistas.

1.5. Culturas não paisagistas

Apesar da experiência de artista e pesquisador, observa-se que nem sempre todas as culturas tiveram esse **olhar paisagista**. Deste modo, parece inimaginável que os gregos, com suas descrições de mares, montanhas e entardeceres, fossem “cegos” à paisagem. Não existe, na época clássica, nem paisagem nem cultura da paisagem: “(...) não há, entre os gregos antigos, nem palavra, nem coisa semelhante, de perto ou de longe, àquilo que chamamos de 'paisagem'”¹⁸. Deste ponto de vista, como já foi dito, a paisagem não existia para os gregos, como bem explica Anne Cauquelin (2007), porque as descrições de lugares estão ligadas a uma narrativa, que não é uma contemplação estética.

Nessa qualidade, o que vale como paisagem não tem nenhuma das características que estamos acostumados a lhe atribuir: relação existencial com seu preexistir, sensibilidade ou sentimento, emoção estética ausente. Sua apresentação, por tanto, é puramente retórica, está orientada para a persuasão, serve para convencer, ou ainda, como

¹⁷ ROGER, Alain. *Ibid.*, p. 20

¹⁸ CAUQUELIN, Anne. *Ibid.* Pp 44-45

pretexto para desenvolvimentos, ela é cenário para um drama ou para a evocação de um mito¹⁹.

Maderuelo (2006), explica que na origem da civilização ocidental não havia consciência da paisagem, e sustenta a razão no olhar sobre a terra em relação à sua utilidade. Apesar de ter desenvolvido o que Maderuelo chama de consciência do lugar, e o domínio sobre o território que se traduz em técnicas de agricultura, e o nascimento da geometria²⁰, o olhar era mais de utilidade do que de deleitação estética.

Al contrario de lo que sucedió en China, en los orígenes de nuestra cultura occidental, tanto en Mesopotamia, en Egipto o en Grecia clásica, no se despertó un interés por el territorio, la naturaleza o sus elementos de carácter contemplativo o poético sino que las referencias que han llegado hasta nosotros responden más bien a la exposición de criterios prácticos y útiles que tendrán aplicación en agricultura, medicina, geografía o en la agrimensura, cuyo objetivo principal era controlar la propiedad del suelo y rehacer las lindes después de las inundaciones periódicas de los grandes ríos²¹.

Mais adiante veremos como é necessário o afastamento desse olhar utilitário para o nascimento da paisagem. Tanto na China, quanto na cultura protopaisagista da Roma antiga, os aspectos históricos demonstram como coincide o nascimento da paisagem com o surgimento de uma classe social afastada do trabalho e dedicada à contemplação.

Existem no Ocidente duas causas para que o homem não pudesse ver a paisagem, ambas ligadas a visões opostas do mundo. A primeira é a visão pagã, como explica Maderuelo (2006), ao definir a palavra. No seu sentido originário, significa homem do campo, camponês, pessoa que trabalha o campo e tem, portanto, uma relação de utilidade com a terra. O *pago* era a porção de terra conferida a um homem para trabalhar, para produzir os frutos. De modo que quem possui esse olhar sobre a terra em relação ao trabalho, não vê a paisagem, porque o seu olhar está à procura da

¹⁹ CAUQUELIN, Anne. *Ibid.*, p. 49. Além de sustentar o porquê da não existência da paisagem para os gregos, no parágrafo citado menciona de forma implícita uma das características do gênero pictórico da paisagem, que se constitui, com veremos, na grande revolução que a paisagem gerou na arte: a renúncia à narrativa.

²⁰ MADERUELO, Javier. *Ibid.*, p. 42

²¹ MADERUELO, Javier. *Ibid.*, p. 41

produtividade. Essa cegueira é também comentada por Cézanne em relação aos camponeses da montanha de Santa Vitória:

Mire, con los campesinos a veces dudo que sepan lo que es un paisaje, un árbol, sí. Le parecerá extraño. A veces, paseando, he acompañado a un granjero detrás de su carreta cuando iba a vender patatas al mercado. Él nunca había visto la Sainte-Victorie. Ellos saben lo que hay sembrado, aquí, allí, a lo largo del camino, el tiempo que hará mañana. Si la Sainte-Victorie tiene toca o no, lo presienten como los animales, como un perro sabe lo que es un trozo de pan, sólo por necesidad, pero que los árboles sean verdes y que ese verde es un árbol, que esa tierra es roja y que esos rojos derrumbados son colinas, no creo que la mayoría lo sienta, que lo sepa, a parte de su inconsciente utilitario²².

Daí explica-se porque é necessário, para o aparecimento da paisagem, emergir uma classe ociosa, ou seja, de artistas, capaz de tomar essa distância para contemplar a terra, não em termos de produtividade, mas como objeto de conhecimento estético. Outra causa de cegueira à paisagem é o surgimento da moral cristã do período medieval, que pretendia, na procura pela eternidade, ignorar o conhecimento dos sentidos, entendendo estes, como enganosos, podendo levar o homem à perdição. A frase de Santo Agostinho (354-430), que foi paradigma dessa moral, e que depois fechou as portas do conhecimento sensível por mais de dez séculos, trancou a sensibilidade paisagista que vinha se formando na antiguidade. “Viajam os homens para admirar as alturas dos montes e as ingentes ondas do mar e as langorosas correntes dos rios e a imensidão do oceano e o girar dos astros, e se esquecem de si mesmos”²³.

1.6. Protopaisagens

²² BERQUE, A. *Ibid.* p. 78

²³ HIPONA, Agustín de. 398d,C. apud MADERUELO, J. *Ibid.*, p. 72

Augustín Berque (1995), no seu livro *Les raisons du paysage*²⁴ propõe quatro critérios para a existência de uma cultura paisagista:

1. Uma ou várias palavras que denotem o conceito;
2. Representações literárias;
3. Jardins feitos para a contemplação;
4. Representações pictóricas.

No seu livro posterior, *Pensamiento Paisajero*, Berque (2009) acrescenta mais dois critérios: arquitetura com olhar paisagista, e reflexões explícitas sobre a paisagem. Aqui são considerados os quatro primeiros critérios como de primeira ordem, pois já são fundamentais. Os outros dois acredita-se serem secundários, não só por terem sido considerados depois. No caso da reflexão explícita, o campo é a literatura, e no caso da arquitetura, os jardins já estão vinculados a ela, quer dizer, não é possível separa-los da arquitetura²⁵.

As culturas que cumprem os quatro critérios, são culturas paisagistas. Segundo Roger (2007)²⁶, as que os cumprem parcialmente, são culturas protopaisagistas. Vemos que a cultura chinesa cumpre desde antes do século X, enquanto no Ocidente, a sensibilidade à paisagem se manifesta como uma cultura paisagista na Holanda do século XVII. Nesse período a paisagem nasce como gênero autônomo da pintura, e é onde começa o uso do termo paisagem.

Falar de protopaisagem é falar das primeiras paisagens, daqueles brotos da sensibilidade que se manifestam em representações literárias, pictóricas, e de jardins, sempre que sua função seja a do prazer dos sentidos. Aqui não se inclui o olhar utilitário, como no caso das hortas medievais. Protopaisagens são aquelas

²⁴ BERQUE, A. *Les raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris: Hazan, 1995. Apud ROGER, A. *Ibid.*, p.55

²⁵ MADERUELO, J. *Ibid.*, pp. 52ss.

²⁶ ROGER, Alain. *Ibid.* p. 55 ss.

manifestações onde se expressa um olhar ao mundo de forma contemplativa, sem cumprir ainda os quatro critérios propostos por Berque (2009).

1.6.1 Cultura chinesa

Há muitas fontes que confirmam que na China do século X a paisagem já existia como temática na arte: o termo *shanshui* (montanha-rio) as muitas poesias e haikus, e a pintura denotam um pensamento ligado à paisagem (Fig. 6).

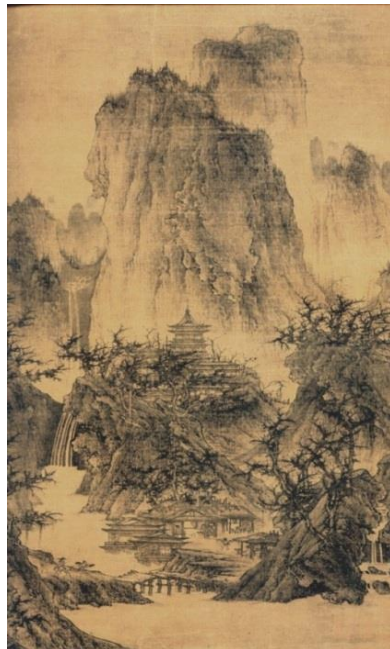


Fig. 6 – Li Cheng (919-967). Templo nas montanhas. s/data

En chino existen varias palabras para nombrar el paisaje, cada una de ellas expresa un matiz específico, sin embargo, el término más genérico, que incluye a todos los demás, es *shanshui*, palabra que surge de la contracción de dos sinogramas *shan* (montaña) y *shui* (agua, río), que son, por supuesto, muy antiguos, muy anteriores a *shanshui* (paisaje) en cuanto tal²⁷.

As condições que permitiram o nascimento das primeiras obras pictóricas com paisagens na China remontam aos últimos anos da dinastia Han (206a.C. a 220d.C.) quando esta foi atacada sistematicamente pelos bárbaros, provocando as migrações até o sul e a queda da dinastia em 220 d.C. Esses

²⁷

MADERUELO, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*. P. 21

acontecimentos geraram a fragmentação do império, que teve como consequência a perda do sentimento de coletividade, traduzido em um forte individualismo, propiciando a acolhida do taoísmo, o qual se converteu na religião da salvação individual.

Nesse contexto seus praticantes partiram para retiros na natureza. Esses indivíduos, geralmente ilustrados caídos em desgraça, afastavam-se do mundo para dedicar-se à arte da caligrafia, da qual surgem, através de uma contemplação da natureza, as formas da paisagem. *“El paso de la caligrafia a la pintura se realizó al trasladarse los conceptos y los gestos de la escritura a la representación gráfica, lo que fue posible gracias al carácter ideogramático de la escritura china”²⁸*.

Isto quer dizer que esta nova forma de ver o mundo, nasce através da cultura, contexto em que, acontecimentos históricos mudam a sensibilidade. Mas o que aconteceu no Ocidente? Como foi que a cultura ocidental ficou cega à paisagem?

1.6.2 As vilas romanas

Existem referências a respeito da sensibilidade sobre a paisagem na Roma antiga antes da era cristã, nas vilas, construções feitas fora da cidade, onde os cidadãos procuravam uma vida frugal (Fig. 7).



Fig. 7 – Casa de Mario Lucrécio. Pompeia. Século I.

²⁸

MADERUELO, J. *Ibid.*, p. 20

A arquitetura de vilas com jardins, e uma incipiente pintura mostram essa sensibilidade, sem que ainda exista uma palavra para conceitualização. Do século I datam as decorações das vilas que representavam lugares e a vida frugal no campo. “*Estos frescos de carácter meramente decorativo, han aparecido en casas al pie del Vesubio, por lo tanto, nos harían suponer que los romanos del siglo I habrían alcanzado ya el concepto de paisaje, o al menos el de ‘vista paisajística’*”²⁹.

Assim, a Roma antiga pode ser considerada uma cultura protopaisagista, com uma sensibilidade que se vê truncada com a chegada do cristianismo cuja visão moralizante rejeita os sentidos como fonte de conhecimento.

1.6.3. A Subida ao Monte Ventoso

Um dos antecedentes da visão da paisagem ocorre na alta Idade Média, quando Petrarca (Arezzo, 1304 — Arquà, 1374), poeta, erudito, humanista, decide escalar o Monte Ventoux (Alpes Franceses), e deixa a memória dessa experiência numa carta dirigida ao monge agostiniano, amigo seu, Dionisio de Borgo San Sepolcro. Petrarca descreve sua ascensão, a qual fez “levado unicamente pelo desejo de contemplar a elevação”³⁰, mas o que no começo parece ser uma crônica da excursão resulta na interpretação de caráter metafórico dos lugares e da subida, referidos à ascensão ao céu por meio da virtude³¹.

Apesar da visão moralista de Petrarca, na sua carta, aparece uma frase que dá a entender como será concebida a paisagem na cultura europeia, com a frase: “*Entonces, contento, habiendo contemplado bastante la montaña, volví hacia mi mismo los ojos interiores*”³². Além disso, Maderuelo faz uma interpretação desta frase, seguindo a filosofia neoplatônica dos primeiros renascentistas: “iluminei o visto com os olhos interiores da alma”³³. Isto significa, que a paisagem não é o mero conjunto dos

²⁹ MADERUELO, Javier. *Ibid.*, p. 49

³⁰ MADERUELO, Javier. *Ibid.*, p. 83

³¹ MADERUELO, Javier. *Ibid.*, p. 84

³² MADERUELO, Javier. *Ibid.*, p. 84

³³ MADERUELO, Javier. *Ibid.*, p. 84

acidentes geográficos e a união dos elementos no meio, mas a interpretação sensível e pessoal que dela se faz. Neste contexto, a importância da carta de Petrarca radica nas duas frases: uma que fala da intenção desinteressada, ou do propósito da contemplação e a outra que fala da interiorização dos panoramas que se oferecem à visão.

1.6.4 Jardins

Os jardins são importantes na constituição do olhar paisagista, em primeiro lugar, e considerando a teoria das artealizações de Roger (2007), eles são artealizações *in-situ*; acontecem diretamente no espaço. No jardim acontecem as operações que constituem a paisagem. A primeira é um recorte de terra, uma fração escolhida da natureza, de onde é eleita uma parte do campo visual, que será logo transformado segundo a vontade do homem. Essa operação, exposta mais adiante, é a mesma do quadro, quando o pintor seleciona uma parte da terra para representá-la. No jardim, a natureza está contida e ordenada graças às leis da geometria. A segunda operação é o ordenamento dos elementos, para formar um conjunto, uma composição (Fig. 8).



Fig. 8 – Peter Greenaway Draughtsman's contract 1983

O jardim é uma passagem entre a natureza indômita e o homem. Este apresenta-se como um limite que afasta e aproxima, isolando uma parte de terreno e transformando-

o. O sentido primigênio da palavra paraíso – associada ao primeiro jardim do nosso imaginário, o Éden– é o que está contido, o que está detrás da cerca³⁴. Desde o primeiro jardim pode-se encontrar o isolamento, operação realizada através da janela na pintura de paisagem. Enfim, as operações de recortar, isolar e ordenar segundo as leis da geometria, configuram o fazer do paisagista.

1.7. A invenção da perspectiva

A perspectiva é o modelo de conhecimento que faz possível a paisagem, como diz Anne Cauqueline (2008), paisagem é uma questão de perspectiva. Como invenção do Renascimento a perspectiva, permitiu a visão em profundidade, a geometrização do olhar em fórmulas matemáticas. “A invenção da perspectiva é justamente o nó da questão. Ao fixar a ordem de apresentação e os meios de realizá-la em um corpo de doutrina, a perspectiva tida como ‘legítima’ justifica o aparecimento da paisagem no quadro³⁵”.

É no Renascimento onde se dá o conhecimento das fórmulas matemáticas que compõem a perspectiva. Piero della Francesca (1415-1492) e Brunelleschi (1377-1446) são os responsáveis pelo desenvolvimento das fórmulas matemáticas que resultaram na perspectiva linear³⁶. A outra forma de ver em profundidade é a perspectiva atmosférica, que foi desenvolvida de forma empírica por Leonardo da Vinci (1452-1519) nas suas pinturas, e com anotações técnicas no seu Tratado da Pintura.

Uma simples técnica transformou a visão que o ser humano tem do mundo: nosso conhecimento da natureza, das ideias de distância, e das proporções. A paisagem, entendida assim, não é uma criação da mera emotividade – como foi pensada pelos expressionistas – é sim, uma construção racional. Desta forma, o

³⁴ ROGER, Alain. *Ibid.*, p. 38

³⁵ CAUQUELIN, Anne. *Ibid.*, P. 36

³⁶ MADERUELO p148

motivo é realizado a partir de um ponto de vista escolhido pelo pintor, para ordenar os signos de maneira que sintetizem a sua ideia de paisagem.

A perspectiva permitiu aos arquitetos e pintores renascentistas, projetar suas cidades ideais. Esta não é só uma técnica, é uma forma simbólica, o filtro através do qual se percebe o mundo. “Pois essa forma simbólica estabelecida pela perspectiva, não se limita ao domínio da arte; ela envolve de tal modo o conjunto de nossas construções mentais que só conseguiríamos ver através de seu prisma”³⁷.

A imagem em profundidade, alcançada graças à perspectiva, instaura o horizonte, linha à altura dos olhos onde se acha o ponto de fuga, abstração da distância. Profundidade que é o além do quadro. A visão em perspectiva, artifício usado para fazer ver em profundidade, impede por sua vez de ver a superfície do suporte. Paradoxo inelutável: vê-se profundidade onde só há superfície, atmosfera onde só há matéria opaca, pintura. O pintor contemporâneo, consciente do engano, joga, ignora e questiona essa forma de ver. No entanto, será que depois de inventar o horizonte é possível não habitá-lo?

Para realizar o olhar em perspectiva, é necessário limitar o campo de visão, pois não é possível geometrizar o mundo num espaço sem limites. Na história da invenção da perspectiva, foi criado um dispositivo que além de limitar nossa visão, permite o olhar em profundidade: a janela.

1.8. A janela

Roger³⁸ confere à janela um papel de protagonista na invenção da paisagem, na medida que, em seu conceito – e no de outros autores como Cauquelin (2007), Maderuelo (2006) ou Berque (2009) – o nascimento da paisagem ocorre na janela. Esta invenção da pintura renascentista tinha a função de liberar o olhar do cubo

³⁷ CAUQUELINE, Anne. *Ibid.* p. 38

³⁸ ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

cênico, levando-o para fora mediante o recurso técnico da perspectiva, ao encontro da paisagem (o quadro dentro do quadro).

Porque el suceso decisivo, que creo que los historiadores no han destacado lo suficiente, es la aparición de la ventana, esta venduta interior del cuadro, pero que lo abre al exterior. Este hallazgo es sencillamente la invención del paisaje occidental. La ventana es, efectivamente, ese marco que, aislándolo, encajonándolo en el cuadro, convierte el país en paisaje³⁹.

Esta citação, além de sintetizar o aparecimento da paisagem, apresenta uma palavra que é chave para a sua idealização, porque denota uma das operações que implicam na sua construção. A palavra é *aislar*, isto é isolar, de alguma forma afastar, colocar à parte. Esse isolamento da imagem através da janela, é um dos conceitos operacionais da construção da paisagem, e é chave para a construção da mesma na contemporaneidade e na poética visual desenvolvida no presente trabalho.

Esse primeiro isolamento é encontrado em muitas obras do Renascimento, por exemplo, no autorretrato do pintor e gravador Alberto Durero (1471-1528), que representa a visão da janela e já denota uma sensibilidade à paisagem, desta vez subordinada a outro gênero, o autorretrato (Fig. 9).



Fig. 9 – Alberto Durero. Auto-retrato. 1498

³⁹ ROGER, Alain. *Ibid.*. Pp 80-81

O olhar sempre precisou de artifícios para apreender as coisas. Quando o artista desenha do natural, seu primeiro passo é definir uma horizontal e uma vertical. A totalidade é inapreensível, portanto os artifícios são necessários. São bem conhecidos na história da arte os desenhos de Durero, que ilustram sua utilização (Fig 10).



Fig. 10 – Durero, visores de perspectiva.

Na série dedicada ao desenho, de Juan José Gómez Molina (1999), o livro *Máquinas y herramientas de dibujo*, ilustra o uso de aparelhos que operam como mediação para a captação e representação da natureza⁴⁰. Eles instauram uma vertical e uma horizontal, princípios elementares da ordem. Ordenam a natureza, dão ao recorte gravidade, peso, equilíbrio, unidade e composição. Esses artifícios, dispositivos do olhar são meios para aproximar o que está distante, enquanto se impõem como um limite, afastam. Igualmente o quadro, como janela, também aproxima e afasta (Fig. 11).



Fig. 11 – Peter Greenaway. Fotograma de *Draughtsman's contract*. 1984

⁴⁰ GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.). *Máquinas y herramientas de dibujo*

Essa mancha matéria, corpo, gesto do pintor, quase palpável, representa uma floresta no fundo do quadro; “as arvores estão ali, mas onde? Como?”⁴¹. Estão no limite, distância inalcançável.

A janela é outro dispositivo do olhar, e mais ainda: todo recorte visual do meio que configure uma paisagem é uma janela. Dessa forma, a janela se mostra como o dispositivo por excelência para dar visibilidade às paisagens:

A janela também aparece na arte moderna. Mas ao contrário da tradição perspectivista, aqui, esta imagem é tomada como simultaneamente transparente e opaca. A superfície que admite luz também a reflete. Leva para dentro e da para fora; duplicidade que faz com que se estenda, como uma grelha em todas as direções até o infinito. A janela cumpre a mesma função que tiveram as nuvens: instaura o espaço sem profundidade nem limites, que conforma a visualidade contemporânea⁴².

A paisagem é um recorte, fragmento da grade em que o mundo é dividido. Todo recorte evidencia um ponto de vista, isto é, uma perspectiva e uma forma de ver o mundo; é uma idealização do país. Na arte moderna e contemporânea, existe na janela e no quadro, uma dialética entre o superficial e o profundo, a opacidade e a transparência, que questiona o modelo perspectivo.

1.9. A paisagem como gênero autônomo

Os acontecimentos sociais que resultaram no nascimento do gênero pictórico da paisagem, na palavra que o nomea, na cultura paisagista herdada, tem a ver com discussões teológicas. No final do século XVI, a reforma protestante, impulsionada por Martin Lutero (1483-1546) e em sua parte mais radical por Calvino, era herdeira de um pensamento fortemente iconoclasta, ficando proibido para os artistas representar qualquer imagem que evocasse a divindade ou os santos. Nesse momento os artistas vão procurar os motivos para suas telas, na contemplação da

⁴¹ CORTÁZAR, Julio. “Ahí pero dónde, cómo”. In: CORTÁZAR, Julio. *Octaedro*.

⁴² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ibid.* P. 10.

natureza. É assim que enfim surgem os gêneros: paisagem e natureza morta. Esses gêneros, antes chamados menores⁴³ estavam subordinados aos gêneros maiores da pintura clássica, a saber, cenas históricas ou mitológicas. É uma mudança radical se considerarmos que até então, o que legitimava uma obra como artística, era a narrativa, a história que a obra contava; essa narrativa, com o aparecimento da paisagem perde importância, para dar relevância à visibilidade.

Sua força (da paisagem) se faz sentir pelo fato de interromper as narrações. Em vez de contar, apresentar. Mas como, sem falar de como e quando se chegou –dos acontecimentos, da ação? A narração faz correr o tempo, a paisagem o suspende.⁴⁴

1.10. Figura humana e paisagem

Sabemos que na pintura clássica a narrativa legitimava a arte, tinha importância segundo o mito ou a cena histórica. Os personagens eram o centro da atenção, e a paisagem estava lá somente para compor, como plano de fundo. Com o nascimento da paisagem, isto muda, já não é importante a figura em relação ao espaço, e esta aparece agora pequena, comparada com a imensidão da visão oferecida pelo pintor. Os personagens não aparecem já realizando algo, mas vivendo, habitando a terra. A presença humana não tem mais nada a contar.

No quadro de Vermeer, “Vista de Delft” (1660) aparecem, no canto inferior esquerdo, várias figuras, anônimas, cuja presença nada conta, mas serve de referência de proporções ante a paisagem urbana (Fig. 12).

Podemos apontar outro exemplo nas pinturas de Gaspar David Friedrich (1744-1840)⁴⁵, cujas figuras não aparecem numa vista frontal olhando para o espectador, mas, olhando para a paisagem na qual estão inseridas, como se

⁴³ CALVO SERRALLER. *Los géneros de la pintura*.

⁴⁴ Piexoto, Nelson Brissac. *Ibid*, p. 31

⁴⁵ MARCHAN FIZ, Simón. Los orígenes de la pintura contemplativa. ”. *In*: LÁPIZ. Revista Internacional de Arte. España: Año X, N° 90, P. 30 – 42.

convidassem o observador do quadro a contemplar o espetáculo da natureza, e não a se perguntar pela narrativa da obra (figs. 13, 14).



Fig. 12 – Vista de Delf



Fig. 13 – Gaspar David Friedrich. Monge em frente ao mar.

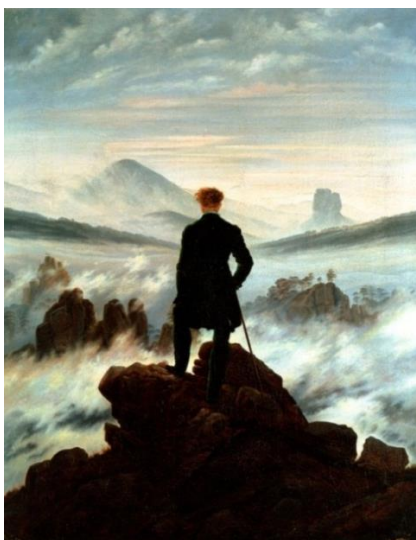


Fig. 14 – Gaspar David Friedrich. Wanderer. 1818

1.11. Algumas reflexões

Como contemplador da obra de arte, me vejo comovido por ela. Atmosfera, céu azul e nuvens que quase posso tocar; o vento que quando interiorizado, o sinto e posso escutar. Água, sol, vento, o corpo sente, e de alguma forma penetra no quadro. Isto é confronto da escala humana com a imensidão. A paisagem, ainda que seja visual, envolve todos os sentidos. Como o *Wanderer*, situado dentro da cena, olho as nuvens e as montanhas enquanto o vento frio passa por meu corpo. Estando ante o quadro, um corpo sem superfície – uma nuvem – se aproxima lentamente, até quase poder tocá-la. Levanto a mão com a intenção de alcançá-la, e quase toco com o dedo, mas, me contenho, não quero romper o encanto da ilusão.

Algo semelhante ao que aconteceu no quadro surge quando olho para a tempestade através da janela da casa. Posso escutar o vento, a nuvem que se aproxima trazendo a chuva que fica no vidro sem me alcançar. Como diante do quadro, a janela permite ver a tempestade enquanto meu corpo permanece afastado, ao colocar-se como um limite para ela, agora metamorfoseada em impressão de formas efêmeras no vidro.

Duas superfícies, uma transparente – o vidro da janela – a outra opaca – a tela. Ambas sempre condicionaram meu olhar, aproximando a paisagem e afastando-a, limitando a visualidade no marco da superfície.

Opacidade e transparência, fenômenos presentes na percepção da paisagem, aparecem de forma difusa. Como é que a opacidade do quadro permite ver através dele? Como a transparência do vidro transforma a profundidade da visão em mera impressão no vidro? Onde a paisagem é transparente? Ou será que a opacidade é aquilo que governa nossa visão? Será que a perspectiva, ao permitir-nos ver, causa-nos uma outra cegueira que nos impede ver os artifícios com os quais construímos nossa visão? Será que o homem contemporâneo, consumidor insaciável de paisagens, possui um pensamento “paisageiro”? Como o olhar paisagista se tornou um olhar turístico que consome a paisagem como o mais banal dos objetos? Quais mecanismos operam em nossa visão para que se veja o mundo contemporâneo como se vê?

2. CONTEMPORANEIDADE DA PAISAGEM

A pintura possibilitou a visão do mundo em forma de paisagem. A janela, como invenção da pintura e o quadro como janela, são os dispositivos que abrem o olhar em direção à paisagem. No século XX, o crescimento das cidades, o aumento da velocidade dos deslocamentos e da informação; a fotografia, explorada de forma artística; o vídeo, o cinema; as práticas capitalistas sobre o território; a especulação imobiliária; a publicidade e a indústria turística fizeram com que a percepção da paisagem mudasse, não sendo mais a mesma dos séculos anteriores. Por sua vez os arranha-céus que surgiram nas cidades como símbolos de poder e progresso, saturaram o horizonte que já não fica no infinito, mas nos muros opacos e sujos.

Será então que a janela tem ainda a mesma validade dos séculos passados? Sendo assim, quais são as características da janela contemporânea? Será que a pintura, comparada a outros meios de representação ainda tem aquele poder de revelação? Será que entre tantas imagens, chapadas, sem espessura, como aquelas produzidas pela mídia e a indústria turística, é possível resgatar a paisagem? Onde e como serão encontradas as imagens com espessura, carregadas de marcas do tempo, que nos revelem uma paisagem contemporânea impregnada de verdade e beleza?

2.1. Paisagem, cidade e viagem

A paisagem é um fenômeno urbano. Campo e natureza se identificam no sentido de que ambos se referem à cidade, pelo afastamento desta, chegando a ser o campo o equivalente à natureza, e o oposto da cidade⁴⁶. A classe ociosa, que se retirou para o campo a contemplar a natureza, vinha das cidades.

En primer lugar, fue necesario que naciera la ciudad, puesto que allí nace una clase ociosa; después que esta inventara “la naturaleza”;

⁴⁶ CAUQUELIN, A. *Ibid.*, p. 62

después que, por forclusión del trabajo campesino, la viera a las puertas de la ciudad, en el campo: después que los anacoretas como Maria Antonieta, inventaran “el paisaje”⁴⁷.

Isto é o que Augustin Berque (2009) chama de fenômeno urbano difuso⁴⁸; o que permite entender a cidade como uma nuvem, mudando sempre sua forma, onde é impossível definir os limites entre campo e cidade como nas primeiras paisagens da Holanda do século XVII. Vistas da cidade, vilas e o campo, são pintados por Vermeer (1632-1675) e Ruisdael (1628-1682).

O quadro de Ruisdael “Campos de trigo” (Fig. 15) exhibe uma imagem bucólica, um caminho a algum casario próximo; as nuvens e o céu desenham seu jogo de luzes e sombras na superfície terrestre, mostrando campos de trigo banhados pelo sol. Esses campos denotam uma atividade urbana e um dos seus fenômenos: a produção massiva, neste caso representada no monocultivo de trigo. Assim, apesar de parecer um motivo puramente bucólico, revela atividades exclusivamente urbanas e até mais: os antecedentes de paisagens contemporâneas como as retratadas por Edward Burtynsky (1955-) que exibem terrenos que não dá para ver com “um golpe de olho”, ou à primeira vista, porque focalizam longas distancias dedicadas a uma só atividade, territórios de ninguém, lixo, desperdício, inabitabilidade, não-lugares. As composições apesar de contemporaneas abordam temáticas que se aproximam do social e cultural, também presentes no século XVII, o século do barroco e do nascimento da paisagem no ocidente (Fig. 16).



Fig. 15 – Jacob Isaacksoon van Ruisdael (1628-1682). Campos de trigo (1670)

⁴⁷ BERQUE, A. *Ibid.*, p.79

⁴⁸ BERQUE, A. *Ibid.*



Fig. 16 – Edward Burtynsky. Oil fields. Fotografia. 2006

Sabendo que a paisagem é um fenômeno urbano, e que por tanto o termo já inclui um olhar sobre a cidade, com a clareza que na natureza não é *a-priori* paisagem, e havendo desenvolvido a história e o conceito de paisagem, vamos estudar alguns fenômenos urbanos que condicionam nosso olhar e assim tentar compreender o que chamamos aqui de paisagem urbana, ou se tal vez seja só paisagem.

Eu poderia antecipar que a paisagem urbana é mais nitidamente paisagem que a paisagem agreste e natural... sua construção é mais constante, mais marcada, ainda mais coagente. Ali tudo é moldura e enquadramento, jogos de sombra e luz, clareira de encruzilhadas e sendas tortuosas, avenidas do olhar e desregramento dos sentidos⁴⁹

Na paisagem urbana, encontramos uma Natureza dominada pela técnica, o que são os muros, as janelas, as vias, as antenas, senão a natureza dominada? Mais do que uma simples e vaidosa dominação da natureza, o que aparece na paisagem urbana é a natureza e o homem (a cultura) confrontando-se constantemente. O homem ordenando, e a natureza atuando nas superfícies que contém a memória de chuvas, céu e sol, camadas de poeira, fendas mofadas, e os signos de sua transpiração. O *flâneur* anda pela rua e observa uma sacola mexida pelo vento, um muro iluminado pelo sol, a água da chuva presa em algum buraco, a terra com a qual foram construídos os prédios e casas, a vegetação que desordenada cresce das ruínas. Na paisagem urbana são encontrados os quatro elementos revestidos pelas formas que

⁴⁹ CAUQUELIN, A. *Ibid.*, P. 150

lhes confere a interferência humana. É a presença desses quatro elementos segundo Anne Cauquelin (2007) que dá condição para a existência da paisagem⁵⁰.

Por meio da paisagem, o homem aprendeu um novo olhar sobre a natureza, seu território e sobre sua cidade. O conceito de país e paisagem, como diz Maderuelo (2006), surge como uma comparação entre territórios, e a viagem é uma atividade relevante nesse surgimento (Fig. 17).

El término país y el concepto de paisaje van a surgir, en buena medida, de la comparación entre territorios, de la constatación de las diferencias visuales y caracteriológicas entre el lugar de donde se procede y aquel al cual se llega, y de la añoranza de la patria dejada atrás⁵¹.



Fig. 17 – William Turner. St Peter's from the south. 1819 British Museum

A indústria turística vai aproveitar essa invenção da arte para promover suas viagens turísticas, mas sua visão, interessada em vender exotismos, cria imagens fictícias e construções mentais que obedecem a discursos oficiais, ou a uma visão do mundo baseada no mercado de capitais; a paisagem é apresentada como um objeto de consumo. As imagens criadas pela indústria turística são chapadas, sem espessura como um cartão postal, um monitor ou a janela sem poeira do ônibus turístico. É a cidade dos diaporamas:

⁵⁰ CAUQUELIN, A. *Ibid.*, p. 134

⁵¹ MADERUELO, J. *Ibid.*, p. 99

Os diaporamas são as paisagens mediadas, selecionadas e dispostas através de dispositivos técnicos, mecânicos, eletrônicos ou digitais. Sejam os ônibus duplos, (*sigthseeing*) que passeiam por percursos definidos dentro das cidades, parando estrategicamente nos pontos turísticos; sejam os vídeos que promovem as cidades nas férias de negócios pelo mundo; sejam as fotos à disposição para download nos sites dos órgãos de turismo de Salvador, Paris ou Barcelona. Esse aspecto significa que os diaporamas passam pela construção ou filiação a um discurso. O turístico é um dos mais proeminentes, enquadrando as cidades em cartões postais, mas não é o único⁵².

Também os discursos oficiais e as práticas capitalistas como a especulação imobiliária e a publicidade, apropriam-se do espaço, construindo imagens e discursos que regulam seu uso, dedicando sua maior parte à circulação, à produção e consumo massivo. Assim, as imagens da cidade passam a ser construídas a partir de descrições e discursos padronizados, do que interessa ser repetido. Apontam à importância histórica de prédios, praças e monumentos reforçando a retórica oficial, reproduzida muitas vezes pelos habitantes das cidades.

Hoje em dia a descrição está substituindo a paisagem. Não se pode, na maioria das vezes, dizer nada a respeito de uma cidade além do que seus próprios habitantes repetem. Nas cidades, os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. Ícones, estátuas, tudo é símbolo. Aqui tudo é linguagem, tudo se presta de imediato à descrição, ao mapeamento. Como é realmente a cidade sob esse carregado invólucro de símbolos, o que contem e o que esconde, parece impossível saber⁵³.

O olhar paisagista precisa retornar aos indícios esquecidos e invisíveis, para encontrar as imagens das cidades. Um muro, uma antena, uma fenda na rua, algum resíduo de consumo empurrado pelo vento, são os verdadeiros achados, elementos da paisagem.

Uma maneira bem diferente de falar de uma cidade: a partir das primeiras impressões que se tem ao chegar, das pedras e cinzas que restam dela ou de velhos cartões postais. Ou ainda dos seus nomes

⁵² NUNES RODRIGUES, Marcos A. Panoramas, diaporamas e caleidoscópios: Uma leitura da paisagem urbana. In: SOULAGES, François; OLIVIERI, Alberto Freire de Carvalho; BARRETO BIRIBA, Ricardo; MORAES SILVA, Ariadne (orgs). *O sensível contemporâneo*. Salvador: UFBA, 2010. P. 141

⁵³ Peixoto, paisagens urbanas p. 23

capazes de evocar a vista, a luz, os rumores e até o ar no qual paira a poeira de suas ruas. É por meio desses indícios – e não das descrições – que se pode obter um verdadeiro quadro dos lugares⁵⁴

Os turistas são levados aos sítios de importância histórica, a algum *view point* para contemplar a panorâmica, onde seja possível contemplar a cidade e reforçar o discurso oficial. Enquanto o ônibus faz o percurso, a cidade passa invisível ao turista, ansioso por chegar ao próximo ponto. Ele não está interessado em caminhar pelas ruas com lentidão, em observar os muros e as feridas da cidade. O turista está interessado na fotografia instantânea. As ruas, os percursos são apagados e esquecidos. A atenção sempre é direcionada para determinado prédio, monumento ou panorama.

Nos deparamos então com duas formas de ver a cidade: uma é moldada pela arte, com um imaginário pletórico em figuras, entardeceres, ruas, cantos e céu. A outra, moldada pela oficialidade, a publicidade e a indústria turística, cujo imaginário é estereotipado, chapado e sem crítica. Essas duas formas de ver o mundo encontram duas figuras que as representam: em oposição ao turista, o viajante. O primeiro vai em busca da fotografia instantânea, do panorama, da vista desde um *view point*. O segundo vai em busca de algo além da imagem e do cartão postal, embora tenha menos certeza do que pode encontrar. O turista viaja a procura daquilo que sabe que vai achar, porque leu em algum livro de história ou na publicidade da agência de viagens. O viajante vai pela viagem, pela experiência, o importante não é cumprir um itinerário determinado, nem chegar ao seu destino, o importante é a expectativa de descobrir coisas novas:

Quando começares tua viagem a Ítaca
pede que o caminho seja largo,
cheio de aventuras, cheio de experiências.
(...) Pede que o caminho seja longo.
Que sejam muitas as manhãs de verão
em que chegues - com que prazer e alegria!
a portos antes nunca vistos.

⁵⁴ Peixoto, paisagens urbanas p. 23

(...) Veja muitas cidades egípcias
a aprender, a aprender de seus sábios⁵⁵

O turista tira a foto instantânea do mesmo ponto de vista de outros turistas, a mesma foto do mesmo motivo. Depois de alguns instantes diante daquilo, vai embora, não sem antes guardar uma lembrança da viagem: pede para alguém tirar uma foto sua, emoldurando a panorâmica, ou monumento, na medida do possível, sem recortá-lo no enquadramento. O turista olhando à câmara. O fotógrafo ocasional deve permanecer a certa distância dos retratados, e assim conseguir uma imagem testemunha da viagem.

Contrário às imagens da arte, tal como nos quadros de Friedrich, onde as figuras estão olhando a montanha, o mar, a cidade, Nas suas instantâneas, os turistas, se posicionam de costas para a paisagem, ficando esta como fundo; não importa o que se vê, mas a confirmação de que a pessoa esteve naquele lugar; atitude tal que evidencia uma volta à narratividade da imagem. Será paisagem aquilo que o turista vê?

As imagens turísticas e comerciais não contêm caos, só ordem; não é que o caos seja sujeito, é que não está presente, foi suprimido. A ordem não dialoga com o caos. A imagem do turista não é uma imagem poética, nem crítica, pelo fato de não ser dialética, e, portanto, não é uma imagem verdadeira, nem bela:

Há de fato uma estrutura em obra nas imagens dialéticas, mas ela não produz formas bem formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas *deformações*. No nível do sentido, ela produz ambigüidade –“a ambigüidade é a imagem visível da dialética” escrevia Benjamin- aqui não concebida simplesmente como um estado mal determinado, mas como uma verdadeira ritmicidade do choque. Uma “conjunção fulgurante” que faz a beleza mesma da imagem e que lhe confere também seu valor crítico, entendido doravante como valor de verdade⁵⁶.

⁵⁵ KAVAFIS, Constantine. Viagem a Ítaca. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/ag10sosa.htm>

⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: 34, 1998. P. 173.

Numa atitude contrária àquela adotada pelos turistas, os personagens dos quadros de Friedrich (1774-1840), permanecem olhando para o motivo. A atitude é de contemplação ante o espetáculo da natureza. Esqueceram que são retratados, aparecem minúsculos, envolvidos pela atmosfera, mais perto do motivo, convidando o observador a olhar o mundo com olhar paisagista. Eles olham enquanto criticam a forma como o observador vê o mundo.

O olhar do viajante foi moldado pela arte, não pela publicidade. Seu olhar foi conquistado pela pintura; ele viaja como observador, para encontrar os céus feitos de redemoinhos de Van Gogh (1853-1890), alguma cidade invisível. Um azul de Klein (1928-1962) em céus de outras latitudes. Uma atmosfera de Rothko (1903-1970) num entardecer austral. Estradas de Hopper (1882-1967) ou nuvens Pollock (1912-1956) e assim, ao encontrá-los, a vida imita a arte.

O viajante parece aquele observador de museu, no filme *Sonhos*⁵⁷ de Akira Kurosawa (1910-1998), que contemplando os quadros de Van Gogh, percorre-os não só com o olhar, mas com o seu corpo: penetra e habita esses quadros, fez de cada obra um lugar para recriar o mundo, para habitá-lo. Ele se deixou mexer pelo vento feito de redemoinhos, sentiu a cor laranja, os amarelos e vermelhos, esquentando suas pupilas e a pele do seu rosto (Fig. 18).



Fig. 18 – Akira Kurosawa. *Sonhos*. Filme. 1990.

⁵⁷ SONHOS Filme. Dir. Akira Kurosawa

Em cada pintura ele foi guiado pela mão do pintor, autor dessas taquigrafias da emoção. O viajante empreende sua viagem para verificar as experiências acontecidas nos lugares da arte.

Para o viajante, a cidade não é mera cenografia chapada, para ele, a pele da cidade tem dobras, sinuosidades e é precisamente nelas onde o viajante habita. Ele percorre a pele da cidade com o seu olhar, com os seus passos, seu caminhar, penetra os becos, as brechas, até achar mais que fachadas, ele encontra também o que está atrás, o que não se mostra na imagem do cartão postal, o invisível, vai em busca de experiências novas, do desconhecido, não consume paisagens, vivencia, experimenta, habita.

É por isso que o estrangeiro, incapaz de reconhecer o que essas estátuas significam, pode ter acesso ao rosto interior das cidades, não estampado nos mapas nem esculpido nos monumentos. Sensível aos acentos sutis luzes, - nomes, barulhos - que as cidades fazem para nós, ele pode desvendar os seus segredos, o seu mistério. Os mais inusitados recursos, retirados do arsenal do explorador tropical nos conduzem pelas cidades estrangeiras. O viajante – aquele que persegue, como se estivesse caçando borboletas, os sons dos lugares – é a figura emblemática desse paisagismo urbano⁵⁸.

O viajante tem sempre essa atitude de se inserir na própria cidade. Este não precisa deslocar-se para viajar. De que serve viajar se o olho não está aguçado? De que serve viajar se o olhar é influenciado pela indústria turística e se viaja em busca de algumas fotografias instantâneas? É por isso que, sendo a viagem muito relevante para o paisagismo urbano, deve ser mais importante a forma de ver. O turista vê a sua própria cidade com o mesmo olhar que vê os seus destinos turísticos, e vê as outras cidades desde a retórica dos monumentos, e dos discursos oficiais e turísticos. É melhor então que a **visão esteja aguçada**, para ir a Arlés para encontrar as cores de Van Gogh (1853-1890), ou a Viena para encontrar as mulheres de Klimt (1862-1918), ou a Nova Iorque para encontrar cantos e as ruas de Edward Hopper (1862-1967). É preciso transformar o olhar, e então viajar. Ir ao parque ou à rua, e encontrar, ali um personagem de Basquiat (1960-1988). Adiante, apreciar as obras de Antoni Tàpies

⁵⁸ PEIXOTO, *Ibid.*, p.26

(1923-2012), os reflexos e transparências de Richard Estes (1932). Um terreno abandonado e agredido como nos quadros de Kieffer (1945), por exemplo.

Assim, o viajante, ainda que não saia da sua cidade, permanece com o olhar transfigurado pela arte. Oscar Wilde (1854-1900) em *A decadência da mentira* comenta:

O povo japonês é, como já disse, simplesmente um modo de estilo, uma fina fantasia da arte. Assim, se você quer ver um efeito japonês, não deverá se comportar como um turista e ir a Tóquio. Pelo contrário, deverá permanecer em casa e mergulhar na obra de certos artistas japoneses, e então, quando você tiver absorvido o espírito de seu estilo, e captado sua maneira imaginativa de visão, irá uma tarde e sentará no parque ou passeará por Picadilly, e se você não conseguir ver um completo efeito japonês lá, não verá em lugar algum⁵⁹.

Assim, será possível ver uma cidade como se fosse outra; como o viajante, se sentir estrangeiro na sua própria cidade, e ver as outras cidades como se fossem a própria.

Extrangero

Las calles son como siempre han sido:
residuos aglomerados con el tiempo y el vaho,
cemento y cartones abandonados,
estrellas cercanas que me revelan el día,
ahora caleidoscopio de luces y sombras.
Una luz pasa montada em cuatro ruedas,
una sombra de óculos negros me observa
mientras escribo esta palabra,
otros reflejos en azul blancusco
aparecen, me circundan y se van...
Ha pasado el ónibus.
Y la calle es como siempre ha sido,
Con sus heridas y sus ilusiones,

⁵⁹ WILDE, Oscar. "A decadência da mentira". Trad. Max Gonçalves Leite Ferreira. Arquivo PDF, disponível em: <http://portugues.free-ebooks.net/ebook/A-Decad-ncia-da-Mentira/html/29> Acesso em 30 de janeiro de 2013

Con sus estrellas y el sudor de las paredes.
Puntos negros de chicle dibujan um mapa celeste,
por un instante me hago a la idea de que
nadie me ve y me quedo tranquilo
mientras espero el siguiente,
o el siguiente, o el siguiente ónibus.
Cartones abandonados, y más al frente
coloridas bolsas esperan
desaparecer entre guantes y dientes invisibles
y ser digeridas por la tierra
que luego las transpira en sus fiebres.
Aderirse a las paredes y mezclarse con la piel
entre estrujones y heridas coaguladas,
calientes y húmedas y vueltas a enfriar,
y así hasta el extremo del cansancio,
en las puertas del sueño,
no tengo memoria de una calle diferente a esta,
y sentado bajo la puerta del ensueño,
escucho una voz articulando sonidos
en una lengua a la que apenas me habitúo
y logro comprender.
Soy extranjero.
Mayo 28, 2011

Como pintor de paisagens não viajo à procura de exotismos, mas sim, para explorar constantemente meu próprio olhar, procurando motivos do cotidiano, buscando de novo as imagens da minha memória, iluminadas agora por outras perspectivas, em cidades que não são a minha (Fig. 19).



Fig.19 – Juan Noreña. "Telhados e janelas". Tinta acrílica e nanquim s/tela. 125cm x 160cm. 2002. Coleção particular.

É a partir do invisível que é possível acessar às imagens da cidade, àquilo que não vemos mais, devido a aceleração, e a velocidade da vida contemporânea. Nos muros, achamos o passo do tempo acumulado em camadas de mofo e poeira, sujeira e a memória da atividade humana que recria a superfície, que como uma nuvem, se transforma com o passo do tempo.

2.2. Muros e nuvens

O quadro *A vista de Delft* (Fig. 12), inspirou a meditação de Bergotte personagem do livro *Em busca do tempo perdido*⁶⁰. Não o quadro, mas uma parte dele, não a cidade, mas um muro, a preciosa matéria amarela, construída por um acúmulo de camadas. Não mais a profundidade nem o ponto de fuga, nem o horizonte, mas superfícies que se estendem diante dos olhos como visões táteis. Olhar que antecipa o paisagismo contemporâneo, onde contemplamos não um horizonte, mas superfícies, espessura, opacidade, perda do horizonte.

Indícios da presença humana, superfícies esquecidas e sem importância, alguns muros são ruínas do que um dia era uma casa ou prédio. Os pintores informalistas espanhóis

⁶⁰ PROUST, Marcel . *Em busca do tempo perdido*. Título original: *À la recherche du temps perdu*. 1913 -1927. Apud PEIXOTO, N. *Ibid.*, p. 20; LAUXEROIX, Jean. "Una capa más". In: Revista "REPERES". Capítulo Primero, pp 12-13. Art Press. Hors-série número 16. 1995.

se inspiraram nos muros como memória da guerra civil espanhola, agredidos e feridos. As obras de Antony Tápies (1923-2012) exibem muros paisagens, recortes-janelas que nos conduzem a um horizonte tátil, à opacidade do muro, como em tantas vezes que, olhando para a cidade, a procura de um horizonte à distância, só achamos muros, e nosso horizonte se vê saturado de superfícies, signos e escritas. Muitas das obras de Tápies são recortes de muro, atos pictóricos teatrais enquanto memória da guerra e de um sujeito que riscou, feriu e interagiu com o suporte (Fig. 20).



Fig. 20 – Antoni Tápies. Gran pintura. Óleo e areia sobre tela 199.3 x 261.6 cm). Madrid. 1958.

Nas cidades que crescem verticalmente, cada vez mais nos é negada a visão do horizonte, cegando nosso olhar em profundidade. Densidade, espessura, opacidade, é assim que se apresenta ante nós a paisagem contemporânea.

O olhar hoje é um embate com uma superfície que não se deixa perpassar. Cidades sem janelas, um horizonte cada vez mais espesso e concreto. Superfície que gruda, fende, descansa. Sobreposição de inúmeras camadas de material, acúmulo de coisas que se recusam a partir. Tudo é textura: o *skyline* confunde-se com a calçada, o olhar para cima equivale a voltar-se para o chão. A paisagem é um muro⁶¹.

Ante a aceleração da vida contemporânea, os muros se apresentam ao pintor de paisagens como a imagem da desaceleração, lentidão, retardamento. Eles são a presença e memória da matéria, acúmulo de temporalidades. “(...) *la pintura ya no*

⁶¹ PEIXOTO, N. *Ibid.* p. 10

*es plana y lisa, presentándose en gruesos empastes y relieves, materia en sí misma*⁶²
 Esses recortes de muros evidenciam a materialidade do quadro, sua espessura e densidade como uma contestação e questionamento à nossa visão em perspectiva, que procura a profundidade na superfície opaca da tela.

Será possível subtrair o peso do muro, liberá-lo do peso do concreto para fazê-lo fonte de visões poéticas? Sabemos que Leonardo da Vinci (1452-1519) sugeriu, para ter uma maior imaginação ante a natureza, olhar os muros mofados, para descobrir figuras, cenas e paisagens. Olhar muito semelhante ao de Goethe⁶³ (1749-1832) ao contemplar as nuvens. Assim, os muros são possuidores de uma nebulosidade semelhante às imagens recomendadas por Leonardo. Eis um questionamento do modelo perspéctico.

Toda a história da pintura moderna poderia ser contada a partir desse elemento celeste: a nebulosidade se presta a um radical questionamento do dispositivo perspéctico clássico. A nuvem, este “corpo sem superfície” que não se deixa retratar, por muito tempo excluído do campo pictórico, serviu à pintura para problematizar a perspectiva, contestada por essas massas nebulosas⁶⁴.

No fazer pictórico, dar visibilidade ao muro que pode revelar-se paisagem, implica atravessar a “nebulosidade inerente ao suporte” até alcançar sua espessura composicional (Fig. 21) e nesta operação:

Ser, na expressão de Valéry, o olho que transforma o muro em nuvem. Apoiar-se sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento, e dirigir o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta. Toda uma paisagística está contida aí. Capaz de – sem deixar de dar concreção e espessura às coisas - subtrair peso do mundo... Buscar imagem de leveza, grãos de poeira que turbilhonam no ar. Aliviar a paisagem de todo seu peso até fazê-la semelhante à luz da lua. Transformar todo em luz: ideário clássico da pintura de paisagem⁶⁵.

⁶² RAMOS, Maria das graças Moreira. Desmitificación del soporte pictórico (el lienzo). Tese doutoral. Sevilla, ES, 1997. P. 101

⁶³ GOETHE, Johan Wolfgang von. O jogo das nuvens. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

⁶⁴ PEIXOTO, N. *Ibid.*, p. 10.

⁶⁵ PEIXOTO, N. *Ibid.*, p. 23.



Fig 21 – Anselm Kiefer. Tempelhof; Óleo, tinta acrílica, terracotta e sal s/tela

No âmbito do fazer pictórico, as camadas de pintura formam um corpo nebuloso, a superposição de camadas cria atmosfera e irregularidades cromáticas na superfície que evocam as nuvens. Desta forma, a nebulosidade está presente também no quadro. (Fig. 22).



Fig. 22 – Anselm Kiefer. Lilith. Óleo, emulsão, laca, carvão e cinzas s/tela. Coleção Hans Grothe, 1990.

Rothko (1903-1970) nos permite contemplar atmosferas que transitam entre cores frias e cálidas. Assim, a paisagem é construída pelo contato entre massas sólidas de cor que se diluem na atmosfera-espço. A superfície pictórica contém então um espaço além dela mesma, contém profundidade e atmosfera. Os títulos das suas telas denotam um pensamento que se adere à arte concreta, ao ratificar que suas pinturas são matéria, e não mais do que isso. Títulos como *Blue, green and brown* (1952), *Blue, yellow, green on red* (1954), *Magenta, black, green on orange* (1949),

denunciam a presença da matéria como tema dos seus quadros; é quase como se falasse “*what you see is what you see*”, olhe a materia-cor que está presente.

Mas, quem pode ver uma pintura de Rothko e não ver o horizonte? Por acaso existe alguém que saiba ver os seus quadros somente como matéria? (Fig. 23).



Fig. 23 – Rothko. “Blue green and brown”. Óleo s/tela. National Galery of Arts, Washington. 1952

A nebulosidade das suas superfícies, como os muros de Leonardo sempre vão nos mostrar algo além da sua materialidade. Essa figuralidade da imagem encontrou na arte moderna uma contestação no minimalismo, que procurava fugir daquela evocação espacial. “*What you see is what you see*” dizia Frank Stella (1936-); mas também Donald Judd (1928-1994) reconhecia a impossibilidade de escapar totalmente à nossa visão, habituada a um olhar evocativo de profundidade: “Para Donald Judd, duas cores eram suficientes para que uma “avançasse e a outra recuasse”, desencadeando já todo um jogo do insuportável ilusionismo espacial”⁶⁶.

Assim como olhamos os muros e os quadros, também podemos perceber as cidades como nuvens, corpos sem limites definidos, periferia com limites difusos (fig.22):

⁶⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *Ibid.*, p. 52

Da mesma maneira, a metrópole. É um lugar desprovido de situação, não tem medida nem limites. Ela não tem interior nem exterior, ali não se está dentro nem fora, tudo é estrangeiro e nada o é. Um tráfico contínuo entre os interesses, entre as paixões, entre os pensamentos. Todas essas passagens desenham a zona incerta onde se deve pensar esta conformação nunca acabada ⁶⁷.

Os quadros de John Jader Bedoya (1976-) representam vistas de lugares onde são visíveis os processos dramáticos nos quais a terra é ferida para construir a cidade. O fenômeno do urbano difuso, aqui não evoca um campo, imagem da natureza, mas os limites difusos da cidade e a destruição inerente à chegada da civilização a lugares agrestes (Fig. 24).



Fig. 24 – John Jader Bedoya. Espercir, arrojjar, aguar. Tinta acrílica e aeria. 2009.

A pintura de Bedoya, ao saturar de matéria umas partes do quadro enquanto outras são realizadas com camadas de tinta aguada, propõe um diálogo entre o motivo e a superfície pintada: o quadro apresenta-se como limite entre planos. Imagens da quase superfície da nuvem.

2.3. Movimento, deslocamentos e velocidade

Durante o século XX o movimento e os deslocamentos cobram importância na representação pictórica. Um antecedente desse interesse é encontrado

⁶⁷ PIEXOTO, Nelson Brissac. *Ibid*, p. 31

em Cézanne (1839-1906), quando fala sobre as variações ao pintar a Montanha Santa Vitória (Figs. 25, 26).



Figs. 25 e 26 – Cezanne. “Duas vistas da Montanha Santa Vitória”. Hacia1885.

Ele comentava que cada vez que se deslocava um pouco do motivo, sua composição mudava, dando origem a outro quadro. É essa experiência que contém o interesse do que depois será o cubismo.

Mas, ainda no século XIX, o deslocamento era lento, era feito a pé ou nos casos de longas distâncias, a cavalo. O deslocamento do qual nos fala Cezanne, e praticado por muitos pintores do século XIX e XX, encontra na figura do *flâneur*, da qual fala Bauderaire em “O pintor da vida moderna”⁶⁸, o modelo do artista que retrata as cidades e a paisagem. Dessa forma, a paisagem é contemplada como panorama; é uma paisagem tátil, quer dizer, tem a escala humana; os deslocamentos, no caso de Cezanne, são poucos metros ou centímetros. Igual, a cidade do *flâneur* é a cidade dos panoramas, das visões táteis, da lentidão, da contemplação, do “demorar-se para encontrar-se”. A cidade contemporânea, que privilegia a circulação e a velocidade antes que o estar e a contemplação já não é a cidade do *flâneur*, já não é para caminhar. Mas o andar, ir divagar pela rua, sem itinerário, sem interesse de

⁶⁸ BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 152p.

chegar a nenhum lugar, ainda pode ser fonte de paisagens. O deslocamento lento, como aquele de Cezanne, permite ver e contemplar o mesmo motivo, com a lentidão para achar várias cenas, vários quadros.

Essa foi a estratégia deste artista/pesquisador para achar os motivos na série desenvolvida entre os anos 2007 e 2011. Motivos encontrados através do andar pela cidade. Os quadros são paisagens construídas por justaposição de planos, os maiores em primeiro encontram-se com outros planos menores que, por essa condição imprimem profundidade ilusória da imagem em perspectiva (Figs. 27, 28).



Figs. 27 e 28 – Duas obras realizadas entre 2007 e 2010. “Horizonte alto”. Tinta acrílica sobre tela. 160cm x 130 cm, 2009. “Monte habitado”. Tinta acrílica sobre tela. 160cm x 130 cm, 2009.

Em determinado momento surgem diferentes níveis e planos que se deslocam até um ponto no infinito. Assim, o quadro alcança profundidade pela justaposição desses planos. O desenho estrutura o quadro, os contornos são feitos com tinta preta nos primeiros planos e cinza, nos planos de fundo. Os dois quadros (figs. 27-28) representam o mesmo local, vistos sob diferentes pontos de vista, motivos criados no caminhar pela cidade.

Os títulos das obras não apontam para um determinado lugar, mas para fenômenos urbanos: o habitar, a construção vertical, a organicidade da cidade. São vistas de

lugares altos, para compreender a profundidade, para escapar da visão opaca dos muros, em busca pelo céu ou uma abertura direcionada à referida profundidade.

Com o surgimento do cubismo, o deslocamento leva à quebra do aparelho perspectivo. As composições são sínteses de vários ângulos da visão, a mesma paisagem vista sob diferentes pontos de vista, como se olhasse através de um caleidoscópio (Fig. 29).



Fig. 29 – Georges Braque. Torre Eiffel. Óleo/tela. 1910.

O interesse pelo movimento encontra na fotografia o domínio técnico para entender melhor a imagem em movimento. Os experimentos de Edward Muybridge (1830- 1904) permitiram entender o movimento de um cavalo, enquanto os cavalos pintados no quadro *O Derby de Epsom* (1821), por Géricault (1791-1824) não estavam pintados em concordância com a realidade do fenômeno (Fig. 29). A fotografia captura melhor o movimento. Superioridade da fotografia sobre a pintura? Se olhamos os cavalos de Muybridge (1887), o conjunto de fotografias mostram a sequência do cavalo correndo; mas, se olhamos a fotografia, não percebemos o cavalo correndo, simplesmente veremos uma posição estática da ação, do movimento. No fotograma, o cavalo está quieto, suspenso no ar (Fig. 31). Enquanto os cavalos de Géricault (1791-1894) estão correndo, “os cavalos têm em si o deixar aqui e ir para lá, têm um pé em cada instante”⁶⁹.

⁶⁹ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Ibid.*, p. 194

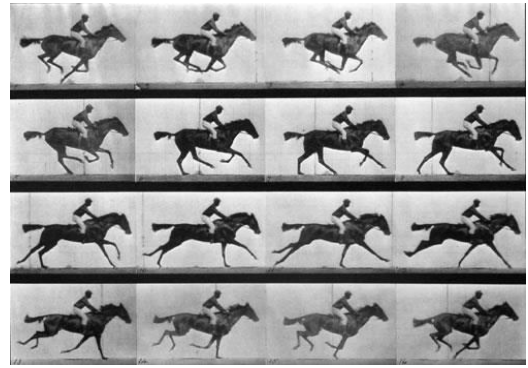


Fig. 30 –. O Derby de Epson. Óleo/tela 1821. Fig. 31 Edward Géricault Muybridge. Estudo de cavalos em movimento. 1887.

Nos começos da fotografia, quando o tempo de exposição era necessariamente muito longo, os personagens e figuras aparecem como estelas que refletem a amplitude dos seus gestos. Os fotógrafos futuristas Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) e seu irmão Artur (1893-1962) utilizam esses efeitos nas suas obras de fotodinamismo. (Fig. 32)



Fig. 32 -Irmãos Bragaglia. Saudação. Fotografia. 1911

O cinema foi o grande invento do século XX que transformou nossa visão do mundo. Graças a este, é possível contemplar o vento nas árvores, como aquela bela sequência do filme “O mistério de Gaspar Hauser”⁷⁰. O vento, que é invisível revela a sua

⁷⁰ O ENIGMA de Gaspar Hauser. Direção: Werner HERZOG. Filme-vídeo. 1974.

presença no capim. Aquele movimento que Van Gogh plasmava nas suas telas que retratavam os campos de trigo, é aquele mesmo que Herzog (1942-) retrata no começo do seu filme.

O cinema, ao apresentar sequências em câmara lenta, câmara rápida, estabelece outras relações com o tempo. O filme *Koyaanisqatsi*⁷¹ traz imagens dramáticas da cidade. Altera sua temporalidade para fazer perceber a brevidade do tempo à escala humana. A vista, as paisagens e sua sequencia, não estão contando uma história, só dão visibilidade às paisagens (Figs. 33, 34).



Fig. 33 – Godfrey Reggio. *Koyaanisqatsi*. Filme-video. 1982



Fig. 34 - Godfrey Reggio. *Koyaanisqatsi*. Filme-video. 1982

⁷¹ KOYAANISQATSI: Life out of balance. Direção: Godfrey REGGIO. Filme-video. 1982. 120min.

O filme não contém uma narrativa. A sequência de imagens que no cinema constrói uma história, em *Koyaanisqatsi*, graças ao efeito da câmara rápida percebe-se nuvens como rios, traços, intermitências, corpos sem contornos, estelas que evocam a velocidade contemporânea. A velocidade dos deslocamentos, e a velocidade das imagens sem tempo! É a vida contemporânea, configurada na aceleração.

As transformações mais radicais na nossa percepção estão ligadas ao aumento da velocidade da vida contemporânea, ao aceleração dos deslocamentos cotidianos, à rapidez com que o nosso olhar desfila sobre as coisas. Uma dimensão está hoje no centro de todos os debates teóricos, de todas as formas de criação artística: o tempo. O olhar contemporâneo não tem mais tempo⁷².

O desaparecimento (apagamento) dos percursos acontece com a velocidade dos deslocamentos. O transcurso não é perceptível, na medida em que se torna uma forma de invisibilidade, criada pela velocidade.

Como bem afirmou Peixoto, o mundo contemporâneo não tem mais tempo. Pode-se comparar à cegueira dos camponeses, que não viam a paisagem devido a seu olhar em relação à produtividade, o homem contemporâneo é igualmente cego à paisagem enquanto não afastar o seu olhar da velocidade.

Ante a avalanche de imagens que passam por nossa frente cada dia, como uma sucessão “imparável” acelerada ao extremo para dar passo a uma próxima publicidade, postal, ou sequência, imagens sem tempo, sem espessor, é preciso que as imagens tenham tempo, o tempo da aparição, aquele instante que, como um interstício, permite o espectro, a presença; é o instante que contem todas as temporalidades juntas.

Os deslocamentos fazem com que a percepção do quadro mude constantemente numa sucessão de signos com diferentes enquadramentos. A paisagem já não é estática e sim móvel, não somos nós que nos movemos, “é a paisagem que se move diante de nós”. Se fosse ao contrário, sentiríamos as mudanças atmosféricas do exterior. De outro lado, é condição para viajar a altas

⁷² PEIXOTO, Nelson Brissac. *Ibid*, p. 179

velocidades, que as janelas estejam fechadas, razão pela qual a experiência da paisagem da velocidade é antes de mais nada visual, devido ao isolamento do corpo com respeito aos outros fenômenos perceptíveis da paisagem. Com o aparecimento do vidro, a janela acentua ainda mais sua conotação de filtro.

De alguma forma, com a necessidade de se deslocar, de ir de um lugar para o outro da cidade, viajar de ônibus permite uma contemplação desinteressada como aquela do *flâneur*. Com o deslocamento do ônibus, – meio de transporte que ainda é caracterizado por uma certa lentidão – temos a certeza que se fechamos os olhos, a imagem que veremos ao abrí-los, não será mais a mesma. O viajante que va de ônibus – Não falo aqui do automóvel, e menos de conduzir, porque a concentração na estrada não permite estar atento às mudanças da paisagem – sabe que pelo movimento do ônibus não é possível contemplar uma imagem estática, como um quadro, no entanto, essa continuidade, sem cortes, é mais verdadeira do que as sequências exibidas pela televisão. As imagens midiáticas e os diaporamas invadem nosso cotidiano; os cortes, ao passar de uma notícia violenta para o entretenimento, criam uma distância enorme entre ambos os fenômenos. Assim, Nosso olhar fica fragmentado e torna impossível a reconstrução de uma totalidade. Os fragmentos da visão flutuam no ar como partículas de poeira.

2.4 Vidro e caleidoscópios

Existem outras formas de ver a paisagem: através de uma visão indireta, por meio dos reflexos projetados pelos vidros e as superfícies reflexivas que abundam na cidade. A cidade apresenta-se fragmentada e multiplicada entre reflexos e transparências. Olhar na frente equivale a olhar para atrás, à direita para esquerda; avançar é retroceder, e uma variação na paisagem gera câmbios que se multiplicam em seus reflexos. Mapas e referências de localização espacial se desvanecem como nuvens ante a experiência do espaço que conjuga muitas perspectivas em uma só visão. Aqui os pontos de fuga se multiplicam e as perspectivas se fragmentam: eis uma forma de questionar o aparelho perspectivo. Ante o vidro, os espelhos e as superfícies

reflexíveis, temos acesso a uma visão tátil: a paisagem que vemos não tem profundidade, pois é uma impressão numa superfície.

No filme NYNY A day en New York (1957) de Francis Thompson, semelhante às representações pictóricas de Richard Estes, o fragmento escolhido se multiplica em mil pequenas variações pela refletividade do vidro. As sequências do filme revelam o movimento como fenômeno do caleidoscópio. Mudança e movimento são características inerentes aos caleidoscópios. (Figs. 35, 36, 37, 38).



Fig. 35 – Francis Thompson. NYNY: A day in New York. 1957



Fig. 36 – Francis Thompson. NYNY: A day in New York. 1957



Fig. 37 – Richard Estes. Big diamonds. 1979



Fig. 38 – Richard Estes. Downtown near Broadway. 2003

Permitindo-nos ver a cidade com a ingenuidade de uma criança que não conhece o significado dos prédios, nem as retóricas, livre dessas mediações, vemos a cidade e seus fenômenos como a primeira vez. Ignorante de onde deve olhar, a criança devaneia entre as percepções e olha entre reflexos no vidro, uma rua ferida, um muro sem janelas; as imagens que se multiplicam nas superfícies reflexivas fragmentam as imagens do espaço circundante. Não tem imagens que de forma preestabelecida sejam mais importantes que outras, assim, a atenção desvia-se àquelas paisagens que são invisíveis porque não interessam a nosso olhar apressado e estereotipado.

A cidade é um caleidoscópio

Os caleidoscópios são imagens que podem se suceder sem linearidade; com a passagem do tempo e o movimento reconfigurando constantemente. Embora também contem com a mediação técnica – sejam veículos, sejam telecomunicações – os caleidoscópios, diferentes dos diaporamas, não se estruturam em um discurso. Sua leitura é opção do receptor. A sua não-leitura também; o olhar distraído é parte constituinte da sua definição⁷³

2.5 Olhar fotográfico

A câmara fotográfica de nossos dias é a evolução do visor de perspectiva usado no Renascimento. Através da técnica fotográfica, é possível enquadrar o motivo, recortá-lo e escolher o ponto de vista que permite organizar as formas e os signos de maneira que sintetizem a ideia de paisagem.

No filme de Peter Greenaway, *Drawghtman's contract* (1982), o visor de perspectiva atua como filtro, um recorte, indicando que a visão não tem os limites impostos pela janela (Fig. 11). Podemos selecionar ou ignorar na construção da imagem. O visor tem a mesma função da câmara fotográfica. A câmara obscura, antecedente da câmara fotográfica, além de recortar, traduz a imagem em luz (Fig. 39).

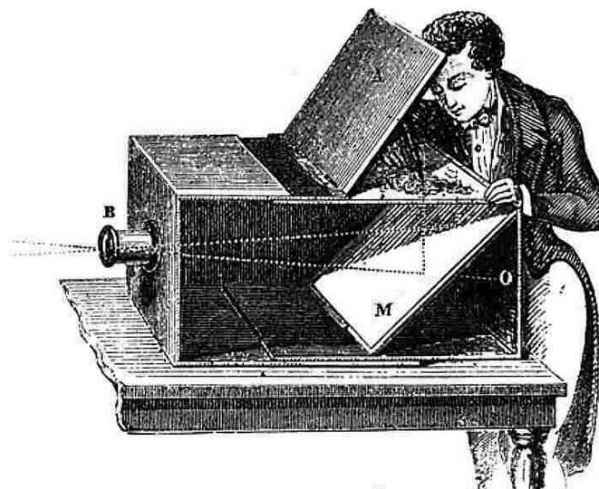


Fig. 39 – Autor desconhecido. Artista usando a câmara obscura. Ilustração do século XVIII.

⁷³ NUNES RODRIGUES, Marcos A. *Ibid.*, p. 143



Fig. 40 – Richard Estes. Paris street scene. Óleo/tela. 1972

Os procedimentos de Vermeer (1632-1675), antecipam o fotorealismo. Pintores como Richard Estes (1932-) e Gerard Richter (1932-) realizam seus quadros em um diálogo permanente com a fotografia (fig.40).

Depois dos anos 60, hiper-realistas ou foto-realistas dão importância à fotografia como uma contestação à arte abstrata e ao minimalismo. O fato de Richard Estes ter utilizado o projetor de diapositivos, além de retomar o procedimento de Vermeer, está pintando a própria luz.

Na cidade, que privilegia o movimento e a velocidade, onde é mais importante a circulação que o estar, o pintor encontra a dificuldade técnica para representar o motivo: a velocidade não permite captar certos fenômenos. A mudança permanente do motivo não permite apreender a imagem por meio do desenho. Acontece algo semelhante ao desenhista de *Draughtsman's contract* (1982), que tendo de dedicar tempo a cada desenho, entre cada sessão, o motivo mudava. A câmara fotográfica surge então como auxiliar técnico, que gera outras reflexões sobre o fazer pictórico.

Como já vimos anteriormente, não se trata de superioridade de uma técnica sobre a outra, mas um diálogo, que potencializa as possibilidades tanto da pintura quanto da fotografia. O pintor que pinta tendo a fotografia como suporte, não

pinta corpos, pinta a luz. Assim, não faz uma representação, mas uma representação da representação, e não apresenta mais a profundidade, mas uma superfície. O pintor livra-se da representação em profundidade.

Nesse sentido, os artistas transitam entre o fazer pictórico e o fotográfico. Do instante fotográfico ao tempo da pintura, da luz à matéria, da velocidade à lentidão. Entre o olhar fotográfico e a pintura, é revelado o fazer manual que revela temporalidade, assim como no fotograma, as fendas e linhas acidentais. Eis o pictórico da imagem fotográfica.

Corinne Vionnet⁷⁴ transita da fotografia à pintura, suas imagens evocam camadas pictóricas, camadas com a espessura de uma nuvem. Vionnett realiza suas imagens sobrepondo fotos do mesmo lugar tiradas por turistas. O resultado são imagens um pouco difusas, que claramente permitem perceber o motivo. A imagem construída em camadas confere uma textura pictórica, evocação de diferentes temporalidades unidas numa imagem só.

Sua técnica contém o mesmo processo de deslocamento utilizado por Cézanne, só que reunindo as possibilidades numa só imagem (Fig, 41, 42).

São imagens de luz, acúmulos de temporalidades. Vionnett realiza imagens fotográficas com muitas camadas conferindo-lhe à imagem qualidades pictóricas, que transitam da pintura para a fotografia, e da fotografia para a pintura, criando imagens nebulosas, corpos sem contorno, o sólido se desvanecendo no ar. As imagens de Vionnett evidenciam o olhar turístico, aquele que é mostrado pela mídia, da retórica oficial. Será que Paris é a Torre Eiffel? Sua obra é uma crítica ao nosso olhar: por que tanta similitude entre as imagens? É como se só um ponto de vista pudesse capturar a essência daquele lugar, eliminando outras perspectivas. O lugar passa a ser um ícone

⁷⁴ Vionnet, Corine. Disponível em: <http://www.corinnevionnet.com/>. Acesso em: 10 mar. 2013.



Fig. 41 – Corinne Vionnett. Manhattan. Fotografia

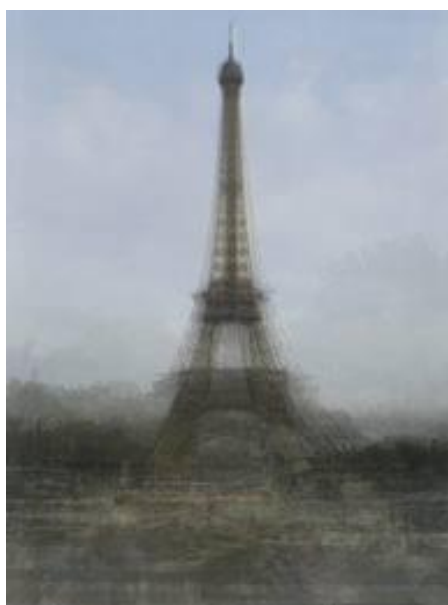


Fig. 42 – Vionnett. Eiffel Tower. Fotografia

2.6. Barroco e contemporaneidade

Podemos falar da contemporaneidade como a continuidade exacerbada do Barroco, tanto pelas características da época, quanto pela profusão e exuberância de formas e de estilos presentes na arte contemporânea. No livro *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica* (2008), José Maraval faz uma descrição do Barroco: “A sociedade do século XVII, - o século que viu nascer a paisagem como

gênero autônomo - é marcada pela consciência de crise, precisa-se de câmbios radicais, e uma classe governante interessada em não permitir a mudança”.

Esta consciência de crise surge simultaneamente ao homem moderno: aquele que sabe que pode mudar o mundo e sua realidade, dominando a natureza para submetê-la a seus desígnios, através dos avanços na ciência, que graças ao método cartesiano, e sua linguagem construída sobre base de conhecimento comprovável, adquirem credibilidade. Esses avanços estão localizados no âmbito técnico das invenções, o surgimento da tecnologia da informação com seus sofisticados aparelhos, além de pesquisas na ciência médica, a qual se converte em paradigma para ver e entender os fenômenos sociais e a cidade, e dessa forma, a palavra crise encontra o seu equivalente médico: a doença, sobre a qual é possível intervir para curá-la.

As mudanças no olhar vem ocorrendo, desde o Renascimento, gerando na sociedade a percepção de que o mundo está mudando, realidade que a sociedade teme, principalmente as monarquias, interessadas em manter a ordem estabelecida num sistema de privilégios que beneficia a uma minoria, enquanto a sociedade permanece em caos. Para manter a ordem, as monarquias recorrem a estratégias de controle, desde a repressão armada até a mais refinada rede de recursos de dominação mental.

É dessa forma que o Barroco surge a partir do choque violento, dramático, trágico e cômico entre as forças que procuram as mudanças e as estruturas conservadoras, em especial as monarquias e ditaduras que a elas se opõem. “Trata-se do espetacular e problemático desajuste de uma sociedade em cujo interior se desenvolvem determinadas forças que as impulsionam para a mudança e que lutam com outras, mais poderosas, cujo objetivo é a conservação⁷⁵.”

Embora nem todo o século XVII esteja marcado pela crise econômica, a crise social encontra suas causas, em grande parte nas restrições à liberdade de

⁷⁵ MARAVAL, Jose Antonio. *A cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica*. Tradução: Silvana Garcia. São Paulo: USP, 2009. Pp. 74-75

intercâmbio de bens, os tributos excessivos e o sistema que favorece a minoria privilegiada.

No cinema contemporâneo, Peter Greenaway (1942) exhibe em seus filmes fortemente influenciados pela cena teatral em suas relações sociais com o Barroco, sempre marcadas pela intriga, como se a arte fizesse parte do jogo e do comportamento do artista. Pode ser o herói como o Rembrandt de *Nightwatching*, que em seu quadro “*La ronda de la noche*” revela uma conspiração, sofrendo depois as consequências morais e econômicas da sua ousadia. Pode também ser o anti-herói de *Draughtsman’s contract*, desenhista que inspira uma intriga porque seus desenhos – realizados por encomenda para um conde que depois é assassinado - desvelam detalhes que, unidos revelam a conspiração (Fig. 43).

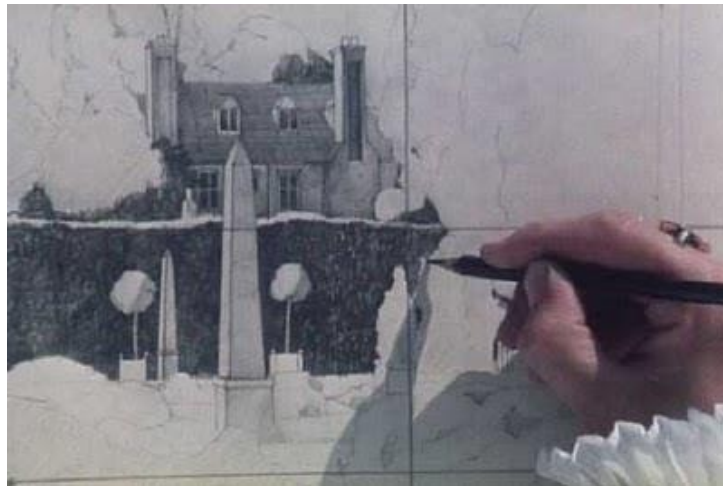


Fig. 43 – Peter greenaway. Draughtsman's contract. Filme. 1982

Quando o desenhista é considerado por todos como um gênio, um diálogo o delata e sua impostura é descoberta: virtuoso de composições e claro-escuros desenhou, mas, não viu... é inocente, e portanto merece que seus desenhos sejam queimados, que lhe sejam arrancados os olhos, e finalmente, seja executado. É a violência, utilizada como recurso pedagógico para manter à margem, as expressões de desconforto e resistência.

Francis Thompson (1957) com seus videos de caráter experimental, exhibe imagens sucessivas , fragmentadas e nebulosas que tambem remetem ao barroco (Fig. 43).



Fig. 44 – Francis Thompson. NYNY a day in new York. Filme. 1957

O Barroco é uma cultura dirigida e uma cultura de massas. É também uma cultura urbana. A cidade é privilegiada em relação ao campo por permitir maior acesso aos bens produzidos. A vida concentrada nas cidades favorece o anonimato, a delinquência, e a solidão, o que incentiva o individualismo. Para manter o controle, se procura dominar às massas, seu alvo é o conformismo da sociedade à ordem estabelecida.

Não se fala ainda de publicidade, mas cabe lembrar que a cultura barroca coincide com o nascimento da modernidade, a qual, três séculos depois, havendo concebido o capitalismo, vai se servir da publicidade para controlar as mentes, aproveitando uma das pulsões mais fortes do ser humano: o desejo, até transformá-lo em mero anseio de consumo e dessa forma, ter garantida a sujeição do indivíduo ao sistema como consumidor⁷⁶.

A cultura barroca construiu uma visão do mundo e do homem. O mundo é um confuso labirinto, deformado, e multiplicado. Reproduções, a imprensa e as técnicas de gravura permitem o consumo massivo das obras de arte; muitas cópias de um original.

⁷⁶ Sobre este tema, ver: YORI, Carlos Mario. “El habitar humano y la reinención mito-poética del mundo”. In: YORI, Carlos Mario. *Topofilia o la dimensión poética del habitar*. Bogotá: Javeriano, 2006. P. 339 ss

O mundo já não é uma totalidade absoluta, mas uma multidão de olhares reunidos e fragmentados num caleidoscópio quebrado. Uma avalanche de olhares, um turbilhão no ar como partículas de pó, como os minúsculos fragmentos de um vidro quebrado.

Em certo momento eu disse que a pintura de Velásquez é uma pintura em primeira pessoa. Isto corresponde perfeitamente à mudança que a noção de experiência sofre no Renascimento – que vê no mundo fenomênico manifestação ou reflexo de uma realidade objetiva– e no Barroco, para o qual a experiência é tradução de uma visão interior⁷⁷.

Aquilo que chamamos de estilo barroco é então uma profusão de estilos. Composições majestosas, saturadas ou muito simples, grande excesso das cores ou um quase monocromatismo, composições saturadas ou ascéticas. O estilo barroco pretende emocionar, comover, surpreender, tendendo a recursos como o extremismo, o exagero, a dificuldade e a suspensão para captar a atenção e manter sujeita a vontade.

É importante ressaltar que muitas das características barrocas da alegoria permanecem na atualidade. O mundo contemporâneo apresenta traços que foram herdados do Período Barroco, como a transitoriedade, a incompletude, a ambiguidade de sentido e a morte⁷⁸.

No século que viu o nascimento da paisagem como gênero pictórico autônomo, o movimento e a velocidade são motivo de fascinação.

Deparamos, no contexto da época com o fato de que o apelo à individualização da experiência suscita um sentimento de variação e mudança, que provoca, por sua vez, a afirmação de uma pretensa capacidade de contê-los. Em virtude disso, a atenção ao homem e à sua sociedade acabaria por derivar para um posicionamento em primeiro plano da ideia de *movimento*. Toda uma série de conceitos, implicados em diferentes aspectos da cultura barroca, vincula-se a este papel do movimento como princípio fundamental do mundo e dos homens: as noções de mudança, alteração, variedade, ou de caducidade,

⁷⁷ MARAVAL, José Antonio. *Ibid*, p. 283.

⁷⁸ BERNARDES MARGUTTI, Vivian. Narrativas alegóricas: do Barroco à contemporaneidade. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br> Acesso em 10 de março de 2013.

restauração, transformação, ou de tempo, circunstância, ocasião, etc., são derivações dele⁷⁹.

A ideia de movimento e a descoberta da circulação do sangue fez pensar na cidade como um sistema circulatório com suas veias e artérias. Circulação que será privilegiada nas cidades, e mais ainda na cidade contemporânea⁸⁰ (Fig. 45).



Fig. 45 - Desenho de uma ilustração do século XVII, ilustração da circulação do sangue. Tinta sobre tecido, 2011

A arte pede movimento, ação e participação. O teatro é o ideal de arte total⁸¹, onde todas as demais artes estão contidas como ato, acontecimento, espaço temporal. Com o movimento como princípio fundamental, a mudança das coisas faz pensar na vida como algo inacabado, esse contexto justifica o gesto inacabado, o estado das obras como se tivessem sido abandonadas antes do processo ser finalizado.

⁷⁹ MARAVAL, José Antonio. *Ibid.*, p. 275

⁸⁰ Sobre este tema, ver: SENNETT, Richard. Arterias y venas. In. SENNETT, Richard. *Carne y Piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza, 1997.

⁸¹ Em alemão: **Gesamtkunstwerk**. Termo refere-se à conjugação de música, teatro, canto, dança e artes plásticas, em uma única obra de arte. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk> Acesso em 25 de fevereiro de 2013

A pintura barroca é teatral por excelência. Na obra “*As meninas*” de Velásquez (1599 -1660) se pode observar o espectador refletido no espelho, desempenhando o papel de rei e rainha. A partir de manchas distribuídas na superfície da tela existe a sensação de grande espacialidade e movimento.

Tanto na pintura contemporânea de paisagem, quanto na pintura barroca, se percebe interesse em transportar o espectador fisicamente ao espaço representado nas telas, geralmente de formatos monumentais. Não somente janelas para os olhos, mas portas para o corpo, que imaginariamente – como um corpo astral - percorre a paisagem e habita na superfície. É na superfície da obra que acontece esse deslocamento em que o corpo habita o espaço insinuado, produzido pelo gesto pictórico. Isto é a teatralidade da imagem e o figurável da matéria. A superfície que contem algo além dela mesma. O nosso olhar, habituado a ver em profundidade, se abre para então o quadro como uma janela, como um telão que cai e abre um novo espaço em grande escala, onde o corpo pode penetrar, quase que interagindo com ele (Figs. 46 e 47).



Fig. 46 – David Hockney com *Bigger Trees Near Warter* em *Royal Academy of Arts* em Londres, Maio 2007. Photograph: Adrian Dennis/AFP/Getty Image.



Fig. 47 – Anselm Kiefer. *Sternenfall* em exposição em *Grand Palais*, Paris, 2007.

Deste ponto de vista, a contemporaneidade é uma continuidade do Barroco: consciência de crise em todos os setores da sociedade, a necessidade de mudanças profundas e uma classe dominante interessada em manter o sistema que privilegia uma minoria. Avanços na ciência e a tecnologia, e o domínio da natureza mediante a técnica. Estratégias de controle mental, para manter a vontade sujeita a um sistema que manipula o desejo até convertê-lo em mero anelo de consumo. Na arte, uma profusão de estilos, escolhas, estratégias e temáticas que refletem o caos reinante.

O leque aberto por Duchamp (1887-1968) confirma a individualidade do artista. O que chamamos de arte é justificado pelos conceitos e pela escolha dos artistas⁸². Muros, nuvens, cantos, a rua, tudo pode ser temática para arte de nossos dias. Ao artista cabe convencer através de argumentos esse novo paradigma. É o olhar do artista que inventa um novo mundo.

⁸² CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: Uma introdução*. São Paulo: Martins fontes, 2011. 195 p.

3. RECORTES: UM OLHAR SOBRE A PAISAGEM URBANA CONTEMPORÂNEA

3.1 Sobre as obras

A série de paisagens urbanas desenvolvidas por este artista, parte da ideia de recorte (quadro e janela) como filtro do olhar ávido do fazer artístico. A paisagem urbana contemporânea trata de fenômenos próprios da vida na cidade: o deslocamento permanente, a velocidade e a mobilidade dos pontos de vista, os signos da globalização e o grande poder do sistema mercantil na construção da paisagem.

O visor de perspectiva, utilizado pelos pintores desde o Renascimento evoluiu para outros dispositivos como o aparelho fotográfico, que surge como instrumento para a documentação e o **recorte**, que é um dos conceitos operacionais da construção da paisagem. Nesta linha de pensamento, o quadro, enquanto janela para mundo do pintor é o lugar privilegiado para seu aparecimento.

A realização da imagem depende de processos técnicos inspirados em reflexões sobre a temporalidade da imagem, do nosso cotidiano e da nossa vida na cidade. No desenvolvimento do processo, a câmara fotográfica é o dispositivo para captar a imagem que depois é recortada escolhendo o enquadrando da imagem pictórica. A pintura feita com camadas pictóricas antepõe o tempo do clique fotográfico ao tempo da pintura, gerando uma poética de retardamento, que põe de manifesto uma contemplação reflexiva e crítica. Os quadros resultado desse projeto, são recortes de um olhar paisagista da cidade de Salvador, tentativas de sintetizar uma ideia de paisagem no motivo pictórico. Imagem da cidade que expressa os fenômenos e os processos de construção e significação da cidade contemporânea.

A figuração nos quadros tenta propor um diálogo corporal com a paisagem urbana. Por isso os formatos contem uma proporção não apenas visual, mas, que dialoga com o corpo numa escala que aproxima à temática. Ou talvez afasta?

Porque a obra, na medida em que aproxima, também afasta; jogo dialético das imagens.

O formato das obras é uma tentativa de confrontar o observador com a escala humana, apresentando uma antropometria que o coloca na linha do horizonte. Os recortes confrontam o observador com uma imagem em grande escala, como forma de aproximar o distante para fazê-lo objeto de conhecimento, e simultaneamente afasta para isolar a experiência. Seria como a janela na arquitetura, precisa se colocar considerando a escala humana, as obras pretendem dialogar com o corpo, com quem o observa.

A pintura que o artista realiza é um embate corpo a corpo com o suporte e com os materiais. É importante fazer perceber esse processo, essa luta e diálogo com a superfície na qual os elementos estão expostos como testemunhas de uma natureza dominada pela técnica, à procura da realização da imagem numa visão poética do mundo. Poética enquanto “um fazer”, que constroi o olhar.

A obra é um olhar ligado à tradição da perspectiva, mas com conhecimento do engano. O pintor não é ingênuo, ele sabe que a perspectiva é também uma forma de não ver ou camuflar a superfície, e as operações que a ocultam. Nesse sentido, a estratégia de pintar em camadas superpostas é uma forma de evidenciar a superfície, a matéria, o corpo da pintura, de questionar a perspectiva.

A utilização de areia como material de carga⁸³ na realização dos quadros é uma forma de subverter o modelo tradicional, para acentuar a memória do gesto e fazer evidente a superfície e a matéria, de negar a profundidade.

Este pesquisador, como viajante que compreende a ficção dos discursos oficiais, não procura paisagens que representem discursos e que deem visibilidade ao poder estatal, ou à indústria turística. É por isso que os motivos escolhidos não são os emblemáticos da cidade, não representam prédios importantes,

⁸³ RAMOS, M. Desmitificación del soporte pictórico (el lienzo). Tese doutoral. Sevilla, ES, 1997.

panorâmicas exuberantes, ou representações das grandes obras de engenharia, são lugares cotidianos e até anônimos, escolhidos pelo olho deste artista.

A relação com a cidade não é a de um simples turista que viaja para conhecer aqueles lugares que sabe que existem, porque fazem parte dos catálogos de visita obrigatória. A relação com a cidade é do viajante, capturador de imagens inusitadas; algumas vezes o *flâneur*, que caminha, errante à procura do motivo pictórico, do panorama, da paisagem que mostre não tanto imagens complacentes da cidade, que são signos de um orgulho cívico, mas um olhar crítico sobre as dinâmicas que configuram a cidade, nosso olhar e nossa própria espacialidade.

Cada quadro representa uma totalidade, sem nenhuma ligação com os demais quadros. A leitura da obra depende de cada observador, que no seu olhar pode talvez encontrar na pincelada, outras formas de ver.

Cada obra de arte se apresenta então, como mero fragmento, uma minúscula peça arbitrariamente recortada de um tecido infinitamente mais amplo. Como se olhássemos a paisagem através de uma janela, o quadro truncando a vista, mas nunca abalando a certeza de que a paisagem continua para além dos limites do que podemos ver nesse momento. Esse alargamento lateral do espaço é proporcionado, paradoxalmente pela janela. A paisagem então deixa de ser aquilo que se oferece lá ao fundo para se converter no campo, plano e extenso, em que se articulam todas as coisas: uma grade⁸⁴.

3.2 Procedimentos e operações

A procura do motivo pictórico é uma “não procura”, como bem falava Picasso (1890-1973): “eu não procuro, acho.”⁸⁵; o motivo pode surgir a qualquer instante. O caminhar desprevenido pela cidade é uma forma de encontrar o que pintar. Nessa procura, o desenho *in-situ* do motivo é uma memória da experiência e

⁸⁴ PEIXOTO, N. *Paisagens urbanas. Ibid.*, p. 10.

⁸⁵ Disponível em: <http://www.apoa.com.br/uploads/arquivos/correio/correio143.pdf> Acesso em março 1º de 2013.

ferramenta para o trabalho de ateliê. A caderneta de desenhos é companhia inseparável nesse caminhar (Figs. 48, 49, 50, 51, 52, 53).



Figs. 48, 49, 50, 51, 52, 53 – Desenhos de caderneta.

Outras vezes, este artista é um simples passageiro de ônibus que contempla desprevenidamente os quadros que passam pela janela, e como dentro de um caleidoscópio, observo as paisagens refletidas nos vidros.

A câmara fotográfica é ferramenta para captar os detalhes impossíveis de capturar por meio do desenho, as imagens desta, então, são modelos na construção dos quadros. Não se trata da mera e simples representação de uma foto, aqui os procedimentos fotográficos dialogam com os procedimentos pictóricos.

Algumas das fotografias escolhidas são imperfeitas, estão fora de foco ou desfocadas; imperfeições que fazem das fotografias escolhidas, modelos ideais, dado que na indefinição dos contornos, as figuras como estelas e **nuvens**, proporcionam os efeitos que se buscam na pintura (Figs. 54, 55, 56).

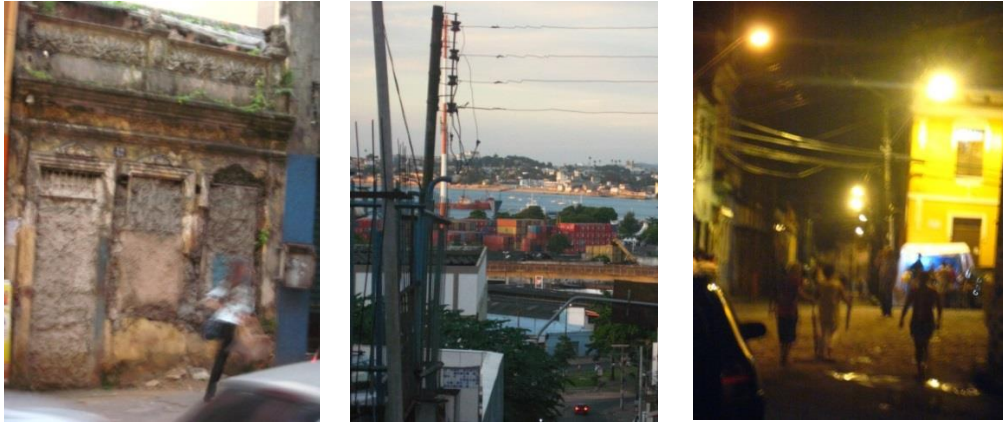


Fig. 54, 55, 56 – Fotos para pinturas.

Outras vezes, escolhe-se um fragmento minúsculo da imagem fotográfica, fragmento que, quando ampliado, revela o pixel da imagem e cria uma indefinição do detalhe que permite a liberdade de pintar objetos como mera presença, um reflexo de luz, uma mancha de cor.

O fato de capturar muitas imagens dá liberdade para escolher a ideal entre uma quantidade ilimitada de possibilidades. Entre muitas fotografias, escolhe-se uma, e desta se elege um fragmento, um recorte. Recortar é o jogo de achar “**o quadro dentro do quadro**” a janela dentro da janela. Recortar é o fato de fazer escolhas dentro de um leque infinito de possibilidades. Depois de escolher a imagem, começo a pintar. A pintura é realizada com camadas delgadas ou veladuras e as imagens surgem pouco a pouco. **As primeiras camadas são soltas e livres; por serem aguadas, a tinta escorrega sobre a** superfície, efeito incontrolável para quem pinta com a tela em posição vertical e com a tinta mais diluída. Esse gesto torna ainda mais evidente a sua fisicalidade; ao escorregar, a matéria foge da sua “figuralidade” e o jogo da visão por meio do qual, toda matéria pictórica contem em si mesma figuras e também cria uma ilusão espacial, pode também ter seu movimento inverso: o céu representado, aparece também como meras pinceladas, matéria pictórica sem ilusão

espacial, assim podemos dizer “*What you see is what you see*”. Recordemos a Bergotte, (personagem de Proust, 1971-1922) para quem o muro da Vista de Delft se transforma em a “preciosa matéria amarela” (Figs. 57, 58, 59).



Figs. 57, 58, 59 – Processos pictóricos.

A matéria é memória do tempo na pintura, que guarda arrependimentos, lapsos e emboscadas. O pintor sabe que a primeira camada, vindo das profundidades, tende sempre a querer sair à superfície, que a profundidade é superfície e a superfície profundidade. No processo pictórico, a o conteúdo da obra tarda muito tempo para vir, e o tempo (perdido, segundo Proust) é uma questão de camadas e estratos.

No momento de pintar, sempre tenho presente o jogo dialético de superfície e profundidade, assim, pintar é ao mesmo tempo acrescentar e tirar, (acrescentar tinta e tirar pó). Mais uma camada para “abrir” melhor! Para descobrir melhor!

Porque acrescentar uma nova camada é na realidade retirar outra, isolar a vista, desobstruir a via:

A tela branca é como uma poeira que recobre o quadro. Basta limpá-la. Tenho um pequeno pincel para espanar o azul, um outro para o

vermelho, outro para o verde: meus pincéis....Quando bem acabar de limpá-la, a pintura estará lá⁸⁶.

Quando eu começo a pintar, igual que a Braque(1882-1963), parece-me que o quadro está do outro lado, somente coberto por uma poeira branca. É suficiente tirar o pó. Mais uma camada e será menos um pouco desta matéria nebulosa.

O presente trabalho apresenta uma série de obras que podem ser classificadas em três temas, a saber: “**Motivos pictóricos de Salvador**”, “**Muros**” e “**vidro**” e “**Caleidoscópios**”.

3.3. Motivos pictóricos salvador de bahia

Nessa série, o interesse é retratar lugares da cidade, esses que despertam interesse por serem pitorescos. São recortes que se aproximam a uma visão panorâmica, aquela percebida pelo olho do artista, só que neles, não é apresentada uma vista de prédios emblemáticos ou panorâmicas agradáveis, mas, vistas cotidianas da cidade; os motivos não foram procurados, mas achados pelo acaso do caminhar. Neles, estão contidos fenômenos e processos da formação da cidade, sua organicidade, o caos. Embora os motivos sejam espaços reconhecíveis, não interessa ao artista nenhuma descrição pictórica desses lugares, mas, colocar questões sociais referentes ao espaço. Esse procedimento nega o orgulho cívico característico das primeiras paisagens da Holanda.

Não é uma tentativa de mostrar a beleza ou o progresso da cidade, mas de fazer visível, o caos, as dinâmicas do capitalismo e a globalização, que influenciam o crescimento das cidades: velocidade, tráfego, organicidade das favelas, vistas não ideais, ruas. A tentativa é de mostrar uma cidade real em seu cotidiano. Isso quer dizer que seu significado ultrapassa as fachadas, que tem lugares que a oficialidade não mostra, interessada em vender uma imagem de cidade ideal. Em “Recorte: Baía de Todos os Santos” o primeiro plano são muros, cabos e postes, que direcionam o olhar à

⁸⁶ Famosa metáfora de George Braque, disponível em: <http://atascontraponto.blogspot.com.br/2011/08/citacoes.html> Acesso em 20 de fevereiro de 2012

profundidade do quadro, em cujo plano do fundo surge a Igreja do Senhor do Bonfim. Nos planos médios, ruas, pontes e *containers* tornam evidente a dinâmica do consumo, onde quem tem dinheiro é que vai adquiri-los (Fig. 60).

O título é uma ironia: como pode ser de Todos os Santos, quando o valor principal é o mercado? Os títulos são importantes, talvez as únicas palavras que eu quisesse falar sobre o quadro. Neles, tento sintetizar a ideia de paisagem e deixar a obra aberta à experiência de cada um. Por meio do título eu coloco minha visão ante a pintura e a paisagem, toda minha vivencia e o que penso está contido aí.



Fig. 60 – Recorte urbano (Baia de Todos os Santos). Tinta acrílica e areia sobre tela. 205 cm x 140cm. 2012

O quadro “Contorno” representa uma vista do bairro Gamboa, e tem duas versões. O título, por uma grata coincidência nomeia um lugar específico e referencia aos contornos da cidade, aquele corpo de limites nebulosos, que borrando seu próprios limites, borra também seus próprios contornos, cresce desordenada e orgânica, levemente contornada pelas ondas do mar. Nesta obra, como em “Leve inclinação” o motivo principal é a luz noturna (Figs. 61, 62).

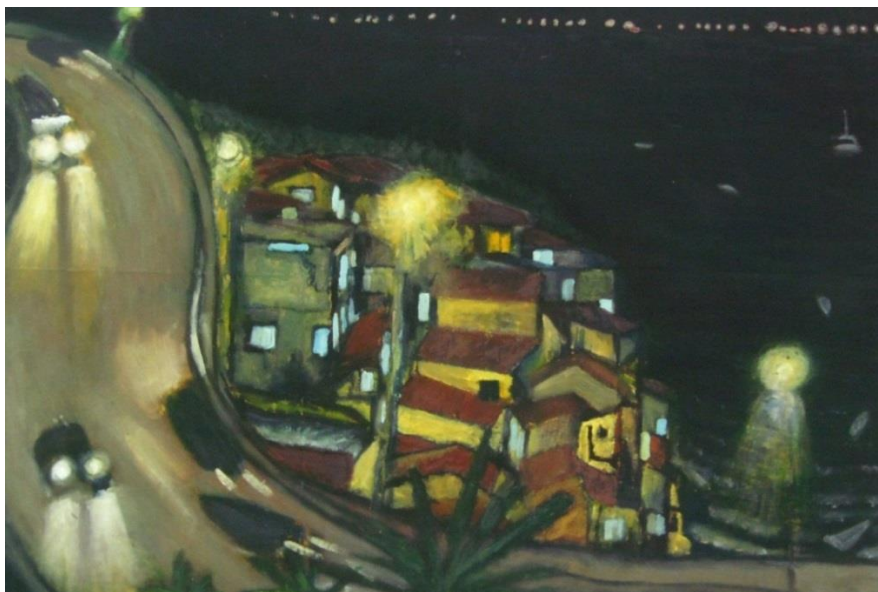


Fig. 61 – Contorno. Tinta acrílica sobre tela. 90cm x 135cm. 2011. Coleção particular.



Fig. 62 –Contorno. Tinta acrílica e areia sobre tela. 140cm x 210cm. 2012

Sempre tive muito interesse nos motivos noturnos pela quantidade de fontes de luz, algumas, quando de frente encandeiam meus olhos, cegando-me. O excesso de luz é fonte de cegueira.

Nos motivos noturnos encontro mais proximidade com o barroco. Os contrastes fortes entre luz e sombra definem o “tenebrismo”, -criado por Caravaggio (1571-1610)- uma das características da pintura barroca (Fig. 63).

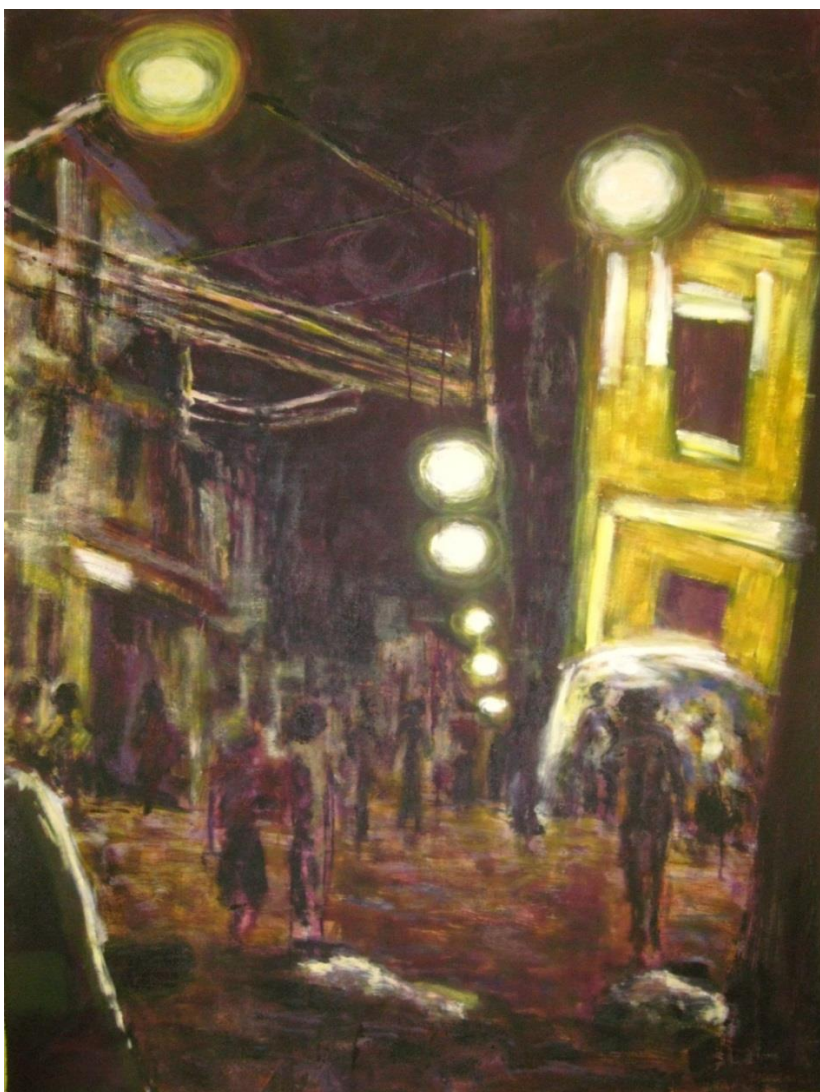


Fig. 63 – Leve inclinação. Tinta acrílica e areia sobre tela. 210cm x 140cm. 2011.

Considero muito interessante os focos de luz e a indeterminação das sombras que nenhuma luz alcança, onde o preto é preto -*What you see is what you see*-, e preto é um abismo.

3.4 MUROS

Série inspirada em reflexões sobre o tempo e sua memória na superfície. Há um interesse em realizar imagens com um horizonte tátil, não o céu profundo nem horizonte ou ponto de fuga, mas, a opacidade do muro, que cega a vista ao horizonte, janelas que não conduzem nossa visão ao infinito, trancam o olhar em profundidade, são paisagens táteis. As camadas estão para dar espessura sensível à superfície (Figs. 64, 65).

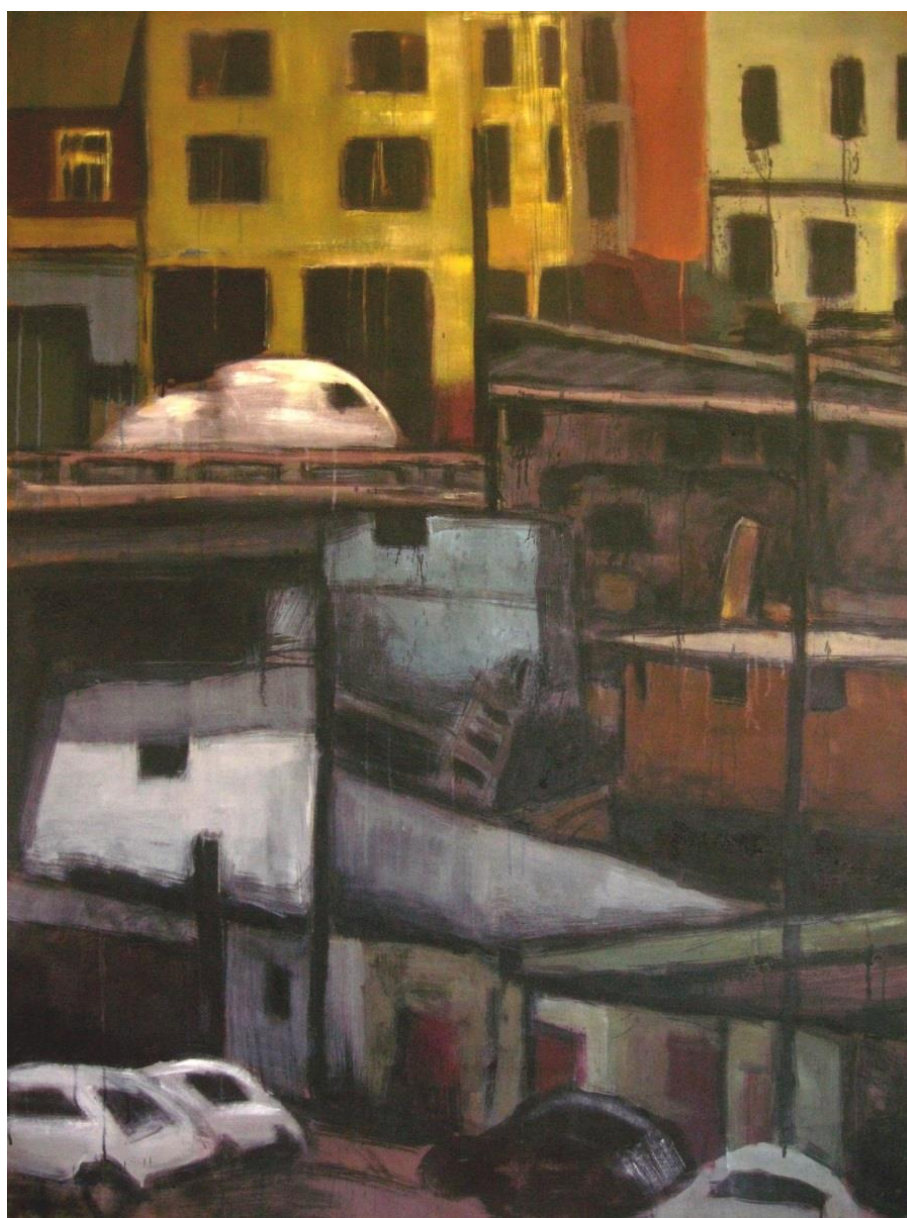


Fig. 64 – Recorte urbano. Tinta acrílica, areia/tela. 210cm x 140cm.

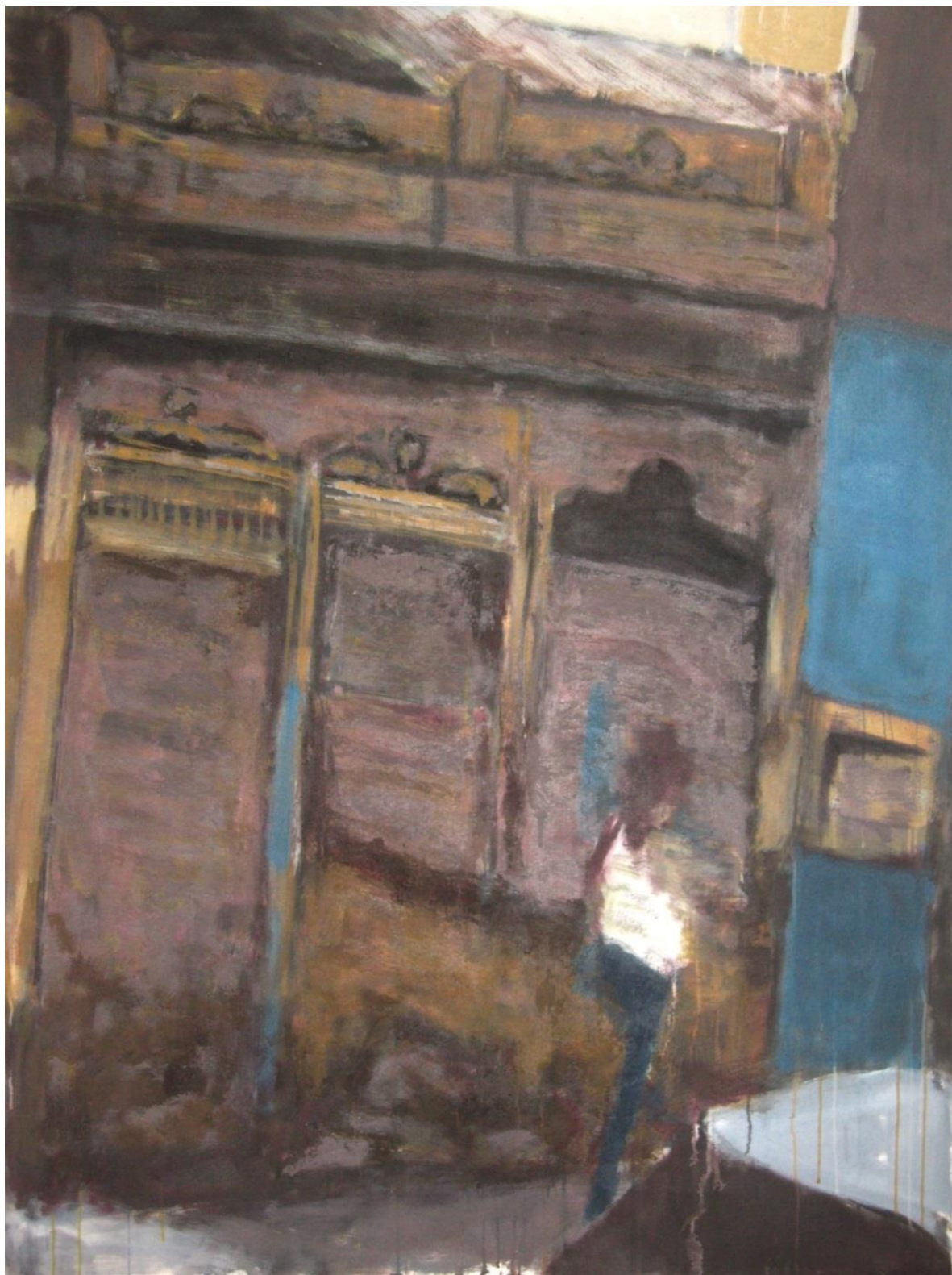


Fig. 65 – Passagem. Tinta acrílica, areia/tela. 210cm x 140cm. 2012.

3.5. Vidro e caleidoscópios

O percurso no ônibus apresenta imagens, motivos pictóricos, jogos de luzes e sombras que são reveladores pela paisagem contemporânea: deslocamentos, caleidoscópios, prédios iluminados pelo sol, fantasmagorias, tudo se revela na sucessão de imagens. Surge então, o problema de como resgatar algumas dessas imagens para sua realização na pintura. Problema técnico para o desenho, que não pode capturar nem um traço sequer daquelas paisagens em movimento. O aparelho fotográfico aparece então como ferramenta para atender a esse requisito.

A Condição Humana

Situado numa parte estratégica do ônibus onde posso ver reflexos e transparências, faço o percurso, capturando imagens por meio da fotografia. Depois seleciono algumas, e depois os fragmentos, recortes que serão motivo e temática para a pintura. Fotografar, selecionar e recortar são as ações que desenvolvo neste processo. A cada instante sou surpreendido pela visão, pela imagem. É como se o tema estivesse me esperado por muito tempo; por um acaso cheguei até ele. A imagem se revela e exhibe um jogo de reflexos provocado pela lente da máquina fotográfica e do vidro refletido na janela do ônibus. O vidro é ao mesmo tempo transparente e opaco, permitindo as condições de luminosidade determinantes para um resultado também transparente ou opaco. Dessa forma, a capacidade de refletir, é uma forma de opacidade.

O objetivo é trazer para o quadro o espaço que está refletido na janela, por meio de uma coincidência de reflexos. Uma obra inspirada na luz, ou seja, minha intenção é dar corpo a essa luz na pintura, trazê-la para o quadro e para fora dele, criando um lugar para vivenciar o espaço fora do quadro. O azul do céu que no quadro aparece em frente a mim, é o reflexo no cristal, que revela o espaço como caleidoscópio: “olhar na frente equivale a olhar para trás” (Figs. 66, 67, 68).

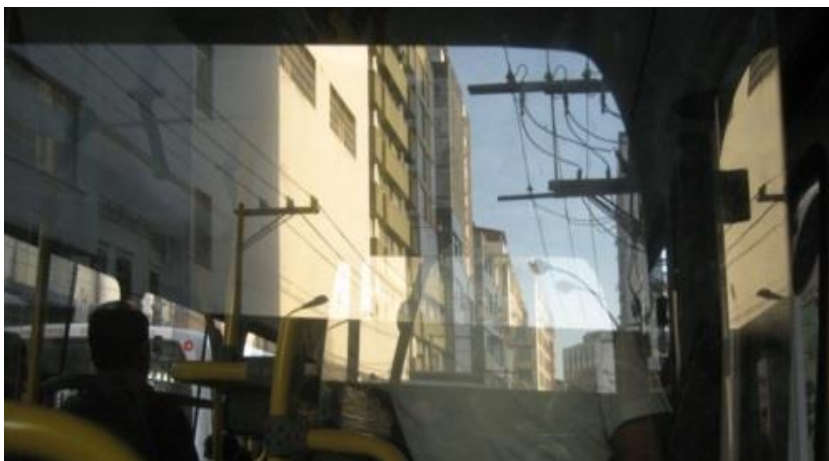


Fig. 66 – Uma das fotografias da condição humana.



Fig. 67 – Recorte (A condição humana). Tinta acrílica/tela. 80x140cm. Seleccionada Salão Regional de Artes de Porto Seguro, 2011.



Fig. 68 – Recorte. Tinta acrílica/tela. 140cm x 160cm. 2011.

Assim, a imagem, pintura figurativa, representa um espaço de ônibus, o vidro da janela refletindo a paisagem. A janela do ônibus é um recorte, e no jogo de reflexos, a forma da janela acentua ainda mais o interior o plano de fundo do quadro, deixando o observador deslocado do espaço ante uma imagem que lhe sugere algo ambíguo, entre interioridade e exterioridade. O olhar abre-se entre os obstáculos e em direção ao céu azul, mas, já não tão profundo e sim uma superfície plana - um muro de vidro. O azul do céu é metamorfoseado em impressão no vidro. Na série “A condição humana” e Recortes II e III, surge uma reflexão sobre a paisagem móvel, paisagens de velocidade e dos meios de transporte. (Fig. 69).



Fig. 69 – Paisagem-sequência. Fotografia digital. 2012

Daí então é possível fazer uma reflexão sobre essa paisagem, cuja “busca do motivo” implica no movimento, no deslocamento, transformando a experiência em corporal, subjetiva. A paisagem contemporânea é móvel e mutável. Na série de fotografias “Paisagem-sequência”, se percebe um fragmento da sequência no percurso, nelas, evidencia-se a continuidade da viagem, enquanto outros quatro

recortes, caleidoscópios, evidenciam um deslocamento dos pontos de referência espacial

Através do vidro refletindo o céu e ao mesmo tempo, refletido em outro vidro, a visão do céu passa através de várias superfícies às vezes transparentes, às vezes opacas, e sempre uma superfície que acumula sujeira, pó, memória de tempos e atmosferas. A superfície suja do vidro como testemunha do tempo. Essa visão do vidro representa um acúmulo de camadas de luz (Fig. 70).



Fig. 70 – Recorte. Tinta acrílica/tela. 2012. Coleção particular

A aparente confusão do olhar propõe uma visão que questiona a perspectiva, multiplicada em fragmentos. No jogo de reflexos e transparências, o vidro e o quadro configura-se como uma superfície transparente e opaca, e é justo no limite, na superfície de contato (o quadro, o muro, o vidro) onde nos é revelada a paisagem. É no limite entre o superficial e o profundo, entre a opacidade e a transparência, entre ver e tocar, onde a pintura apresenta-se como num piscar de olhos, como ranhura que nos conduz a algum lugar da nossa própria poeira

3.6. Exposição recortes urbanos



Fig. 71 – Exposição Recortes Urbanos. Galeria Cañizares. Salvador, Nov.12 a 16 de 2012

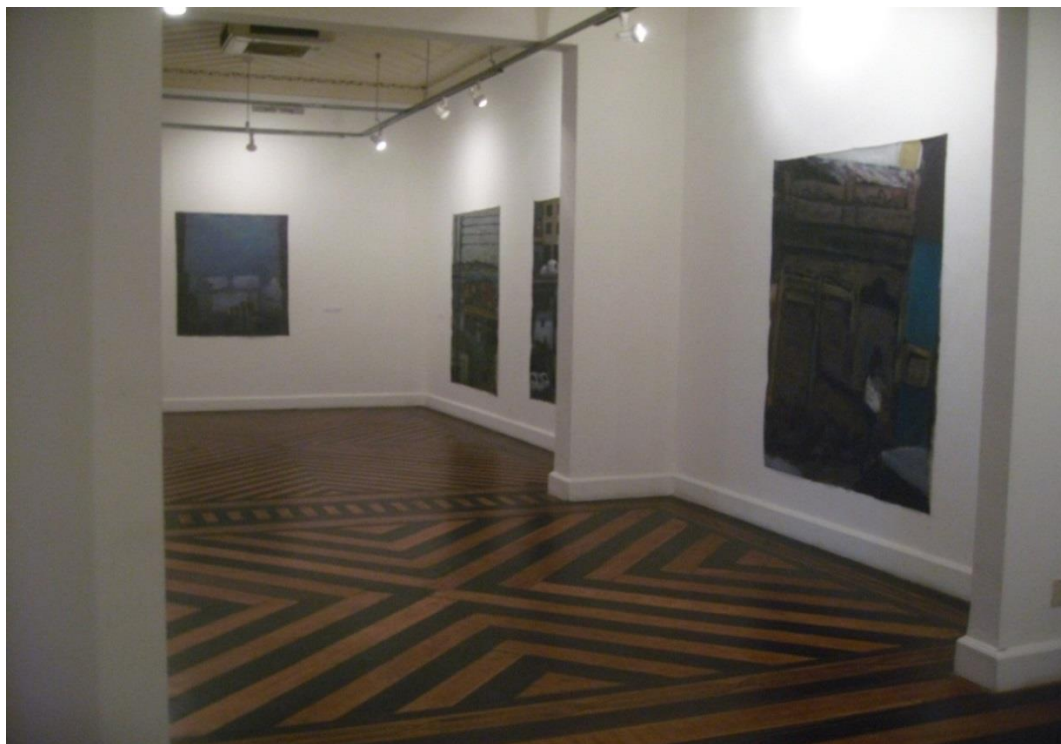


Fig. 72 – Exposição Recortes Urbanos.



Fig. 73 – Exposição Recortes Urbanos.



Fig. 74 – Exposição Recortes Urbanos.

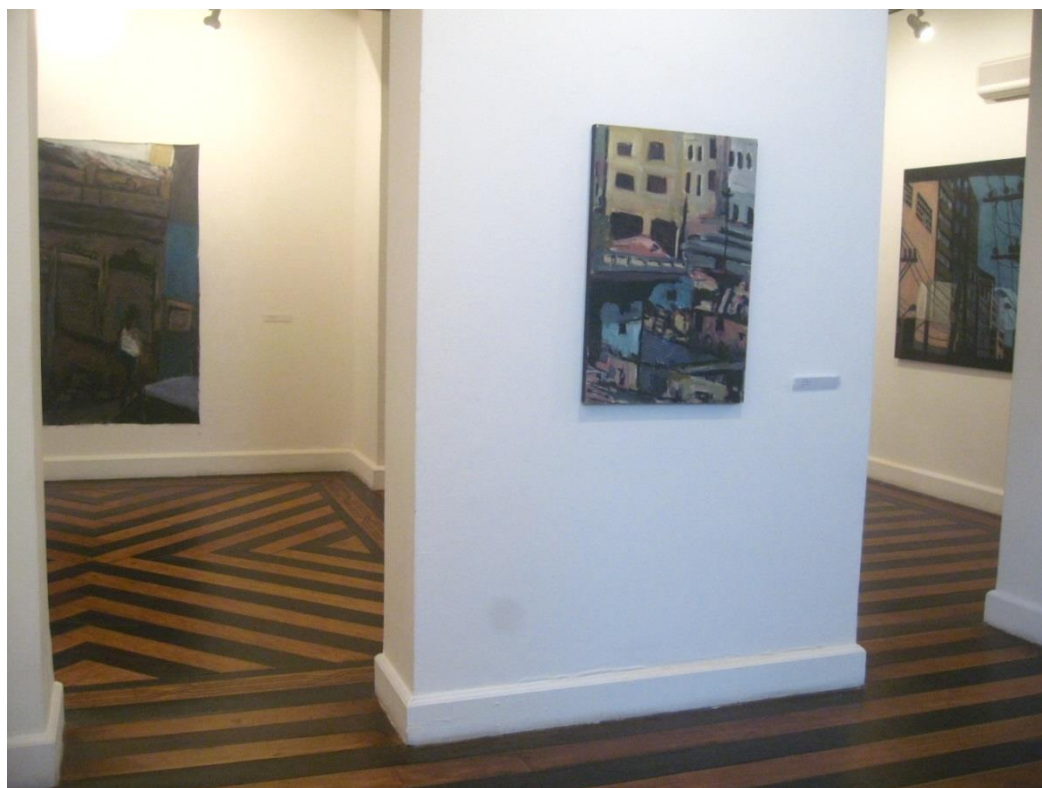


Fig. 75 – Exposição Recortes Urbanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho, o quadro e a janela foram privilegiados como lugares da aparição da paisagem. O leque de possibilidades aberto por Duchamp ampliaram o fazer artístico a uma infinidade de operações, onde recortar e ordenar dentro de uma moldura, são apenas duas entre outras possibilidades. As experimentações contemporâneas na pintura, acrescentadas ao Land Art, configuram outras formas de ver e entender a paisagem, transbordando os limites da janela e do quadro, como na proposta da minha orientadora Graça Ramos, quando desmitifica o suporte e o quadro, expandindo o fazer pictórico ao espaço. Vimos na minha obra a paisagem dentro dos limites de uma moldura, fragmentando-se em uma grade ou multiplicando-se num caleidoscópio. Artealizações *in-visu*.

Como acontece com a cidade, os limites do quadro podem ser difusos e pode ser transgredido, a matéria pode transbordar além da superfície, “roubando o espaço que antes era somente da escultura” (Ramos 1997). Como em Robert Rauchenberg (1925-2008) o suporte pictórico pode ser o ponto de partida para outras experiências espaciais que vão além do jogo dialético de superfície e profundidade. Todas essas questões foram assimiladas por este artista e foram consideradas no projeto de pesquisa, mas, não foram desenvolvidas porque no momento extrapolaria meu objetivo como artista, de firmar uma visão que buscou identidade na janela e no recorte do olhar.

Como pintor, acho que a arte deixa aberto muitos caminhos e possibilidades não exploradas. Se a pintura morreu, ficou ainda seu corpo, que pode ser dissecado e estudado, de forma lúdica, científica, filosófica e/ou poética.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autentica, 2000.

BERQUE, Augustín. *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca nueva, 2009.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.

GOETHE, Johan Wolfgang von. *O jogo das nuvens*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MADERUELO, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2006.

MARAVAL, José Antonio. *A cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica*. Tradução: Silvana Garcia. São Paulo: USP, 2009.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: SENAC, 1996.

RAMOS, Maria das graças Moreira. *Desmitificación del soporte pictórico (el lienzo)*. Tese doutoral. Sevilla, ES, 1997.

RESTANY, Piere. *Hundertwasser. El pintor-rey con sus cinco pieles y el poder del arte*. Colonia: Taschen, 1999.

ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

SENNETT, Richard. *Carne y piedra*. Madrid: Alianza, 1997.

WILDE, Oscar. "A decadência da mentira". Trad. Max Gonçalves Leite Ferreira. Arquivo PDF, disponível em: <http://portugues.free-ebooks.net/ebook/A-Decad-ncia-da-Mentira/html/29> Acesso em 30 de janeiro de 2013.

YORI, Carlos Mario. *Topofilia o la dimensión poética del habitar*. Bogotá: Javeriano, 2006.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ALMEIDA SALLES, Cecília. *Redes da criação, construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2008.

AMADO, Jorge. *Bahía de todos los santos. Guía de calles y misterios*. Buenos Aires: Losada, 1982.

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Bogotá: Cultura económica, 1993.

CALVO SERRALLER, Francisco. *Los géneros en la pintura*. Madrid: Taurus, 2005.

CAUQUELIN, Anne. *Invenção da Paisagem*. Portugal: Edições 70, 2008.

FERNÁNDEZ DE ROTA, José A. Antropología simbólica del paisaje. *In: GONZÁLEZ*

ALCANTUD, José A. ; GONZÁLEZ DE MOLINA, Manuel (eds.). *La tierra. Mitos, ritos y realidades*. Barcelona: Antropos, 1992.

GARCÍA MORENO, Beatriz (comp.). *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2000.

GILPIN, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada, 2004.

GÓMEZ MOLINA, Juan José (Coord.). *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 1999.

ITO, Toyo. *Arquitectura de límites difusos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

MADERUELO, Javier. La actualidad del paisaje. In: MADERUELO, Javier (Dir). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada, 2006.

——— (Dir.). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada, 2006.

MARAVALL, José. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Espanha: Ariel, 2008.

MARCHAN FIZ, Simón. La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje. In: MADERUELO, Javier (Dir). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada, 2006.

———. “Los inicios de la pintura contemplativa”. In: LÁPIZ. *Revista Internacional de Arte*. Año X, N° 90, P. 30 – 42.

PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1999. Título original: *Die Perspektive als Symbolische Form*. Leipzig: Teubner 1927.

PARDO, José Luis. *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Serbal, 1991.

PASSOS CARDOSO, Selma. *Arte e cidade. Imagens, discursos, e representações*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008.

POPPER, Franz. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*. Madrid: Akal, 1989

RAMOS, Graça. Intestino da cidade. *Cultura visual*. Salvador, Nº 11. Nov. 2008. Disponível em <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/3369>

RELPH, Edward. *A paisagem urbana moderna*. Lisboa: 70, 1990.

ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

FILMES

DRAWGHTSMAN'S contract. Filme-vídeo. Dir. Peter Greenaway. 1982. 103min.

KOYAANISQATSI: Life out of balance. Dir. Godfrey REGGIO. Filme-vídeo. 1982. 120min.

MANUFACTURED landscapes. Filme-vídeo. Dir. Jenifer Baichwal. 2006. 90min.

NIGHTWATCHING. Filme-vídeo. Dir. Peter Greenaway. 2007. 134min.

NYNY A day in New York. Filme-vídeo. Dir. Francis THOMPSON. 1957. 15min.

SONHOS. Filme-vídeo. Dir. Akira Kurosawa. 119 min.

ANEXO 1: UMA PAIXÃO INSCRITA NA PAREDE

Francisco Antônio Zorzo

Professor da UFBA

A exposição Recortes Urbanos de Juan Noreña demonstra uma forte capacidade pictórica de retratar Salvador. A mostra na galeria Cañizares faz parte de um projeto de mestrado em artes visuais, que o artista colombiano está completando na UFBA. São vistas de paisagens e paredes da cidade, que foi observada de ângulos enviesados e sob cores soturnas.

Sem deixar de lado a singularidade plástica própria da Bahia, os quadros apelam para um tom escuro e enganoso, que caracteriza muitas metrópoles latino-americanas contemporâneas. As imagens não são simplistas nem frias, pois o artista colombiano, pela via amorosa, tem o cuidado de encorajar um olhar complexo, que ultrapassa as barreiras convencionais, tanto as do visitante turístico, como as do cidadão comum.

Por um lado, a exposição tem uma mensagem direta que vai contra qualquer visão apaziguadora dos laços que os habitantes mantêm com a cidade. O olhar do artista cruza avenidas e ladeiras, a orla e a avenida portuária e vai atingir em cheio as paredes anônimas das construções urbanas.

Mas por outro lado, a exposição prende o expectador por uma mensagem secreta, cativante e obscura. Os quadros se tornam ainda melhores pelo que escondem e deixam supor, por um apelo inenarrável que a paisagem congela e os muros estancam. Os quadros deixam uma mensagem em suspenso, para que se efetue na mente do observador um determinado efeito. Pode-se dizer, com certeza, que não se trata de um simples jogo de composição ou um truque pictórico, mas sim algo altamente elaborado.

O modo de expressão, na lentidão da proposta pictórica de Juan, condensa um sentido de densa tessitura. Dada uma vista a ser pintada, a maneira como as cores são

aplicadas em camadas, abandona o plano previsível para, durante os momentos mais intensos do trabalho, captar a tensão existencial dissonante que o lugar proporciona ao sujeito da observação.

Portanto, convém apreciar as telas colocando-as numa moldura emocional. O conjunto de quadros está embebido num fundo emotivo matizado de desespero e de dor. O que as imagens veiculam é o lado trágico e o destemor da vida, que escoia fazendo face à metrópole. Transmitem a fatalidade que há na opacidade dos prédios e encostas, no azul estonteante do céu claro do dia caloroso e no peso da noite interminável.

Sem deixar de ser complicado e trabalhando com rigor, Juan procura trazer algo para nos mostrar. As pinturas elaboram uma noção incontornável e fatal de modo elíptico. Mas o que seria o dado obscuro que as telas omitem intencionalmente? Que fatos terríveis se escondem por trás da pintura? O que fica no escuro é uma dúvida cruel que não pode ser ignorada.

Na vernissage, um convidado declamou poemas dramáticos nos salões da galeria. A performance esclareceu essa questão, resolvendo para o público uma parte do mistério das pinturas.



Declamação de Edgar Velame perante os Recortes Urbanos. Foto: Francisco A. Zorzo

Em inscrição opaca, as telas emolduram paisagens esvaziadas da ação de qualquer personagem. As telas deixam fora do quadro, algo que se esconde no fundo cinzento. Foi isso que emergiu na cena, que a pintura contém como um espelho, um grito desprotegido... Como se vê na foto acima, o que as telas evocam é uma voz abafada que faz eco à vida na metrópole. Na performance de Edgar Velame, que foi um dos pontos altos da inauguração da mostra, o sentido das pinturas colocou-se em pratos limpos. Calou fundo a expressão subjetiva que elas contém.

Uma boa pesquisa em arte é assim, exhibe os acordos severos da vida, que estão por trás dos motivos e temas projetados no suporte. A visualidade torna-se uma veia aberta a escoar a violência das ruas e dos edifícios em que vivemos. De maneira generosa, a pesquisa de Juan explora as juras de sangue da aliança com que o sujeito se vincula ao lugar de convívio.

A ideia da mostra não é indicar a evasão, mas a permanência do sujeito e a quase fixidez do lugar. Do ponto de vista do sujeito, as telas trabalham a imagem de um ser resistente e, de certo modo, dotado de uma boa dose de impulso auto-destrutivo. Cada quadro contém uma luta. A parede de vidro da civilização veio se impor mais uma vez? Talvez sim, mas por isso mesmo, o olhar continua firme contra a parede. É isso que parece ser o ponto forte da mostra, fazer ver esse grito, ecoando através dos quadros, a luta dos sobreviventes na grande cidade.