



Deslocações na Paisagem. Recursos de transfiguração na paisagem moderna

Paulo Freire de Almeida¹

pofa@arquitectura.uminho.pt

Keywords

Paisagem, Pintura,
Luz, Cor.

Abstract

Qual pode ser o sentido de desenhar a paisagem atualmente? Que pode acrescentar a pintura ou desenho em relação ao registo documental da fotografia e imagem digital? A transformação da paisagem urbana e especialmente suburbana é um dos efeitos mais marcantes da evolução social e política. Este texto insere-se num projeto de estudo sobre a condição da representação gráfica e pictórica da paisagem contemporânea. Aqui se reúnem quatro pintores em duas linhas de afinidade geográfica e histórica: Laura Oldfield Ford e George Shaw são dois pintores britânicos contemporâneos e Kurt Dornis e Franz Radziwill são dois pintores alemães de gerações diferentes mas ligados à Nova Objetividade/ Realismo Mágico. Ford, Shaw, Dornis, Radziwill desenvolvem uma prática de ‘Psicogeografia’ com um sentido de “deriva” e deslocação pelo espaço envolvente e anónimo, focando a atenção do espetador em paisagens desqualificadas, banais e quotidianas. O registo destes artistas é realista, ora sob a forma de fotorrealismo ou sob a designação de “Verismo”. Todavia, nos quatro pintores existe o recurso deliberado a uma luminosidade e cromatismo divergente de critérios naturalistas. Nesses pintores, a cor e a luz funcionam como dimensão disruptiva sob a qual assenta o seu dispositivo retórico: perturbar a perceção da realidade e introduzir um distanciamento face à familiaridade dos lugares.

1. Introdução

Persiste na arte contemporânea uma prática de representação da paisagem pelo desenho e pintura, cuja validação crítica reflete a sua pertinência como modo de interpelação e questionamento do público. Porém, de modo distinto de outras práticas da arte contemporânea, essa tendência paisagista e representacional encontra raízes profundas na história da arte onde se poderia pelo menos alcançar o século XVII. Em um segmento histórico mais breve, pretende-se focar uma tendência onde o espaço acessível ao autor serve de cenário a uma deslocação para um espaço de estranheza e incerteza, como expressão de um desconforto latente e não imediatamente explícito perante o seu tempo. Neste texto referem-se quatro obras de desenho e pintura em momentos e lugares diferentes. A associação entre estes pintores assenta em algumas características comuns: a representação de um espaço familiar e próximo, a deambu-

¹ Lab2PT, Escola de Arquitectura, Universidade do Minho, Azurém, 4800-058 Guimarães

lação contínua por esse espaço como modo de deriva, a criação de uma geografia com base na experiência pessoal e subjetiva, o uso de técnicas e processos gráficos ou pictóricos tradicionais, um registo objetivo e factual do espaço, uma atração pelos espaços desqualificados e suburbanos, a representação de lugares desertos ou apenas com uma figura casual, e finalmente o uso da luz e da cor introduzindo um efeito de estranheza e modulação psicológica, onde se gera o resultado retórico, pelo qual cada artista concretiza a sua visão.

A escolha dos quatro artistas segue dois eixos geográficos e culturais. Laura Oldfield Ford e George Shaw são dois pintores ingleses contemporâneos, a viver numa sociedade de matriz liberal. Kurt Dornis e Franz Radziwill são pintores alemães que dividiram as suas vidas entre democracias e ditaduras, criando zonas de reserva ideológica e com implicações defensivas e elípticas ao nível da expressão de ideias.

2. Laura Oldfield Ford

Laura Oldfield Ford (1973) usa o desenho como montagem de imagens de Londres suburbana. Nesses desenhos de subúrbios “Neo-Brutalistas”² combina-se a imagem desenhada a partir de fotografias com camadas transparentes de tinta de ‘spray’ fluorescente e também palavras escritas como grafitos. No seu *blog*, os desenhos são acompanhados de colagens de fotografias conciliando espaços exteriores e domésticos em fragmentos de uma crueza violenta. Desta estética do quotidiano e da cultura material emerge uma conceção do espaço como colagem e montagem, onde as imagens formam a continuidade com as construções e o lixo ou o baldio abandonado. Nas próprias colagens ou desenhos existe também uma estética de emergência onde o cuidado inicial parece acometido de um pressa e um descuido inusitados. À semelhança de um artista de rua que deve abandonar o local para não ser apanhado pela polícia, ou de uma atividade clandestina feita no espaço público, os desenhos de Laura Oldfield Ford são interrompidos por mudanças de ritmo e, por vezes, inacabados.

No discurso escrito de Ford existe a denuncia de especulação imobiliária que em Inglaterra, um pouco como em toda a Europa, produz enormes assimetrias sociais tornando partes da cidade inacessíveis e empurrando grupos de população para zonas degradadas e arruinadas. As políticas de habitação especulativas produzem uma contínua obsolescência e movimento forçado de pessoas a deslocações. A geografia humana deste fenómeno é marcado pela velocidade com que os espaços são abandonados, recuperados e novamente abandonados. Mas nesse ciclo de reciclagem e êxodo, a arquitetura e equipamentos tornam-se ruínas e marcas visíveis do fluxo imobiliário. Ironicamente nem o termo “imobiliário” parece adequado porque é sob o signo da mobilidade que se operam as grandes transformações da paisagem.

É sob esse fundo social que Laura Oldfield Ford aplica uma linguagem gráfica diretamente subsidiária da fotografia. Não da fotografia

² Designação de uma estética arquitetónica derivada do funcionalismo.

encenada ou cuidada sob tripé e longa exposição, mas das fotografias tiradas em máquinas digitais com grandes angulares, enquadramentos casuais e uma estética jornalística. Sob o signo do DIY “Do It Yourself”, Laura Oldfield Ford usa também uma estética oriunda do grafismo Punk, com os contrastes a preto e branco reminiscentes da fotocópia e a aridez que parece emanar do brutalismo arquitetónico. O desenho insere-se na tradição foto realista própria das tendências pós-pop, mas a elaboração exige treino e disciplina, bem como um sentido de trabalho manual que se distancia do imediatismo Punk. São desenhos realizados com profundo sentido de oficina manipulando cuidadosamente tempos de execução, desde partes da imagem com exaustiva modelação em contraste com outras zonas meramente esboçadas e sem acabamento. Nesse contraste existe a sugestão de uma fuga ou de um abandono forçado, prolongando o sentido geral de uma emergência.

O seu desenho é o corolário de conceitos operativos como o da “Psicogeografia” ou ainda da “Deriva Situacionista”[1] enquanto modo de deambulação pelo espaço urbano seguida de uma recolha de elementos e experiências suscetíveis de organizar uma narrativa. O espaço de deriva é o subúrbio da cidade britânica, que poderá ser Londres ou qualquer outra cidade industrial. A arquitetura é nas próprias palavras de Ford, ‘Brutalista’ ou seja a estética da terceira ou quarta geração de modernismo no pós-guerra britânico.

Em outro exercício gráfico Ford realiza colagens de fotografias dos bairros periféricos, montando cenas de exterior e interior com aparente descuido. Mas o que torna essas colagens efetivas é o facto de os vários espaços – rua ou interior doméstico – serem em si mesmo um *pastiche* sobressaltado de elementos desconexos, desde o lixo às improvisações construtivas de baixo orçamento. Essas colagens anunciam uma visão do território como montagem de materiais e equipamentos baratos, numa sucessão provisória de objetos descartáveis. No conjunto da sua produção, Ford dedica-se ao desenho e colagem, mas também aos dispositivos cénicos da banda desenhada, do cartaz e da ilustração de moda. Essas variantes gráficas são integradas no seu fanzine “Savage Messiah”, publicado também em blogue. [2] (Ford 2016)

3. George Shaw

O pintor britânico George Shaw (1966) situa-se num território visual próximo de Laura Oldfield Ford, ainda que se possa considerar o seu universo mais focado. Shaw pinta e desenha a sua zona residencial – onde vive e cresceu – em Coventry. As suas pinturas mostram em registo também foto realista uma série de vistas de casas de tijolo, garagens, edifícios públicos de média dimensão, jardins com equipamentos urbanos diversos, estradas e postes. Nada em si mesmo memorável ou emblemático e por isso mesmo, enigmático e em suspenso. Os locais estão deliberadamente desertos numa luz indefinida. A agressividade dos desenhos de Ford dá lugar a uma unidade temática e iconográfica matizada pelos tons intermédios da paleta. As suas pinturas são feitas com tintas esmalte Humbrol, normalmente usadas para pintar modelos em plástico.

Tal como em Ford, existe uma consciência aguda da paisagem suburbana como território de profundidade psicológica e biográfica. O espaço representado é a iconografia da classe média britânica oriunda do trabalho e das condições sociais mais difíceis. Se Ford aponta as suas raízes estéticas ao movimento Punk, à arquitetura Brutalista, Shaw identifica algumas referências na cultura ‘Skinhead’, no imaginário da banda musical “The Smiths”, no cinema realista inglês, na televisão dos anos setenta e também na imagem visual do planeamento urbano das cidades operárias. [3] É nessa referência de classe, que situa a representação obsessiva do bairro operário, da cultura do ‘welfare state’ e da respetivo declínio anunciado depois da década de setenta.

Deambulando por esses espaços também em registo de deriva, Shaw estabelece as coordenadas da sua ‘psicogeografia’ infiltrando o espaço destes lugares com referências biográficas e familiares.

4. Kurt Dornis

Recuando mais no tempo encontramos ainda a obra de um pintor obscuro que formou a sua carreira na antiga República Democrática Alemã (RDA), em Leipzig. Nascido em 1930, Kurt Dornis dedicou-se a pintar e desenhar com elevado detalhe as zonas suburbanas de Leipzig com as suas construções industriais, pontes, estações ferroviárias. O espaço nada sedutor destas zonas compõe também, como em Shaw ou Ford uma “psicogeografia” de lugares de infância, juventude e vida. Ao contrário de outros artistas da RDA (Heisig, Mattheuer) Dornis não fez carreira como artista oficial. Na escassa literatura sobre este autor destaca-se a referência a uma intemporalidade estilística que lhe permite subsistir na arte contemporânea, como escreve Kito Nedo: “As we know, history chose a different path: the quiet melancholy of paintings like Kurt Dornis’s *Zweite Schicht* (Second Shift, 1986) bespeaks the agony of the 1980s.” [4]. Assim, a pintura de Dornis (O “caminho diferente”) seria a alternativa à arte triunfalista dos anos setenta no RDA, mostrando as conquistas tecnológicas e o sucesso socialista.

Dornis tem claras referências na pintura da Nova Objetividade (Neue Sachlichkeit) [5] particularmente no sentido fechado e delimitado da forma, na representação algo artificiosa do detalhe que contraria a perspetiva atmosférica e também da temática industrial e urbana, tão cara aos pintores da Nova Objetividade. O sentido clínico da observação de Dornis é um modo de neutralidade como posição possível face a um sistema artístico baseado no controle estético e censura. Nos seus desenhos e pinturas existe uma cultura do objeto e da miniatura, descrevendo a tangibilidade dos elementos, com particular ênfase nos materiais construtivos, pavimentos, espessuras. Essa cultura do detalhe é uma clara herança da Nova Objetividade, evitando as divagações simbólicas dos seus colegas, e apoiando a sua posição política num olhar alegadamente realista, e também no registo documental da cidade que resulta numa espécie de “crónica” urbana [6]. Como já referido, a obra de Dornis prolonga-se durante décadas entre o desenho e a pintura, registando a cidade industrial e periférica de Leipzig, desde as vias férreas, a tuneis de acesso

a fábricas, traseiras de armazéns, descampados e baldios industriais. Se as suas referências refletem a Nova Objetividade, podemos também ver a sua influência em pintores contemporâneos como Thilo Baumgartel, pelo recurso a uma cenografia do baldio industrial. Susanne Altman escreve “Kurt Dornis, was one of those earlier Leipzig artists who preferred working without much public recognition but yet have been influential for the artistic climate in Leipzig - not in the least because their conception of the object disavows lofty as well as propagandistic gestures. Along with the oeuvre of Dietrich Burger, Kurt Dornis’ unmistakable impressions of the Leipzig industrial landscape are counted among the most underappreciated testaments of an earlier Leipzig School that generally can hardly be delineated using simple formulas.” [7]

5. A Luz e Cor como efeito de Estranheza

Os três pintores indicados anteriormente, Ford, Shaw e Dornis partilham algumas características: o uso da representação realista de matriz objetiva, a temática do subúrbio anónimo e industrial abandonado, a referência biográfica ou “Psicogeográfica” com implicações políticas, o sentido de deambulação pelo território.

Mas existe uma característica comum aos três artistas que consiste no uso não naturalista da cor e da luz como uma declinação irrealista ou artificiosa que introduz desvio, e cumpre um sentido retórico: pelo uso da luz estas paisagens já não são inteiramente acessíveis à experiência do presente e escapam ao exercício de representação, reservando um segredo ou enigma. Escapam pela via da duração temporal e da transformação histórica que se adivinha no motivo de lugares abandonados, mas também, numa qualidade de patine luminosa sobre a imagem. Se o desenho e o registo linear indicam a permanência aparente, a cor e a luz por seu turno funcionam como sinais de impermanência. Leia-se a propósito de George Shaw as palavras de Lawrence Sillars: “...The paintings have a glowing light that is consequent upon neither rain nor sun, one that belongs to neither warmth nor chill. They exist within a permanent state of in-betweenness”. [8]. A luz criada nestas pinturas contraria um normal contexto cromático. A forma como o sistema visual avalia cada cor local depende das cores envolventes. Ao distorcer essa relação, Shaw provoca um efeito de cintilação conferindo às telas uma qualidade de imagem vídeo, como se uma luz fosse projetada anteriormente. Essa qualidade de imagem pode relacionar-se com a aprendizagem de vídeo na escola de artes e ainda por ter trabalhado como técnico de vídeo em um hospital. [9] Também John Yeaton realça a luz e cor como contraponto retórico à alegada objetividade das cenas pintadas: “As with Shaw’s use of Paynes Grey, neither light nor dark, twilight is an in-between state. For Leonardo twilight was the ideal light for painting, trees become silhouetted against the sky and with Shaw’s limited palette, just seven Humbrol paints, close tones become difficult to differentiate, eerie and illusive, you have to look intently, strain to try and see what you are looking at.” [10] Se em algumas pinturas a distorção cromática é mais subtil ou menos imediata, em outras pinturas esse resultado é categórico: o céu amarelo ou superfícies de cor

local destacadas – vermelho, azul, verde – em contextos de luz invernosa e chuvosa, desafiam os critérios de cor tonal.

Tal como Shaw, Laura Oldfield Ford usa a cor como elemento disruptivo no contexto do fotorrealismo. Os seus desenhos são manchados com uma tinta de *spray* fluorescente, ou velaturas de aguarela transparente, sugerindo uma infiltração em camadas interiores do desenho. Mark Fischer escreveu: “Ford colours and graffitis her own drawings, treating them like urban walls, as surfaces to be decorated and defaced.” [11]. A referência ao grafito é imediata, bem como a qualidade casual e aparentemente fortuita da mancha. Mas essa cor funciona como um comentário ou segunda superfície sobre uma primeira imagem representacional. A cor introduz um modo de distanciamento como a necessária ressalva em relação ao poder das imagens e em relação ao seu suposto valor documental. Sobre o uso da cor Laura Oldfield Ford declara: “I use flashes of fluorescent colour in an attempt to articulate those fleeting moments of epiphany, those little rushes of euphoria that you encounter when you’re drifting in the city. I suppose it is the city filtered through a narcotic lens, those heightened moments, flashbacks from raves and punk gigs, all day drinking sessions in squatted pubs. The translucent layers of paint also allude to the textures and surfaces of the architecture I’m walking through, the way concrete is weathered, marked by its inhabitants, the patina of decay and the possibility of rupture.” [12] Assim, a imagem já não é apenas uma figuração da realidade, mesmo na sua matriz fotográfica, mas filtrada por uma experiência psicológica.

Por sua vez, Kurt Dornis combina a sua opção de realismo gráfico com uma aplicação não naturalista da cor. Assim, as cores funcionam como cor local, de modo independente da luz ambiente e com variações tonais insólitas. Tal como acontece em Ford e Shaw, a cor tem um comportamento complementar à factualidade do desenho. Segundo Behrends, em Dornis “Colour is applied rather two-dimensionally, filling in the drawn framework, rather than shaping physically or creating atmosphere. In the works from the seventies and eighties of the last century, it is hard like local colour and occasionally bright; after 1990 it is increasingly richer in tone and softer, more atmospheric.” [13]. Variações de luz e tonalidade harmónicas da cor compõem uma superfície autónoma do desenho criando uma luz própria no quadro. Como se formasse uma camada psicológica induzindo um processo de afastamento em relação aos lugares como que dizendo “estes já não são os nossos lugares, ou os lugares como os vivi”. A imagem dada já não é uma imagem ótica, mas transformada pela experiência da memória e do tempo. Desse modo, a cor é um plano de distorção sensorial como efeito de uma distorção psicológica em reação ao lugar. Dornis pratica uma aplicação clássica da tinta por camadas transparentes, na tradição da Renascença, mas também na tradição de vários pintores da Nova Objetividade. Esse uso transparente da tinta sobre o desenho é, na realidade, um ecrã independente e não estrutural de cor, como um véu ou velatura que se pode manipular livremente.

Estes três pintores partilham um processo de representação do lugar baseado na iconografia urbana e na experiência da deambulação. Mas a

cor e a luz produzem subjetividade, resgatando as imagens neutras e descritivas para uma experiência pessoal. A superfície da pintura reverbera pela cor.

A referência desta estranha combinação entre realismo gráfico e distorção cromática poderá estar numa tendência artística dos anos vinte designada por Realismo Mágico incluída na já referida Nova Objetividade. Como exemplo pode observar-se a pintura de um artista alemão chamado Franz Radziwill (1895), brevemente descrito por Sergiusz Michalski: “The civilized world is dazzlingly – almost supernaturally – illuminated (...). By means of this magic effect, the city and landscape motifs that Radziwill is depicting, of themselves familiar, are rendered strangely alien and sinister”. [14] É comum contemplar as estranhas paisagens da época da ‘Nova Objetividade’ como um presságio do Nazismo e da Segunda Guerra Mundial. As múltiplas paisagens de lugares anónimos e sem qualquer atrativo parecem-nos hoje um prelúdio ao terror e serão seguramente um trauma pela experiência da guerra anterior. Franz Radziwill trabalhou em isolamento na cidade de Dargstadt e foi temporariamente assimilado pela corrente estética oficial do Nazismo [15].³ Todavia Radziwill consoma o efeito de uma paisagem comum transfigurada em cenário apocalíptico pela aplicação da luz e da cor. Tal como veremos em Dornis, os elementos construtivos e detalhes são meticulosamente desenhados e banhados por uma luz irreal. Sobre este papel da cor e luminosidade já observado no movimento da Neue Sachlichkeit / Realismo Mágico, Ernst Junguer escreveu: “Paintings of Magic Realism in which each of the lines of the external world is conjured up with the exactness of a mathematical formula, the coldness of which is illuminated and reheated in an inexplicable manner, as if by transparency, by a magical background”. [16]

A Nova Objetividade foi um nome de uma exposição organizada por Gustav Hartlaub em 1925 e incluiu um conjunto de obras, que por seu turno também foram englobadas noutra formulação menos bem-sucedida, mas eventualmente mais eloquente: o “Realismo Mágico” de Franz Roh em 1925.[17]. Com efeito, o texto de Roh sobre esta tendência artística chamava-se “Pós Expressionismo e Realismo Mágico” e nele se descrevia o declínio do Expressionismo e a emergência de uma recuperação do realismo e de linguagens clássicas de representação. Se a designação “Realismo Mágico” foi particularmente aceite na América Latina, foi algo esquecida na Europa. Mas Roh foi bastante específico na sua definição formal da pintura pós expressionista criando uma série conceitos opostos, onde basicamente encontrava uma antítese para cada característica do Expressionismo. Assim, e entre outros contrastes surge o contraste entre a aplicação pastosa da tinta, própria do Expressionismo substituída por uma fina camada de tinta transparente ou esticada. Se o Expressionismo mostra a gestualidade, o Realismo Mágico apaga as marcas do pincel. Segundo Roh as características formais do Realismo Mágico serão: Estático

3 As incursões deliberadamente surrealistas de Radziwill não serão consideradas neste texto mas merecem uma breve nota. Em versões mais fantásticas das suas paisagens, o céu é cruzado por aviões e corpos celestes diversos. Em muitos casos a presença desses elementos, por vezes episódicos, não é essencial ao tema deste texto.

(em oposição à qualidade Expressionista Dinâmica); Silencioso (Ruidoso); Visão Afastada (Visão Próxima); Miniatural (Monumental); Frio (Quente); Liso (Áspero); Centrípeto (Centrífugo); Purificação ou nivelamento (Deformação). [18] A influência da Nova Objetividade foi marcante na arte da RDA, como forma de sobreviver ao academismo estatal e também ao escapismo surrealista e simbólico de alguns pintores. Acorada na tradição realista da arte germânica, com uma matriz marxista e uma combinação moderadamente moderna e conservadora, a estética da Nova Objetividade era tolerada pelo governo da RDA. [19]

Franz Radziwill seria um exemplo da tendência ‘Mágica’ ou ‘Clássica’ ou ainda da ‘Ala Direita’ da Nova Objetividade, a saber, procurando encontrar um princípio de irrealidade dentro a representação objetiva e factual dos objetos, espaços e ambientes. Esse princípio, também designado pela estranheza ou “Unheimlich”, representa hoje o desconforto perante a modernidade pela combinação entre o familiar e o estranho, [20] como base de uma experiência de afastamento. Várias interpretações desta tendência estética, a par da pintura Metafísica Italiana, referem a irrealidade como um sintoma de negação da modernidade, aliás latente nas ideologias Fascista e Nazi. [21] Esta atmosfera simultaneamente moderna, pela iconografia da cidade industrial, e também pela abordagem distanciada, combinadas com o conservadorismo técnico e classicista afirma um compromisso entre o presente e o passado. Nessa perspectiva, o momento presente ou a atualidade é um fator de estranheza capaz de alienar o espaço familiar e próximo. Traduzindo este conteúdo do ponto de vista formal, a luz e a cor são os recursos visuais para criar esse sintoma de estranheza, também tão vulgarizado em língua inglesa pelo conceito de “Uncanny.”

Os pintores referidos neste texto – Ford, Shaw, Dornis, Radziwill – possuem experiências e referências distintas no espaço e no tempo. Mas todos partilham de algumas características comuns: a inspiração no lugar anónimo e envolvente como ligação do espaço e da geografia à dimensão psíquica. Um sentido de deambulação e deriva, pelo caráter casual e quase aleatório das escolhas cénicas. Estes artistas também partilham a escolha de temas quotidianos da arquitetura massificada ou industrial dos equipamentos urbanos, em contexto de abandono e despovoamento. Uma dimensão metafísica como se os objetos adquirissem uma qualidade isolada e estranha ao ambiente. Uma recusa da expressividade em nome de um realismo de matriz fotográfica e objetiva. Finalmente, a aplicação de um plano de cor como um desdobramento ou deslocação da realidade, seja de ordem subjetiva ou como já indicado, metafísica, interpondo entre o espetador e a representação um nível de incerteza e insegurança.

Face à vocação fotográfica documental, demonstra-se a partir destes quatro exemplos nas artes plásticas do desenho e pintura – Ford, Shaw, Dornis, Radziwill – uma tarefa incontornável de reinterpretação da realidade através da elaboração dos meios visuais, neste caso da cor e da luz. Se Radziwill e Dornis se baseiam no uso mais integral do desenho, Ford e Shaw usam a fotografia como fonte de imagens, dialogando também abertamente com a estética fotográfica pelo enquadramento, neutralida-

de e desfocagens seletivas. A posição afastada, o silêncio e o estatismo, a importância miniatural dos objetos, a frieza e a lisura da superfície são também algumas características formais derivadas das polaridades de Franz Roh, aplicáveis a estes trabalhos.

É na exploração das modalidades próprias do desenho e pintura que estes autores definiram a sua visão do lugar e da paisagem no contexto de uma alienação cultivada pela luz e pela cor.

Referências Bibliográficas

1. Dixon, James R.; Two Riots; The Importance of Civil Unrest in Contemporary Archeology, em Harrison, Piccini, Graves-Brown (Eds.), The Oxford Handbook of the Contemporary World, Oxford University Press, (2013), p. 572.
2. Ford, Laura Oldfield; *Savage Messiah*. (2016). <http://lauraoldfieldford.blogspot.pt/> (acedido em 22 de Fevereiro de 2016).
3. Bracewell, Michael; Decades, The Art of George Shaw, em Sillars, Lawrence, George Shaw, The Sly and Unseen Day, Baltic, (2012), p. 14.
4. Nedo, Kito; "Abschied von Ikarus." *Frieze*. 2013. <http://frieze-magazin.de/archiv/kritik/abschied-von-ikarus/?lang=en> (acedido em 26 de 02 de 2016).
5. Behrends, Rainer; Kurt Dornis, Malerei, Grafik. Leipzig, (2010), p. 28.
6. Behrends, Op Cit., p. 40.
7. Altman, Susanne; "Leipzig Painters-A Critical Commentary from the Current Contemporary Art Stronghold of Leipzig." *Umélec Magazine*, 2 de 2005.
8. Sillars, Lawrence; "In Between Days", em Sillars, Lawrence, George Shaw, The Sly and Unseen Day, Baltic, (2012), p. 34.
9. Yeadon, John; "George Shaw Woz 'Ere." Morning Star 16 de 12 de 2011. Disponível em / <http://johnyeadon.com/blog/?p=92>.
10. Idem.
11. Fischer, Mark; "Laura Oldfield Ford." *Frieze*. 17 de 02 de 2009. http://www.frieze.com/shows/review/laura_oldfield_ford/ (acedido em 26 de 02 de 2016).
12. Entrevista em Cheap and Plastic, nº 10, 08, March, (2012), disponível em <https://cheapandplastique.wordpress.com/2012/05/01/laura-oldfield-ford/>, acedido em 29/02/2016.
13. Behrends, Op. Cit., p. 28.
14. Michalski, Sergiusz; New Objectivity- Neue Sachlichkeit - Painting in Germany in the 1920s. Taschen, (2003), p. 154.
15. Michalski, Op. Cit., p. 197.
16. Guenther, Irene; "Magic Realism in the Weimar Republic." Em *Magical Realism, Theory History, Community*, de Wendy P. Faris; Louis Parkinson Zamora. Duke University Press, (1995), p. 58. Citação do texto de Ernst Junguer, "Nationalismus und Moderne Leben", 1927.
17. Fiz, Simón Marchán; *Contaminaciones Figurativas*. Madrid: Alianza Forma, (1986), p. 154.
18. Albright, Daniel; *Putting Modernism Together, Literature, Music and Painting 1827-1927*, John Hopkins University Press, (2015), p. 159.
19. Michalski, Op. Cit., p. 202.
20. Dike, James A. Van.; *Franz Radziwill and the Contradictions of German Art History, 1919-1945*. University of Michigan Press, (2010), p. 3.
21. Dike, Op. Cit., p. 26.