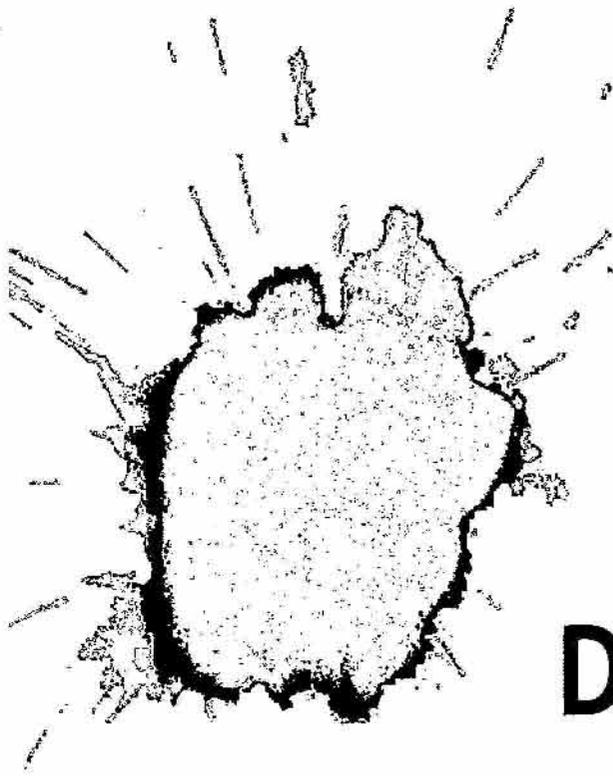


Universidade de Lisboa
Faculdade de Belas Artes



DA MANCHA NO DESENHO

Relatório de aula teórico-prática

**Provas de aptidão pedagógica
e capacidade científica**

assistente estagiário lic. pintor

Manuel San Payo

2000

Introdução

Limites

Grafismos

Leituras

Estratégias

Automatismos

Art Brut

Pop Art

Conclusão

Notas

Bibliografia

Índice de imagens

Introdução

O desenho como forma de **expressão artística**, é caracterizado pela escassez de **meios** que implica. Se o canto, a mímica ou a dança dependem quase exclusivamente do corpo como instrumento de trabalho e/ou **suporte** expressivo, o desenho convocando o corpo e decorrendo do gesto aproxima-se da escrita na necessidade que tem de fixar, num suporte mais ou menos rígido, esse mesmo gesto.

Se entendermos o **repertório gráfico** do desenho como uma espécie de gramática teremos a **linha** ou o **traço** como elemento caracterizador deste meio de expressão, sendo o ponto a sua **unidade mínima de significação** e a textura, ou mancha, uma acumulação destes **sinais**. Esta acumulação tenderá por vezes a inscrever o desenho em áreas ou domínios híbridos ou impuros, razão pela qual se torna difícil distinguir este meio de expressão de outros que lhe estão próximos como a pintura ou a gravura.

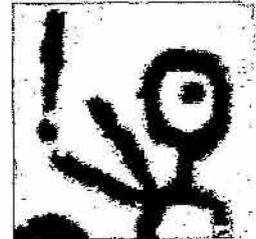
Linha, textura ou mancha? Desenho ou pintura? Será no domínio delimitado por estas margens que incidirão as questões propostas nesta lição.

Errata:

Na linha onde se lê “A Arte na Era da Reprodução Mecânica” deve ler-se: “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”.

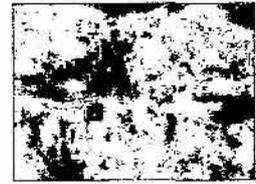
Limites

Num texto de Walter Benjamin comentado por Maria Filomena Molder (1), e por esta recentemente publicado, encontramos, em esboço ideias que visam estabelecer uma diferença entre pintura e desenho. Benjamin fala-nos no seu texto de uma "**mancha absoluta**" ou de uma "**essência mítica da mancha**" situada numa esfera oposta à que considera ser a esfera do sinal. Diz-nos Walter Benjamin que o sinal é impresso enquanto que a mancha se manifesta, levando-o a considerar a esfera desta como *medium*. Depois de referir que há dois modos distintos de ler a imagem, dependentes do **plano de projecção** considerado (transversal ou longitudinal), Walter Benjamin refere-se à antítese sinal/mancha, características, respectivamente, do desenho e da pintura. Mas, como muito bem nota Maria Filomena Molder, esta distinção está à partida sujeita a pressupostos linguísticos que tornam a tradução para português um tanto complicada, senão mesmo impossível, sem que se percam as intenções da reflexão: é que Walter Benjamin relaciona *malen* (pintar) a *Mal* (mancha mas, também, sinal como *Muttermal*, sinal de nascença). O texto, que remete para estas e outras questões de índole filológica, interessa-nos aqui, porém, por outros motivos. Apesar das suas características de esboço ou de reflexão algo incompleta, aborda assuntos que mais tarde virão a ser retomados de uma forma mais sistematizada pela semiologia da imagem, pela psicologia da percepção e por teóricos da comunicação visual ou da teoria da imagem como R. Arnheim, Gombrich, J.J. Gibson, M. Massironi e outros. A tentativa levada a cabo por Benjamin de estabelecer – a partir de conceitos que não são eles próprios desprovidos de ambiguidade – uma linha de demarcação entre pintura e desenho, releva do interesse que o autor tem em rever ou resituar o papel da arte numa época marcada por profundas alterações a vários níveis, alterações essas que são, aliás, objecto de reflexão no seu famoso texto "**A Arte na Era da Reprodução Mecânica**". À obra, tanto pictórica como teórica, de Kandinsky e Klee não são de modo nenhum alheias estas reflexões de Benjamin que, por sua vez, a estes autores se refere em várias ocasiões. Tanto em *Kandinsky* como em *Klee* verificamos um esforço constante no sentido de quebrar as convenções de representação herdadas da perspectiva renascentista com o plano transversal de representação, no sentido de recuperar a **marca gráfica** como um elemento autónomo de uma nova gramática visual, não dissolvido, desta vez, na função exclusiva de uma representação mimética.

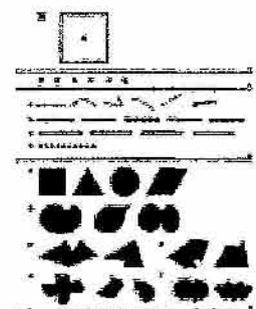


Grafismos

O fixar deliberado de um momento fortuito através de uma marca numa superfície é fulcral para o homem tal como o conhecemos, desde há pelo menos 13.000 anos ou seja, desde o momento em que o homem de Cro-Magnon descobre o **registo gráfico** que conduzirá, primeiro ao desenho e, depois, à escrita [história/cultura] (2). Os traços são testemunhos de presença, perduram no tempo, garantem um modo fácil, muito particular e poderoso de comunicação. Riscar ou produzir garatujas fixando o movimento do nosso corpo, fazendo-o perdurar, de um modo tão simples, no tempo, tem algo de fascinante e poderosamente lúdico senão mesmo mágico. Do caótico manancial de informação que chega aos nossos sentidos, registamos e processamos apenas uma ínfima parte necessária para poder sobreviver. Essa seriação resulta da nossa capacidade de discernimento e de **juízo** (de acordo com os princípios da **Gestalt**, ou com a teorização de R. Arnheim, entre outras). Ela poderá coincidir com o que chamamos desenho, se por tal entendermos a **leitura** e produção de linhas, fios que nos conduzem através do labirinto caótico do mundo fenomenal. De acordo com esta definição a mancha é como que a antítese do desenho ou o magma indiferenciado de que ele parte. É também o limite para o qual o desenhar tende infinitamente, seja porque o traço ou a linha que constituem o seu fundamento só poderão ser entendidos como entidades ideais ou abstractas e de apenas uma dimensão, seja pela sua tendência para a acumulação em **sistemas complexos** de tramas e texturas.



Como situar a mancha no domínio **taxonómico** dos elementos da linguagem do desenho? Poderemos considerá-la um caso especial entre os **elementos básicos** como o ponto e a linha. A mancha pode ser o efeito que decorre de uma aproximação progressiva do nosso olhar a um ponto que assim cresce visualmente e se transforma em superfície; daí que um estudo que incida sobre este tema convoque necessariamente os motivos do **infinitamente grande** e do infinitamente pequeno, da apreensão do geral e do particular, do foco e da atenção. A mancha pode ainda ser considerada como uma acumulação de pontos de linhas ou traços (signos gráficos) justapostos ou sobrepostos revelando texturas ou qualidades específicas de uma determinada superfície como densidade, grão, luminosidade, cor, etc. . Não devemos, no entanto, confundir mancha com textura. É por uma alteração mais ou menos violenta da textura de uma determinada área ou superfície que podemos perceber os **contornos** ou os limites de uma mancha. Esses limites apresentam-se, no caso da mancha, problemáticos ou de difícil sistematização, seja



pela sua irregularidade ou complexidade aparente, no caso de criarem um contorno explícito, seja porque transitam de uma forma muito progressiva e gradual para a textura da superfície adjacente, segundo um movimento que poderíamos denominar de **gradação**. Aqui estamos em pleno, em questões que se prendem com a resolução da imagem que tanta importância têm, por exemplo, no domínio da óptica e das artes gráficas.

O poder que certas manchas têm de atrair a nossa atenção, deve-se, muitas vezes, à complexidade que apresentam, tanto na sua constituição como no que respeita ao material que as compõe, como, ainda, no que diz respeito ao seu contorno. Este poder que nos transporta muitas vezes para domínios do infinitamente grande ou do microscópico leva-nos frequentemente a tomar a parte pelo todo (neste caso literalmente a nuvem por Juno), confundindo assim textura e mancha. Mas textura não é o mesmo que mancha ainda que, em certos casos, esta pareça derivar de uma perturbação ou alteração de determinada textura. Massironi, (que por sua vez se refere a Arnheim, Gibson e outros), considera que a textura é das três formas possíveis do "**sinal linha**" se apresentar:

"Quando o traço sobre o plano (sinal) se repete igual a si mesmo, ou mudando em progressão sistemática, com intervalos regulares, ou ainda irregulares, mas sempre muito pequenos, a superfície interessada neste tipo de intervenção é definida como «textura» . O traço gráfico pode assumir qualquer tipo de desenvolvimento ou de características lineares: entrecruzado, tracejado, ponteados, impreciso, etc. Qualquer gravador que se preze sabe habilmente destrinçar entre estas infinitas possibilidades e consegue produzir grelhas aptas a informar visualmente sobre a natureza e características de superfície de qualquer material." (3)

Massironi realça a importância atribuída ao tratamento do "**sinal linha**" enquanto textura na tratadística renascentista, lembrando-nos que não se trata somente de uma consequência lógica da perspectiva linear mas também da própria perspectiva atmosférica, ou seja, da gradação dos tons e das cores para a representação dos volumes e do espaço. Refere, igualmente a grande utilidade que tem para a gravura a aplicação deste tipo de sinal, dando como exemplo de grande excelência, neste domínio, a obra gravada de Piranesi. A este respeito acrescenta o seguinte:



"A tratadística renascentista dedicou amplo espaço e ênfase à habilidade no controlo e construção das «luzes», como meios fundamentais para atingir os objectivos de honestidade, verosimilhança e maravilha para que devia tender o hábil realizador de perspectivas e este conceito vem expresso praticamente por D. Barbaro (1556) quando diz:

'A perfeição em arte é fazer contornos de modo doce, e esfumado, que também se entenda, o que não se vê que é um fugir dulcíssimo, uma ternura no horizonte da nossa vista, que é e não é, e que só se faz com infinita prática, e que deleita a quem não sabe nada e faz estupidificar quem o entende bem.'

" (4)

Leituras

Massironi refere-se ainda a James J. Gibson como um dos teóricos que mais importância tem atribuído ao estudo da percepção de texturas e do papel que estas desempenham na percepção da **profundidade**, introduzindo mesmo a esse propósito o conceito gradativo da estimulação. Massironi transcreve a seguinte afirmação de Gibson:

"...Then as the image differs progressively from POINT TO POINT, the perceived surface can differ correspondingly in its distance or depth. There must in other words, be a stimulation gradient ... If a repetitive order is the stimulus for the visual texture, This would constitute a gradient of the impression of continuous distance." ⁽⁵⁾

Muitas vezes, abusivamente, entendemos texturas como manchas propriamente ditas, a mancha de um texto por exemplo. E as texturas poderão, elas próprias, dar lugar a leituras de âmbito mais generalizado, sendo mesmo entendidas como estruturas ou formas de organização ou configurações de sistemas mais ou menos complexos que podem ir de aglomerados populacionais ou habitacionais às formas de organização que encontramos nos domínios da estatística.

A diferença entre um ponto e uma mancha é determinada, por um lado, pela extensão ou pelo tamanho e, por outro, talvez de modo determinante, pela **configuração** ou o contorno. Consideramos geralmente o ponto como um elemento redondo ou circular que possui uma **escala** praticamente irrelevante. O tamanho do ponto será pelo menos, e por regra, de tal modo pequeno que dispensará qualquer consideração relativa à sua área. De outro modo teremos aquilo a que habitualmente consideramos como uma mancha ou um borrão. Isto não será tão evidente se o contorno do ponto limitar uma forma arredondada, tornando-se claro se se apresentar, recortado ou dissolvido no suporte. A forma do ponto permite, normalmente, concluir o modo como este é produzido. Empregam-se geralmente instrumentos e materiais secos, sejam eles de registo largo ou fino. Para a produção de manchas são, normalmente, utilizados meios líquidos. Consideramos o ponto como uma entidade sem corpo, resultando a sua **tensão** da área circundante, enquanto que a mancha exibe de imediato a sua superfície ou área, sob a tensão do seu próprio contorno, da sua densidade, da sua cor ou luminância e da dinâmica inerente à sua própria forma. A mancha tende a ser percebida destacando-se do suporte através da cor ou luminância. É desse facto que resulta a expressão dos seus contornos ou limites em tudo semelhante ao que sucede com a linha. Tal deriva,



Fig. 1. Mancha de tinta em uma superfície plana.

essencialmente, de factores psicológicos e perceptivos que fazem com que um traço ou uma mancha pareçam estar destacados do fundo, como se flutuassem. É esta característica que confere uma tensão espacial a estes elementos uma vez que a cor, a luminância, na sua intensidade e/ou densidade, provocam a **ilusão de recuo** ou, alternativamente, de aproximação do elemento em relação ao observador. De destacar igualmente, é o espaço circundante que, livre ou vazio, não limita ou recorta um traço ou uma linha. Passa, por assim dizer, por baixo da mancha, em continuidade e ininterrupto. A linha constitui um caso especial e limite da mancha, pois que se trata de uma mancha que tende infinitamente para o zero.

A mancha está indissociavelmente ligada ao suporte onde se inscreve, sendo, no limite, apenas necessária uma ligeira alteração no modo como a superfície absorve ou reflecte os raios luminosos para que ela se produza. J.J. Gibson considera, no caso da imagem intencionalmente produzida, as seguintes possibilidades:

*" Os métodos mais antigos de estruturar um **alinhamento óptico** correspondem a dois dos três principais meios de como o próprio ambiente natural os pode apresentar – isto é, por variações de, primeiro, disposição da superfície e, segundo, de superfícies reflectoras. Relevos e esculturas são alterações da disposição de superfícies. Pinturas são alterações das qualidades de reflexão de superfícies. O terceiro modo principal pelo qual o ambiente estrutura a luz – por projecção de sombras sobre superfícies planas, variando desse modo a iluminação das superfícies – não foi empregue pelo homem senão muito mais tarde, com a invenção de imagens sombra. Exemplos disso são os teatros de sombra orientais e as imagens projectadas por meio de lanternas mágicas. "* (6)



As superfícies que se apresentam aos nossos olhos dependem essencialmente da luz e de como esta é por elas processada ou trabalhada antes que os atinja.

É pelo conhecimento mais ou menos empírico deste facto que o homem decide provocar alterações nos suportes ou superfícies mais variadas criando assim imagens artificiais. Desloca, justapõe ou sobrepõe superfícies apresentando características texturais específicas, altera-as na sua estrutura física ou nas suas características de reflexão, ou projecta nelas modelações de luz e de sombra.

Assim as disposições ópticas poderão ou não ser **representativas**. Ou seja, algumas conterão intencionalmente informação, em termos de arranjo lumínico, semelhante ao que outros objectos ou superfícies poderão apresentar, enquanto que outras não sendo, a informação que fornecem de outra natureza. Esta distinção entre disposições ópticas que constituem **imagens** (isto é, são icónicas, representam, ou seja, "estão por" um determinado objecto) e as que sendo embora exercícios perceptivos não podem ser consideradas imagens nesta acepção, é fundamental em Gibson (e, como ele próprio observa, algo idiossincrática):

" Uma disposição representativa, uma imagem, fornece informação em termos de estímulo sobre algo que não é. Mais exactamente, como sugeri noutra ocasião, o seu arranjo óptico contém algo da mesma informação estrutural que apresentaria a disposição óptica de outra parte do ambiente em qualquer outro lugar ou noutra altura qualquer. É uma substituição ou (sucédâneo), e fornece-nos portanto uma espécie de percepção que não é directa mas sim mediada, uma percepção em segunda mão. Uma imagem é um meio através do qual um artista faz outro ver aquilo que ele viu (Gibson 1954). Mas uma disposição não representativa, que não seja uma imagem, não será nenhuma destas coisas. O seu arranjo óptico não copia o de outro objecto. A disposição gráfica ou plástica que não é "icónica" vem, há muito, confundindo artistas, filósofos, e estudantes da visão. Transmite ou não alguma informação? Comporta algum significado ou não fará sentido? Qual o interesse da pintura com os dedos, das garatujas, da modelação, do design e da pintura não representativa (figurativa)? A resposta sugerida é de que essas essas actividades são úteis ao homem como indivíduo, seja ele ele artista ou apreciador (observador/espectador), como exercícios na produção de estruturas ópticas e na apreciação das suas infindáveis variantes. São exercícios de percepção, ainda que não de representação." (7)

Como Gibson não deixará de referir, essas disposições ópticas que não constituem por si mesmas representações, quando inseridas pelo artista num determinado contexto, acrescentam algo às imagens propriamente representativas. Na medida em que não são "mudas", elas fornecem "**informação em termos de estímulo**", pondo a tónica em si próprias, não remetendo para nada. Podemos, no entanto, acrescentar que, nesse contexto para que são transferidas, tendem a adquirir um carácter representativo conferido a *posteriori*, porque somos naturalmente tentados a associá-las a algo, ou seja, a lê-las como imagens no sentido restrito de Gibson (como representações, como modos de modelar a luz com essa finalidade).



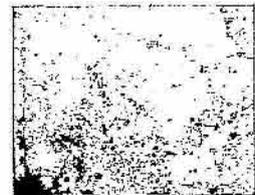
Estratégias

A mancha presta-se a um sem número de tarefas no domínio da realização e das estratégias plásticas. Pouco haverá de mais estimulante para fantasia ou para a imaginação. O **operador** e/ou o observador sentem uma vontade espontânea, quase **automática**, de atribuir sentido ou sentidos a uma mancha, de estabelecer **associações** com outras imagens ou fenómenos formais. Disto atestam variadíssimos conselhos, comentários ou técnicas e exercícios empregues ou sugeridos por artistas das mais variadas épocas, criando mesmo uma espécie de tradição no recurso à mancha ou a estruturas a ela aproximáveis para o estímulo da imaginação ou **criatividade** artísticas.

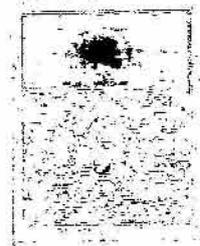
Ouçamos, por exemplo, Apolónio de Tiana no Tratado das Adivinhações, que escreve no séc. I da nossa era : " *Observe-se o deslocar das nuvens no céu e perceberemos formas que darão matéria à imaginação a esse vidente que é o adivinho*", ou ainda Leonardo da Vinci no seu famoso " *Trattato della Pittura* ":



"*Se observas uma parede atacada de manchas ou constituída de pedras de tipos diferentes, e tens de imaginar uma cena qualquer, verás no dito muro paisagens variadas, montanhas, rios, rochedos, árvores, planícies, vales extensos e e diferentes agrupamentos de colinas. Descobrirás igualmente combates e figuras de movimentos rápidos, estranhos esboços de rostos e trajes exóticos e uma infinidade de coisas que poderás transformar em formas diferenciadas e bem concebidas. Acontece com esse tipo de paredes e aglomerados de pedras diferentes como o som dos sinos em que cada sino evoca o nome ou a palavra que tu imaginas. Não menosprezes o meu conselho, quando te lembro que não te deveria ser difícil parar por vezes para ver nas manchas das paredes, nas cinzas do fogo, ou nas nuvens, na lama ou coisas coisas semelhantes: se as considerares com atenção, encontrarás nelas ideias verdadeiramente maravilhosas. O espírito do pintor deixa-se estimular com novas invenções, composições de batalhas de animais ou de homens, diversas composições de paisagens e coisas monstruosas, tais que diabos e coisas semelhantes que te poderiam honrar, pois que é nas coisas confusas que o espírito encontra matéria para novas invenções.*" (8)



Os conselhos de Da Vinci não seriam de facto menosprezados. Seriam, pelo contrário, não só inúmeras vezes seguidos, como mesmo aplicados com variantes. O surrealista alemão Max Ernst, por exemplo, reivindica a paternidade de um procedimento técnico ao qual chamou "frottage" alegando ter-se inspirado nesta passagem do mestre renascentista. Frottage é o método de transferir por decalque as texturas de materiais e das suas superfícies esfregando carvão ou grafite brando sobre um papel sobre estas apoiado. O aproveitamento destas texturas na íntegra ou parcialmente justapostas em composições, não só serve para criar figurações e **ambientes** estranhos e de algum modo deslocados, como pode ser utilizado para fins práticos como os de transferir desenhos, por exemplo, na arqueologia.



Por vezes, paredes ou superfícies manchadas ou degradadas pelo tempo são objecto de reflexão filosófica. Ouçamos por exemplo o pintor catalão Antoni Tàpies:

" Quantas sugestões se podem destacar da imagem da parede e de todas as suas possíveis derivações! Separação, clausura, muro de lamentações, de cárcere, testemunho de passagem; superfícies lisas e serenas, brancas; superfícies torturadas, velhas, decrépitas, sinais de pegadas humanas, de objectos dos elementos naturais; sensação de luta, de esforço, de destruição, de cataclismo; ou de construção de surgimento...; sugestão da unidade primordial de todas as coisas; matéria generalizada; afirmação e estima da coisa terrena; possibilidade de distribuição variada e combinada de grandes massas, sensação de fusão e de expansão... campo de batalha; jardim; campo de jogo; destino do efémero... e tantas e tantas ideias que se me foram apresentando umas atrás das outras como as cerejas que retiramos de uma cesta.



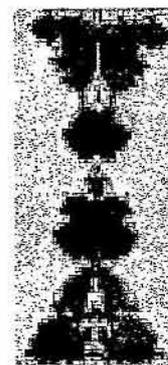
E tantas e tantas coisas que pareciam aparentar-me com orgulho a filosofias e sabedorias por mim tão apreciadas!" (9)

Automatismos

A mancha conduz-nos tanto aos limites da arte do desenho, como dela nos afasta quando utilizada com aguarela colorida. Torna-se, assim, um elemento da pintura. A produção de manchas **aleatórias** bem como o deliberado aproveitamento do acaso que daí pode decorrer foi, desde sempre, objecto de teorizações e metodologias. Um dos artistas que se tornou famoso por ter elaborado uma verdadeira teoria a partir das infinitas potencialidades da mancha foi sem dúvida **Alexander Cozens** (1752-1799). Chamavam-lhe "The Blottingmaster of Eton", o que é já de si esclarecedor. O seu **método de ensino** "New Method of Assisting the Invention of Landscapes", publicado já no último ano da sua vida, iria ser determinante no desenvolvimento da pintura a aguarela. Na altura aquilo que Cozens conseguiu foi essencialmente o ridículo e o escárnio dos seus contemporâneos. Não deixava no entanto de constituir uma ideia original elevar a mancha de cor ou o borrão ocasional ou aleatoriamente lançado a um princípio de fantasia criativa. Sobre Cozens chegam-nos testemunhos de que "lançaria um sem número de manchas e linhas que se sobreporiam, puxadas a pincel e ao acaso, sobre vários papéis. Daí seleccionaria ele configurações a partir das quais elaborava as mais fantásticas ideias. Para a sua técnica com o pincel recorreria exclusivamente à tinta da china que aplicava em vários **tons de cinzento**. Praticamente todos os mestres da aguarela inglesa da geração seguinte tirariam proveito dos seus ensinamentos. Um exemplo disso é **John Constable** (1776-1837) que preenchia integralmente a área do desenho com manchas líquidas espontaneamente lançadas, para daí extrair sugestivas fantasias. Podemos ainda referir **William Turner** (1775-1851) ou, o português **Domingos Sequeira** (1768-1837). Estas práticas, exploram uma espécie de material bruto - ou suporte sobre o qual se projecta a nossa natural tendência para **ordenar o caos**, para lhe conferir sentidos -, constituindo um estímulo para a descoberta de novos processos de produção gráfica ou plástica. Se tal depende em muito do capital de conhecimento acumulado por cada um e do modo pessoal como este é processado ou trabalhado ⁽¹⁰⁾, não deixa este tipo de exercício de ser da maior importância para a revisão, o refrescar ou o ampliar do repertório de um vocabulário gráfico muitas vezes gasto ou viciado.



Gostaríamos de nos referir, a este propósito, a dois escritores que, para além da sua aclamada obra literária, nos deixaram um não menos vasto e interessante espólio plástico ou gráfico. Refiro-me aos casos de **Victor Hugo** e **Henri Michaux**. Se, no primeiro, o recurso à mancha e ao **borrão** lançados deliberadamente na página servem de **estímulo** às mais variadíssimas criações gráficas já, no segundo, se sente uma obsessiva e incansável busca da novidade, do puro e talvez de uma qualquer origem ou explicação para os símbolos que são a própria escrita. Bastante se tem escrito sobre os desenhos do escritor romântico que referimos em primeiro lugar. O reconhecimento, relativamente tardio, desses desenhos deve-se, por um lado, a que o seu autor os não divulgou de imediato e, por outro, a leituras com perspectivas e critérios valorativos que se foram afastando dos que existiam na sua época. O que muitas vezes se esquece é que na altura o pequeno bloco de desenhos ou de apontamentos fazia as vezes da máquina fotográfica do viajante ou do turista dos dias de hoje. No séc. XIX não só se dava uma importância muito diferente ao desenho como, de um modo geral, (consequentemente) se desenhava também muito mais. O séc. XIX foi o da descoberta da fotografia, com **Nadar**, numa altura em que o romântico culto, instruído ou literato, era um viajante por excelência. Isto leva a que os desenhos de Victor Hugo tenham, por tanto tempo, sido sobreestimados, sobretudo se se pensar na extensão e na reconhecida importância que se atribui à sua obra literária. Hoje retomamos e revalorizamos estes desenhos precisamente pelas suas características rudes, quase inocentes, mas intensas e verdadeiras. São desenhos de alguém que conhece as suas limitações enquanto artista plástico e que está ciente do modo como eles se afastam dos **critérios estéticos** vigentes. Mas é precisamente nessas limitações que Hugo vai buscar uma enorme força. É um desenho despretenhoso, livre de constrangimentos ou de quaisquer regras académicas. Há quem o aproxime do que conhecemos como "**art brut**", termo cunhado por artistas contemporâneos como **Jean Dubuffet** que protagoniza a defesa de uma expressão artística descomprometida com os meios artísticos instituídos, procurando antes na expressão plástica das crianças e dos alienados uma suposta franqueza e liberdade perdidas. É sobretudo no recurso a técnicas como o automatismo das manchas aleatórias, como nas manchas de Rorschach, que Victor Hugo parece estar ao lado de muitos artistas contemporâneos.



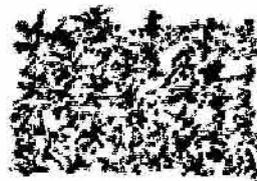
Em Michaux, encontramos um frequente recurso ao **automatismo caligráfico**, ao **ritmo** e à **repetição** que parte, no entanto, sempre da mancha solta, na maior parte das vezes também ela aleatória e ocasional. Michaux interessou-

se pela escrita chinesa e pelos seus **ideogramas**, pelo registo gráfico que antecede a escrita fonética ocidental.

Lemos em Michaux:

" *Les Taches*

... Aux taches maintenant. En bien je les déteste. Elles me dégoutent. Telles quelles, elles me sont odieuses et vraiment seulement des taches, qui ne me disent rien. (je n'ai jamais pu lire quoi que se soit dans un «Rorschach».) Donc je me bats avec elles, je les fouette, je voudrais tout de suite être débarrassé de leur bêtise effondrée, et les galvaniser, les rendre éperdues, éxaspérées, les allier monstrueusement malgré elles à tout ce qui bouge, à l'innombrable foule d'êtres, de non-êtres, de fureurs d'être, à tout ce que d'ici ou d'ailleurs, isatiables désirs ou noeuds de force, est destiné à n'être jamais jamais concrétisé. Avec leur troupe, je m'emploie à guérir les taches. Les taches, c'est une provocation. J'y réponds. Vite. Il faut faire vite, avec ces grandes molles, capables de se vautrer partout. C'est tout de suite, avant qu'elles n'étendent leur domaine d'abjection et de vomissements. Insupportables taches. Tachiste si j'en suis un, qui ne peut tolérer les taches.



" (11)

Art Brut

O modo como nos projectamos em estruturas abertas ou hipercomplexas é muitas vezes utilizado como um processo de objectivar o nosso imaginário pessoal ou colectivo e verbalizá-lo. Essas práticas têm raízes tão profundas como as **técnicas de adivinhação**, utilizadas por vários povos e várias culturas desde os mais remotos tempos (como a leitura das folhas do chá ou das configurações rendilhadas resultantes das borras de café) até à actualidade onde surgem relacionadas com técnicas e princípios científicos de auscultação e análise psicológica como as famosas e já várias vezes referidas manchas de Rorschach. Sente-se no entanto no texto de Michaux uma grande revolta ou um profundo cansaço. Um cansaço em relação à mancha? Um cansaço talvez de um **Eu** ao qual dificilmente nos podemos eximir mesmo quando o procuramos iludir. Este envolvimento com o lado misterioso ou obscuro do espírito ou do **inconsciente**, foi uma preocupação que dominou todo o século XX de uma maneira muito intensa e para o desenvolvimento da qual não foi alheio, entre outras razões o enorme avanço efectuado por **Freud** e pela **psicanálise** com a sua abordagem do **subconsciente**, logo nas primeiras décadas do século passado. Muito se experimentou forçando os mais variados limites e questionando, por exemplo, a loucura e a alienação, os limites da mente e do próprio corpo. A expressão artística regista conseqüentemente essa interrogação tornando-se em muitos casos no próprio campo de experimentação e invenção nos quais a exploração desses limites era tentada. A obra de Jean Dubuffet é bem exemplo da intervenção de processos de perturbação no modo de raciocinar "normal" e o modo a partir deles se cria uma **estratégia plástica** original. Também a mancha, a textura e a matéria ocupam na obra deste artista um papel determinante. Dubuffet adopta como atitude artística uma posição de grande desconfiança em relação aos sistemas e circuitos da chamada arte instituída. Prefere a arte das crianças e dos loucos que para ele estão libertas de qualquer espécie de sistemas ou códigos preestabelecidos. De algum modo na esteira dos **dadaístas** e dos **surrealistas**, move-se nos domínios do **onírico**, do sonho ou de um estado em que a consciência não se sobreponha à liberdade criativa explorando conscientemente estados mentais próximos do que habitualmente se entende por demência ou delírio. As manchas que da Vinci via nas paredes, transfere-as ele para o solo ao qual passa a prestar grande atenção. Reconhecemos aqui a orientação do objecto imagem referida por Benjamin a que já nos referimos e a que, de outro modo, também alude M. Massironi: a visão longitudinal **omnisciente** (característica do desenho?). Dubuffet chega a produzir com as suas séries, às

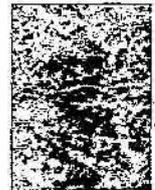


quais chama " **texturologias** ", obras em que a figuração se dissolve por completo na matéria. É a partir deste caos que ele irá regressar à figuração, fazendo com que a matéria e o próprio processo de desenho ou pintura seja um modo de reflectir invertendo o **processo** de concepção o desenho e a pintura, antes mesmo da sua execução.

Se a consciência se funda sempre no **conhecimento** e este no passado ou na memória, qualquer ideia nova ou original dependerá, em grande parte, de um relativo adormecimento ou de um retraimento do estado de vigília que associamos a esse mesmo conhecimento. Esta assunção será crucial tanto para as estratégias que envolvem a criação artística como para a investigação ou as descobertas de âmbito científico. No registo artístico, a **consciência**, a deliberação, a predeterminação, só produzem o já visto, o já dito, estereótipos e **reminiscências culturais**. Como observa o próprio Dubuffet:

" Je ne peux me débarrasser de la constante impression que la conscience, apanage dont l'homme est si fier, mouille, adultère, appauvrit, sitôt qu'elle intervient, et c'est où elle ne semble pas présente que je me sens le plus en confiance. Je suis, en tout domaine, épris de sauvagerie." (12)

Podemos estabelecer neste ponto uma analogia com os mecanismos da evolução biológica ou genética, nos quais os **acidentes cromossómicos** são recuperados e assimilados a um nível superior. Quanto mais complexos forem os organismos melhor eles saberão tirar partido de perturbações ou situações acidentais. Uma situação de desafio é também mais propícia ao aparecimento de soluções e recursos inesperados ricos e imaginativos. Estas situações são, natural e preferencialmente, evitadas por uma consciência demasiado forte. Assim se explica o recurso à emergência febril, à velocidade de Dubuffet transferindo, sempre que possível, as tarefas para o nível do corporal, para os materiais, para os instrumentos, para sistemas geradores que se sobrepõem e atropelam, em suma para tudo o que tenda para um certo auto engendrar, independentemente de um controlo consciente. Eis porque escolhe proceder por grandes séries, rápidas, intensas, prolíficas, funcionando por elas próprias, por assim dizer, independentes do seu criador. Dubuffet promove nos seus quadros situações de **turbulência**, instabilidade, de flutuação impeditivas da representação, mas que favorecem vias prometedoras ou estimulantes:

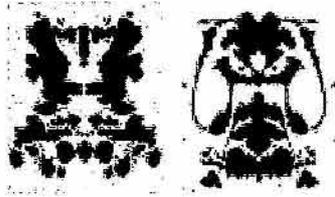


" É verdade que muito frequentemente é das obras falhadas ou interrompidas voluntariamente num determinado estágio da sua execução que se me abriram os olhos para modos de figuração inéditos que explorei em seguida deliberadamente. Aconteceu-me frequentes vezes conceber, mas de um modo muito difuso, certas maneiras de imagens e de procurar por muito tempo o meio de as obter sem o conseguir, para que um belo dia, bastante depois, quando já não pensava nisso, esse modo me ser bruscamente apresentado de maneira fortuitamente oferecida por uma obra no seu começo. " (13)

É por razões semelhantes que Dubuffet prefere materiais ditos mais pobres para as suas obras em detrimento dos que, normalmente, se consideram nobres. Estes últimos consideram-se demasiado homogêneos, puros ou neutros não lhe oferecendo a vibração ou resistência tão necessárias ao **processo criativo**.

Ainda assim, qualquer que seja o papel atribuído ao inconsciente, a consciência não é rejeitada como na escrita automática dos surrealistas. Mantém-se um factor intermitente na reserva de recursos que faz jogar o corpo, o instrumento, a matéria etc. Dito de outro modo, a lucidez do pintor, tanto como a sua prática, são intermitentes, deslocadas uma em relação à outra, como uma corrente alternada, ou para ser mais preciso, como uma corrente trifásica, procedente do desfasamento dinâmico do espírito, da mão e dos materiais. O pintor procura um estado de desmontagem paradoxal da obra, próximo do **son(h)o** assim qualificado, de modo a libertar potencialidades difusas, candidatas à expressão. Essas potencialidades devem surpreender a consciência, pela velocidade, afirmando-se imediatamente com a autoridade suficiente. Ou, para dizer o mesmo de outro modo, deve colocar-se a consciência num modo hiperbólico de **distracção vigilante** que a faça entregar as armas frente àquilo que a faria, em circunstâncias normais, fazê-las desaparecer - « o olho intelectual em delírio » para tomar a fórmula de **Antonin Artaud**.

Pop Art



"Rorschach Paintings" de A. Warhol

Esta tentativa de despersonalização - libertação do Eu ou da personalidade artística tem raízes profundas no conceito do génio romântico (como poderá atestar o texto de Henri Michaux acima transcrito que prevê já um limite qualquer a aproximar-se no horizonte). Será conduzida, e por vezes de maneira bastante ácida e cínica, talvez já pelo movimento DaDa, mas de uma forma definitiva com **Marcel Duchamp**. Questiona-se precisamente o **Autor**, o artista e a sua pretensa genialidade e originalidade. O próprio sistema que sustenta a figura mistificada do artista é atingido. Um pouco à maneira renascentista, se quisermos, assiste-se a uma valorização da **ideia** em detrimento de uma pretensa habilidade manual ou competência baseada em pressupostas capacidades artesanais ou **técnicas**. Os próprios materiais (supostamente apropriados a uma determinada "arte" ou considerados nobres), instrumentos e suportes não escaparão a estas reformulações passando para um plano secundário. Destas questões, pretextos para guerrilhas entre elites e **vanguardas artísticas**, teorias e manifestos que se sucedem em alternância ao longo de todo o último século, são herdeiras a **Pop Art**, a **Minimal**, a **Conceptual** entre outros movimentos e/ou correntes artísticas, cuja influência ainda hoje se faz sentir fortemente. Todas elas reflectem uma profunda desconfiança em relação a esse "**ductus**" ou a essa marca autoral que podemos encontrar como um dos principais fundamentos das correntes de algum modo ligadas ao que habitualmente se designa por "**correntes expressionistas**". De **Andy Warhol** poderemos dar alguns exemplos de como, em algumas das suas obras, resolve abordar crítica e muito directamente esta questão em torno das manchas e do psicologismo para o qual elas parecem quase sempre remeter. Tratam-se por um lado das séries de "Rorschach's" de 1984 que **Rosalind Krauss** considera serem uma *charge* indirecta aos pintores da **Color Field Abstraction** e que concebe, igualmente, como uma corruptela da pintura manchada praticada por pintores tais como **Helen Frankentahler** e **Morris Louis**, **Kenneth Noland** e **Jules Olitski**.

Eis o comentário feito pela escritora e historiadora de arte **Mia Fineman** acerca desta exposição :

" Ainda que Andy Warhol não escondesse a sua ignorância acerca das manchas standartizadas do teste Rorschach oficial, mostrava-se obviamente intrigado pela sua repetição serial e a sua formulação impessoal. No seu modo habitual, falsamente inocente mas brilhante, explicava: 'Na realidade fiz estas manchas para procurar ler nelas qualquer coisa e escrever sobre isso, mas nunca tive tempo. Por isso, era a minha intenção contratar alguém que o fizesse fingindo ser eu, de modo a que se tornassem um pouquinho mais...interessantes. Tudo o que eu via nelas não era mais do que a cara de um cão ou qualquer coisa como uma árvore ou um pássaro ou uma flor. Qualquer pessoa veria muito mais.

Warhol nunca chegou a contratar um escritor analista fantasma mas Gagosian incumbiu a crítica de serviço Rosalind Krauss de dizer qualquer coisa de interessante acerca das pinturas. No seu ensaio para o catálogo, Krauss vê as séries de Rorschach de Warhol como 'uma visão paródica da Color Field Abstraction', como uma corrupção insolente do 'stain painting' praticada por Helen Frankentahler e Morris Louis, Kenneth Noland e Jules Olitski. Se os pintores do "Colour Field" pretendiam transcender a confusão carnal do expressionismo abstracto, no sentido de progredir para um reino incorpóreo do puro óptico, como diz Krauss, então Warhol "puxava o tapete" a essas aspirações sublimes lembrando-nos não existirem formas tão inocentemente abstractas que não possam ser revertidas em conteúdos literários - tais como uma árvore ou um pássaro ou uma flor. E na verdade trata-se de pinturas abstractas sem a pesada carga de uma obscuridade críptica ou de uma pretensa profundidade frequentemente associadas a muita arte abstracta.

Há uma qualidade democrática qualquer do do-it-yourself (norte-americano) nestas pinturas Rorschach: pode-se ler nelas seja o que for e não existem para elas respostas inválidas. Veja as pinturas quando estiver um pouco cansado, quando as suas defesas estiverem em baixo de forma, quando tiver de arrumar o lixo inútil acumulado entre as suas orelhas...

" (14)



Outro exemplo são as telas que Andy Warhol intitula "**Painting by Numbers**". Novamente, o artista retoma um tema que lhe é naturalmente caro: a imagem popularizada e altamente mercantilizada pela sua reprodução mecânica,

mediatizada e massificada. Desta vez trata-se de modelos de pintura, tais como conhecemos de revistas que pretendem oferecer ao consumidor um modo fácil e eficiente de se tornar artista. Tudo o que há a fazer é preencher os campos delimitados por contornos e previamente indexados com uma numeração, para um correcto preenchimento com cores. Mais uma vez, a afirmação da mentalidade americana (do espírito prático, democrático e **pragmático**) elevado, no entanto e de um modo ambíguo ao estatuto de objecto de arte. Pode-se, para além do mais, ler nestas pinturas e por extensão, um posicionamento distante ou irónico de Warhol em relação à persistência dum pretenso "eterno conflito" entre estrutura e **preenchimento**, ou seja, o difícil conciliar do desenho com a pintura, a mancha e a linha/contorno.



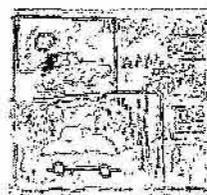
Roy Lichtenstein

Outro pintor da **Pop**, aliás com uma carreira que cruza com a de Warhol, **Roy Lichtenstein**, parece-nos - e curiosamente também - de algum modo obcecado em tratar ou tirar partido destas questões imbricadas naquilo a que Walter Benjamin cunhou com o conceito de "*aura*" ou a sua pretensa perda definitiva na "*era da reprodutibilidade mecânica da imagem*". Sabemos como estas questões recuam até ao impressionismo ou pós-impressionismo em França e são teorizadas por **Seurat** e **Signac**, com o divisionismo e a separação das cores, tão importantes nos domínios das tecnologias de impressão mecânica das imagens. Os impressionistas foram os radicais herdeiros e continuadores de uma rejeição do desenho de contorno puro e rigoroso defendido pelos neoclássicos e pela pintura académica de um modo geral, expressa, entre outros, por artistas já tão distantes destes, no tempo, como Turner e **Ruskin**. As cópias ampliadas que Roy Lichtenstein faz de vinhetas da **B.D.** revelam a sua estrutura reticulada, própria das imagens impressas, mas o pintor leva estas características a um questionamento experimental ainda mais profundo ao recriar as experiências cromáticas de **Monet**. A mancha, o **toque** e a pincelada são analisadas e mecanicamente distribuídas na superfície das suas telas. O expoente máximo desta atitude, irónica mas muito atenta, é a realização de pinturas de manchas acidentais do modo mais mecânico, previsível e consequentemente passível de repetição. Também aqui a mancha ganha o estatuto de uma entidade reproduzível, massificável, logo **democrática**. São ambíguas, no entanto, as intenções destes artistas. Para a cultura europeia estas atitudes são de tal modo explícitas e redundantes que só poderão ser lidas como exageros radicais, caricaturas. São, pois, lidas com um conteúdo de contestação crítica de um sistema. No entanto, é proverbial a "*candura*" ou inocência norte-americana, livre do peso histórico e cultural a que os Europeus estão sujeitos. Esta "candura" permite o **pragmatismo liberal americano** tão útil ao capitalismo selvagem. Por outro lado estes pintores, não o esqueçamos, foram assimilados pelas **elites** das "*indústrias culturais*" internacionais e os seus produtos serão muito relativamente democráticos ou acessíveis às **massas**. Serão por elas facilmente lidas e consumidas, mas no local sagrado de um museu e não terão qualquer poder ou intuito crítico ou desestabilizador face ao sistema que os acolheu e **assimilou** como mais valia.

Se a mancha tem algo que a caracteriza é precisamente essa instabilidade, essa apresentação **difusa** ou complexa de contornos. Será sempre uma aproximação a qualquer coisa, rejeitando definições rígidas ou fixas.

Podendo considerar o conceito de aura benjaminiano, algo para sempre perdido pela arte na era da sua multiplicação ou reprodução mecânica e se pensarmos que aura e a auréola própria da mancha, têm o mesmo étimo, o ouro, poderemos partir para especulações interessantes. Os santos não têm **mácula** mas tanto uns como outros exibem ou deixam-se identificar por uma **auréola**. A auréola é frequentemente utilizada graficamente para representar brilho, luminosidade ou valor. Manchas, de um modo geral, de luz ou outras, colocam algumas dificuldades quando as pretendemos representar graficamente por serem valores graduados. A mancha não é bem-vinda ou desejável num "**pensamento claro**", seguro e directo. Qualquer tendência artística que pretenda uma afirmação forte evitará a mancha recorrendo de preferência ao "**high-tech**" na maior parte das vezes electrónico. Não devemos no entanto concluir que a **máquina** e as tecnologias da **computação gráfica**, ou o tratamento da imagem por **meios digitais**, vieram definitivamente limpar a imagem de tudo o que seja menos claro, ambíguo, orgânico instaurando uma estética geométrica, limpa e "**inodora**". A mancha persiste sob inúmeras outras formas como por exemplo no desfoque, na imagem arrastada, na sobreposição de camadas transparentes, entre outras características apresentadas pela imagem **digital**. Apesar da sua resolução essencialmente **binária** (e por isso de certo modo **cartesiana**), os programas que lhe dão origem concorrem no sentido de incluírem os filtros mais completos e/ou complexos. Boa parte das funções destes filtros dedicam-se a uma efectiva gradação de uma imagem de recortes demasiado limpos ou óbvios.

A relativa apetência por parte da máquina, ou do mecânico em geral, para estruturas orgânicas ou entidades com a complexidade característica de uma mancha, num universo que parece tender para uma representação cada vez mais binária, esta terá sempre uma conotação tendencialmente negativa ou destabilizadora. Podemos dar, como exemplo, manifestações entretanto assimiladas pela esfera do mundo artístico e que tiveram origem na revolta e na contestação



como os "**Graffiti**" urbanos cuja expressão tanto deve à lata de tinta pulverizada ou "**spray**". Talvez fosse interessante abordar as razões pelas quais **Jean-Michel Basquiat**, o seu representante mais carismático, tenha sido recuperado das ruas para o mundo elitista das artes precisamente pelo artista Pop mais famoso e tão aparentemente contrário à expressão directa ou manual, como Andy Warhol. Outro exemplo marcante é o de **Joseph Beuys** com o frequente recurso explícito a matérias gordas e ao modo como estas marcam os suportes com as suas manchas indeléveis ou incontornáveis. Beuys aproveita precisamente esse efeito psicológico, quase mágico ou chamanístico que determinadas matérias cruas ou naturais têm de nos perturbar pela sua inevitabilidade, independente da nossa vontade ou controlo. Aquilo que Benjamin previa parece, neste caso, como noutros, ter resultado precisamente ao contrário. A era do mecânico em vez de retirar a aura da obra única e irreproduzível só a veio acentuar por contraste e por um sentimento de nostalgia pela raridade, pelo **efémero**, pelo telúrico e o natural.

Conclusão

Outros efeitos que o computador teve sobre a esfera do artístico foi a quase impensável rapidez no **processamento de dados**, de cálculos envolvendo números astronómicos a velocidades nunca anteriormente alcançáveis. Um dos ramos científicos que talvez, de uma forma mais directa, virá a beneficiar deste facto será a **estatística** que alargou imensamente os seus domínios, os seus campos de aplicação. A estatística e o cálculo de probabilidades passaram a ter papel de relevo no modo de pensar, instituíram-se como uma ferramenta de trabalho universal que molda o nosso dia a dia desde as nossas mais pequenas acções até às nossas escolhas, sejam elas produtos alimentares ou ideologias políticas e intenções de voto. A "mancha" pode ser finalmente entendida a partir de uma perspectiva estatística, da teoria das probabilidades ou das **matemáticas do caos**.

A estratégia de ganhar uma forma por aproximações sucessivas no desenho deve muito a um entendimento do mundo a partir da mancha. É também uma técnica possível e muitas vezes aconselhável na **construção** da imagem e das ideias. Antes mesmo de procurar definir aspectos de claro escuro, texturas, volumetrias e outras qualidades ambientais das formas a desenhar, devemos recorrer ao entendimento global do desenho na página ou na **composição** atendendo à sua mancha geral. Procedemos, assim, do **geral** para uma

definição progressiva do **particular**, por meio de **tentativa e erro**, apagando, acrescentando por camadas e transparências numa modelação gradual da forma. Esta noção de transparência tão importante no desenho tem a ver directamente com aquilo que podemos encontrar no próprio conceito que temos de mancha, na qual camadas sucessivas de leitura mantém a abertura necessária propiciadora da leitura ou observação, na medida em que aliviam, de modo funcional, a tendência demasiado definidora ou definitiva que a linha ou os contornos tendem a impor-nos como limites das formas ou configurações.

Notas:

- 1.) C.f. Maria Filomena Molder, ; *Matérias Sensíveis*, Lisboa, Relógio d'água Editores, 1999
- 2.) C.f. James J. Gibson, ; *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Connecticut, Greenwood Press, 1983
- 3.) Manfredo Massironi, ; *Ver Pelo Desenho*, Lisboa , Edições 70, s.d.
- 4.) Idem; Ibidem
- 5.) Idem; Ibidem
- 6.) James J. Gibson, ; Op.Cit.
- 7.) Idem; Ibidem
- 8.) Leonardo da Vinci, ; *Tratado da Pintura*
- 9.) Antoni Tàpies, ; *La práctica del arte* ,Barcelona, Ariel, 1971
- 10) E.H. Gombrich, ; *Art and Illusion* ,London, Phaidon Press Limited, 1960 (ed. ut.1977)
- 11.) Do catálogo de uma exposição de Henri Michaux realizada na Galeria Daniel Cordier, 1959, in *Cahier de L' Herne - Henri Michaux*, p.408
- 12.) Jean Dubuffet citado por Michel Thévoz no seu livro *Dubuffet*
- 13.) Idem; Ibidem
- 14.) Fineman, Mia; Artigo publicado em <http://www.artnet.com> , "the Archives"

Bibliografia:

COOPER, Douglas; *Drawing and Perceiving*, NY, John Wiley & Sons, Inc, 1992

OPPÉ, A. P. ; *Cozens, Alexander and John Robet (With a Reprint of Alexander Cozens' A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape)*, London, Adam and Charles Black, 1952

DASSAU, Pierre et Henri Focillon; *Victor Hugo*, Paris, Autrement/L'ART, 1983

EHRENZWEIG, Anton; *The Hidden Order of Art*, Weidenfeld and Nicholson, London; (ed. ut. e *El Orden Oculto del Arte*, Barcelona, Editorial Labor, S.A. Calabria, 1973)

GIBSON, James J.; *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston; Houghton Muffin, 1966, (ed. ut. Greenwood Press, Connecticut, 1983)

GOMBRICH, E.H.; *Art And Illusion*, London, Phaidon Press Limited, 1960 (ed. ut. 1977)

AAVV; *Cahiers de L' Herne*(Henri Michaux), Paris, Éditions de L'Herne, 1966

HOLEZECK, Bernhard u. Lida von Mengden; *Zufall als Princip (Spielwelt, Methode u. System in der Kunst des 20. Jahrhunderts)*; Heidelberg, Ed. Braus, 1992

KANDINSKY, Wassily; *Point Ligne Plan*, 1970, Éditions Denoël, Paris

MASSIRONI, Manfredo; *Vedere con il Disegno*, Franco Muzzio & C. editore, 1982 (ed. ut. *Ver Pelo Desenho*, Lisboa , Edições 70, s.d.)

MOLDER, Maria Filomena; *Matérias Sensíveis*, Lisboa, Relógio d'água Editores, 1999

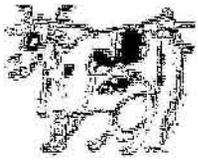
AAVV; *Las lecciones del Dibujo*, Molina, Juan Jose Gomes, ed., Madrid; Ediciones Cátedra, 1995

MARSHALL, Richard e outros; *Jean-Michel Basquiat*, Catálogo da Exposição no Whitney Museum of American Art, N.Y. 1992

PLACES, Jaques; *Du Graphe a L'Expression Graphique*, Toulouse, Editions Milan et l'auteur, 1983

THÉVOZ, Michel; *Dubuffet*, Genève Editions d'Albert Skira S.A., 1986,

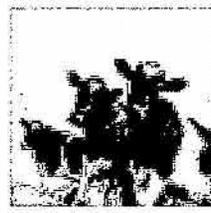
Celebració de la Miel ,Catálogo da Exposição de Antoni Tàpies, Fundação Serralves / Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.



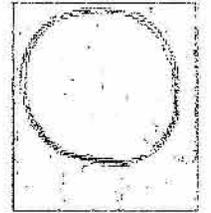
ahm



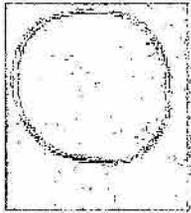
ahm1



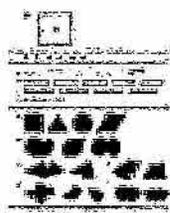
ahm2



Baskiat1



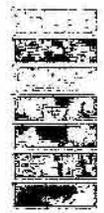
Baskiat1



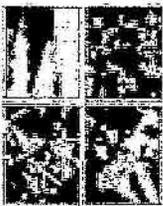
blot



blot1



blot2



blot3



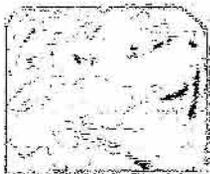
Brassai 1



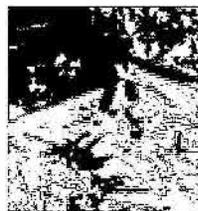
Brassai 2



clemente2



Corregio



dripping 1



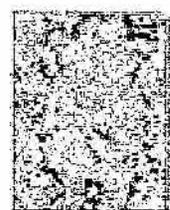
dripping 2



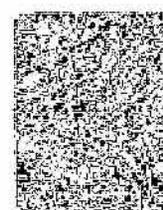
dripping 3



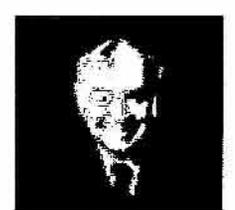
dubuffet2



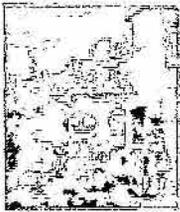
dubuffet6



dubuffet7



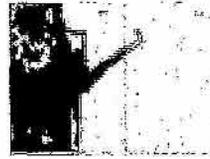
Gorbi



hogarth



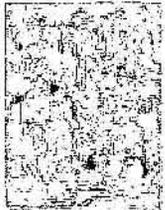
JBeuys



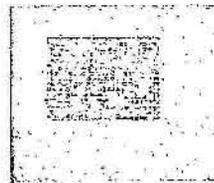
JBeuys 1



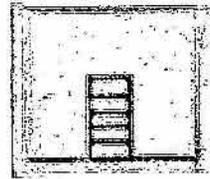
JJones



JPollock



JShapiro 1



JShapiro 2



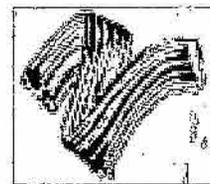
Kitaj 4



Lichten 1



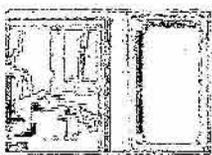
Lichten 2



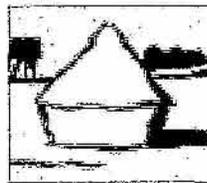
Lichten 3



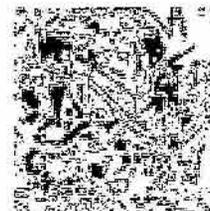
Lichten 4



Lichten 5



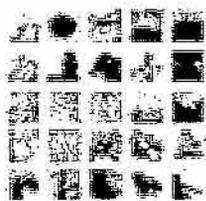
Lichten 6



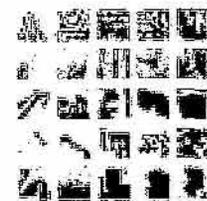
mancha3



manchas



manchas1



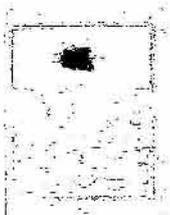
manchas2



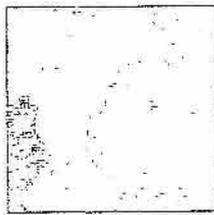
Matisse2



Matisse3



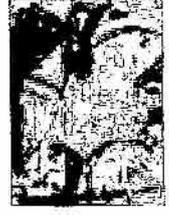
MErnst 1



Nubens 6



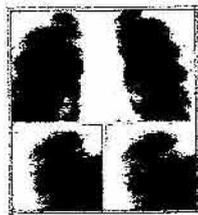
Picasso5



Piranesi1



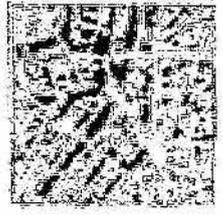
PKlee



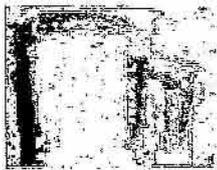
Pulmon



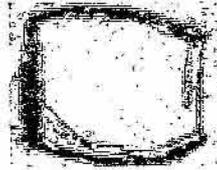
Rembrandt2



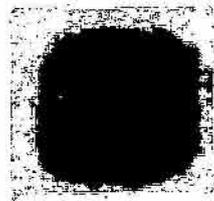
Richter1



RSerra 1



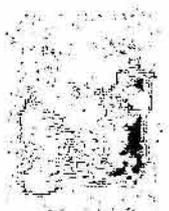
RSerra 2



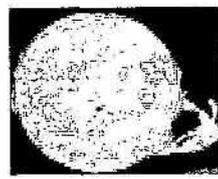
RSerra 3



sangue



Sequeira3



sun_skylab



Tap1



Tap3



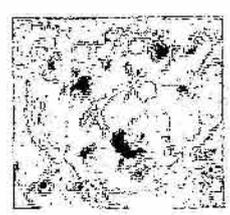
VHugo1



VHugo2



Warhol_pbn_1



WKandinsky