

O acaso, o risco e o fracasso como coisa da pintura

Susana Rocha

Ser artista é falhar como nenhum outro se atreveu a falhar.¹

Aceitando em pleno a afirmação de Samuel Beckett, permanece claro que o fracasso não parece apresentar, num primeiro pensamento, uma relação íntima com o acto de criar obras plásticas. O mesmo sucede com o risco e o acaso. Porém, acredito que estas três aparentes vicissitudes surgem como instrumentos de interesse basilar e intrínseco a qualquer processo criativo. Partindo desta certeza, o presente texto pretende afirmar que o acaso, o risco e o fracasso são coisa própria da pintura, e participam do carácter honesto, genuíno e desafiador que a mesma encerra, e que aqui será evidenciado, particularmente através da obra de Philip Guston, Peter Doig e Gerhard Richter.

O fracasso e a pintura

A dificuldade em aceitar conscientemente o fracasso como algo intrínseco à pintura, e o acaso e o risco como eventualidades aceitáveis que o precipitem, surge sobretudo porque na tradição artística o sucesso está de algum modo relacionado com a conquista do belo e da perfeição. Esse costume secundariza o fracasso que acredito ter uma relação muito mais íntima com a arte contemporânea tendo-se tornado, de modo particular, também sinónimo de beleza — uma herança deixada pelo Modernismo.

A este texto importa sobretudo olhar o fracasso como um participante intrínseco ao acto criativo, e não como condenação advinda dos mecanismos de legitimação da arte. Esqueçamos então o sentido pejorativo que a palavra fracasso contém, para o pensarmos de forma instrumental; forma que possibilita um adensamento da experiência de pintar. Em 1939, ao ver um primeiro daguerreótipo, Paul Delaroche terá dito algo como “A partir de hoje, a pintura está morta!”². Desde então as mortes da pintura têm sido sucessivamente anunciadas e os seus assassinos diversificados: existiu a fotografia, a arte conceptual, a instalação, e mais recentemente as tecnologias digitais. Porém, apesar da acutilância e do interesse dos discursos que anunciam a morte da pintura, desavergonhadamente a pintura continua a renascer, e a adaptar-se a uma co-existência e simbiose com outros *media*. Acredito contudo, que o segredo da permanência da pintura no panorama artístico contemporâneo não advém da sua capacidade de adaptação.

Delacroix afirmava que “o que move os homens de génio, ou melhor, o que inspira o seu trabalho, não são novas ideias, mas antes a sua obsessão com a ideia de que o que já foi dito não é suficiente”³. Talvez aqui resida o mistério da pintura. Talvez por isto a pintura continue a renascer; precisamente porque também sobre si ainda não foi dito nem foi pintado o bastante. Assim, em vez de procurar novas formas de expansão da pintura, o segredo da permanência desta parece estar encerrado sobretudo dentro do que lhe é próprio. E, o que lhe é próprio, o que se relaciona com a pintura-pintura (a pintura na sua concretização tradicional), parece estar irremediavelmente abraçado ao fracasso. Este é um traço essencial, que identifico de forma recorrente, no discurso sobretudo de pintores: a necessidade de falhar.

Sendo o espaço do fracasso o hiato que medeia a intenção criativa e a concretização artística efectiva, permitindo desse modo a manutenção de uma abertura nos sistemas ou processos criativos, fazendo surgir questões e provocando respostas para além da premeditação, o fracasso revela-se uma ameaça que possibilita a introdução da analogia, do erro, do acaso, da dúvida, da ansiedade e da ironia, sendo por isso uma das acções mais expressivas da condição humana. Os processos pictóricos tantas vezes sustentados por uma lógica de construção baseada em tentativa/erro, surgem como um espaço de crescimento para a relação íntima da pintura com a acção de fracassar. Esta metodologia de criação pictórica subentende assim, a necessidade de um desprendimento face à ideia de uma pintura final.

Nem sempre me é dado a conhecer como “se parecem” as minhas pinturas. Sei que trabalho numa tensão provocada pelas contradições que encontro na pintura. Detenho-me numa imagem até chegar o tempo em que esses paradoxos desaparecem e a escolha consciente deixa de existir. Penso na pintura mais em termos do drama deste processo do que de forças “naturais”⁴

Importa na pintura a perseguição de uma imagem, sem que importe menos o processo plástico de procura dessa imagem, que gradualmente se vai definindo.

Num contexto contemporâneo onde os meios de expressão se tornaram radicalmente amplos, a pintura parece ser vista pelo mundo da arte como um ser estranho e pouco inovador, cuja relevância reside mais no seu passado que no seu presente. Existe uma noção de necessidade de vanguarda que ainda paira no mundo da arte contemporânea, noção essa que é por si só ultrapassada, mas que parece ofuscar a pintura, sem qualquer justificação aceitável. Este esmorecimento do interesse na pintura, por parte das grandes plataformas de divulgação e reflexão crítica da arte, advém de uma falta de compreensão acentuada da relação e da importância da pintura com o próprio processo de pintar e de saber ver pintura. Consequentemente, quando refiro acaso, risco e fracasso como coisa da pintura, talvez seja melhor sublinhar que para vários artistas estas premissas são fantasmas não necessariamente da pintura em si, mas da praxis pictórica. São constantes ameaças que se infiltram no gesto e na matéria que se coloca numa tela, durante a experiência de pintar, influenciando e participando na obra final (e, estranhamente, dando-lhe vida).

Para compreender que este fenómeno (fracasso) sempre se relacionou com a pintura, e que em muito antecedeu o Modernismo (que o tornou progressivamente mais evidente), ajuda lembrar algumas obras literárias: o exemplo basilar *Lenda do Nascimento da Pintura*⁵, em que Plínio-o-Velho conta como a pintura nasceu do acto enlutado da filha de Dibutades, uma jovem de Corinto, que perante a partida do seu amado traça a silhueta do mesmo, a partir da sua sombra projectada num muro por uma lamparina — esta lenda definidora do âmago da Pintura, mostra como esta nunca pretendeu ser uma acção substitutiva e estabelece uma relação imediata com a perda, o ímpeto e o fracasso em vida. Uma outra história representativa, é a *A Obra Prima Desconhecida* (1832) de Balzac⁶, texto em que o escritor conta como o pintor Frenhofer (figura ficcional) trabalhou arduamente durante dez anos numa mesma pintura, procurando a representação perfeita da mulher pela qual estava apaixonado para que o resultado fosse uma massa de cor, que Frenhofer no final percebeu não ser “coisa nenhuma”. Esta tomada de consciência levou-o a queimar a obra, resultado falhado de uma década de trabalho — Frenhofer é assim para a pintura, o oposto do que Pigmalião é para a escultura. Enquanto este último conquistou a sorte de ver a sua escultura ganhar vida, tal a perfeição da sua concretização, Frenhofer, pintor, foi tocado pela impossibilidade de dar vida à sua pintura, experienciando inversamente uma espiral descendente em direcção ao insucesso. Por último, a obra *O Retrato*⁷ (1842) de Nikolai Gogol, onde a personagem Chartkov, um pintor enlouquecido, se questiona sobre se alguma vez terá tido algum talento.

Se me refiro a Chartkov, à narrativa de Balzac, bem como à *Lenda do Nascimento da Pintura*, é apenas para sublinhar que em qualquer processo criativo existe um sistema regulador daquilo que constitui ou não um fracasso; e esse sistema é regulado, se não em todos pelo menos num primeiro momento, pelas expectativas do próprio autor ou criador. Consequentemente, o fracasso (este fracasso instrumental de que falo) é apenas tão grande quanto assim o considera o pintor que o cria, não deixando porém de ter uma

participação activa. A pintura, pelos seus infindáveis desdobramentos e possibilidades, parece-me um campo onde o fracasso pode ser amplamente propiciado. A performance e a instalação, são também áreas fortes neste domínio, bem como a fotografia. Porém, a pintura é um campo onde o fracasso se torna beleza como em nenhum outro.

Talvez a massa de cor, criada por Frenhofer, fosse hoje, aos nossos olhos, de uma beleza notável. Hoje, olhando a pintura contemporânea, somos seduzidos pelos momentos onde a matéria traduz o gesto, onde a tinta mostra a fusão da cor, onde encontramos jogos de ocultação e revelação. Somos seduzidos pelos momentos extraordinários da abstracção, mesmo dentro da figuração. Porém, ainda que nos seduza a transparência na pintura, que permite ver as sucessivas construções, correcções e destruições que de si fazem parte, ou a matéria densa das tintas que se impõe como parte da obra pictórica, a importância do fracasso ou do erro poucas vezes é frontalmente assumida fora das ficções literárias, sem cair no cliché da caracterização do pintor atormentado, próprio do Romantismo, e que em nada importa à pintura contemporânea.

O fracasso e a pintura contemporânea

Uma das excepções na franca assunção da relevância do fracasso no processo de criação pictórica será Philip Guston (já antes citado), que de forma simples e desprendida, mas bastante acutilante, diz:

A destruição de pinturas é muito interessante para mim e quase crucial. Por vezes, descubro que o que destruí há cinco anos atrás pintaria agora. É como se, quando algo surge pela primeira vez, não estivesse pronto para o aceitar. Existe nisto algum processo misterioso em acção que eu nem sequer quero compreender. A primeira coisa [que se pinta] parece sempre bem mas depois comesas a duvidar. Compreendes? Bem, eu comecei esta pintura há uns dias atrás. Correu bem. Estava quase terminada, em... Não sei, um dia. Mas eu voltei mais tarde nessa noite e bem... eu gostava da parte esquerda. Não gostava da parte direita. Então, comecei a mudar a parte direita. Algo aconteceu — que me pareceu ser melhor que a parte esquerda. Então eu mudei a parte esquerda e antes que o soubesse, toda a pintura tinha desaparecido. A pintura que estava quase terminada não estava mal. Parecia bem. Mas parecia quase demasiado boa. Como se eu não tivesse experienciado nada ao fazê-la.⁸

Philip Guston aceita e evoca a contínua necessidade de experienciar algo no processo de fazer pintura. Essa experiência contempla a frustração, a destruição, o fracasso, e a subsequente identificação de um momento transcendente onde a pintura ganha sentido, e onde fracasso se torna sucesso (Guston afirma que quando este momento chega, não é ele quem pinta mas sim “um outro dentro de si”⁹). Os vícios do pintor apagam-se em prol da vitalidade da pintura. A destruição torna-se finalmente criação, de uma forma nova:

em cada pintura há um trabalho a fazer, um caminho a percorrer, que deve beneficiar da aprendizagem feita na pintura anterior, sem a procurar repetir. Para Guston é necessário que em cada pintura não esteja “demasiado do pintor”¹⁰ (tornando-a demasiado reconhecível), nem “demasiado pouco do pintor”¹¹ (tornando-a anónima). A luta que acontece entre estas duas barreiras fica marcada na própria superfície pictórica.

Os exemplos de pinturas em que a matéria revela um acumular de experiências pictóricas, enterradas sob outras camadas que melhor satisfazem os intentos do pintor, são vários. De Guston é possível evocar a sua pintura abstracta sobretudo dos anos 50: *Pintura nº9* (1952), *Attar* (1953), *Pintura* (1954), ou *Fabula I* (1956-57), apenas como exemplos. O embate do pintor com a matéria e a necessidade de uma relação intensa com a superfície da tela é evidente — e mantém-se quando Guston regressa à figuração. O mesmo acontece em tantas pinturas de Robert Ryman, ou de forma mais subtil nas pinturas de fundo (também) branco de Julião Sarmento da década de 90, onde o vestígio de formas apagadas se confunde com pinceladas brancas e cinzentas. As abstrações de Gerhard Richter, na última década, poderiam também ser um exemplo (a estas regressarei mais tarde), ou ainda as pinturas de Peter Doig.

Doig, um caso curioso de popularidade num tempo em que a pintura parece ter uma atenção periférica, afirma (à semelhança de Guston) que o que torna o processo de construção pictórica fascinante é o desconhecimento do resultado final, que vai sendo construído de camada em camada de matéria: “Quando começo não sei no que se tornará. *É isso que torna o processo tão fascinante.*”¹²

Olhando a obra *Echo Lake* é possível ver a beleza dos fracassos e da acumulação de tinta que simultaneamente mostra e oculta o que abaixo dela se encontra. Em Doig, a pintura não tem imediatismos, nem precisões clínicas. Há recomeços, borrões, manchas, erros, reajustes e pequenos universos de cor, que seduzem tanto o nosso olhar, como certamente seduziram o do pintor. Doig conta:

Alguém me perguntou porque me leva tanto tempo a finalizar uma pintura. Eu penso que não tem a ver com o tempo perdido na pintura, mas antes com o tempo que leva a aceitá-la antes de a deixar apenas ficar pelo ateliê. Leva muito tempo a aceitar a intensidade da cor, os diferentes elementos da pintura... eles têm que estar certos. Depende de conseguir o sentimento certo na pintura.¹³

Este relato aproxima-se da identificação do momento de clarividência que Guston refere, onde subitamente, depois de uma série de destruições, a construção pictórica faz sentido. Isto é de tal forma intrínseco ao fazer pintura, pertence tão intensamente a ser pintor, que parece transformar-se numa crença, que não é palpável ou fácil de explicar, de uma possibilidade, mesmo que apenas em potência, de sucesso, quando até aí a certeza (de forma mais ou menos inconsciente) havia sempre sido de fracasso. Começar

uma pintura é então aceitar e abraçar o risco palpável de falhar, e recusar permanentemente o Síndrome de Bartleby¹⁴.

De forma mais precisa, o que venho a explicar, é que acredito que o fracasso é um dado adquirido para tantos pintores que, através de uma soma de erros, riscos, incertezas e alguns acasos, acaba por ser transformado numa construção bem sucedida, que nasce de uma insatisfação constante. Correr riscos com a pintura é uma prova da predisposição clara do pintor em arriscar-se a si mesmo, em desafiar a crença absoluta na capacidade que há em si, de ser bem sucedido, mesmo falhando/errando frequentemente. Poder-se-ia dizer, que do mesmo modo que o *performer* arrisca tantas vezes a sua integridade física no acto da performance artística contemporânea (ex.: Marina Abramović ou Joseph Beuys), o pintor arrisca o seu ego, a sua capacidade de perseverança, a sua irredutibilidade, e cria obstáculos a si mesmo, que o obrigam a explorar os limites da sua capacidade, para que possa desfrutar do processo da pintura. “A arte é a forma mais elevada de esperança”¹⁵, sublinha Gerhard Richter. Uma esperança que no pintor se torna humanizada, pela sua obstinação pouco razoável em acreditar que no final de uma pintura se encontra uma satisfação compensadora — que quase como no Mito de Sísifo está destinada a ser fugaz, marcando apenas um novo início de fracassos.

O risco e o acaso na pintura contemporânea

Tendo referido que o pintor explora os limites da sua capacidade, criando de livre iniciativa obstáculos que o fazem “lutar” com cada pintura, parece-me oportuno delinear duas formas de abertura à possibilidade de fracassar: o risco e o acaso.

De forma sucinta poderia distinguir risco de acaso da seguinte forma: risco faz referência à probabilidade de um dano — a palavra costuma ser usada como sinónimo de perigo, porém é possível diferenciá-las dizendo que a primeira representa uma vulnerabilidade e a segunda uma forte possibilidade (o perigo é a causa do risco), associando-se ainda à palavra ameaça, que pressupõem a concretização de algum risco anterior com desfecho negativo; acaso, do latim *casu* (“sem causa”), é um acontecimento que se dá sem motivo aparente — sem ser consequência de eventos passados.

Em suma, a adopção do risco por parte do pintor, pressupõe a vontade deliberada de causar dano à pintura — o pintor é o perpetrador da acção. É disso exemplo a intencionalidade de Guston na destruição de parte de uma pintura que parecia “demasiado boa”. A incorporação do acaso concretiza-se de forma mais passiva fazendo uso, por exemplo, de forças naturais sobre a pintura: a tinta que escorre por uma tela colocada na vertical ou a mancha aguada que se alastra pela superfície — o pintor apenas assiste ao acontecimento, sem controlar o seu desenvolvimento. Em ambos os casos, risco ou acaso, existe sempre impulsividade e a reversão de um estado de segurança anterior. Mesmo quando é o próprio pintor a desempenhar a acção, esta não é controlada ou racionalizada. É um ímpeto de destruição.

Gerhard Richter, em entrevista, afirma que o acaso desempenha um papel essencial na sua pintura e fala de um acaso planeado, o que pode levantar questões relativas à honestidade existente numa casualidade premeditada. Porém o seu planeamento estende-se apenas às circunstâncias em que o *acaso* actuará. A acção efectiva do imprevisível permanece incontrolável.

Benjamin Buchloh: Que papel tem o acaso na tua pintura?

Gerhard Richter: Um essencial, como sempre teve. Houve tempos em que isso me preocupava bastante, e eu via esta confiança no acaso como um atalho da minha parte.

Benjamin Buchloh: É esse acaso diferente do acaso em Pollock? Ou dos automatismos Surrealistas?

Gerhard Richter: Sim, é certamente diferente. Sobretudo, nunca é um acaso cego: é um acaso que é sempre planeado, mas também sempre surpreendente. E eu preciso dele para continuar, para erradicar os meus erros, para destruir o que eu construí mal, para introduzir algo diferente e disruptivo. Fico frequentemente assombrado por descobrir o quão melhor o acaso é do que eu.¹⁶

A admiração de Richter perante as *capacidades expressivas* do acaso suscita um questionamento importante: porque nos seduz tanto o acaso? E porque pode ser importante a sua participação na pintura?

Hans Arp proclamava: “A razão separou o homem da natureza”¹⁷. A arte, como os comportamentos do homem, são algo construído e influenciado por noções pré-concebidas. A sedução do acaso, surge então do total descomprometimento, da espontaneidade desamparada, que não se submete a condicionalismos, sejam eles históricos, estéticos, mnemónicos ou outros. O acaso apresenta a liberdade no seu limite e a novidade em cada acção. E isto apela profundamente à interioridade humana, pois é uma ameaça a qualquer postura confortável.

É contudo necessário esclarecer que a aceitação do acaso por parte dos pintores, não equivale a nenhum tipo de incapacidade ou desconhecimento (prático, técnico ou teórico), ou a um atalho como temia Richter, e que a incorporação deste não deve ser encarada de forma condescendente. Na verdade, a auto-regulação que cada pintor se vê obrigado a fazer quando decide aceitar a intervenção do *acaso* nas suas pinturas, é em grande parte das vezes um acto instrumental profusamente impregnado de conhecimento e compreensão intrínseca da praxis pictórica — mesmo que o acaso acabe muitas vezes, por inerência, em fracasso.

Quando assim é, e o acaso traduz um fracasso, ou uma sucessão de fracassos, há algo de muito honesto e genuíno na sua tradução pictórica. Na sua aceitação, e no modo como o pintor escolhe fazer o erro funcionar — o que não acontece com tanta beleza em outras artes. Richter diz também:

Deixar algo surgir, em vez de o criar — sem assertividades, construções, formulações, invenções, ideologias — para ganhar acesso a tudo o que é genuíno, rico, mais vivo: que está

para lá do meu entendimento [...] Usar o acaso é como pintar a Natureza — mas que acaso eventual, de todas as incontáveis possibilidades?¹⁸

A aceitação da intervenção do acaso e do risco na pintura, em maior ou menor grau, pode ser vista ou pressentida na obra de vários artistas, com linguagens e abordagens pictóricas muito díspares. São exemplos: Sigmar Polke — *Treehouse* (1978), *That's not how we did it before* (1982), *Triptych* (1994); Damien Hirst — *Beautiful, handsome, tasteless, thoughtless, amazing, spinning, cyclone, good-in-bed painting* (1995), *Beautiful, amore, gasp, eyes going into the top of the head and fluttering painting* (1997); Fiona Rae — *I always wish you every happiness with my whole heart in the distance* (2012) ou *I need gentle conversations* (2012). Um outro caso que não posso deixar de referir são as obras *Grupo com armário* (2001) de Franz West, que são sobretudo pinturas sobre superfícies tridimensionais. O apelo da cor e da matéria porosa da pasta de papel parecem oferecer-nos pintura em bruto, pintura “por lapidar”, pintura pelo prazer de ver apenas pintura. Pintura, porque sim.

Últimas considerações

Por fim, parece-me importante referir que nem toda a pintura é o que aqui tenho descrito — nem toda a pintura se deixa relacionar com o risco, o acaso ou o fracasso. Isso apenas as transforma num tipo de imagens com outras preocupações ou questões. A título de exemplo de artistas contemporâneos cuja pintura globalmente não se encaixaria no discurso que aqui apresento, talvez referisse Franz Ackermann, John Currin, Sarah Morris, Richard Phillips, ou a maioria da obra de Gary Hume (as pinturas deste não são sempre tão planas, ou delineadas quanto possam parecer). Há nas pinturas destes artistas uma circunscrição de formas, de preciosismo técnico, de limpeza da superfície e da matéria, que contraria a vivência do fracasso no acto criativo. É como se tudo houvesse sido demasiado premeditado e progressivamente estruturado. Isto não estabelece uma relação com a perfeição ou o sucesso, por oposição ao discutido fracasso — mas distancia-as deste.

Terminando com um regresso ao mote do evento *And Painting?|E a Pintura?*: “Porquê pintura, hoje?” diria que talvez porque a pintura vive de uma extraordinária ausência de constrangimento em arriscar assumir o erro, o acidente, o processo. Pintura hoje, talvez porque nenhuma outra manifestação artística se propõe a ser tão honesta. Se propõe a ser tão reactiva sem se tornar sensacionalista. Pintura hoje, porque a pintura é uma forma única de transformar matéria em algo sensorialmente revolucionário. Em algo mentalmente explosivo. Pintura hoje, porque é o único meio em que a simples conjugação de pigmentos se pode traduzir em poesia, ataque, sedução ou opressão. Pode ser um risco, talvez um mero acaso, ou um deslumbrante fracasso que se revela o maior dos triunfos. E porque, para conseguir tudo isto... a pintura é realmente algo sobre o qual ainda não se disse tudo.

- 1 BECKETT, Samuel — *Proust & Three Dialogues with Georges Duthuit*. Londres: John Calder, 1965, p. 119 — tradução da autora.
- 2 Aforismo tradicionalmente atribuído a Paul Delaroche.
DELAROCHE, Paul *apud* BANN, Stephen — *Paul Delaroche: History Painted*. Londres: Reaktion Books, 1997, p. 9 — tradução da autora.
- 3 DELACROIX, Eugène — *The Journal of Eugène Delacroix*. Londres: Phaidon Press, 1995, p. 41 - tradução da autora.
- 4 GUSTON, Philip — *Philip Guston: Collected Writings, Lectures, and Conversations*. Londres: University of California Press, 2011, p. 20 — tradução da autora.
- 5 A Lenda do Nascimento da Pintura encontra-se descrita na obra clássica “*Naturalis Historia*” de Plínio-o-Velho, datada de 77 d.C.
- 6 BALZAC, Honoré de — *The Unknown Masterpiece*. Londres: NYRB Classics, 2011.
- 7 GOGOL, Nikolai — *O Retrato*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.
- 8 GUSTON, Philip - *Philip Guston in the studio*, 2003. <http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/178> (2014-04-21) - tradução da autora.
- 9 GUSTON, Philip — *Philip Guston: Collected Writings, Lectures, and Conversations*. Londres: University of California Press, 2011, pp. 42-44
- 10 GUSTON, Philip — *Philip Guston: Collected Writings, Lectures, and Conversations*. Londres: University of California Press, 2011, pp. 42-43
- 11 GUSTON, Philip — *Philip Guston: Collected Writings, Lectures, and Conversations*. Londres: University of California Press, 2011, pp. 42-43
- 12 DOIG, Peter - *Peter Doig interview: the triumph of painting*, 2003. <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/10216288/Peter-Doig-interview-the-triumph-of-painting.html> (2014-04-22) - tradução da autora.
- 13 DOIG, Peter — *The Closer You Get: an Interview with Peter Doig*, 2014. <http://www.canadianart.ca/features/2014/01/30/peter-doig-interview> (2014-05-12) — tradução da autora.
- 14 Bartleby, é uma personagem de Herman Melville, que surge na obra com o mesmo nome, amplamente conhecida pela resposta “Eu preferia não o fazer”. O Síndrome de Bartleby é uma forma ligeira de referência a escritores ou artistas que desistem de criar.
- 15 RICHTER, Gerhard *apud* KUSPIT, Donald — Gerhard Richter’s Doubt and Hope. In *Signs of Psyche in Modern and Post-Modern Art*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1993, p. 237 — tradução da autora.
- 16 RICHTER, Gerhard - *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962-1993*. Londres: Thames & Hudson, 1993, p 159 — tradução da autora.
- 17 HANS ARP, Jean *apud* MOTHERWELL, Robert — *The Dada Painters and Poets: An Anthology*. EUA: Belknap Press, 1989, p. 222 — tradução da autora
- 18 RICHTER, Gerhard, Op. cit., pp. 119-120 — tradução da autora.