

Pintura e desenho: no intercâmbio do gesto

Elisa Kiyoko Gunzi (Mestre)
Curso de Artes Visuais – Universidade Tuiuti do Paraná

Maria Cristina Mendes (Mestranda)
Curso de Artes Visuais – Universidade Tuiuti do Paraná

Resumo

Este trabalho intitulado Pintura e desenho: no intercâmbio do gesto tem o objetivo de trazer uma reflexão acerca destas duas linguagens artísticas, que se entrecruzam nos mecanismos da representação bidimensional. Inicialmente, o desenho era instrumento e subsídio para a pintura, servindo-se como um esboço preparatório. Mas na modernidade, o desenho foi adquirindo autonomia, tornando-se uma linguagem independente, mesmo sob o formato de esboços e projetos. Deste modo, a discussão se atém a esta linha tênue que separa e interliga estas duas linguagens, analisando pinturas permeadas pelo desenho e lembrando que existem desenhos organizados a partir de cores e manchas. Outro ponto importante que será levantado neste trabalho é a relação do ato de desenhar e pintar com as especificidades de ambas as linguagens artísticas já que a intenção do artista manifesta-se por meio do seu gesto. O procedimento metodológico utilizado envolveu pesquisa bibliográfica acerca do fazer artístico, escritos de artistas, textos críticos e a observação diária nos ateliers de pintura e desenho.

Palavras-chave: desenho; pintura; intercâmbio.

Abstract

This work entitled Painting and drawing: on the interchange of gesture aims to bring a reflection upon these two artistic languages, which are intersected in the mechanisms of two-dimensional representation. Initially, the drawing was an instrument and allowance for painting, serving as a preparatory sketch. But in modernity, drawing has acquired autonomy becoming an independent language, even in the form of sketches and projects. Thus, the discussion sticks to this thin line that separates and connects the two languages, analyzing paintings permeated by drawing and pointing out that there are drawings organized by colors and stains. Another important point to be raised in this study is the relationship of the act of drawing and painting with the specificities of the two artistic languages since the artist's intention is manifested by his gesture. The methodological procedure involved literature about the making of art, artists' writings, critical texts and daily observation in the workshops of painting and drawing.

Key words: drawing; painting; interchange.

Introdução

O foco gerador deste trabalho parte de uma reflexão acerca da produção artística que acontece por meio da linguagem da pintura e do desenho, mais especificamente, no cerne do fazer artístico. Percebe-se que desde os primórdios da História da Arte, a pintura e o desenho estão intimamente relacionados, basta verificarmos as pinturas renascentistas: toda a estrutura é construída por meio do desenho.

Sabemos que o desenho esteve à mercê da pintura e da escultura, servindo apenas como instrumento, esboço ou projeto inicial de um trabalho pronto. A autonomia do desenho se potencializa com a Arte Moderna, quando ele começa a ser visto como uma linguagem independente.

E é a partir destas reflexões que se estrutura a discussão deste trabalho, centrado no limiar das linguagens da pintura e do desenho, assim como na ação do artista sobre o suporte que materializa sua intenção.

O objetivo deste trabalho concentra-se em analisar o processo de instauração do objeto artístico por meio destas duas linguagens, estreitando a relação entre elas, estabelecendo conexão com a História da Arte e com o fazer artístico.

Os autores que contribuirão para o embasamento teórico deste trabalho são: Flávio Gonçalves, para abordar a questão da fenomenologia do desenho; Walter

Benjamin, estreitando a relação fenomenológica entre desenho e pintura e Edith Derdyk, que aponta as questões poéticas sobre o fazer artístico.

Esta pesquisa aborda também questões pertinentes ao processo criativo do artista, e tem por objetivo estabelecer conexões poéticas entre a intenção (idéia) com o fazer propriamente dito.

O procedimento metodológico envolveu uma investigação histórica acerca da relação entre a linguagem da pintura e do desenho, onde contemplou a pesquisa de referenciais teóricos e artísticos. E, mediante a realização de todas as etapas metodológicas, realizamos análise investigativa destas duas linguagens artísticas.

Uma íntima conexão entre linguagens

As diferenças entre pintura e desenho são um tema interessante aos pesquisadores da arte. Foi no período que inaugurou a Arte Moderna que a especificidade de cada meio tornou-se um dos pontos-chave no discurso dos artistas, e, a partir dos anos 1980, estas diferenças foram eliminadas gradativamente: o que se produz no campo das artes visuais são pinturas ou objetos híbridos que equacionam diversas técnicas.

Os pintores vinculados à Escola de Nova Iorque, também chamados de *Expressionistas Abstratos*,

como Jackson Pollock ou Mark Rothko, buscavam (nas décadas de 1940 e 1950) a pureza da pintura, e mais especificamente, o fazer pictórico; já os artistas *Pop* dos anos 1960, como Andy Warhol ou Jasper Johns, retomaram as possibilidades de um relacionamento entre o desenho e a pintura por um viés mais descontraído, estabelecendo uma relação com o cotidiano. No mundo *Pop*, as apropriações de imagens bidimensionais são freqüentes e permeadas por uma maior liberdade de criação; aqui, busca-se na tradição da pintura o elemento que mais se irmanava da tinta na construção de um quadro: o desenho.



Figura 1 - Jackson Pollock - Number One (1948). Disponível em: http://www.terraingallery.org/pollock_LS.htm. Acesso em: 14 dez. 2009.



Figura 2 - Mark Rothko - Red, Orange, Tan and Purple (1949). Disponível em: <http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.abstract-art.com/abstraction>. Acesso em : 14 dez. 2009.



Figura 3 - Andy Warhol - Flower (1974). Disponível em: <http://www.warholprints.com/Image.Gallery.html>. Acesso em : 14 dez. 2009.

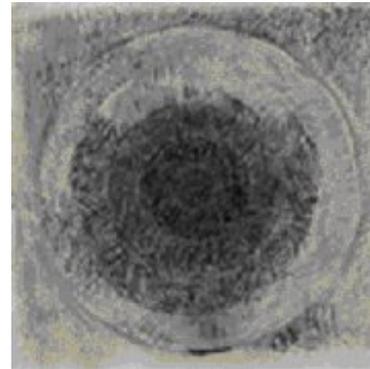


Figura 4 - Jaspers Johns - Gray (1955) - Flower (Black and White) (1974). Disponível em: <http://translated.dexigner.com/pt/art/news-g12978.html>. Acesso em : 14 dez. 2009.



Figura 5 - Pablo Picasso - Escultor e Modelo e Escultura Sentada. (1930) - Disponível em: http://www.centrodeartesdesines.com.pt/programacao/2008/200808/200808_picasso.htm. (17 dez. 2009).

Tradicionalmente, uma pintura se construía a partir de diversos estudos, numa abordagem que vislumbrava um estreitamento entre a relação do pintor com seu objeto de trabalho. Croquis, esboços e projetos são uma constante no levantamento das obras de uma boa parte dos artistas, entre os quais podem ser incluídos os renomados pintores como Pablo Picasso e Henry Matisse. No mercado das artes, entretanto, o desenho em papel costuma ser menos valorizado, isto é: tem menor valor de mercado em relação às pinturas em tela. A aparente nobreza da tinta faz com que o desenho incite uma noção histórica de que esta segunda linguagem está a serviço da primeira, equívoco que alguns colecionadores e galeristas tentam constantemente desfazer.



Figura 6 - Henry Matisse - Soror Mariana Alcoforado (1950). Disponível em: <http://www.museuregionaldebeja.net/web/17.htm>. Acesso em : 14 dez. 2009.

Fato é que, a intimidade proporcionada tanto pela realização como pela observação de um desenho é de outra ordem. Por mais que se reconheça a grandeza da produção pictórica do artista modernista brasileiro Guignard, foi o desenho, e mais especificamente ainda, sua maneira de ensinar a desenhar, que possibilitaram o surgimento do corte preciso na obra do artista Amilcar de Castro. Este último é reconhecido pelo uso dos lápis grafite com grau de *dureza* F ou H, que marcam o papel impossibilitando o “arrependimento” do gesto.

De acordo com Rodrigo Naves:

Amilcar de Castro estudou com Guignard na década de 40. Desse contato ficou sobretudo a necessidade de clareza defendida por Guignard nas aulas de desenho, a insistência para que os alunos usassem lápis duro, que, por produzir sulcos no papel, exigia decisão no traço, pois os erros não tinham conserto. (Naves, 1997 p. 248).

Muitas vezes, o desenho cumpre uma função de passagem entre texto e imagem, já que esta linguagem tem íntima relação com a escrita. Mas, um código tão estruturado como é a linguagem verbal, passa a ter maior liberdade expressiva ao se transformar em um desenho. Um dos recursos utilizados quando em busca de uma expressividade individual é encontrar uma forma, no desenho, que dê vazão àquilo que não pode ser expresso

pela palavra escrita, mas que, ao mesmo tempo, mantenha certa correspondência para com aquilo de que a imagem quer representar.



Figura 7 - Guignard - Paisagem (1961). Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=2240>. Acesso em : 14 dez. 2009.

O artista Leonilson, ao utilizar a palavra escrita em seus desenhos, amplifica o poder das duas linguagens:

Como na Pop Art, seguindo a tradição da gráfica modernista, a palavra que dá nome a um objeto aparece como o desenho do objeto que ela designa; ou então, ela acompanha a imagem para sublinhar o seu significado, indicando tautologicamente o que é essa imagem. (Mesquita, 2006, p. 14).

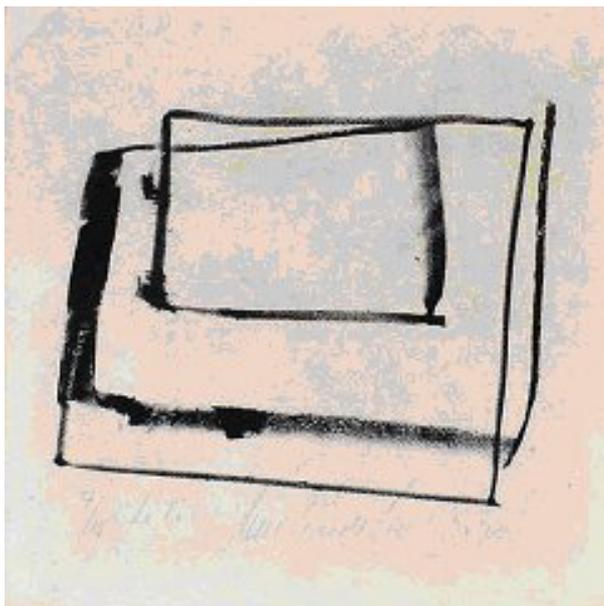


Figura 8 - Amílcar de Castro - Abstrato (1994) - Disponível em: http://www.palaciosleiloes.art.br/leilao/2007_jun/Parte-051-100.htm. Acesso em : 17 dez. 2009.

Nesta transposição de linguagens, a personalidade do sujeito/artista deve transparecer, e um código comum à determinada comunidade, agora se transforma em um código mais específico, cujas regras também fazem parte de uma comunidade mais restrita: a comunidade que estuda desenho, não apenas como a representação de uma realidade externa, mas como a junção entre expressividade e formalização.

Da execução do desenho para se chegar à pintura, entretanto, o caminho não é tão simples quanto se possa imaginar à primeira vista. Para um estudante de arte, no início do processo de aprendizado de técnicas de pintura, a idéia básica é a de que, simplesmente, tem-se que saber desenhar para poder pintar. Ou ainda: primeiro se faz um desenho e depois os espaços são preenchidos com tinta. Não podemos deixar de

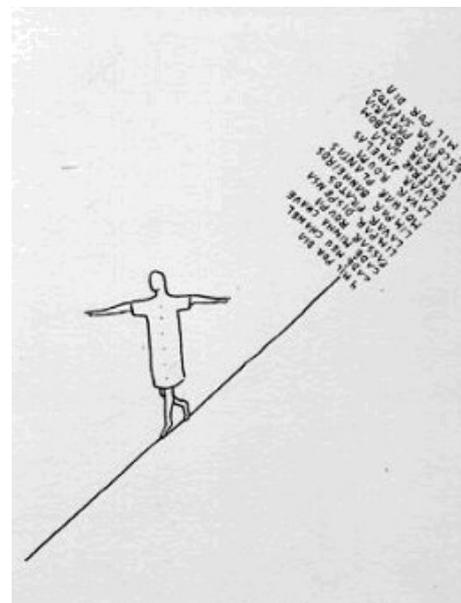


Figura 9 - Leonilson - Empregada de novela é mais chique que madame (1991). Disponível em: <http://giramundos.wordpress.com/2008/02/08/obra-de-leonilson-na-tv-do-sesc>. Acesso em: 15 dez. 2009.

ênfatar que, muitas pinturas foram construídas desta forma em boa parte da história da arte. Por outro lado, nos interessa, mais que a pintura de um desenho, a retomada do desenho nas camadas de tinta que se sobrepõem àquelas que deram início ao projeto da pintura.

A realização de um projeto anteriormente bem estruturado requer eficiência técnica e precisão na execução. A pintura do carioca Daniel Senise é uma referência fundamental para este processo poético. O desafio a que nos propomos, por outro lado, é o de ir além deste projeto inicial e pensar o desenho como elemento que se sobrepõe à pintura, numa intensificação das potencialidades que determinadas regiões da pintura merecem. A reflexão sobre determinadas áreas do trabalho pede um segundo olhar: seja com um pincel mais fino, ou com outro material à escolha do artista, o projeto da pintura pode tomar outros rumos, permitindo uma maior reflexão durante o próprio processo da execução. Esta atitude exige tanto o desprendimento do projeto da obra quanto põe em jogo a capacidade de se buscar soluções para os problemas que vão sendo criados durante a fatura da obra.

A forma que deu início ao processo de criação da imagem é passiva de outras conceitualizações e transforma-se em pano de fundo para novos

acontecimentos pictóricos. O que se descobre é que, ao se desenhar com a tinta, subverte-se a ordem do processo criativo e o detalhamento da imagem passa a ser o desafio a ser vencido.



Figura 10 - Daniel Senise - Barco (2005) - Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=787>. Acesso em: 14 dez. 2009.

Desenhar sobre a pintura retoma a discussão sobre o que é a pintura e o que é o desenho. No sentido inverso de se pintar um desenho para se construir a pintura, constrói-se um campo onde os acréscimos podem se proliferar à exaustão, e este é um fato que dificulta ainda mais a certeza, para o pintor, de que sua pintura está concluída. A ação de pintar se difere

do ato de desenhar também por uma questão física: a dimensão corpórea da pintura sobre a tela, de certa forma se distancia da intimidade solicitada pela realização de um desenho.

Em *Um percurso para o olhar*, Flávio Gonçalves relata que, segundo Walter Benjamin, o caráter originário da ação de um desenho acontece no plano horizontal. Normalmente desenhamos na horizontal (do mesmo modo que escrevemos) e, por convenção, apresentamos os trabalhos na vertical (como uma pintura). Ele diz em seu texto: ... é nesse plano horizontal de atração que o ser humano constrói as estruturas nas quais ele orienta a sua existência, partindo de um ato similar àquele da inscrição: traçar, cavar, fundar, etc. (Gonçalves, 2002, p. 2).

Walter Benjamin, no texto *Pintura e grafismo: da pintura ou o signo e a marca*, dá o exemplo dos desenhos infantis, que normalmente são feitos para vermos na horizontal, assim como os mosaicos são construídos para serem vistos no chão.

As diversas operações envolvidas na criação de uma pintura intercambiam-se numa somatória de procedimentos que, usualmente, aliam o campo do desenho ao manuseio da tinta. Este artigo se atém à relação entre pintura e desenho, num recorte que, em seu intuito de manter a concentração no objeto de estudo, abandona outros recursos utilizados na confecção de pinturas tais como a colagem ou a

inserção de gravuras, os quais, por muitas vezes também assumem um papel preponderante na relação formal da obra de arte.

O gesto na pintura e no desenho

O gesto é inerente ao ato de desenhar e pintar. A intenção do artista só se concretiza por meio da ação motora. A mão torna-se um prolongamento para realizar sua intenção. Serge Tisseron diz que o traço gráfico e a pincelada são testemunhos precisos do gesto, ou seja, movimento muscular e intenção ao mesmo tempo.

Em *Linha de costura*, de Derdyk, é possível estabelecer uma relação entre o ato de costurar e o ato do artista, como duas experiências que necessitam da realização de um esforço físico para materializar o trabalho.

A costura depende do corpo: esforço muscular pleno de vontade. Parecendo ser ato indiferente, não é ato mecânico vazio de intenção. O sentido permanece nele mesmo, e o foco mental de atenção se desmaterializa na condensação do esforço focalizado. (Derdyk, 1997).

Percebe-se, no ato do artista, uma interdependência entre a intenção e o gesto (da mão e/ou braço) que executa o traço. O que o artista pretende não pode se concretizar sem o seu corpo: é ele que dá vazão ao

desejo e, nesse sentido, existe a relação do corpo no fazer, o próprio corpo envolvido na ação de desenhar. As linhas e as manchas constituem o corpo do trabalho e carregam a vitalidade do gesto, voluntário e involuntário. Ao mesmo tempo, nelas estão contidas as idéias, vontades e preguiças do artista.

Flávio Gonçalves, no texto *Um percurso para o olhar*, escreve que o ato de desenhar e pintar caminha rumo ao desconhecido, percorre caminhos que só poderão ser vivenciados durante a sua trajetória, não existindo a possibilidade de antecipar a experiência, já que ela se constitui no próprio andar do lápis sobre o papel ou a pincelada sobre a tela. Ele relata que a “ação é permeada desse caráter de incerteza que só a experiência do gesto restaura”. (Gonçalves, 2002, p. 2).

Durante o processo do fazer, o artista pode criar uma estratégia para transitar sobre o papel, estabelecendo assim, método de trabalho e encontrando uma possibilidade de *correr* menos *riscos* e também de escapar parcialmente das incertezas experimentadas no ato de desenhar e pintar.

Seria, desse modo, caminhar com mais certeza do resultado, mesmo sabendo que a aplicação de uma fórmula está sujeita às suas variáveis. Por outro lado, são nessas pequenas variáveis que se apreendem diferenças e qualidades significativas que ressignificam o fazer. Deste modo, a experiência com o desenho e

com a pintura consiste na exploração das possibilidades gráficas e pictóricas: são operações matéricas, como relata Louise Bourgeois na sua vivência com o fazer.

[...] *operação matérica. São formas de relação do instrumento sobre o plano-suporte: traço, lambida do pincel na superfície do papel, marca, abrasão, apagamento, perfuração (como dos olhos num desenho), costura, apropriação de qualidades e estados do papel (folhas com pauta musical, envelopes vermelhos, etc).* (Herkenhoff, 1997, p. 19).

Nessa experiência do fazer, as reflexões do artista vão se materializando por meio dos milhares de traços sobre o papel e manchas sobre a tela. *Caminhar* sobre o papel (ou tela), formando uma trama, um tecido (uma peça de lã tricotada) constituído por várias e várias linhas (ou manchas). Cada laçada é mais um ponto, cada gesto é mais um traço ou pincelada.

No texto *Pintura e grafismo: da pintura ou o signo e a marca*, Benjamin escreve sobre a tensão (dialética) entre a linha e a superfície onde ela se inscreve, já que o desenho só materializa sua existência quando se comunica com o plano de fundo (suporte) no qual se instala. Percebe-se, deste modo, a íntima relação entre a forma desenhada e o suporte na qual ele se materializa.

O gesto contém essencialmente algo de imprevisível. Mas, ao mesmo tempo, a experiência do fazer revela-se prenúncio de alguns resquícios do passado.

Uma ação pelo desenho

O desenho para Benjamin é considerado na sua totalidade, e a relação entre figura/fundo nasce da dialética do traço realizado com o suporte que o contempla. O que se chama de fundo não é, portanto, o suporte físico, mas o resultado do cruzamento da linha inscrita e o suporte eventual, gerando através dessa dialética um espaço particular. O plano de fundo no desenho é assim o lugar onde a “profundidade primordial” se instala e se instaura, como um desafio à realidade física do suporte. Como se a partir da inscrição da linha, se criasse uma espessura outra; onde o olhar pudesse então seguir essa inscrição para além da evidência física desse plano. Dessa forma, este *fundo* do desenho é denso e profundo, capaz de gerar a profundidade que é de fato a *abertura* onde o olhar passeia. (Gonçalves, 2002, p. 8).

Gonçalves reforça a premissa de Benjamin, afirmando que o “desenho como fenômeno é, dessa forma, fruto da dialética entre a linha e o plano de fundo, onde quer que esta ocorra” (Gonçalves, 2002, p. 2).

O último aspecto da análise de Benjamin sobre o desenho se refere à sua pureza original: “O desenho puro não altera a função gráfica que dá sentido a seu fundo quando ele o deixa ‘em branco’ como cor de fundo isso seria às vezes, o critério de pureza de estilo” (Gonçalves, 2002, p. 8). O conceito de desenho puro exige o respeito

da integridade de seu suporte; a manutenção da dialética linha gráfica / fundo. Entretanto, o sutil equilíbrio que mantém a relação entre um e outro constitui a energia primordial do desenho, que nos remete ao cruzamento que o gerou. E esta energia parece, no entanto, seguir na direção oposta à pureza.

Gonçalves escreve sobre a capacidade da linha gráfica em deixar sua trajetória à mostra, bem diferente das superfícies compactas, que nada revelam, já que se constituem de massas de grafite. A força da linha gráfica (a que se inscreve através do desenho) é de revelar a estrutura das coisas, deixando a mostra um pouco de sua gênese. Ela apresenta as coisas de forma integral: estrutura e propósito. Vemos de um só golpe as entranhas, o por dentro na superfície da forma, no seu contorno que nada mais é que o resultado dessa revolução, confusão da linha que emerge. De certa maneira, o que o desenho nos dá a ver é o por de trás das coisas. Desenho não é contornar, é emergir. (Gonçalves, 2002, p. 15).

A imagem/forma que emerge na pintura

Na pintura, as formas podem emergir de uma espécie de plasma que se instaura durante a sua fatura, especialmente na técnica da tinta à óleo sobre tela, onde

a demora da secagem possibilita constantes retomadas e consequentes transformações da imagem.

Percebe-se que o olhar do observador vai de encontro a formas reconhecíveis, mesmo quando diante de uma visibilidade tão complexa quanto a estruturada nas pinturas de Jackson Pollock. Os procedimentos expressionistas, ao lançar mão da potência do gesto, estabelecem um diálogo com os procedimentos específicos do desenho acima mencionados.

A pintura de Iberê Camargo é repleta deste tipo de ressignificação. As formas que oscilam entre a abstração e a figuração não só permitem como também solicitam um esforço do olhar para a compreensão do gesto concretizador da imagem. Se em alguns pintores a imagem se define à priori, como na obra de Daniel Senise, em outros, a imagem parece indicar possibilidades de conceitos que não se excluem. Ao exigir, no processo de execução da pintura, uma escolha do sentido que pode ser atribuído à imagem final, o artista se depara com outra classe de problemas; uma espécie de quietude do gesto no apaziguamento da ação que instaura um tempo dilatado.

Trata-se aqui da memória de gestos contidos nesses mesmos resultados, provenientes de um outro tempo que existiu para a atual pintura que vemos. Esse resultado traz a arqueologia dessa pintura, não somente da sua técnica e matéria, mas da própria presença humana do artista. (Zielinsky, 2003, p. 107).

O gesto, ou ainda, a pincelada - quando assume a função do gesto - estabelece uma relação inequívoca com os procedimentos específicos do desenho. No lugar de campos preenchidos por cor, deparamo-nos com uma ambiência dramática, onde as perdas e os ruídos são elementos constitutivos da obra.

Pintura, volume e desenho coexistem hibridamente no espaço pictórico, tal como no pensamento que perpassa a arte dos nossos tempos. A dimensão experimental da pintura de Iberê é ação, é a forma dinâmica de agir sobre a matéria. Mas ao mesmo tempo, ela é ultrapassagem de limites, os do suporte e do material, para atingir a essência humana. (Zielinsky, 2003, p. 109).



Figura 11 - Iberê Camargo - Pintura II (1966) - Disponível em: <http://www.bolsadearte.com/realizados/abril04/1110.htm>. Acesso em: 15 dez. 2009.

Se o desenho for tomado como experimentação e este procedimento se estender ao campo da pintura, mais uma vez percebemos que, longe de se comprovar um distanciamento entre as diversas linguagens, assim como era previsto por determinadas facções modernistas, lidamos com possibilidades híbridas tanto na conceitualização como na formalização da obra de arte.

O discurso das artes visuais, livre de ideologias formais, retoma seu diálogo com a história da arte de uma forma mais subjetiva. No universo da contemporaneidade, por vezes o desenho que funcionava como base para a pintura, se torna parte do processo de formação da imagem, amalgamado que está ao ato da criação.

Este sintomático rompimento de categorias hierárquicas, assim como a eventual respeitabilidade de elementos da tradição, são questões poéticas que transitam ao redor da tensionada discussão entre o que é o desenho e o que vem a ser a pintura. Este ainda é um tema recorrente em sala de aula, quando se é solicitado a definir limites técnicos para o jovem aprendiz.

Conclusão

No decorrer desta pesquisa teórica podemos vislumbrar a íntima relação entre a pintura e o desenho. Percebemos que estas duas linguagens caminham lado a lado no transcorrer da História da Arte, e que somente na modernidade é que o desenho adquire autonomia e torna-se independente da pintura e da escultura. Os esboços e projetos em desenhos assumem caráter de obra de arte, como objeto artístico final e conquistam espaço no mercado de artes.

Por outro lado, percebe-se que a separação entre desenho e pintura, fruto do desejo de determinadas pesquisas modernistas, é um fato notoriamente controverso. Os limites, ou seja, a definição das especificidades técnicas interessa, todavia, quando se trata de questionamentos entre os discentes.

Separadas ou caminhando paralelamente, ambas as linguagens contêm um caráter intrínseco e semelhante: elas dependem do gesto (motor) para concretizar a intenção do artista. Por vezes, questões que parecem ser de pequena valia em determinados contextos culturais têm significativo valor para a formação dos processos reflexivos que habitam o âmbito acadêmico.

Referências

- BENJAMIN, W. (1990). Peinture et graphisme: de la peinture ou le signe et la marque. In: La Part de l'oeil, n° 6: dossiê le dessin. Bruxellas, p. 11-15.
- DERDYK, E. (1997). Linha de costura. São Paulo: Iluminuras.
- GONÇALVES, F. (2002). Um percurso para o olhar. Artigo inédito.
- HERKENHOFF, P. (1996). Catálogo da exposição da artista plástica Louise Bourgeois. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo.
- MESQUITA, I. & GANCIA B. (2006). Leonilson: use, é lindo, eu garanto. São Paulo: Cosac Naify.
- NAVES, R. (1997). A forma difícil. São Paulo: Ática.
- ZIELINSKY, M. (2003). A pintura de Iberê Camargo: um processo para sempre inacabado. In: SALZTEIN, S. (org.). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo: Cosac Naify, p. 105 - 115.

Fontes eletrônicas

- CASTRO, A. Desenho. Sem título (1985) - Disponível em: http://www.palaciodosleiloes.art.br/leilao/2007_jun/Parte-051-100.htm. Acesso em : 17 dez. 2009.
- GUINARD. Pintura. Paisagem (1961) - Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=2240> (14 dez. 2009).
- LEONILSON, J. Desenho. Empregada de novela é mais chique que madame (1991) - Disponível em: <http://giramundos.wordpress.com/2008/02/08/a-obra-de-leonilson-na-tv-do-sesc>. Acesso em : 15 dez. 2009).
- MATISSE, H. Desenho. Soror Mariana Alcoforado (1950) - Disponível em: <http://www.museuregionaldebeja.net/web/17.htm>. Acesso em : 14 dez. 2009).
- PICASSO, P. Desenho. Don Quixote (1955) - Disponível em: - http://www.centrodeartesdesines.com.pt/programacao/2008/200808/200808_picasso.htm. Acesso em : 17 dez. 2009).
- POLLOCK, J. Pintura. Number One (1948) - Disponível em: http://www.terraingallery.org/Pollock_LS.htm. Acesso em : 14 dez. 2009).
- ROTHKO, M. Pintura. Título: Red, Orange, Tan and Purple (1949) - Disponível em: <http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.abstract-art.com/abstraction>. Acesso em : 14 dez. 2009).
- SENISE, D. Pintura. Barco (2005) - Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=787>. Acesso em : 14 dez. 2009).