ABSTRACT: *The author approaches the relation between order and chaos, in art, in 6 different ways. In the first one, he demonstrates that in certain artists, limits between the act of doing and undoing are not established; in the second, he analyzes texts by Leonardo da Vinci, relating creation to composition and to disorder; in the third, the author approaches Paul Klee and his grey chaos; in the fourth, he treats anamorphosis; in the fifth, he reports to Jean Dubuffet and analyzes order as a specific case of chaos, and in the last one, he takes Max Ernst's "Thee Woman with 100 heads" as a picture of chaos.*

KEY WORDS: order, disorder, chaos, doing, undoing.

RESUMO: *O autor faz seis abordagens sobre a relação da ordem e do caos no campo da arte. Na primeira, ele demonstra que em certos artistas não se estabelece a fronteira entre o ato de fazer e de desfazer; na segunda, ele analisa textos de Leonardo da Vinci, relacionando a criação, a composição e a desordem; na abordagem seguinte, o autor refere-se a Paul Klee e ao seu chamado caos cinza; na quarta, ele trata da anamorfose; na quinta, ele analisa a partir de Jean Dubuffet a ordem como um caso específico de caos; e na última, ele utiliza a mulher de 100 cabeças de Max Ernst como figura do caos.*

PALAVRAS-CHAVES: ordem, desordem, caos, fazer, desfazer.

GILBERT LASCAULT

O caos e a ordem na pintura contemporânea

Tradução

Neiva Maria Fonseca Bohns

*Fazer e desfazer.
Elogio de Perturbação, minha irmã.*

Escolleremos aqui seis abordagens diferentes, heteróclitas, relacionando ordem e caos no campo da arte. Uma primeira abordagem, voluntariamente geral, tentará indicar que, em alguns artistas, o ato de fazer e o de desfazer são difíceis de separar. Uma segunda abordagem retomará textos de Leonardo da Vinci que colocam em relação a criação, a composição e a desordem. Num terceiro momento, será evocado aquilo que Paul Klee chamou de *caos cinza*. A quarta abordagem estudará o singular e sábio jogo dos pintores que se chama *anamorfose*. Em quinto lugar, indicaremos como Jean Dubuffet nos leva a pensar isto que nós chamamos ordem como um caso particular de caos. Finalmente, uma figura possível do caos será estudada: a *mulher 100 cabeças* de Max Ernst.

I - FAZER E DESFAZER

Para o esteta, como para o artista, as relações entre o ato de fazer e o ato de desfazer, entre a construção, a desconstrução e a destruição, entre a

montagem e a desmontagem, entre a composição e a desagregação nem sempre são relações de oposição.

Alguns artistas cortam, deslocam, antes de colar e de propor novas totalidades. Eles quebram em vários elementos uma unidade já existente. Eles deslocam estes elementos e depois os enxertam uns sobre os outros. Eles se fazem cirurgiões. Eles se fazem desmembradores e ajustadores. Seu trabalho de colagem assemelha-se ao trabalho do sonho, tal qual Freud o descreveu. Max Ernst, assim como outros, nas suas colagens, inventa uma nova composição a partir de uma desmontagem, de um desmembramento de um ou vários conjuntos já constituídos. Ao lado das colagens em duas dimensões, precisaríamos salientar as *assemblages* em três dimensões, como, por exemplo, de Kurt Schwitters, de Spoerri, as esculturas em movimento de Tinguely, a loja de Ben.

Se, na sua materialidade, esta atividade de colagem é evidente para o século XX, a colagem mental existe, sem dúvida, em todas as épocas. Os pintores reúnem, num novo quadro, figuras, pedaços de paisagens, arquiteturas que seus olhos arrancaram de composições anteriores. O *Almoço na relva* (1862) de Manet retoma e transforma um grupo tomado de uma gravura de Marcantonio Raimondi, extraído, por sua vez, do *Julgamento de Paris*, de Rafael.

Por outro lado, muitas obras de arte nascem de construções e desconstruções sucessivas, de correções, modificações e repinturas. Quando descreveu a atividade do pintor Girodet (1767-1824), seu contemporâneo Etienne-Jean Décluze notava: "será impossível calcular os meses, ou talvez os anos, durante os quais ele fazia e desfazia, sem cessar, os acessórios dos grandes retratos que havia pintado". Existe assim, em alguns pintores, o que poderíamos chamar de "um lado Penélope". Tão astuciosa quanto Ulisses, Penélope, a fim de recusar-se aos pretendentes, fabrica para ela uma viagem imóvel, em que o trabalho noturno é o inverso do diurno. Ela tece e destrói sua obra. Faz e desfaz laços. Dá nós e os desmancha. Evita todo progresso, defendendo-se contra os eventos. Anula o tempo em uma repetição escolhida e desejada (que bem poderia ser uma repetição escolhida e angustiante, como em Giacometti).

Ou ainda, é a apresentação do ato de dismantelar que constitui o fazer de alguns artistas, como Arman. Eles são os autores das suas cóleras. Definem-se por seus gestos devastadores, pela selvageria de suas raivas. São o fogo e às vezes *utilizam* o fogo. São a água, e às vezes afogam sua obra. São ciclones. Ou, pelo menos, sonham em sê-los. Mostram minúsculos caos provisórios, catástrofes em miniatura, antecipando o que poderia ser o caos geral.

Nas obras em que o fazer e o desfazer, em que a ordem e a desorganização se mostram, os artistas talvez sugiram que eles mesmos sejam constituídos de junções e disjunções, de costurado e descosturado. Talvez sugiram que o mesmo aconteça com cada um de nós, criador e espectador. É possível que nos assemelhemos a uma *meiose*, tal como a descreveu o poeta Henri Michaux: "é com seu costurado que ela descostura, que ela recostura; é com sua ausência que ela possui, que ela toma". Seria necessário usar aqui a noção de passividade criadora.

II - LEONARDO DA VINCI E A DESORDEM

Uma maneira mais geral de apreender as relações de ordem e de desordem na arte consistiria em estudar dois textos conhecidos dos cadernos de Leonardo da Vinci (LES CARNETS..., 1987, p.247, 287-292). Um primeiro texto mostra como composições podem ser sugeridas pela visão de paredes "cobertas de manchas" ou "feitas de pedras de espécies diferentes". Os acidentes de uma parede excitam "o intelecto" do pintor a "invenções diversas". Composições sábias nascem de manchas casuais: "nelas verás paisagens variadas (...). Nelas descobrirás também combates e figuras de um movimento rápido, estranhos rostos, rou-

pas exóticas, e uma infinidade de coisas que poderás levar a formas distintas e bem conhecidas". Aqui, a atividade artística parte do informe casual para inventar formas precisas. Parte do imóvel para mostrar o movimento. Parte do próximo para imaginar o exótico. Parte do pequeno para figurar o imenso. Utiliza o heteróclito e o acidental para chegar à criação de totalidades. Leonardo da Vinci compara esta desordem sugestiva ao som dos sinos, em que "cada golpe evoca o nome ou o vocábulo que imaginas". No século XX, outros textos estudaram o mesmo fenómeno a propósito do barulho do trem.

No que concerne a ajuda à imaginação proporcionada pelas manchas numa parede, Jurgis Baltrusaitis (p. 213-214), ao estudar a relação entre Oriente e Ocidente na arte gótica, aproxima do texto de Leonardo da Vinci o de um chinês do século XI, chamado Song Ti: "escolha uma velha parede em ruínas; estenda sobre ela um pedaço de seda branca. Então, olhe-a dia e noite, até que você possa ver a ruína através da seda, suas saliências, seus níveis, seus zigzagues, suas fendas, fixando-as na memória e nos olhos. Faça das proeminências suas montanhas, das partes mais baixas suas águas, dos buracos seus barrancos, das fendas suas torrentes, das partes mais claras seus pontos mais próximos, das partes mais sombrias seus pontos mais distanciados. Fixe tudo isto profundamente em

você, e verás homens, pássaros, plantas, árvores, figuras móveis e voadoras. Você poderá então jogar com o pincel de acordo com sua fantasia. E o resultado será algo do céu e não do homem". Como o pintor não tentará copiar diretamente uma paisagem real, meditando e imaginando a partir de uma parede encoberta, ele ultrapassará, segundo o teórico chinês, a criação humana, artesanal. Ele estará, de alguma maneira, mais perto do espiritual, do "céu".

Lembraremos igualmente este episódio da vida de Piero di Cosimo (1461-1521), tal como nos conta Vasari: "ele às vezes parava para contemplar uma parede na qual estavam expostos os escarros dos doentes, e se inspirava nisto para as batalhas de cavaleiros, para as cidades mais fantásticas, para imensos países. Era a mesma coisa quando olhava as nuvens no céu". Piero di Cosimo, segundo Vasari (1983, p.85), é igualmente um homem que não quer dominar, controlar, regular, ordenar a natureza. Ele a deseja selvagem e, de alguma forma, anárquica: "Ele não queria que se fizesse sua limpeza (...). Ele não queria que seu jardim fosse podado, nem capinado, e deixava suas vinhas crescer, os ramos se espalharem pelo chão, suas figueiras e suas outras árvores sem cortes. Gostava de ver tudo em estado selvagem, como ele próprio, dizendo que era necessário

deixar que a natureza cuidasse dela própria sem intervenção”.

Encontraremos estas citações e outras sobre as manchas e as formas no livro de Jean-Claude Lebensztejn, *A arte da mancha: introdução ao novo método, de Alexander Cozens*, Paris, edições Limon, 1990. O livro de Cozens data de 1785.

O texto de Leonardo da Vinci sobre as paredes foi evocado por Max Ernst (1970, p.237-245) quando falava de sua invenção da *frottage*. Max Ernst produziu desenhos colocando folhas de papel sobre um assoalho velho e esfregando com grafite de chumbo. Ele notou então “a intensificação de suas faculdades visionárias”.

Outros textos de Leonardo da Vinci não nos propõem uma via que fosse do acaso e da desordem à composição. Mas eles querem ir em direção ao caos, ajudando os pintores a imaginar o caótico. Estes textos tratam da “figuração de um dilúvio em pintura”, da maneira de compor uma cena caótica, de ordenar os elementos de um caos sem apagar sua desordem, de forma a colocá-la em evidência. Encontramos em da Vinci estas expressões: “turbilhão, confusão, pavor, fervilhar de povos sobre a colina, barcos virados, por vezes em pedaços, trevas, vento, tempestade no mar, dilúvios, florestas queimadas, chuva, raio celeste, tremor de terra, desmoronamento de montanhas, cidades arrasadas”. O mundo

transforma-se em instabilidade. As leis físicas parecem suspensas. Os elementos se misturam: “turbilhões de vento que carregam no ar a água, os galhos das árvores e os homens (...). Os campos submersos mostrarão suas ondas carregadas de mesas, camas (...) Os pássaros começam a pousar sobre os homens e os outros animais, sem encontrar uma parcela de terra não submersa que não esteja ocupada pelos vivos (...)”.

A desordem se manifesta graças a uma teoria implícita dos lugares. Qualquer coisa, no dilúvio, está deslocada, é algo que perdeu seu lugar próprio. Não há mais um lugar para cada coisa. Mesmo a luz e a sombra se misturam estranhamente: “e sobre todas as suas maldições, viamos o ar carregado de sombras desnudadas que descreviam o serpentear do raio celeste em fúria, fulgurando aqui e acolá nas trevas”. Certas pinturas de Poussin vão nesta direção. Em 1925, um sonho de Dürer dava uma visão menos detalhada, mas igualmente inquietante do dilúvio.

III - O CAOS CINZA DE PAUL KLEE

Em Paul Klee, o cinza intervém no interior de uma reflexão sobre o caos. Trata-se, para ele, de colocar em evidência um caos absoluto, central, não localizado, não mensurável. O caos não é um anti-mundo, mas uma origem, um

ovo, um lugar intermediário entre o que está por vir e o que morre. A *Nota sobre o ponto cinza* (KLEE, 1964, p.56-65; 1973, p.500) constitui um elogio ambíguo do caos e do cinza, uma *gnose* cinza.

“O caos como antítese da ordem não é propriamente o caos, o caos verdadeiro; é uma noção ‘localizada’, relativa à noção de ordem cósmica e seu correspondente. O caos verdadeiro não saberá colocar-se sobre o prato de uma balança, mas torna-se imponderável e incomensurável. Talvez ele corresponda ao *centro* da balança.”

O caos verdadeiro não se coloca opondo-se; ele não se refere a nada. Em torno deste absoluto se exerce não uma teologia (ou uma *ateologia*) negativa, mas o que seria necessário chamar de uma cosmologia negativa: o caos recusa a localização, a medida, o pensamento, a comparação. Colocam-se ainda questões que Klee não explicita. É o caos verdadeiro a verdade como caos? Há nele um modo de pensar a verdade não como um caos central? Pintor, Paul Klee prefere pensar nas maneiras de tornar visível o caos, de situar um espaço. Ele só o interroga deste ponto de vista e continua sua cosmologia negativa em uma manifestação cinza do caos: “o símbolo deste não-conceito é o ponto, não um ponto real, mas um ponto matemático. Este ser-nada ou este nada-ser é o conceito não conceitual da não contradição. Para le-

vá-lo ao visível, é preciso apelar para o conceito de cinza, do ponto cinza, ponto fatídico entre o que surge e o que morre”. O discurso se faz cada vez mais negativo; ele tende a mostrar que o cinza é ausência de qualidades; que o ponto cinza apresenta o caráter paradoxal de não ser localizável, constituindo o cruzamento dos caminhos: “este ponto é cinza, porque ele não é nem branco, nem preto, ou porque ele é branco ao mesmo tempo em que é preto. Ele é cinza porque não está nem no alto nem embaixo, ou porque ele está tanto no alto como embaixo. Cinza porque não é nem quente nem frio. Cinza porque ponto não dimensional, ponto *entre* as dimensões e na sua intersecção, no cruzamento dos caminhos”.

O caos não é o limite da ordem, mas sua origem; ele é concentração de energia que não é nem quente nem fria, energia que desencoraja o lirismo: “estabelecer um ponto no caos, é reconhecê-lo necessariamente cinza em razão de sua concentração principal e conferir-lhe o caráter de um centro original no qual a ordem do universo jorre e irradie em todas as dimensões. Nomear um ponto como uma virtude central, é fazê-lo o lugar de uma cosmogênese. A este acontecimento corresponde a idéia de todo começo (*concepção*, sóis, irradiação, rotação, explosão, fogos de artifício, feixes) ou melhor: o conceito de *ovo*.”

Do cinza (do qual Klee diz ainda que ele é "harmonia sem vida") jorram os fogos, os sóis, os movimentos, a vida. O universo seria movido por um motor inerte, por uma energia surda, a partir de um ponto cinza.

Estas concepções podem se tornar perigosas para o pintor, como professor na Bauhaus, Klee tomou consciência disso. Centro de tudo, o cinza arrisca invadir a totalidade do campo pintado. Todas as cores (e o preto, e o branco) seriam rejeitadas; a pintura se tornaria o lugar de um apocalipse cinza, de uma abolição da vida. "Somente o cinza é aceito, o único cinza central. Consequência deste postulado: o mundo em cinza sobre cinza? Não! Menos do que isso, o mundo como cinza único, como Nada. É possível levar a simplificação até este ponto absurdo e, se quisermos, desembocar sobre um extremo pauperismo, sobre a perda da vida".

O cinza aparece então fascinante e perigoso. O emprego exclusivo do cinza constitui, por sua vez, uma tentativa lógica e uma sedução pela pobreza e pela morte. Paul Klee fala sobre isto como um "empobrecimento legalista". Uma lei presa à letra, uma lógica levada ao extremo, um ascetismo inexorável, o gosto exclusivo do cinza: tudo isto constitui *uma* face (talvez *a* face) da morte. Se o ponto cinza se dilata e ocupa a totalidade do visível, o caos muda de sentido e o ovo morre...

Tais textos mostram que certas tonalidades coloridas (aqui o cinza) não constituem para o pintor simples soluções técnicas, nem mesmo um jogo com os símbolos ou os afetos. A cor pode se tornar uma questão de vida ou de morte, para a pintura, para o pintor, para o universo. A cor é, ao mesmo tempo, uma maneira de fazer surgir a vida e a morte, como categorias não pensadas, como categorias sobre as quais não se sabe se são ou não pensáveis.

IV - O JOGO SÁBIO DA ANAMORFOSE

Uma quarta maneira de pensar as relações entre o caos e a ordem consistiria em levar em conta o jogo sábio e sério da anamorfose, tal como Jurgis Baltrusaitis (1984) o estudou. A anamorfose constitui uma maneira perversa, depravada, de utilizar as leis da perspectiva. As formas são deslocadas, deformadas, mas de maneira a serem reconstituídas assim que as olhemos através de um espelho cilíndrico ou a partir de um ponto de vista determinado. A anamorfose é, ao mesmo tempo, destruição e reelaboração da figura. Segundo Jurgis Baltrusaitis, "a imagem, engolida por uma torrente ou por um turbilhão confuso, emerge, semelhante a ela própria, numa visão oblíqua ou num espelho". Encontram-se anamorfo-

ses na China, ligada a especulações sobre os espelhos.

A anamorfose existe na Europa desde o século XVI. No século XIX, ela é sobretudo freqüente na chamada arte "popular", veiculada pelos vendedores ambulantes. No século XX, os surrealistas (Dali em particular) e outros artistas (Kolar, Michel Parré, Markus Raetz) interessaram-se por ela. Lacan citou as pesquisas de Jurgis Baltrusaitis em um de seus Seminários (livro XI). Trata-se de jogo com formas, de pinturas em segredo, de rigorosa perversão das regras matemáticas, de olhar "de lado", de reflexão sobre os espelhos.

V - A HIPÓTESE DE UM CAOS UNIVERSAL: JEAN DUBUFFET

No século XX, o pintor Jean Dubuffet levará ao extremo a preocupação de Leonardo da Vinci de mostrar o caótico, em particular nos *Não-lugares* (1984). Ele nos ajuda a melhor pensar a noção de "turbilhão" que utiliza Leonardo da Vinci. Jean Dubuffet escreve sobre os *Não-lugares*: "ilusórios os objetos dos quais nós nos acreditamos circundados. Aberrantes nossas concepções do correr do tempo, aquelas de finito ou infinito, de curvo ou retilíneo, de vazio ou cheio, e de matéria. Não existe matéria; só existem impulsos energéticos, em incessante movimento, desprovidos de qualquer consistência

tangível". Para os *Não-lugares*, o caos não se limita a um momento: o dilúvio, por exemplo. O caótico, aqui, não se opõe a uma ordem. É isto que nós chamamos ordem talvez seja um estado particular e provisório do caos geral. Os movimentos que percorrem o universo talvez façam surgir, ao acaso, a ilusão efêmera de objetos e de matéria. Aqui, nada repousa. Nada é estável. Nada persevera no seu ser. Tudo se move, se choca, migra, se estende, se espalha, se junta, se desloca. Jean Dubuffet (1989) vê em suas pinturas um exercício para o pensamento que "aprenderá a (...) se sentir à vontade onde o ser é incerto, se acende e se apaga, se mantém no nível potencial e, de acordo com sua vontade, dorme ou acorda". Sentir-se à vontade: não se trata de ligar o caos à angústia.

VI - CONSTRUIR UMA FIGURA POSSÍVEL DA DESORDEM

O sexto elemento da colagem que constitui esta exposição vem de Max Ernst.

Em 1929, nas edições do Carrefour, Max Ernst publica um livro de colagens, *La femme 100 têtes* (A mulher 100 cabeças), que compreende igualmente uma advertência ao leitor de André Breton. Ele faz surgir, nas suas colagens e nas legendas que as acompanham (ERNST, 1970, p.133-171),

uma encarnação da desordem: aquela que ele chama *Perturbation, ma soeur; la femme 100 têtes* (Perturbação, minha irmã; a mulher 100 cabeças). Ele *constroi* uma figura do caos.

De início, parece que Max Ernst identifica na desordem feliz uma mulher que suscita o desejo e o amor. Para ser bela, segundo Max Ernst, a mulher deve perturbar. Ela deve criar desordem e desregramento. E, simultaneamente,

ele pensa que os grandes transtornos nascerão de mulheres indômitas e não de homens que se imaginem em posição de domínio. Homens não supõem poder. Se-

gundo Max Ernst, a feminilidade seria perturbada e perturbante. E a desordem, com a liberdade que acompanha o recesso da lei, seria da ordem do feminino.

Um dos nomes (sem dúvida o mais freqüentemente empregado) para designar esta mulher caótica (ou, se quisermos, este caos-mulher), é a *mulher 100 cabeças*. Muitos escritores (em particular Werner Spies) refletiram sobre os diversos sentidos desta estranha expressão. A *mulher 100 cabeças* possui múltiplas cabeças, cem ou mil. Ela é plural. Ela se metamorfoseia sem cessar. Ela recusa toda identidade estável.

Ela escolhe a identidade convulsiva, a identidade em perpétua transformação.

Ao mesmo tempo, ela não possui nenhuma identidade definitiva. Ela não possui nenhuma cabeça permanente. Ela não possui nada além e nada deseja possuir. A desordem que ela encarna opõe-se a toda idéia de propriedade, a todo domínio e possessão. Ela não quer ser proprietária nem dela mesma. Ela também não quer tornar-se

proprietária de ninguém. Ela se deseja sem mestre e sem escravo, escapando a toda relação de dominação. Ela não tem ligações nem afetos. Nada nem ninguém a imobiliza.

Ela é a mulher sem qualidades fixas. Ela é sem cabeça. Ela vive da ausência de cabeça (sabe-se que em francês antigo um dos sinônimos de cabeça é *chefe*. Um chapéu é um cobre-chefe). A mulher que não tem cabeça recusa as hierarquias e as relações de desigualdade. Seu caos significa que tudo é equivalente, que ela está acima do bem e do mal, acima do superior e do inferior.

Femme 100 têtes, elle s'entête (Mulher 100 cabeças), ela é teimosa. Ela se obstina. Ela é opiniática. Ela não se deixa conter. Ela não cede. Ela é perpetuamente revoltada.

Pode-se igualmente pensar que ela "*sang tête*" (sangue-cabeça), é se

*E isto que nós chamamos
ordem talvez seja um estado
particular e provisório do
caos geral.*

denta de sangue e tem a permanente vitalidade dos vampiros.

A *mulher 100 cabeças* perturba a sociedade. Às vezes é chamada de "germinal, minha irmã". Germinal era o sétimo mês, entre 22 de março e 19 de abril, durante a Revolução Francesa: o mês da germinação, do desenvolvimento dos grãos, das transformações secretas. A perturbação está aqui do lado dos segredos, do lado dos desabrochares escondidos, do lado da inquietude da primavera, e também do lado das revoltas políticas. Ela lembra as insurreições de 1795, quando os manifestantes invadiram a Convenção (a maioria "thermidoriana") gritando: "pão! A Constituição do ano II! Liberdade para os Patriotas!". Quando ela é germinal, ela instala sua cama na rua em cólera. Ela ama as explosões, quando as forças da ordem fogem de todos os lados. Os naufragos a seduzem. "Cada insurreição sangrenta a fará viver plena de graça e de verdade." Seu sorriso é o fogo. Se ela se identifica com a primavera e com suas germinações, ela crê na fecundidade da desordem. A mulher 100 cabeças recusa reproduzir-se. Ela se basta. Ela é a anti-mãe. Ela "jamais teve relação com o fantasma do repovoamento. E não terá. Melhor fazer-se macerar no orvalho e nutrir-se de violetas geladas".

A *mulher 100 cabeças* é, a um só tempo, isolada, selvagem, irmã e amante. Intocada, indomável, ela é

igualmente meiga. Comparada ao fogo dos vulcões, à imensidão aquática do mar, à leveza do ar, ela reúne em si os três elementos heterogêneos e ultrapassa suas propriedades. Ela é "mais poderosa do que os vulcões, leve e isolada". Ela é "mais isolada do que o mar, sempre leve e poderosa".

A mulher 100 cabeças, figura possível do caos, é "*l'oeil sans yeux*" (o olho sem olhos). Ela está ao mesmo tempo do lado do olhar e da cegueira.

Ela continua sobretudo enigmática, nova forma da esfinge. "Ela guarda seu segredo. Ela o guarda. Ela só faz *um* com seu segredo. Ela impõe sua própria presença sem permitir que ninguém a defina."

Retomando as palavras de Santo Agostinho e transformando-as, Max Ernst escreve: "pergunte a este macaco: quem é a mulher 100 cabeças? À maneira dos Padres da Igreja, ele vos responderá: basta-me olhar a mulher 100 cabeças e eu o sei. Basta que você me peça uma explicação e eu não o sei mais".

Eu gostaria, para terminar esta pequena exposição, de transformar ao meu modo estas frases de Max Ernst: "pergunte ao macaco-esteta: o que é o caos? Ele vos responderá: basta-me ver como os artistas fazem e desfazem com um mesmo movimento, e eu sei de uma só vez o que é o caos e o que é a ordem. Basta que você me peça que explique e eu me perco na confusão".

NOTA

O jogo de palavras fica impossível na tradução para a língua portuguesa (N.T.).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Anamorphoses: les perspectives dépravées*. 9.ed. Paris: Flammarion, 1984.
- _____. *Le moyen-âge fantastique: antiquités et exotisme dans l'art gothique*. 2.ed. Paris: Flammarion.
- LES CARNETS de Leonard da Vinci. Paris: Gallimard, 1987.
- DUBUFFET, Jean. *Non-lieux: catalogue des travaux*. Paris: Minuit, 1989. v.37.
- ERNST, Max. *Ecritures*. Paris: Galimard, 1970.
- KLEE, Paul. *La pensée créatrice*. Paris: Dessain et Tolra, 1973.
- _____. *Théorie de l'art moderne*. Genève: Gonthier, 1964.
- VASARI, Giorgio. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Paris: Berger-Levrault, 1983. v.5.

Conferência proferida como parte do curso ministrado pelo Prof. Gilbert Lascault no Mestrado em Artes Visuais da UFRGS, convênio CAPES/COFECUB, em setembro de 1996.

GILBERT LASCAULT (França): Professor orientador nos cursos de Doutorado em Filosofia, de Artes Plásticas e de História da Arte da Universidade de Paris I - Panthéon - Sorbonne. Crítico de arte atuante, escreve para catálogos e revistas de arte, além de animar um programa de rádio na emissora France Cultura. Publicou até hoje dezenove livros na área de estética e arte contemporânea.

NEIVA MARIA FONSECA BOHNS (Brasil): Mestranda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora no Instituto de Letras da Universidade Federal de Pelotas.