

**ABSTRACT:** *This article deals with several approaches of the figure in contemporary art. In numberless contemporary figurative works the figure gravitates or floats in the representational space. The figure appears fragmented, isolated, static, timeless, cryptographed, many times, out of context and in others insinuated or evokes by the material's properties. When creating the figurative image, the contemporary artist uses all the techniques and technological resources at hand, and many times takes as his own foreign images. The figure, denying the human being or not, exalting him, or criticizing him, seems to enjoy a healthy life in contemporary art, but daily life still little known, however essentially different from the figuration of other periods of art history.*

**KEY WORDS:** Figure; Contemporary art; Fragmentation of the figure; Isolation of the figure.

**RESUMO:** *Este artigo versa sobre as diversas abordagens da figura na arte contemporânea. Em inúmeras obras figurativas contemporâneas a figura gravita ou flutua no espaço de representação. A figura aparece fragmentada, isolada, estática, atemporal, criptografada, muitas vezes, descontextualizada e em outras insinuadas ou evocadas pelas propriedades da matéria. Ao criar a imagem figurativa, o artista contemporâneo utiliza todas as técnicas e meios tecnológicos de que dispõe, e muitas vezes se apropria de imagens alheias. A figura, negando o homem ou não, enaltecendo-o ou criticando-o, parece gozar de vida saudável na arte contemporânea, mas vida de cotidiano ainda pouco conhecido, porque essencialmente diferente daquele da figuração de outras épocas da história da arte.*

**PALAVRAS-CHAVE:** Figura; Arte contemporânea; Fragmentação da figura; Isolamento da figura.

DANIELA KERN  
GISELE FEDERIZZI  
HELENA MARTINS COSTA  
MARA CASTILHOS  
MÁXIMO P. DE LUCENA

# A figuração na arte contemporânea: alguns exemplos

Coordenação:  
Prof. Icleia Borsa Cattani



**A**lberti em seu famoso *Tratado Della Pittura* (1436) escreve que quem inventou a pintura foi Narciso. Para aqueles que duvidassem desta paternidade Alberti perguntaria: “*Dirás que pintar seja algo além de abraçar desse modo, com arte, essa superfície, aqui, da fonte?*” Ainda na tentativa de revelar a essência da pintura, Alberti sugere que o homem, fascinado pela aparência humana, ao longo da história buscou, através de sua própria imagem, compreender não apenas o mundo terreno, mas também o divino. Tudo porque o homem, segundo o Gênesis, seria feito à própria imagem do Criador.

Reparemos então em como a figura, e principalmente a figura humana, foi compreendida através dos mitos ocidentais: a antigüidade tratava as imagens míticas como ídolos ou simulacros. Platão, por sua vez, tinha uma visão negativa da representação através de imagens, pois considerava “*todo o simulacro uma ilusão da qual é preciso desconfiar*”<sup>1</sup>. Tal concepção negativa da representação por figuras seria, no entanto, modificada pelos neoplatônicos. Para eles, o mito equivalia à alegoria, e a alegoria, a seu tempo, nada mais seria do que um meio de acesso ao Verdadeiro. A figura usada nas representações alegóricas, portanto, não seria mais uma ilusão; ao contrário, faria parte de um retrato fiel da verdade divina. Mesmo Poussin, mais próximo de nossos tempos, adotou esta visão, o que não significa que ela tenha sido a única presente na história ocidental. Até o séc. IV, é verdade,

acreditava-se “*que a estátua continha o poder do Deus e era, ela própria dotada de alma (...) era ela uma verdadeira encarnação do Deus, seu corpo físico*”<sup>2</sup>. Mas já Santo Agostinho, retomando Platão, considerava negativa a representação alegórica; para ele “*tudo o que o homem fabrica é ilusão*”<sup>3</sup>. A figuração alegórica retornaria alterada e adaptada no século XIX, pelas mãos dos simbolistas.

Na Modernidade a representação mitológica da figura torna-se rara. Podemos vê-la, por exemplo, em De Chirico de forma alegórico-metafísica, e em Picaso através de um retorno à função primordial e ancestral do mito. Na arte contemporânea o mito, e a idéia de figura que o representa, reaparecem, mas de maneira diferente. As obras de Cy Twombly, para citarmos apenas um artista contemporâneo, não representam, mas evocam as figuras mitológicas através de seus títulos: Nascimento de Vênus, Orfeu, Narciso, etc. Temos aí, sem dúvida, uma nova forma da figura participar de um quadro. Agora a sua imagem não precisa necessariamente estar ali representada. O que importa em Twombly, portanto, não é mais a visão da imagem, pois esta já nos é sugerida por seus títulos, que fazem com que acionemos nossa memória — é aí, afinal de contas, que encontramos a figura —, mas o material, a matéria-prima. Barthes nos explica bem o interesse do artista contemporâneo por este aspecto da obra: “*A matéria prima é o que existe anteriormente à divisão dos sentidos (...) o poder demiúrgico do pintor é fazer existir o material como matéria*”<sup>4</sup>. Esta procura

em fazer aparecer primordialmente a matéria talvez seja uma busca atual, em arte, da essência das coisas. Nem a figura humana escapa desta intenção. Cada vez mais vemos o artista evocar o homem não através da representação de sua aparência, mas sim através da utilização, na obra, de elementos de sua corporalidade, como o sangue, os excrementos, a pele, as unhas.

Em outras palavras, a possibilidade de construção de uma arte mental, que se segue às inovações trazidas por Duchamp, legítima na contemporaneidade uma figura cuja essência se fundamenta mais no conceito do que na forma. A figura agora pode ser compreendida através dos atributos e propriedades essenciais proporcionadas pelas características sensíveis dos materiais plásticos que a compõem, ou seja, características físicas, táteis, odoríferas, etc. Neste caso o artista não utiliza o espaço de representação tradicional nem cria formas visualmente idênticas à figura. Não representa a figura necessariamente pela forma, ou pelo espaço, não induz o observador a fazer uma leitura retiniana. O artista traz a figura à nossa presença pela via indireta das propriedades sensíveis dos materiais.

Não podemos esquecer que na contemporaneidade, em geral os limites da obra são bastante fluídos. O espectador, por exemplo, é colocado numa posição em que deve valorizar mais os processos sensíveis e interativos do que a mera observação visual da obra. Com isso a tradicional relação contemplativa sujeito-objeto tende a perder espaço, abrindo caminho para a obra-processo. Neste con-

texto a figura contemporânea traz em si o fenômeno da desmaterialização, fenômeno no qual a percepção da obra diz mais respeito ao transcendente, ao etéreo, ao sutil, ao conceitual, do que à delimitação física da obra. É essa mesma desmaterialização que verificamos na atualidade, no momento em que, com a tecnologia eletrônica dos meios de comunicação de massa, os objetos perdem sua substância, transformando-se em impulsos eletromagnéticos e assumem o papel de simulacros do real. Estes signos e imagens das coisas passam a valer mais do que elas próprias; no plano das artes plásticas, o conceito da figura obtido a partir de certos signos do corpo, em certas circunstâncias pode valer mais do que a sua própria representação formal.

Assim mesmo, não podemos dizer que toda a figura hoje tenha perdido a sua "forma". Pelo contrário: a arte vive, atualmente, um momento aberto a todas as tendências, correntes, e "escolas" artísticas. Praticamente tudo é permitido: pesquisas com novas tecnologias, obras conceituais, virtuais, ou mesmo os "velhos" gêneros de pintura, escultura, etc. Quando nos atemos exclusivamente aos trabalhos em duas dimensões — pintura, gravura, imagens digitalizadas impressas, etc —, a diversidade é a mesma. As correntes marcadas pelo exercício do que conveniou-se chamar, em arte, figuração e abstração (uma como antinomia da outra) convivem, portanto, no mesmo cenário. Muitas vezes fundem-se. Inúmeras outras vezes confundem-se. Nesse ambiente artístico *globalizado* — usando a palavra da



moda, se nos concentrarmos apenas na análise do problema da figuração, o que encontraremos? Qual é o papel da figuração na arte contemporânea hoje? Em que direção ela se encaminha? Os artistas ainda utilizam a figuração associada aos conceitos históricos de representação, narrativa, expressão? Ou não?

Nesta nossa busca da figura, é preciso que definamos agora o que se entende correntemente por figura e figuração, e com quais outros conceitos estes termos costumam ser associados.

Figura, do latim *figura*, é conceituada nos dicionários como *forma exterior de um corpo ou de um ser, real ou imaginário (metafísico)*<sup>5</sup>. Em artes plásticas, o termo tradicionalmente designa a representação de um ser humano, ou de um ser vivo<sup>6</sup>. É através das definições de *arte figurativa* e de *figuração* dada por teóricos de arte contemporâneos que encontramos, subentendido, um conceito mais amplo de *figura*: arte figurativa é a que retrata, “de qualquer forma, alterada ou distorcida, coisas perceptíveis no mundo visível”<sup>7</sup>; figuração é a “ação de representar qualquer coisa sob uma forma visível”<sup>8</sup>; apresenta “formas prontamente identificáveis”, é “representação reconhecível”<sup>9</sup>. Podemos ainda aproveitar as características que Martine Joly, em *Introdução à Análise da Imagem*<sup>10</sup>, afirma serem inerentes à imagem, e aplicá-las também à figuração, que deve então ser *visível* e *legível*. Através destas últimas definições percebemos que os conceitos de figura aceitos atualmente não dizem respeito apenas ao seu conteúdo, ao que a figura “representa” ou

“expressa” (homens, animais, objetos inanimados; dor, ódio, paixão, etc), mas também à sua forma, que deve ser legível, visível, inteligível, reconhecível, etc.

É comum nos depararmos, ao lermos textos sobre outras épocas da história da arte ocidental, com os termos *figuração*, *narração* e *representação/ilustração* associados. Essa sociedade iria mais ou menos no seguinte sentido: no caso da pintura, por exemplo o quadro contaria (narraria) uma história através da composição figurativa de uma cena extraída do mundo visível (representada ou ilustrada). No século XX, como nos explica Argan, esses termos podem andar separados. A pintura de Mondrian, para citar apenas um artista, é simultaneamente “representação rigorosa do espaço”<sup>11</sup> e não-figuração, pois “cada objeto reconhecível” é sistematicamente eliminado desse espaço<sup>12</sup>. O inverso também acontece: na pintura de Marc Chagall, há figuração, mas como “o problema da definição formal da experiência da realidade” não se coloca, não existe representação<sup>13</sup> (Argan usa este último termo, portanto, sempre associado à noção de realidade). Abriremos aqui um pequeno parêntese: apesar de serem muitas vezes usados como sinônimos, percebemos diferença entre os conceitos de ilustração e representação quando relacionados à arte. Ao chamar a arte de *ilustrativa*, se pretende questionar a sua autonomia, a arte estaria a serviço de alguma outra coisa que não a própria arte (um programa político, uma obra literária, uma peça musical, ocupando as artes plásticas uma posição subalterna). Tais



questionamentos quanto à autonomia artística não ocorrem na mesma intensidade com o uso do termo *representação*. Na modernidade, várias correntes produziram obras *representativas* e que nem por isso deixaram de se pretender autônomas.

Fechado o parênteses, veremos que o mesmo raciocínio “desassociativo” pode ser aplicado ao binômio *figuração/narrativa*. Em alguns momentos deste século os artistas procuraram usar a figura sem recorrer à elementos da narrativa, considerada não desejável por seu poder “mistificador”. A narrativa na pintura, por exemplo, podia ser indicada através de um agrupamento de personagens captados em pleno movimento na cena, que a seu tempo procurava respeitar o princípio da causalidade narrativa (a situação A gera a situação B, que gera a situação C, que culmina em D), proposta já por Aristóteles em sua *Poética*. Talvez a recusa da narrativa ajude a explicar a imensa recorrência de figuras estáticas e isoladas em telas contemporâneas. Essa recusa aparece em Francis Bacon, que, apesar de não ter se vinculado a nenhum movimento artístico, é considerado o pai da *Nova Figuração*<sup>14</sup>. Ele disse: “Na complicada fase em que a pintura se encontra, no momento em que há várias figuras na mesma tela começa a ser elaborada uma história. E no momento em que uma história é elaborada começa o tédio. A história fala mais alto do que a pintura”<sup>15</sup>. Luiz Felipe Noé, artista argentino, de certa forma reafirma esta reação à narrativa quando escreve em 1961, no catálogo *Otra Figuración*, o

seguinte: “***Otra figuración no es otra vez la figuración***. Los hombres de hoy tienen los mismos rostros de los hombres de ayer, y sin embargo, la imagen del hombre de hoy es distinta de la imagen del hombre de ayer. El hombre de hoy no está guardado detrás de su propia imagen. Está en permanente relación existencial con sus semejantes y las cosas. Ese elemento relación considero que es fundamental en una otra figuración. (...). ***Creo en la revalorización de la figura humana, no en el retorno a la figuración***”<sup>16</sup>. Apesar dessa desconfiança com relação à narrativa (implícada no que Noé chama de — velha — *figuração*), muitos artistas ditos figurativos ainda empregam recursos narrativos em suas obras. Que os assumam ou não, é um outro problema.

Alguns outros termos foram se associando à *figuração* ao longo da história da arte recente, termos como *expressão* ou *linguagem*. A *figuração* associada à noção de *expressão* tomou fôlego a partir do romantismo: deveria haver uma “*íntima coerência das figuras artísticas com o sentimento que as anima e suscita*”<sup>17</sup> (os expressionistas, como o próprio nome já diz, beberam nesta fonte). Segundo Luigi Pareyson, em *Os problemas da estética*<sup>18</sup>, esta associação também pode encontrar-se no fundo das teorias mais recentes, que vêem a arte como *linguagem*, daí talvez podermos estendê-la para as correntes da *Nova Figuração* que se ocupam da análise da imagem e de suas estruturas. É importante lembrar que todos os conceitos mencionados até aqui não são categorias estanques. Podem aparecer juntos, mes-



clados. Aliás, isso é o comum. Sua separação será sempre construção teórica.

A figura pode ser também analisada do ponto de vista da organização perceptiva gestaltiana. Segundo Dondis, a figura não necessariamente significa ou simboliza apenas por si mesma; a maneira como é disposta, arranjada na composição artística também desempenha papel crucial nesta atribuição de sentido: *“Em todos os estímulos visuais e em todos os níveis da inteligência visual, o significado pode encontrar-se não apenas nos dados representacionais, na informação ambiental e nos símbolos, inclusive na linguagem, mas também nas forças compositivas que existem ou coexistem com a expressão factual e visual”*<sup>19</sup>. É justamente isso o que encontramos na obra de Paul Klee, onde as figuras são formadas por *“conjuntos de percepções”*. Klee as liberta das formas da natureza, as reconstrói e as transforma em metáforas e símbolos, através de jogos compositivos. Ou seja, Klee constrói sua figura combinando simultaneamente a forma e o movimento dos objetos perceptíveis na natureza, sem se preocupar com as convenções naturalistas, como ele mesmo afirma: *“Não quero representar o homem tal como ele é, mas sim como poderia também ser. É por isso que me é possível aliar a minha concepção do mundo a uma execução artística pura”*<sup>20</sup>.

Existe ainda a possibilidade de uma abordagem sociológica da figura, que, no entanto, não é o referencial teórico básico desta reflexão, apesar de sua importância. Esta abordagem torna-se necessária na medida em que a arte não é uma matéria

fechada, contida em si mesma. A arte é, também, agente de construção de relações sociais.

Pensando nisso, podemos afirmar que a arte contemporânea reflete tanto um homem marcado pela globalização social, cultural e econômica, quanto a massificação do indivíduo pelos meios de comunicação. O homem contemporâneo busca, através da arte (que considera sua última fronteira de expressão), a sua individualização, ou seja, o seu universo individual. Afinal, *“Não é a forma que cria o pensamento nem a expressão, mas é o pensamento, expressão do conteúdo social comum de uma época, que cria a forma”*<sup>21</sup>, como bem sintetiza Pierre Francastel.

Munidos desta abordagem, perceberemos também que em inúmeras obras figurativas contemporâneas, a figura gravita ou flutua no espaço de representação, a figura aparece fragmentada, isolada, estática, atemporal, insinuada, criptografada e, muitas vezes, descontextualizada, a figura surge como expressão de um indivíduo que tem, ele mesmo, estas questões relativas ao isolamento das grandes cidades presentes em seu espírito.

Se analisarmos a figura, na pintura contemporânea, por exemplo, poderemos identificar elementos que se relacionam diretamente com questões sociológicas atuais. Assim sendo, no momento em que a figura se mostrasse seccionada, fragmentada, isto poderia ser relacionado com a própria condição virtual (e solitária) do homem de hoje.

Depois dessas considerações sobre algumas das diferentes abordagens de que



a figura é passível, passemos a dois exemplos. Como aparece, por contraste, a figura em Picasso, talvez o mais renomado artista do século XX, e em Alfredo Nicolaiewsky, artista gaúcho e atuante no momento? É o que procuraremos descobrir a partir de agora, evidentemente de maneira sintética.

Picasso ao longo de toda a sua obra, trabalha ao mesmo tempo com a construção e a destruição da figura. Em seu estilo aparece uma associação de diferentes universos figurativos: a desconstrução da figura cubista, a figuração tradicional, o sistema de símbolos figurativos nos desenhos infantis e a figuração africana.

Picasso utiliza em seus quadros uma figuração que serve para representar, nascida da arte figurativa tradicional, nossa conhecida. Mas ao mesmo tempo expõe uma *figuração de desconstrução*, que é mais livre, onde a figura não consegue mais ficar contida, apertada numa área limitada, e onde não está tão fortemente vinculada à representação. Nesta figura desconstruída cada parte possui individualidade própria e fala por si. Claro que tanto a figura construída quanto a desconstruída não só existem simultaneamente, como também interagem.

Tomando emprestados vários elementos presentes em outros estilos artísticos e nas obras de outros artistas, misturando várias linguagens, Picasso assimila, sintetiza e reinterpreta a imagem original (objetos, pessoas, situações) num mesmo quadro, de estilo único. Na interpretação de William Rubin, Picasso faz do próprio processo de formação de imagens, de figuras, o assunto de sua pintura<sup>22</sup>.

É também o processo de formação de imagens que, em grande medida, irá interessar a Alfredo Nicolaiewsky. Sabemos que a arte contemporânea possibilita ao artista escolher livremente a origem da figura que aparecerá em sua obra, bem como o processo criativo que lhe permitirá concretizá-la. Assim sendo, os colecionismos, as citações de obras de outros artistas e a mistura de diferentes linguagens na composição de uma obra se tornam recorrentes. É possível perceber este sistema criativo em Alfredo Nicolaiewsky, que em seus trabalhos recorta, cita e recria figuras de outros tempos e de outras culturas.

Escolhida a primeira figura que aparece na obra, Alfredo lhe acrescenta, por justaposição, outras imagens de diversas origens culturais. São imagens recolhidas da cultura erudita, da cultura popular e da cultura de massa, imagens que possuem entre si relações conceituais, além das relações com a memória afetiva do artista.

A obra vai assim sendo expandida em sua estrutura física e conceitual a partir da imagem núcleo, por afinidades. Cada imagem agregada tem seu significado particular, mas com a associação de novas imagens esses significados se alteram e o conjunto assume novos significados que permitem leituras distintas. Essa associação de imagens se dá ou por semelhança ou por conceitualização, e há sempre um indicativo claro do ícone da história da arte (cultura erudita) escolhido pelo artista para a construção da obra. Bem de acordo com o que pensa Ana Mae Barbosa<sup>23</sup>, quando afirma que os artistas hoje, ao usarem a imagem de outros artistas como referên-



cia, tornam explícito, para o observador, este uso.

Por vezes Alfredo utiliza a cópia de uma obra, ao invés do original. Este procedimento, no entanto, faz com que a cópia, agora funcionando como elemento compositivo de uma obra, perca o próprio estatuto de cópia. Neste contexto as imagens e objetos utilizados pelo artista assumem novas conotações, o que define a obra é o *conjunto* das imagens, das figuras. As imagens são ícones, pois têm as características dos objetos representados, por “semelhança ou relação”. Ao arbitrar que um ícone erudito representa o objeto, Alfredo pretende, também, que represente a cultura erudita como um todo. O mesmo acontece com o uso do chitão como ícone simbólico da cultura popular, e de embalagens industriais como ícones da cultura de massa. O próprio Alfredo escreve sobre este seu procedimento de trabalho, sobre sua finalidade: “*Criando meu trabalho a partir de citações, da justaposição e da agregação de imagens de diversas origens culturais e temporais, busco refletir sobre este momento singular que vivemos, pessoal e coletivamente*”<sup>24</sup>.

Passemos agora a um exemplo concreto. Em *As Santinhas* (1995/1996), a figura é representada pelo artista através de diferentes linguagens: escultura, gravura, xerox, pintura, colagem e desenho. Este hibridismo de técnicas é uma das características mais marcantes do tratamento figurativo na arte contemporânea, e Alfredo se utiliza destas formas de representação para atribuir valores equitativos às

suas figuras, oriundas de universos tão diferentes quanto distantes.

O encurtamento das distâncias culturais das imagens se dá pela sua reunião formal, pela sua justaposição, em um espaço único, embora não fechado, onde mais unidades poderiam ser acrescentadas ou retiradas, ampliando ou restringindo o significado da obra. Os significados surgem exatamente nestes espaços de intervalo entre as figuras.

Em *As santinhas* todas as figuras pertencem ao universo feminino, à exceção do desenho de um corpo masculino que aparece fragmentado no espaço pictórico de uma das unidades do conjunto. Também a água, usada como linha de associação entre as figuras, é elemento fortemente ligado à simbologia do feminino.

Ao aproximar fisicamente figuras como a Vênus (cultura erudita), lemanjá, e Santa Bárbara (cultura popular), Alfredo cria um novo universo, fazendo com que a significação de cada figura seja subtraída de si mesma e acrescentada às demais. Há ali um empréstimo, um equilíbrio de valores. A imagem popular se aproxima, por significação, à imagem erudita, e vice-versa. O significado total da obra resulta desta mistura de valores, de significados e de linguagens.

Outra característica presente nesta obra de Alfredo é a utilização de figuras prontamente reconhecíveis, já instauradas no imaginário coletivo, recebidas seja através da cultura popular, seja da erudita.

Ainda em *As Santinhas*, Vênus, Santa Bárbara e lemanjá ocupam espaços particulares nas unidades do conjunto, não

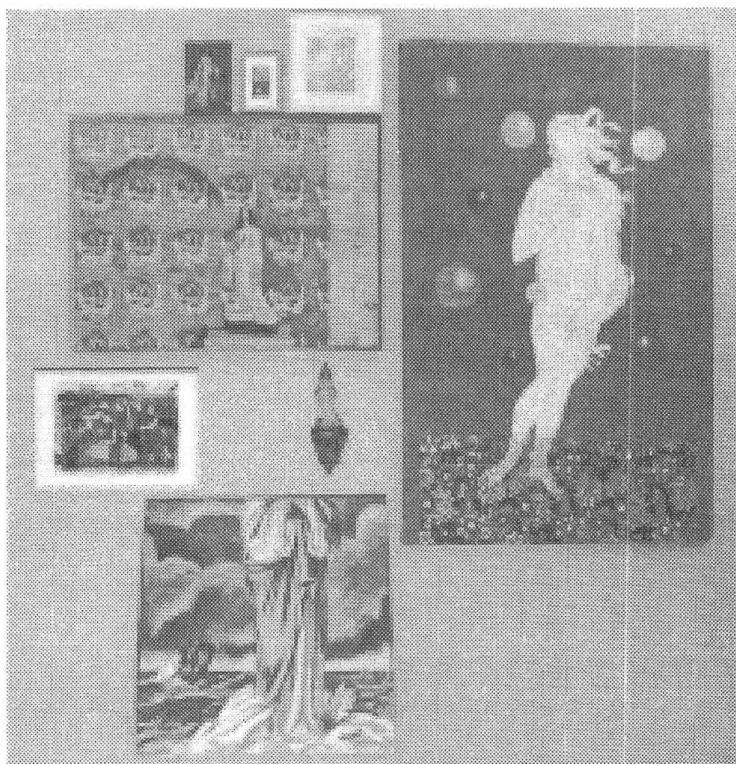




existindo entre elas relações narrativas. Se tais relações surgirem, é porque estarão sendo feitas pelo observador, que é convidado a participar da obra com o seu pensamento ordenador, ao perceber a carga representativa (sagrada e mítica) que cada figura traz consigo. Como a composição não é linear, os olhos do observador percorrem os caminhos em várias direções, o que permite a percepção de várias ressignificações.

Conceitos analisados e exemplos dados, estamos em condições de tecer algumas breves considerações finais. Ao criar a imagem figurativa o artista contem-

porâneo utiliza todas as técnicas e meios tecnológicos de que dispõe, e muitas vezes se apropria de imagens alheias. Assim, na tentativa de compreensão e apreensão da essência do ser humano, a figura surge como um "mix" de todas as imagens (na maioria das vezes, contraditórias) que a sociedade contemporânea projeta sobre si mesma. O fato é que a figura, negando o homem ou não, enaltecendo-o ou criticando-o, parece gozar de vida saudável na arte contemporânea, mas vida de cotidiano ainda pouco conhecido, porque essencialmente diferente daquele da figuração de outras épocas da história da arte.



Alfredo Nicolaiewsky. *As Santinhas*. Técnica mista (230X217CM), 1995/96.



## NOTAS

- <sup>1</sup> Pierre BRUNEL, *Dicionário de mitos literários*, 1997, p.482.
- <sup>2</sup> Idem, p.483.
- <sup>3</sup> Pierre BRUNEL, *Dicionário de mitos literários*, 1997, p.483.
- <sup>4</sup> Roland BARTHES, *O óbvio e o obtuso*, 1982, p.143.
- <sup>5</sup> *Figura*. In: Grande Enciclopédia Larousse Cultural, v.10, 1997, p.2472.
- <sup>6</sup> *Figure*. In: Etienne SOURIAU (org.). *Vocabulaire d'Esthétique*, 1995, p.744.
- <sup>7</sup> *Arte figurativa*. In: Edward LUCIE-SMITH. *Dicionário de Termos de Arte*, 1990, p.90.
- <sup>8</sup> Grande Enciclopédia Larousse Cultural, v.10, 1997, p.2472.
- <sup>9</sup> *A figura renascida*. In: James GARDNER. *Cultura ou lixo? Uma visão provocativa da arte contemporânea*, 1997, p.126.
- <sup>10</sup> 1996, p.23.
- <sup>11</sup> Giulio Carlo ARGAN. *Arte e Crítica de Arte*, 1993, p.109.
- <sup>12</sup> Idem, p.110.
- <sup>13</sup> Idem, p.110.
- <sup>14</sup> Lourdes Cirlot VALENZUELA. *Historia del arte. Últimas tendencias*, 1997, p.66.
- <sup>15</sup> Francis BACON, *Entrevista*, 1963. In: H. B. CHIPP. *Teorias da arte moderna*, 1993, p.635.
- <sup>16</sup> Luiz Felipe NOÉ. *Otra figuración* (Catálogo da exposição, 23/08/1961). In: *Continente Sul Sur* Ano 2, n.6, setembro de 1997, pp.251-253.
- <sup>17</sup> Luigi PAREYSON. *Os problemas da estética*, 1997, p.21.
- <sup>18</sup> Idem, p.22.
- <sup>19</sup> Donis A. DONDIS. *Sintaxe da linguagem visual*, 1997, p.22.
- <sup>20</sup> Idem.
- <sup>21</sup> Pierre FRANCASTEL. *Sociologia da arte*, 1973, p.249.
- <sup>22</sup> William RUBIN. *Picasso and Braque. Pionering cubism*, 1989, p.16.
- <sup>23</sup> Ana Mae BARBOSA, citada por Alfredo Nicolaiewsky, in *Mistura fina. Uma possibilidade de arte mestiça*, 1997, 73.
- <sup>24</sup> Alfredo NICOLAIEWSKY, *Op. Cit.*, p.113.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- BACON, Francis. *Entrevista* (1963). In: CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.635.
- BACON, Francis. *Declarações* (1955). In: CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.633.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- BULHÕES, Maria Amélia e CATTANI, Iceia. *Corpos, memórias, vestígios: a representação brasileira na Bienal de Cuenca, 1998*. [manuscrito]\*
- CHILVERS, Ian. *Arte figurativa*. In: *Dicionário Oxford de Artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.193.
- DONDIS, Donis A. *A sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994.
- Figura, Figuração. In: *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*, v.10. São Paulo: Círculo do Livro, 1996, p.2472.
- FRANCASTEL, Pierre. *Sociologia da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p.249.
- GARDNER, James. *A figura renascida*. In: *Cultura ou lixo? Uma visão provocativa da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, pp.125-151.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 1996.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Arte contemporânea: dal 1945 ad oggi*. Milano: Rusconi, 1989.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Arte figurativa*. In: *Dicionário de Termos de Arte*. Lisboa: Dom Quixote, 1990, p.90.
- NICOLAIEWSKY, Alfredo. *Mistura fina. Uma possibilidade de arte mestiça*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), ênfase em Poéticas Visuais. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, 1997.
- NOÉ, Luiz Felipe. *Otra figuración* (Catálogo da exposição, 23/08/1961). In: *Continente Sul Sur* Ano 2, n.6. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, setembro de 1997, pp.251-253.

---

\* Publicado na íntegra nesta revista, p.27-39.



PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RUBIN, William. *Picasso and Braque. Pionering cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989.

SOURIAU, Etienne (org.). *Figure*. In: *Vocabulaire d'Esthetique*. Paris: PUF, 1995, p.744.

VALENZUELA, Lourdes Cirlot. *Historia del arte. Últimas tendencias*. Barcelona: Editorial Planeta, 1997.

WARNCKE, Carsten-Peter. *Pablo Picasso 1881-1973*, v. 1 e 2. Cologne: Benedikt Taschen, 1995.

---

DANIELA KERN, GISELE FEDERIZZI, HELENA MARTINS COSTA, MARA CASTILHOS,  
MÁXIMO P. DE LUCENA: Alunos do curso de graduação em Artes Visuais da UFRGS, bolsistas de  
Iniciação Científica junto ao projeto "A arte como espaço de intertextualidade: repetições e releituras"  
coordenado pela prof. Dra. Icleia Cattani.