



## “Desenho de De Kooning Apagado” ou “Wo Es war, soll Ich werden”

Andrea Hofstaetter<sup>1</sup>

**Resumo:** A partir da obra “Desenho de De Kooning Apagado”, de Robert Rauschenberg, estabeleço relações entre o fazer artístico e questões da teoria psicanalítica e do pensamento utópico, com referência em Sigmund Freud e Ernst Bloch. A obra suscita reflexões a respeito da constituição do trabalho artístico, sobre o desenho e se abre para discussões sobre questões a respeito da constituição do ser e das possibilidades de reconstrução do instituído e do cotidiano, apontadas pelo pensamento utópico. No lugar do aparentemente vazio se esboçam possibilidades de existência. O apagamento de algo faz surgir um outro algo, somente vislumbrado através de vestígios, de um resto. A obra, como ato, é produtora de enigma.

**Palavras-chave:** desenho, apagamento, transgressão.

“Erased De Kooning Drawing” or “Wo es war, soll Ich werden”

**Abstract:** By taking Robert Rauschenberg's work, “Erased De Kooning Drawing”, as a starting point, I establish relationships between the act of artistic doing, issues on the psychoanalytic theory and on the utopian thought as well, taking S. Freud and E. Bloch concepts as theoretical references. This work of Rauschenberg brings forth thought upon the constitution of the artwork, the drawing, leading to discussions on issues about the constitution of *the being* and the possibilities of reconstructing both what is established and day-to-day life, pointed out by the utopian thought. Where there is apparent emptiness, possibilities of existence start to be outlined. The erasing of something makes something else emerge by catching a glimpse through vestiges, through the remains. The work of art, as an act, is a producer of enigma.

**Keywords:** drawing, erasing, transgression.

*Wo Es war, soll Ich werden.*

*Donde era Ello, há de ser Yo.*

*Onde era Isso devo Eu advir*

Freud

*Làonde iss'estava dev'eurei devir-me*

Transcrição de Haroldo de Campos

A obra artística de referência para a reflexão proposta neste artigo é de autoria de Robert Rauschenberg (1925) e se intitula ‘Desenho de De Kooning Apagado’. Trata-se, realmente, de um desenho de autoria de Willem De Kooning (1904-1997), apagado por Rauschenberg e apresentado como obra. Começamos por algumas perguntas: O que há para ser visto num desenho apagado? Um desenho apagado ainda é um desenho? O que resulta deste apagamento? O que levaria um artista a apagar um desenho de outro? É um ardid que o artista nos prepara? Que intenção se esconde por detrás deste ato?

Esta proposição artística, de 1953, ainda permanece com potencial para nos le-

var, de imediato, à formulação de questões como estas. E para realizarmos cruzamentos entre o pensamento artístico, a teoria psicanalítica e o pensamento utópico, num contexto de pesquisa que se apóia na intersecção entre estes saberes. Remetemo-nos para a relação desta proposição com algumas idéias elaboradas pela teoria psicanalítica e pelo pensamento utópico, utilizando como referenciais principais Freud, Lacan e Ernst Bloch. A epígrafe nos situa em relação à questão psicanalítica que faz jogo com a obra artística apresentada.

Uma outra formulação de Freud, além da epígrafe, que tem relação com a questão aqui proposta é: “À peculiar condição do psíquico não correspondem contornos lineares como os dos

<sup>1</sup> Professora adjunta da FUNDARTE/UERGS, no Curso de Graduação em Artes Visuais: Licenciatura, na área de História, Teoria e Crítica de Arte, de Metodologia e Prática de Ensino em Artes Visuais; e professora do ISEI - Instituto Superior de Educação Ivoti, na área de Ensino de Artes. Mestre e Doutoranda em Artes Visuais - Ênfase: História, Teoria e Crítica - pelo PPGAV/Instituto de Artes/UFRGS. Integrante do Grupo de Pesquisa em Arte: Criação, Interdisciplinaridade e Educação da UERGS/FUNDARTE (CNPq).

desenhos ou das pinturas dos primitivos, mas 'esfumaçamentos'<sup>2</sup> análogos aos da pintura moderna"<sup>3</sup> (FREUD, 1948, p.823,824). A obra nos apresenta um enigma em relação a um possível contorno, formas, desenho que desvaneceu neste apagamento. Perdeu-se um con-

torno, perdeu-se uma imagem. Os questionamentos iniciais, referentes à obra, podem ser transpostos para a constituição do psíquico, na dimensão do inapreensível que dele faz parte.

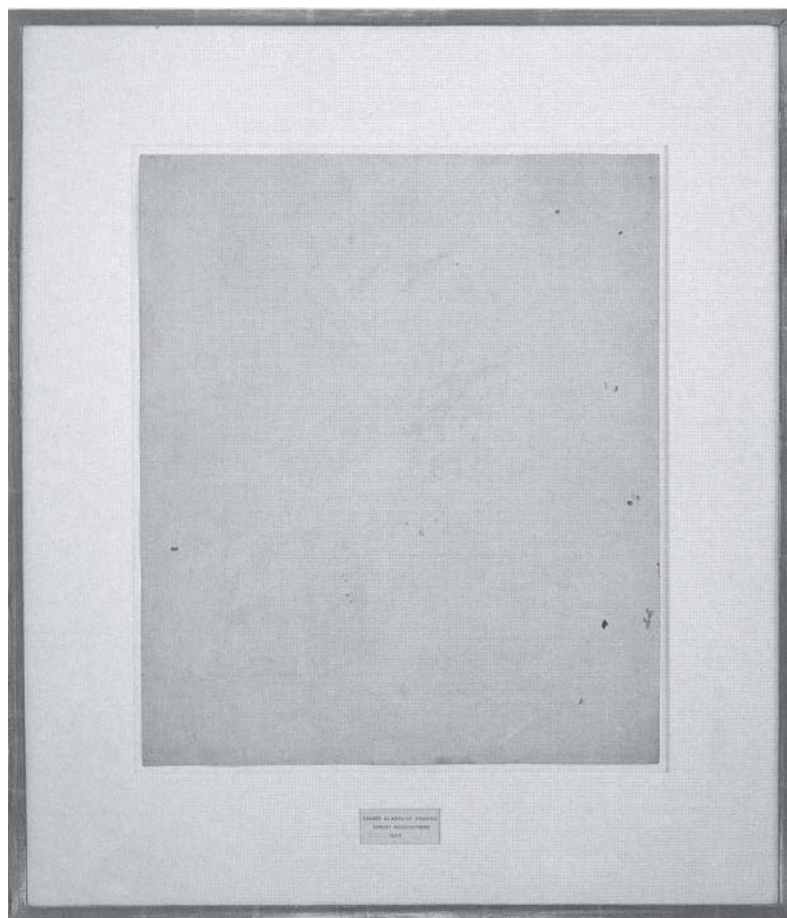


Fig.1 Robert Rauschenberg. *Erased De Kooning Drawing*. 1953. Sinais de tinta e crayon sobre papel, contendo uma legenda manuscrita em tinta (com o título da obra, autor e ano), e moldura folheada a ouro. 64,14 x 55,25 cm. San Francisco Museum of Modern Art.

### Desenho e artifício

Antes, porém de entrar nesta discussão, abordaremos alguns aspectos mais específicos deste fazer artístico, que envolve o desenho. A origem etimológica da palavra *desenho* é o termo *designo*, do latim, que significa marcar, traçar, notar, desenhar, indicar, designar, dispor, ordenar. *Desígnio* tem a mesma origem, assim como *design*. Desenho tem a ver com *desígnio*, no sentido de projeto, de lançar-se para frente. Desenhar é designar.

Um autor que pensou sobre a questão do desenho, do que o constitui, quais suas características peculiares, foi Vilém Flusser, especialmente em seu texto "Acerca da palavra desenho" (ou *design*). Ele traz uma visão pouco comum sobre esta forma de expressão e sobre o desenho como conceito através de uma abordagem etimológica e semântica. Um texto de Márcia Tiburi nos apresenta algumas idéias deste autor:

Ele começa dizendo que em inglês design é tanto substantivo como verbo. Sendo substantivo significa intenção, plano, propósito, meta, conspiração malévola, conjura, forma, estrutura fundamental, mas relaciona tais significados com "ardil" e "malícia". Como verbo, diz, significa tramar algo, fingir, projetar, conformar, proceder estrategicamente. Depois menciona a latina *signum* e o alemão *zeichnen*. Desenhar significa *ent-zeichnen*, ou seja designar. Com tudo isso o que ele quer é entender, semanticamente, como a palavra chegou ao seu significado atual. Claro que Flusser está pensando mais em design (como desenho estratégico) do que no desenho como expressão da vida. (TIBURI, 2006)

Tiburi chama a atenção para o fato de que Flusser destaca, em sua análise, uma dimensão da prática e também da instituição desenho, pouco pensada, que envolve o que ele denomina um contexto de "ardis e malícias". Conforme o próprio Flusser, citado em seu texto: "O desenhista é um conspirador malicioso que se dedica a fazer

<sup>2</sup> Termo possível para 'difuminaciones', do original. Difumar = esfumar = esfumar, esbater com esfuminho (rolo de pelica ou papel para esfumar), atenuar a cor, desvaecer, desvanecer, dissipar.

<sup>3</sup> Versão da autora a partir do texto em espanhol, fonte de consulta: "A la peculiar condición de lo psíquico no corresponden contornos lineales como en el dibujo o en la pintura de los primitivos, sino difuminaciones análogas a las de la pintura moderna."

“trampas” ou “enganos”.” (Ibid.) Ou seja, o desenho, em sua abordagem, tem um aspecto de engodo. Ele relaciona, ainda, ao conceito de desenho, “as palavras máquina e mecânica, próprias do universo de engenheiros e designers, bem como a palavra grega *techné* (ou técnica), a palavra latina *ars* (arte) e a palavra alemã *Kunst* (arte, mas que carrega a etimologia do verbo *Können*, poder fazer e conhecer)” (Ibid.).

O engodo presente na concepção de desenho/*design* tem relação com toda atividade artística, que é constituída deste aspecto de criar espaços ilusórios, que envolvem uma certa dose de ‘embuste’ no que toca a enganar o olhar, os sentidos, pela produção de ‘falsas realidades’. É o caso do *trompe-l’oeil* na pintura. Para Flusser, ainda de acordo com Tiburi, “a cultura que conheça sua função de “embusteira” em relação à natureza que ela sempre engana, dará um destino melhor para si mesma” (Ibid.). Diz ele que qualquer cultura tem como fundamento o desenho, que é também a base de toda subjetividade. Para Flusser, “é pelo desenho que deixamos de ser meros mamíferos e nos tornamos artistas livres e, além disso, deuses nascidos do artificial” (Ibid.). Tiburi comenta que o artifício está na base do desenho.

Irene Machado e Mirna Feitoza Pereira, em um texto da área da comunicação, em que discutem o conceito de *design* – que tem a mesma raiz de desenho, também trazem as contribuições de Flusser, destacando que:

Flusser entende que a dominação de palavras da língua inglesa é um forte indicador de um estágio da civilização. Dentre elas destaca-se a palavra *design*. No seu uso internacional, *design* indica padrão, esboço, desenho; ou, a ação de projetar um objeto. “Em inglês a palavra *design* significa, entre outras coisas, um projeto sinistro, secreto, uma intenção agressiva, um plano, um propósito demoníaco” (FLUSSER, 1992: 19). Contudo, quando inserido no campo semântico de “mecanismo” ou de “técnica”, *design* significa igualmente artifício de maquinação. (MACHADO E PEREIRA, 2003, p. 4 e 5)

Interessante observar que essas autoras também trazem à discussão o aspecto ‘demoníaco’ presente na idéia de desenho/*design*, apontado por Flusser, especialmente em seu uso pela língua inglesa. A idéia de maquinação parece estar presente na proposição de Rauschenberg, quando solicita um desenho a De Kooning para apagá-lo em seguida, fazendo do apagamento de um desenho sua obra. Poderíamos atribuir a esta ação outros dos adjetivos relacionados na citação acima, referentes ao desenho: projeto sinistro, secreto, uma intenção agressiva...

As autoras prosseguem em sua análise do termo *design*, trazendo uma ampliação do conceito, que não se restringe à idéia de desenho ou projeto, conforme podemos observar:

O conceito de *design*, por sua vez, não se reduz às idéias de “desenho”, “esboço” ou “projeto” – palavras que traduzem o verbete do inglês para o português. *Design* não se limita à forma que alcança: ele expressa conceito, conduz idéias. Trata-se de um argumento que conquista uma forma. O *design* (da comunicação) implica uma operação em que o formato traduz processos de

significação. Desse modo, estamos, então, diante de um conceito em que o formato é a mensagem. (Ibid.)

Penso ser interessante este enfoque sobre o conceito de *design*/desenho como conquista de uma forma que traduz processos de significação, mas que não se limita à forma, indo muito além, quando expressa conceitos e idéias. Mesmo que o texto se refira ao *design* na comunicação, podemos pensar o trabalho de Rauschenberg aqui analisado por este viés – do sentido produzido através desta forma elaborada pelo artista. A forma, no caso, é o todo da obra, em que temos, também, o que provisoriamente chamarei de não-forma, não-desenho, e que expressa mais do que está exposto – visível ou difícil de ver.

### Apagamento como método

Ora, volto às perguntas iniciais: O que levaria um artista a apagar um desenho / desígnio de outro? O que resulta deste apagamento? É um ardil que o artista nos prepara? Que ‘malícia’ se esconde por detrás deste ato?

*Desenho de De Kooning Apagado* constitui-se a partir de um ato de apropriação. O desenho apagado, como já referido, é um desenho de Willem De Kooning, artista ligado à abstração gestual surgida nos Estados Unidos durante o pós-guerra.<sup>4</sup> Rauschenberg solicitou a De Kooning um desenho para este fim e a permissão para fazê-lo. Ao final da ação sobre o desenho resta um papel vazio, quase em branco. Entre outras questões, e para além dos aspectos aqui analisados, a obra levanta discussões sobre os “limites e as possibilidades de superação da noção moderna de arte” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL).

Quando Rauschenberg solicitou o desenho, De Kooning aceitou a proposta, mas resolveu não facilitar o trabalho, ou melhor, quis dificultá-lo muito. A começar pelo suporte, era feito de muitas camadas de material oleoso e papéis colados, de modo a dificultar a ação de apagamento. Conforme fala de Rauschenberg: “Mas eu não vou te facilitar as coisas’ [disse De Kooning] e me ofereceu uma colagem, enfim, um desenho em lápis oleoso composto de várias substâncias diferentes, um verdadeiro ‘mixed media’ ... me foram necessários dois meses e ainda ele não estava completamente apagado! Mas não era esse o objetivo” (RAUSCHENBERG in: CLARO, s/d)

Escolha reveladora do método de trabalho do próprio De Kooning que, de acordo com descrição de Hess, construía sua pintura opondo a estrutura do desenho à superfície de tinta, em um processo no qual ao desenho cabia participar da lenta conformação da imagem, ao mesmo tempo andaime e limite (Ingres, David). O apagamento feito por Rauschenberg, como uma escavação, descobre os alicerces e os põe à mostra, quase os destruindo também, ‘mas não era esse o objetivo’. (CLARO, s/d)

A ação de Rauschenberg, além de apagamento, é revelação. Mostra, às avessas, o modo de De Kooning operar sobre as materialidades da arte. Está em jogo uma forma de construção de objeto artístico, desvendada a partir de uma ação de apagamento / escavação. É como se

<sup>4</sup> Conforme consta na Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. In: <http://www.itaucultural.com.br>

Rauschenberg fizesse a 'arqueologia' da obra. Conforme ele mesmo diz, o objetivo de sua ação não era simplesmente apagar o desenho.

Talvez, justamente, o objetivo fosse questionar o sujeito expressionista abstrato - que interage com a matéria do quadro, revelando o caminho percorrido, sem que isso subtraia um milímetro da individualidade que expressa como pintor - e, por meio desse questionamento, abrir espaço para uma arte preocupada em enfrentar o real de um outro modo... Talvez o objetivo fosse, parodicamente, separar o que estava integrado e, uma vez revelado esse arcabouço técnico, por assim dizer, tomá-lo como assunto. (Ibid.)

Temos aqui uma operação de investigação sobre uma forma de operar poeticamente, que envolve um modo de empregar instrumentos e materiais. A borracha era um meio de construir linha, plano, desenho, tanto para Rauschenberg, como para De Kooning. Seu método de trabalho envolvia processos de fazer e desfazer. A forma de operar sobre a superfície constituía-se em trabalho intenso, sobre camadas abaixo de uma superfície, em que é possível perceber a estrutura que faz a obra.

Delfim Sardo se refere a este trabalho como sendo "um palimpsesto irônico sobre a recusa do fazer, ou melhor, sobre a forma como uma ação de destruição pode instaurar, por si, um segundo momento da obra, a sua ver

são final ou mesmo a sua construção como tal" (SARDO, s/d). Há, nesse sentido, uma discussão sobre a noção de autoria, colocada sob suspeita nesse "processo de intervenção e de destruição de uma obra de um artista por outro artista que, dessa forma, gera a sua própria obra" (Ibid.). Esse autor chama a atenção para o fato de que o título desempenha função importante no processo de reconhecimento da obra como tal. Isso pelo fato de que se constitui também como parte do trabalho, na forma de legenda, o que remete às ações de Duchamp.

O 'desenho apagado' foi criado numa época em que os pintores expressionistas abstratos, de Nova York, entre os quais De Kooning, haviam desenvolvido uma linguagem própria, uma marca distintiva, que lhes conferia uma identidade, uma forma de reconhecimento – tanto da exterioridade, como das realidades interiores humanas. Rauschenberg talvez estivesse à procura do sentido que poderia adquirir a 'não-marca'.

Outros trabalhos de Rauschenberg, de 1951, pouco anteriores ao desenho apagado, dão conta de um interesse por este tipo de investigação. Trata-se de suas *Pinturas Brancas*, telas pintadas totalmente de branco, em mais de uma versão e montagem, inclusive relacionadas com composição do músico John Cage, cujas pesquisas lhe interessaram muito.

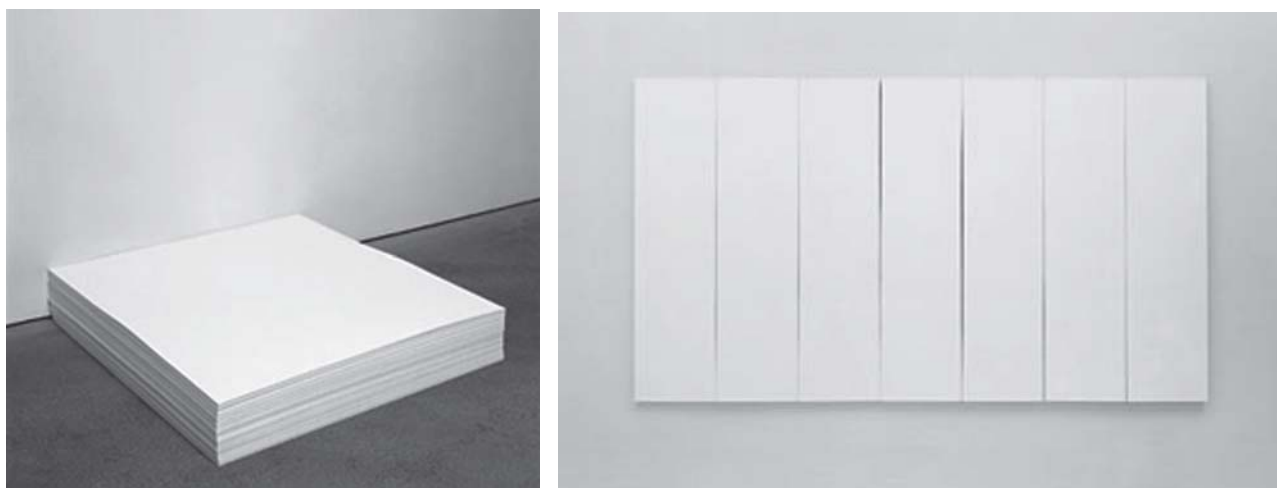


Fig. 2 Robert Rauschenberg. *White Painting [seven panel]*. 1951. Em duas versões. Óleo sobre tela. Coleção do artista.

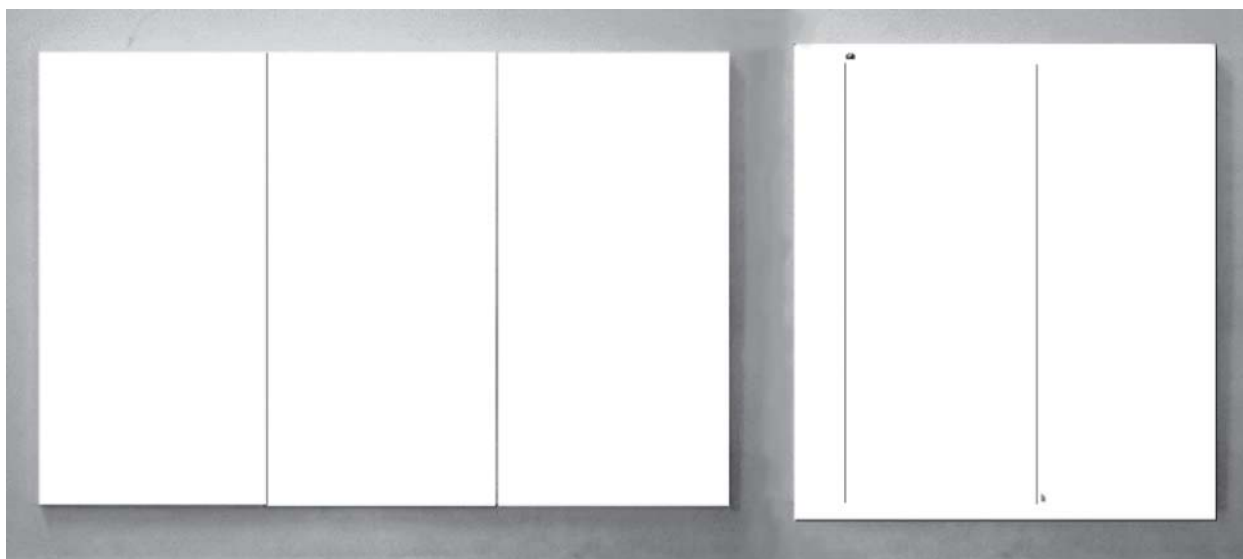


Fig. 3 Lado esquerdo: Robert Rauschenberg, *White Painting* (1951), Lado direito: John Cage, *4'33''* (1952), Primeiro 'Movimento'.



Paul Wood declara sua visão sobre este tipo de atitude, a do apagamento, fazendo alusão ao gesto como recurso e relacionando o resultado final com o início do trabalho artístico – o papel ou a tela vazia (tratando-se de desenho e pintura). A meu ver, se estabelece uma relação entre *Desenho Apagado* e as *Pinturas Brancas* a partir da apresentação de um vazio – seja por apagamento do que antes ali estava, ou por deixar-se a tela em branco, como se antes de qualquer possível intervenção. Num, há menção a algo que foi e não mais está. Noutras, se vislumbra possibilidades de que algo ali se projete, como possível devir. Em ambas, um vazio significativo.

Como uma espécie de símbolo crítico, o De Kooning apagado dificilmente poderia ser mais econômico: usando o gesto para extinguir o gesto, utilizando o mesmo recurso de construção de sentido para desfazer um conjunto de sentidos e instituir um outro, devolvendo a unidade estética alcançada pela obra finalizada à unidade primordial onde ela tem sua origem – o vazio da tela ou da folha de papel (se bem que visivelmente *trabalhado*). (WOOD, 2002, p. 18,19)

### “Paisagem’ utópica

A imagem deste trabalho foi lembrada por mim em um dos encontros de um seminário de estudos sobre arte, psicanálise e utopia, coordenado pelo Prof. Dr. Edson Sousa<sup>5</sup>, cuja temática girava em torno de idéia de ato, tanto do ponto de vista da psicanálise, como da criação artística, relacionado com a ordem da fantasia; da idéia de fantasma como contorno possível de uma imagem. E da possibilidade de criação de formas interrogantes, no contexto de pensar a utopia como função de afrouxamento das formas institucionalizadas. O conceito de utopia de Ernst Bloch é um conceito de transgressão. Para ele, a utopia é um corte na obscuridade do aqui e agora, é a ruptura de uma certa lógica, num sistema dado. É potencial criativo e ato político. E para ele, nada melhor do que o campo artístico para realizar a transposição dos enquadramentos do mundo.

Vemos em Bloch, e no seu modo de refletir sobre as questões artísticas, vale dizer, sobre o potencial do ato criador diante da “mesmice” do mundo, uma perspectiva muito singular. Diz ele: “Este mundo, onde ele é compreendido historicamente, é um mundo da repetição ou do grande sempre-outra-vez, é um palácio de fatalidades, como Leibniz o denominou sem romper com ele. O evento torna-se história; o conhecimento, rememoração; a festividade, comemoração do que já ocorreu.” (BLOCH, 2005, p.16). O passado está sempre aí, novamente.

Bloch aponta para o caráter do “dado pronto” que marca todo o pensamento e desenvolvimento do conhecimento no mundo ocidental. Vivemos numa cultura, num modo de organização social que determina o cotidiano dos indivíduos, institucionalizando valores, juízos, padrões e identidades. No processo de homogeneização da sociedade não há muitas alternativas para a construção da singularidade, sequer de uma articulação entre o individual e

o coletivo, que leve em conta a multiplicidade e a diversidade que dele fazem parte. Tampouco se percebe, neste contexto, a existência de um desejo de vontade transformadora.

A perspectiva de Bloch é a de transformação da realidade cotidiana, presente, a partir da consciência do ato de vontade criadora. Somente um ser humano que produz sonhos, acordado, poderá vislumbrar o que ainda não é, mas que pode ser. Não que poderá ser – mas que pode ser, no presente. O ato de criação tem, para ele, a força de instaurar uma nova realidade. E nova não porque de todo desconhecida, mas porque institui uma nova possibilidade pelo rompimento do que está aí, sempre repetido. “Cada obra artística e cada filosofia tiveram e ainda têm uma janela utópica onde se inscreve uma paisagem que apenas e permanentemente se esboça...”<sup>6</sup> (BLOCH, apud VERNER, 2000, p.175)

O trabalho ‘Desenho Apagado’ remete, a meu ver, para o âmbito do fantasmático – do que não tem uma figura definida, é difuso, é mancha, borramento, diluição, transição, transposição... O material de trabalho do artista é, para além de um desenho / desígnio / delineamento, a borracha – um instrumento de apagamento. O espaço “vazio” resultante não se trata de um vazio qualquer. É um vazio cheio. Cheio de marcas, registros, história, criticidade, interrogações. Cheio de possibilidades para o olhar imaginativo.

A poética deste trabalho se faz por uma forma de construção muito particular, com alguns aspectos que a tornam singular. É um processo de produção que, para constituir-se como obra, necessita da desconstrução de outra. Mas de uma desconstrução que permanece com o desconstruído. Enquanto algo é feito, algo é desfeito, porém ficam seus vestígios. Algo se faz a partir de um lugar indicado por outro algo anterior e que o contém. E o que antes aí estava, que agora se deixa entrever apenas por sutis vestígios e pela indicação de um título – uma nomeação – tem um peso, uma importância, uma vitalidade, uma marca, como já apontado.

Nesse sentido, estabelece uma relação com o imperativo de Freud, relido também por Lacan: “Onde era isso, devo eu advir”<sup>7</sup>. Lacan coloca que o eu, nesta busca por um lugar de existência não deverá desalojar o isso. Ele irá se ‘instalar’ justamente ali onde o isso era. De acordo com a leitura de Lacan o eu deve encontrar sua existência de sujeito ali onde o isso indica para ele um lugar. “Onde estava o isso, o eu deve advir” (TENÓRIO, 2000). Dessa forma, há uma operação de restituição de lugar para o inconsciente freudiano, e de um lugar central. Esta é uma posição em que o eu deixa de ser privilegiado como autônomo. Trata-se de pensar na possibilidade de fazer emergir um eu lá onde era um isso – este eu acolhe o sujeito do inconsciente, distinto do eu da consciência, e se constitui pelo jogo entre vazio, vestígios e possibilidades de devir.

<sup>5</sup> Seminário Utopia, Arte e Psicanálise: A Imagem Imperfeita. PPGAV e PPGPSI/IA - IPSI/UFRGS, 2º semestre de 2007.

<sup>6</sup> Versão do original: “Chaque oeuvre artistique et chaque philosophie ont eu et ont encore une fenêtre utopique où s’inscrit un paysage qui ne fait que s’esquisser...”

<sup>7</sup> A tradução de Lacan para a frase de Freud demarca sua posição sobre o conceito de inconsciente, apoiada em sua teoria do significante. O “isso” tem relação com a noção de inconsciente freudiano, bem como “eu” relaciona-se com a idéia de Ego.

Voltando à utopia e a Bloch, nesta relação entre aberturas para devires, propostos pela obra aqui analisada, pelos aportes da psicanálise em relação à constituição do eu e pela perspectiva utópica, temos uma dimensão de inacabado, inconcluso, com vistas para o que poderá ser:

Somente ao se abandonar o conceito fechado e imóvel do ser surge a real dimensão da esperança. O mundo está, antes, repleto de disposição para algo, tendência para algo, latência de algo, e o algo assim intencionado significa plenificação do que é intencionado. [...] Se o ser se compreende a partir do seu de-onde, então ele se compreende, a partir daí, apenas como um par-onde igualmente tendencial, ainda inconcluso. O ser que condiciona a consciência, assim como a consciência que trabalha o ser, compreendem-se em última instância somente a partir de onde e para onde tendem. A essência não é o que foi, ao contrário: a essência mesma do mundo situa-se na linha de frente. (BLOCH, 2005, p.28)

A nossa perspectiva, em arte contemporânea, não é mais a do tempo em que Bloch escreveu *O Princípio Esperança*, de que somente a obra-prima traz em si a constituição do novo e um fragmento de felicidade possível. O mercado, a mídia e as mega-produções culturais é que querem, a todo custo, ocupar este lugar encantatório. O material de trabalho da arte, entretanto, continua sendo a vida, em todos os seus aspectos – dos mais trágicos aos mais insignificantes. E é também ali, no âmbito do insignificante, do despercebido, do apagado, do aparentemente vazio – e, talvez, justamente ali - que atua o princípio esperança: pela força do ato criador.

#### Referências:

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**. Volume I. Rio de Janeiro: Ed UERJ: Contraponto, 2005.

CLARO, Mauro. **Sobre Desenho e Design**. s/d. Disponível em: [http://209.85.165.104/search?q=cache:MEdMk6LDiKkJ:sites.ffclrp.usp.br/ccp/MBA/3a.Design%2520da%2520Interface%2520pdf+desenho+de+de+kooning+apagado&hl=pt-BR&gl=br&ct=clnk&cd=8&lr=lang\\_pt](http://209.85.165.104/search?q=cache:MEdMk6LDiKkJ:sites.ffclrp.usp.br/ccp/MBA/3a.Design%2520da%2520Interface%2520pdf+desenho+de+de+kooning+apagado&hl=pt-BR&gl=br&ct=clnk&cd=8&lr=lang_pt). Acesso em 07.01.2007.

FLUSSER, Vilém. Sobre a palavra design. In. **A Forma das Coisas: Uma Filosofia sobre o Design** (tradução de *The Shape of Things. A Philosophy of Design*, London, Reaktion Books, 1999, por Débora F. Figueiredo Bergamasco). CISC, 2002. Disponível em [http://www.cisc.org.br/biblioteca/coisas\\_deborah.pdf](http://www.cisc.org.br/biblioteca/coisas_deborah.pdf), p. 3. Acesso em 18.06.2008.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas: Nuevas Aportaciones al Psicoanálisis**. (Continuacion de Introduccion al Psicoanálisis): 31ª conferencia. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1948, volume II.

MACHADO, Irene; PEREIRA, Mirna Feitoza. **Design da Comunicação no Jornalismo de Guerra**. Trabalho apresentado no Núcleo de Semiótica da Comunicação, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, setembro de 2003. Disponível em: <http://repositorio.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/5073/1/NP15MACHADO.pdf>Acesso em 18.06.2008.

SARDO, Delfim. s/d. Disponível em: [http://209.85.65.104/search?q=cache:9hFe\\_ApTYO0J:www.ccb.pt/ccb/filepath//Texto%2520Delfim%2520Sardo.2.doc+desenho+de+de+kooning+apagado&hl=pt-BR&gl=br&ct=clnk&cd=4&lr=lang\\_pt](http://209.85.65.104/search?q=cache:9hFe_ApTYO0J:www.ccb.pt/ccb/filepath//Texto%2520Delfim%2520Sardo.2.doc+desenho+de+de+kooning+apagado&hl=pt-BR&gl=br&ct=clnk&cd=4&lr=lang_pt). Acesso em 07.01.2007.

TENÓRIO, Fernando. **Psicanálise, configuração individualista de valores e ética do social**. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, VII(1), 117-134, mar.-jun. 2000. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702000000200006&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702000000200006&script=sci_arttext). Acesso em 18.06.2008.

TIBURI, Márcia. **Diálogo sobre o Desenho III**. 2006. Disponível em: [http://fernandochui.blogspot.com/2006\\_11\\_01\\_archive.html](http://fernandochui.blogspot.com/2006_11_01_archive.html) 2006. Acesso em 18.06.2008.

VERNER, Lorraine. **L'Utopie Comme Figure Historique Dans L'Art**. In: DADOUN, Roger. (org.) : **L'Art au XXe.Siècle et l'Utopie**. Paris: L'Harmattan, 2000, p.175-211.

WOOD, Paul. **Movimentos da Arte Moderna – Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.