



VERSÃO

Laurence Bertrand Dorléac¹

A viagem dos Seis Caquis²

Voyage of the Six Persimmons

Resumo

Interessar-se novamente pelo gênero da natureza morta obriga a uma volta às categorias estabelecidas ao longo do tempo. Preparar uma exposição sobre esse tema no Louvre convida a questionar-se de que forma esse gênero interessa a outras regiões do mundo, além de Paris ou da Europa Ocidental, especialmente quando os objetos que serão apresentados cruzam evidentemente as estradas do mundo. Neste quesito, há obras que despertam curiosidade particular, ao abalar os padrões preconcebidos. Os Seis Caquis de Mu Qi, pintor chinês do século XIII, é uma delas.

Palavras-chave

Natureza morta. Arte Chinesa. Eurocentrismo. Exposições.

Abstract

Taking a new interest in still lifes obliges one to return to categories set up over time. Preparing an exhibition at the Louvre on this subject encourages one to ask oneself in what way this genre interests other regions of the world than Paris or Western Europe, inasmuch as objects that will be presented are, of course, crossing the routes of the world. In this regard, there are some works of art that especially arouse one's curiosity by their capacity to upset preconceived schemata. The Six Persimmons by Muqi Fachang, a thirteenth-century Chinese painter, belongs thereamong.

Keywords

Still Life. Chinese Art. Eurocentrism. Exhibitions.

1- Sciences Po Paris - Centre
d'histoire, França
ORCID: 0000-0002-6220-1436
2- Texto recebido em: 05/jul/2019
Texto publicado em: 22/dez/2019



1- A exposição no Louvre *Les choses* (une histoire de la nature morte depuis la Préhistoire) [As coisas (uma história da natureza morta desde a pré-história)] será aberta na primavera de 2022. Embora faça uma homenagem àquela realizada por Charles Sterling em 1952, a mentalidade mudou de tal forma desde então que tudo deve ser visto e revisto, sob uma nova ótica. A respeito da exposição de Charles Sterling, vide seu catálogo, Musée du Louvre, 1952. Como um preâmbulo à nossa exposição, uma obra será publicada em 2020 pela editora Gallimard com o título *Pour en finir avec la nature morte* [Para acabar com o tema da natureza morta].

Interessar-se novamente pelo gênero da natureza morta obriga a uma volta às categorias estabelecidas ao longo do tempo. Preparar uma exposição sobre esse tema no Louvre¹ convida a questionar-se de que forma esse gênero interessa a outras regiões do mundo, além de Paris ou da Europa Ocidental, especialmente quando os objetos que serão apresentados cruzam evidentemente as estradas do mundo. Neste quesito, há obras que despertam curiosidade particular, ao abalar os padrões preconcebidos. Os Seis Caquis de Mu Qi, pintor chinês do século XIII, é a mais significativa delas. Se o templo japonês que a conserva atualmente aceitar emprestá-la, poderia questionar uma história engessada da natureza morta.

Abrir O Campo Cronológico

O relato a seguir é bem conhecido na história da arte europeia, que incorpora os padrões históricos dominantes até então: após terem sido representadas por si mesmas na Antiguidade greco-romana, as coisas desapareceram por mais de mil anos enquanto temas autônomos, representados no Ocidente segundo um gênero nomeado em francês, a partir do século XVII, natureza morta. Desde o final do Império Romano (século V) até o início do século XVI, elas voltaram-se ao serviço da religião, assim como já haviam estado a serviço do sagrado na Mesopotâmia, no Egito e em qualquer outro lugar antes da Antiguidade – embora sempre se omita essa informação. Elas servem então para designar os atributos da cristandade.

O impacto das convenções religiosas em todos os países que as respeitam é tão prodigioso que no cristianismo os objetos se tornaram, sem exceção, parte integrante da representação do culto e dos atributos do Cristo, da Virgem, dos apóstolos, dos santos e dos prelados. Os alimentos, as frutas, as flores, os talheres, os pratos e os copos faziam parte da Última Ceia (ou da festa de Herodes); o crânio ainda estava lá, mas perto do Calvário, o ramo ou livro na Anunciação e nas cenas em que Maria aparece; os bancos ou cadeiras, as mesinhas, o tinteiro, os frascos e a escrivaninha não eram mais mostrados, exceto na presença dos santos.

Em outras palavras, se considerarmos o tempo longo da história, o momento de autonomia das coisas é muito menor que o tempo de sua servidão. Esta primeira observação convida a não nos fixarmos em uma narrativa linear da história da arte que superestima sistematicamente o papel pioneiro da antiguidade greco-romana, embora existam coisas representadas antes: o gosto pelas coisas sagradas, mas arranjadas como uma série de Andy Warhol, aparece em tempos pré-históricos como, por exemplo, nos machados de Gavrinis, de 3500 anos aEC. Mas como ainda não haviam textos para falar sobre isso, a história erudita não os integrou; a omissão é significativa, mas pode ser compreendida pela primazia da escrita sobre o visual.

Um Eclipse De Geografia Variável

Também é instrutivo observar que ninguém se perguntou o que poderia ter acontecido em outro lugar que não o Ocidente durante esses mil anos do que é comumente chamado de “o eclipse da natureza morta”, quando nada era então representado sem a proximidade das figuras religiosas que elas serviam ou simbolizavam. Contudo, da mesma maneira que devemos ampliar o campo cronológico, devemos, por curiosidade, mas também por honestidade, expandir o âmbito geográfico.

Se abrimos o jogo, entre o século V e o século XVI, ainda vemos as coisas representadas – ainda que confinadas às margens – na arte bizantina ou nas culturas orientais, como nos arabescos das mesquitas: nós encontramos² algumas notáveis no século IX no mirabe da grande mesquita de Cairuão. Abrindo um pouco mais o jogo, encontramos até coisas autônomas que não esperaram pela nossa história da arte para se propagarem pelo espaço. Assim, no momento em que estão aqui atreladas ao cristianismo, elas também podem, em outros lugares, serem oriundas da religiosidade, mas às vezes acontece de os artistas prestarem atenção nelas para representá-las por elas mesmas. Na China, por exemplo, na época Song (960-1279), as flores em um cesto lembram o que era anteriormente representado na Antiguidade Greco-Romana, sem referência explícita ao sagrado³. São testemunho disso sobretudo os magníficos Seis Caquis do Século XVI (período Song), pintados em tinta sobre papel com uma liberdade singular pelo monge chinês Mu Qi⁴.

Como se suspensos no espaço infinito, seis frutos são representados em pequeno formato⁵ e atestam o interesse pelos objetos mais anódinos, capazes de traduzir por si próprios a concepção do mundo segundo o budismo zen, apresentado por um autor original. Sabemos apenas que ele teria estudado no monastério Wan-Nian, no Monte Wutai, e seguido o conselho de Wuzhun Shifan (1178-1269) de pintar em nanquim, obras-primas como Guanyin vestida de branco, que ecoou fortemente na China, mas também no Japão, onde o templo Daitoku-Ji mantém uma cópia (assim como os Seis Caquis). Enquanto as coisas eram, na sua época (assim como no Ocidente), antes de tudo representadas para qualificar melhor os personagens sagrados ou tornar uma situação mais crível⁶, esse arranjo único de frutas permite que ele tire proveito das virtudes que o tornaram famoso: pincelada natural, economia de meios, simplicidade, brevidade, tudo o que abrirá caminho sob a dinastia chinesa Song do Sul (1127-1279).

Walter Benjamin ridicularizou, com razão, a propensão dos ocidentais a amar na arte chinesa apenas aquilo que confirmava seus próprios gostos, desconsiderando o resto. Impactado pela exposição da coleção de pinturas chinesas de J.-P. Dubosc na Biblioteca Nacional em 1937, ele observa o entusiasmo exclusivo dos ocidentais pelo período Song (frequentemente representado por meio de cópias) em detrimento do período Yuan e sobretudo das dinastias Ming e Tsing, consideradas “decadentes”⁷. Ainda hoje, sobretudo hoje, os Seis Caquis da era Song

2- Isto lembra a observação de Georges Bataille sobre as coisas presentes de forma «decorativa» nas folhagens dos capitéis das igrejas, inspiradas em parte nos desenhos da antiguidade (com haste, palmeta, folha de acanto, girândola, cordão de grãosinhos...). Ele se refere a Manet (em oposição às suas naturezas mortas) quando considera o seu estatuto inicial, que “introduzia outrora uma espécie de vazio, uma decoração pura, no conjunto significativo em que a pintura e a arte como um todo estavam incorporadas. A natureza morta era estranha aos desenvolvimentos que o edifício destacava: nem por isso ela deixava de encontrar, nos capitéis das igrejas, o seu lugar – humilde, sem dúvida – de inocente decoração”. Ver: BATAILLE, Georges. Manet. Lausanne: Skira, 1955, p. 96. [sem edição em português]

3- Agradeço a Chang Ming Peng, professora da Universidade de Lille, por seus sábios conselhos sobre arte chinesa e por chamar minha atenção para as obras de Li Song (1166-1243, Dinastia Song do Sul), Cesto de flores, tinta e cores sobre seda, Museu do Palácio, Pequim e Cesto de flores, tinta de folha de álbum, tinta e cores sobre seda, Museu Nacional do Palácio Taipei. Ela relaciona o primeiro, que possui uma folha “particularmente roída” pelo tempo, com a Cesta com frutas de Caravaggio (1596), que mostra ostensivamente e em close-up uma natureza morta sendo corrompida (folhas e frutas). Vide sua principal obra: En regard. Approche comparée de la peinture chinoise et occidentale [Em relação. Abordagem comparativa da pintura chinesa e ocidental – sem edição em português], Paris, Edições You Feng, 2005.

4- O monge Mu Qi (pseudônimo) Fachang (nome monástico), dinastia Song, século XIII, também pode ser escrito: Mu Xi, Mou-ki, Mu Qi, MuCh'i Fa-Chang.

5- Os seis Caquis, tinta sobre papel, 35 x 29 cm, Kyoto, templo Daitoku-Ji.



6- Em contraste com O Casal Arnolfini, de Jan Van Eyck (1434), onde o pintor multiplicou as coisas simbólicas como um sinal do sagrado, Chang Ming Peng dá o exemplo do Retrato de um intelectual feito em seda por um anônimo da época Song. Sentado sobre um estrado em um jardim, ele está cercado por objetos que evocam suas atividades, seus hobbies, mas também sua alta qualidade moral: mesa, tinta, pincel, papel, cítara, xadrez, livros, rolos, mesa, espelho. Vide Chang Ming Peng, Em relação, op. cit., p. 138.

7- Ver Walter Benjamin, Peintures chinoises à la Bibliothèque nationale. Écrits français, Paris : Gallimard, 1991, p. 325p. 258- 262. [Pinturas chinesas na Biblioteca Nacional – disponível em português na tradução de Fernando Araújo del Lama, Revista Limiar volume 6, número 11, 1º. semestre 2019, p. 179-183]

8- Chang Ming Peng, Em relação, op. cit., p. 243.

9- Ibid., p. 244.

10- Henry Maldiney (Meursault, 1912-2013, Montverdun), filósofo representante da corrente fenomenológica, que constantemente questiona as condições da existência como uma abertura para o Ser.

11- Henry Maldiney, Ouvrir le rien, l'art nu [Abrir o nada, a arte nua – sem edição em português], Paris, Encre marine, 2010.

12- Ibid.

são considerados uma obra-prima no Ocidente em virtude do nosso gosto atual por espontaneidade e abstração. Devemos analisar sua descrição para entender como eles podem constar no panteão de nossa arte “moderna”.

A primeira fruta é de grande elegância, como um círculo apenas desenhado, repleto pelo espaço irregular do fundo. Mu Qi traz o segundo, mais cheio de tinta preta, mais corpóreo, ele mal toca o primeiro. O terceiro se parece com o segundo, mas é menor e menos regular; colocado sensivelmente abaixo dos outros, ele parece fechado sobre si mesmo e se integra a essa sequência que o tempo (e o amadurecimento) já podem ter atingido. O quarto caqui é significativamente mais escuro que os anteriores e mais largo, mais alto e mais quadrado, como se fosse mais maduro e mais estável. O quinto é bem parecido com ele, mas um pouco menor e quase não toca seu vizinho, enquanto o sexto e último está parcialmente oculto pelo anterior. É, como o primeiro, desenhado a partir de um círculo deixado vazio, mas cheio do espaço infinito do fundo. Embora não repousem em nenhuma mesa, os seis caquis existem completamente na parte inferior deste trabalho, que não tem centro: é verdade que o terceiro e o quarto caqui garantem uma ideia de equilíbrio que beneficia o todo, embora não se perceba nenhuma luz, ou sombra, apenas uma forma de desenho delicado, com detalhes simples dos pedúnculos e sépalas dos frutos.

Chang Ming Peng descreve as qualidades formais e espirituais desta obra habitada pelo pensamento Zen “intransmissível pela palavra”, que concede a surpresa de uma “revelação”, suscetível de “intervir repentinamente, a iluminação ocorrendo ao contato com as mais humildes manifestações da natureza”⁸. Assim, mesmo um tema a princípio menor, como seis frutos, pode ocultar “um significado metafísico muito profundo”⁹, trazido por uma destreza que em nenhum momento impede a espontaneidade: o natural não é prejudicado se o resultado parece perfeitamente dominado e sereno.

O filósofo francês Henry Maldiney¹⁰ também dá um lugar de destaque aos Seis Caquis em Ouvrir le rien, l'art nu: “A aguada de Mu-Ch'i não relata um evento. Ele o é. O vazio é seu protagonista, que não responde a nada que seja realizado: sua existência é suspensa ao antagonista, ou seja, ao advento da obra em que o evento único da realidade é realizado em plenitude. Toda a nossa experiência seria tomada por nonsense, e o todo tomado por um não-lugar, de forma que os caquis de Mu-Ch'i – sejam eles o que forem – estão invencivelmente ali, presença incondicional e que neles, através deles, com eles, abre-se o lá de há lá”¹¹. Segundo ele, devemos nos referir a Xie He, um teórico chinês do século V cujos princípios fundamentaram boa parte da estética chinesa, em primeiro lugar: “Respiração e ritmo. Tornar vivo e animado”. O acordo silencioso entre o pintor e seu objeto, o elo entre o espírito do mundo, o elo pulsante entre o pincel animado e a folha daria os Seis Caquis em uma superfície onde tudo se joga entre o vazio (a energia) e o cheio decorrente. “O que neste trabalho se abre para nós e nos abre a nós mesmos, não é nenhum tipo de objeto, é um ritmo. Um ritmo nasce do nada e ele é Um”¹², escreve ainda Henry Maldiney.

Esse “vazio”, cuja frequência Chang Ming Peng observa nas pinturas chinesas, não significa incompletude, mas “cancela toda referência à realidade sensível e faz evoluir as formas em um espaço mais mental do que real, pendendo à espiritualidade e à abstração”¹³. Ela acrescenta que, sob as Seis Dinastias, até a dos Tang (618-907), embora a influência de uma arte da Índia e do Oriente Médio tenha encorajado “uma recuperação de todo o campo pictórico (...)”¹⁴, a questão do vazio estava posta desde o Livro das Mutações (Yi Jing ou Zhou Yi, 1º milênio aEC), depois via correntes filosóficas e religiosas, especialmente a partir do século IV no Taoísmo, com as reflexões de Laozi (século VI-V aEC), Zhuangzi (século IV aEC) e budismo Zen (do qual Mu Qi é seguidor)¹⁵. Este budismo, que “começou a tornar-se chinês a partir do século VII dEC, insistia na concentração necessária da mente e da meditação para alcançar a iluminação. Para alcançar esse despertar, era preciso cultivar o vazio em si mesmo, esquecer o mundo das aparências, todas as paixões e desejos humanos dos quais o budismo havia pregado a extinção, por serem fontes de sofrimento. Seria em um estado de concentração total, correspondente ao vazio, que a iluminação poderia ocorrer. Esta última poderia intervir repentinamente, como após o choque causado por um golpe de bastão, ou de uma maneira mais serena, após uma longa meditação sentada. Essa corrente de pensamento fez muitos seguidores nos círculos intelectualizados”, de modo que, nos séculos XVII e XVIII, o pintor Wang Yü seria compreendido ao dizer que “o puro vazio é o estado supremo da pintura”. Para a autora, os Seis Caquis também poderiam ser arrançados de acordo com as regras da mandala, que reúne figuras geométricas como um sinal do Buda maior (o maior caqui) acompanhado de bodhisattvas menos escuros (os outros). Quanto à ausência de “precisão espacial”, esta coloca as coisas “fora do tempo fenomênico”, mesmo que o amadurecimento das frutas seja muito sutilmente evocado.

Sobre esta impressão de que a coisa flutua no espaço japonês, podemos pensar também no que diz Roland Barthes, entusiasmado com as formas do Extremo Oriente¹⁶: “ela não é circunscrita, como uma iluminura; não é formada por um contorno forte, um desenho, que viriam a ‘preencher’ a cor, a sombra, o toque; ao seu redor, não há nada : um espaço vazio que a torna opaca (e, portanto, aos nossos olhos: reduzida, diminuída, pequena). Parece que o objeto sabota de uma maneira ao mesmo tempo inesperada e ponderada o espaço no qual ele está, ainda assim, situado.”¹⁷

A observação parece ainda mais precisa quando consideramos que essa pintura é apresentada no templo Daitoku-ji sobre uma parede e em outra pintura diáfana (de paisagem) que destaca o poder da arte de Mu Qi. Essa disposição, absolutamente incomum no Ocidente, não é a única omissão da maioria dos relatos de observadores ocidentais que admiraram esta pintura. Esta obra também figura em um rolo – como é comum na tradição chinesa – e se esse meio não chamou a atenção, digamos que os Seis Caquis sejam admiráveis em uma outra tradição, sem preocupação com a precisão história.

13- Chang Ming Peng, Em relação, op. cit., p. 244.

14- Ibid., p. 177.

15- Ibid., p. 178.

16- Roland Barthes (Cherbourg, 1915 - 1980, Paris), filósofo francês, semiólogo e crítico, diretor de estudos da École pratique des hautes études e professor do Collège de France.

17- Roland Barthes, "Les paquets", L'empire des signes. Obras Completas, Volume III, Paris: Seuil, 1994, p. 383. [N.T: texto disponível em português em BARTHES, Roland. O império dos signos. Ed. Martins Fontes, 2007]

Em tinta preta, “úmida e evanescente”, mais afastada “das aparências” do que outras mídias, mas também mais direta e sem arrependimento possível, os Seis Caquis de Mu Qi se abrem para nós tanto sobre o ordinário quanto o sagrado, da maneira mais sintética possível. Integram-se, à sua maneira, no gênero que ainda não se chamava no Ocidente do século XIII “natureza morta”, mas que já aliava, no coração das coisas, o profano e o religioso, o banal e o sagrado.

Se esta obra nos agrada tanto em Paris quanto em Quioto, é também porque ela se integra, consciente ou inconscientemente, no jogo das correspondências. Assim, a qualidade do vazio e a grande simplicidade vivida pelo pintor chinês podem sem dúvida encontrar equivalentes (senão ecos) numa família de artistas ocidentais que podem ou não conhecer a arte do Extremo Oriente, que admitem (ou não) a parte sagrada da sua obra, desde Leonardo da Vinci aos minimalistas. Quando questionado sobre este ponto, Paul Cézanne respondeu a Joachim Gasquet que não conhecia a pintura chinesa, assim como não há nenhuma prova de que fosse o caso para Kasimir Malevitch, Barnett Newman ou Mark Rothko. Em contrapartida, Johannes Itten, Claude Monet, Vassili Kandinsky, Henri Matisse, André Masson, Henri Michaux, Antoni Tapiès, Jean Degottex, Alan Davie, Franz Kline, Ad Reinhardt, Robert Rauschenberg, Mark Tobey, Robert Motherwell ou Yves Klein interessavam-se pela arte do Extremo Oriente em vários níveis de conhecimento. Todos eles agenciam em suas telas ou esculturas o vazio, a respiração e o infinito, correndo o risco de serem acusados de não “terminar”. Da mesma forma, a atmosfera “metafísica” das obras de um Piero della Francesca ou, mais tarde, de um Giorgio Morandi poderia ser relacionada com a das pinturas do monge chinês, como sugere Chang Ming Peng – obra que ela conhece ainda mais por ter como pai um pintor chinês que vive na França e lhe permitiu testemunhar desde sempre a invenção de formas.

A fortuna crítica desses Seis Caquis na história da arte é instrutiva por sua diversidade. Ela é alimentada pelo(a)s que se interessam pela arte do Extremo Oriente por suas formas, assim como por aquelas e aqueles que privilegiam o seu conteúdo religioso – ambos podem, aliás, coexistir. Os comentários publicados em livros ou na internet atestam-no. O autor que presta mais atenção ao ambiente da obra tal como ela se apresenta é o pintor François Aubin, chamado Barbâtre, um artista não figurativo que conhece o budismo e admira o mestre zen japonês Dōgen, fundador da Escola Sōtō do Zen Budismo no Japão (que o havia introduzido após uma viagem à China). Barbâtre medita sobre o “metaespaço”, tal como é apresentado em seu Shōbōgenzō (Tesouro do Olho da Verdadeira Lei, entre 1231 e 1253). Ora, esta obra, redigida em japonês por Dōgen (contrariamente às outras, que ele ainda redige em chinês), é conhecida pela complexidade das suas metáforas e por misturar uma variedade de citações tiradas de escolas budistas chinesas de diferentes tradições e diferentes períodos. O autor escolhe uma tradição em vez de outra em seu texto, que será traduzido para vários idiomas e tem mais de 60 capítulos? Sua história ilumina sua propensão a misturar tudo. De uma família aristocrática japonesa, torna-se órfão de pai aos 2 anos e de mãe aos 8

anos, antes de ser recolhido pelo tio, o famoso poeta Minamoto Michitomo. Ele foi introduzido na Escola Budista Tendai aos 13 anos de idade, mas insatisfeito com o que encontrou neste campo, vai às fontes do Zen Budismo na China, em 1223, onde descobre o abandono do corpo-mente e a ausência de dualidade entre espírito e matéria. Um reformador, ele é mal visto e deve se afastar dos centros. A ideia principal de sua filosofia da presença reside na atenção à parte para o todo; todo o universo pode ser apreendido na presença de uma folha de grama. Entendemos que ele pode ser convocado para admirar os Seis Kakis de Mu Qi.

Permanece a singularidade da obra-prima do pintor chinês em seu tempo e em todos os períodos combinados. Como ele poderia ter adivinhado que incorporaria não apenas a excelência da pintura budista do Extremo Oriente, mas também estaria lado a lado com os fetiches cristãos da Europa Ocidental? Ele nos convida a não negligenciar a ausência de naturezas-mortas autônomas na Europa nesse mesmo período, e a não esquecer a situação das formas fora do perímetro ocidental, onde os sinais de independência surgiram já no século XIV, mas onde foi preciso esperar pelo século XVI para ver delinear-se de novo a verdadeira autonomia das coisas, desta vez em paralelo com o aumento da produção, dos mercados e da mercadoria capitalistas.

Abrir uma janela sobre os Seis Kakis de Mu Qi na exposição que preparamos sobre As coisas permitiria medir a singularidade da situação: enquanto o gênero da natureza-morta é sem dúvida considerado uma “especialidade” ocidental ou mesmo europeia, teorizada como tal, apesar de ter sido deixada em surdina durante mais de mil anos, um monge chinês particularmente original em seu meio se dedica à representação majestosa de seis frutas, que inicialmente é vista como uma obra-prima do Extremo Oriente para então encontrar-se (assim esperamos), exposta como parte de uma nova história da natureza morta, que pretende pôr fim ao eurocentrismo. Digamos que, se “a Europa impôs a narrativa de seu passado ao resto do mundo”, é hora de abrir janelas sobre o mundo, para perceber como o apego às coisas encontrou seu design lá, assim como em qualquer outro lugar.

Assim são os caprichos do gosto e da moral política, que nos obrigam a superar o medo de atravessar as grades de nossas prisões mentais. O poeta Ossip Mandelstam formula para nós a moral da história:

Um alfaiate, espírito vivo e forte,
 Foi condenado à morte:
 Dizia-se que aquela era a medida suprema.
 Mas o alfaiate então
 Eliminou as medidas que primeiro
 Ele havia tomado para fazer seu próprio terno.
 E o nosso alfaiate vive ainda...¹⁸

18- Ossip Mandelstam, Les poèmes de Moscou (1930-1934), [N.T.: Os poemas de Moscou (1930-1934) – sem edição em português] Belfort, Circé, 2001, p. 227. Tradução livre.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *Manet*, Lausanne, Skira, 1955.
- BENJAMIN, Walter. *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991
- DORLÉAC, Laurence Bertrand. *Pour en finir avec la nature morte*, Paris, Gallimard, 2020.
- MALDINEY, Henry. *Ouvrir le rien, l'art nu*, Paris, Encre marine, 2010.
- BARTHES, Roland. *L'empire des signes*, 1970, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Seuil, 1994.
- MANDELSTAM, Ossip. *Les poèmes de Moscou (1930-1934)*, Belfort, Circé, 2001.
- PENG, Chang Ming. *En regard. Approche comparée de la peinture chinoise et occidentale*, Paris, Éditions You Feng, 2005.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 24 n.42

nov/dez 2019

e-ISSN:2179-8001.

Laurence Bertrand Dorléac

VERSÃO

Professora de História da Arte no Sciences Po Paris - Centro de História. É historiadora da arte e autora de vários textos, incluindo: *A Arte da Derrota. 1940-1944* (Seuil, 1993); *Arte da derrota: França 1940-1944* (Getty Research Institute, 2008); *A ordem selvagem. Violência, gastos e sacralidade na arte das décadas de 1950 a 1960* (Gallimard, 2004); *Depois da guerra* (Gallimard, 2010); *Contra-declínio. Monet e Spengler nos jardins da história* (Gallimard, 2012); *Nach der Befreiung. Frankreich und the Kunst (1944-1947)*, traduzido do francês por Tom Heithoff, *Deutscher Kunstverlag*, 2016.

Como citar: DORLÉAC, Laurence Bertrand. *Le Voyage Des Six Kakis*. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, nov-dez, 2019; V 24; N.42 e-98290 e-ISSN 2179-8001.
DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.98290>
