

PROJETO FINAL DE GRADUAÇÃO

PROJETO FINAL DE GRADUAÇÃO

Curso: PINTURA

Aluno: JULIA ARAUJO VAZ

D.R.E.: 102012761

Orientador: VLADIMIR MACHADO

ESCOLA DE BELAS ARTES

2007/1

ÍNDICE

Agradecimentos	4
Resumo	5
Introdução	6
Capítulo 1 – A Inspiração Espontânea	11
Capítulo 2 – A Completude Através de Opostos	17
Capítulo 3 – Do Universal ao Particular	21
Conclusão	26
Bibliografia	28

AGRADECIMENTOS

*À minha família, especialmente minha mãe, Vera Vitis, ao meu
companheiro, Denis von Brasche e aos meus amigos, Claudio Eduardo, Dennis
Stenos Possidente, Felipe Fortes, Bruno Correia, Frederico Mendes e Thaís
Faria, pelo apoio constante,*

*Ao Professor Vladimir Machado, meu orientador, por me guiar nesta
pesquisa,*

*Ao Professor Carlos Zilio, pelo auxílio adicional e apoio à minha
pesquisa.*

RESUMO

De uma espécie de raciocínio espontâneo, surge um tipo de escrita, linguagem, simbologia, que se apresenta através da delicadeza formal, da linha, da mancha controlada, do preto e branco e de temáticas relacionadas a uma natureza que, embora identificável, é imaginativa e fantástica. Nasce daí uma narrativa imagética composta de fluxos entre os elementos que muitas vezes se repetem na trajetória do presente processo criativo.

INTRODUÇÃO

Creio ser prudente fornecer, antes de apresentar os estudos e pesquisas acerca do projeto, informações importantes sobre minha formação que acredito terem parte na criação, no decorrer deste semestre, das obras apresentadas.

Ao ter contato amplo com a tinta nanquim por muito do tempo em que estive dentro de processos criativos, já percebia uma forte tendência à criação de grafismos e símbolos, que até então eram somente utilizados com intuito de preencher áreas inutilizadas de desenhos figurativos e outros estudos.

Entrando em contato com a pintura a óleo e acrílica, deixei de lado o desenho para me dedicar ao aprendizado dessas técnicas e também para explorar o uso da cor.

Durante o fim do semestre passado e início do atual, desconfiei de ter abandonado uma prática que muito me aprazia, e que muito dela ainda havia para ser explorado. A volta a ela comprovou essa hipótese.

Ao retomar a utilização do nanquim – caneta e aguada – rapidamente reapareceram e desenvolveram-se as simbologias e grafismos, desta vez por si só, sem apoiarem-se em um motivo figurativo, sustentando-se e tomando forma. Vieram assim à tona as temáticas tratadas por eles: uma natureza imaginária e fantástica, simplificada e estilizada, aliada a manchas direcionadas com um

bastão, transformadas em mais um elemento formal e adicional à narrativa proposta pelos grafismos.

Foi inevitável atribuir certa afinidade desses desenhos com a pintura chinesa, não só pelo uso do nanquim e do papel como suporte, mas pela presença de uma narrativa poética, pelos temas florais e pelo movimento aplicado com cabo do pincel à mancha. A técnica oriental de mais proximidade com este trabalho é a do Sumie, também chamado “suiboku-ga”, referente à pintura japonesa de tinta monocromática que teve origem na China durante a Dinastia Sung (960-1274).

Além disso, o raciocínio intuitivo e espontâneo já mencionado remete aos ensinamentos do Zen – e também a aspectos da filosofia ocidental contemporânea -, sobre os quais discorrerei mais detalhadamente no decorrer desta pesquisa.

No caso deste trabalho, a imagética tem uma ligação muito estreita com a observação da natureza e da constante transição e transformação presente no mundo, do *devir*.

O caráter fantástico das formas – em sua maior parte curvilíneas e sinuosas – sugere uma abstração que ainda busca certo refúgio na figuração (embora esta seja uma figuração com referências no imaginário e na simbologia) e também na narrativa, através de fluxos, desdobramentos formais e ciclos.

Estes ciclos e fluxos são acentuados pela maneira como são feitas as manchas, direcionadas de modo a criar formas adicionais aos grafismos feitos com as diferentes espessuras de canetas. Em outras palavras, o direcionamento

dado ao nanquim com o bastão transforma a mancha em uma figura que contém um fluxo próprio de movimento, e que é complementada pelos grafismos. Essa configuração compõe um binômio entre a precisão da linha e do grafismo associados à fluidez da aguada.

Em contrapeso, os gráficos remontam a formas de aspecto semelhante a elementos presentes na natureza – especialmente flores, folhagens, pássaros e substâncias aquosas.

A presença desses elementos denuncia uma narrativa que é sobretudo abstrata, pois é desencadeada por processos do subconsciente e apresentada, portanto, de uma maneira extremamente subjetiva.

Embora haja certa complexidade nos elementos presentes, estes são amplamente influenciados pela utilização apenas do preto em contraste com o branco do papel, fato que, além de ressaltar a questão da presença de um tipo de “escrita”, contrapõe-se às formas através da simplicidade da utilização de apenas duas cores que, por outro lado, são dois extremos cromáticos.

Grosso modo, na história da pintura ocidental atribuiu-se um valor menor à tinta preta, buscou-se utilizar a cor para criar sombras, tons e um sentido de espaço “óptico”, realista, com a invenção da perspectiva linear e aérea.. O Sumie tradicional, por outro lado, usa unicamente tinta preta. Na pintura oriental, por outro lado, a tinta preta é a mais alta simplificação de cor. Esta também é uma característica que adotei em meu trabalho, não por influência da técnica milenar do Sumie, mas por uma afinidade com o significado do preto, a simplificação proposta por estes dois opostos: o preto, em sua concentração imponente,

combinado ao fundo branco, repleto de um vazio que, muito mais que apenas plano de fundo, é parte integrante fundamental do todo da obra. Na tradição chinesa, a conjugação entre preto e branco está relacionada à verdade universal do *Yin-Yang*.

Na concepção tradicional chinesa, o trabalho desenvolvido por mim seria extremamente carregado de significados relacionados ao *Yin*: formas sinuosas, cores escuras, a feminilidade. É necessário, portanto, deixar claro o conceito de feminino e masculino, em minha opinião bem delimitados tanto biologicamente quanto socialmente.

No decorrer da pesquisa, ao me deparar com esta questão, foi imprescindível que procurasse informações acerca do feminismo e ao redor de que problemas ele girou.

Não há dúvidas de que, até mesmo pelo fato de querer exaltar uma relação entre meu trabalho e o universo feminino, viesse a me identificar com o *First Wave Feminism* encorajado por Lucy Lippard. Embora veja claramente o que o feminismo pós-moderno conquistou socialmente, acredito que seja falha e equivocada uma abordagem da sexualidade onde não há diferenças além da cultura propagada ao longo dos anos. Acredito que uma noção de feminismo mais abrangente e mais fiel seria a da afirmação de valores femininos inerentes ao próprio sexo, mas que não são causa de travas ou impedimentos sociais.

Na cultura oriental há uma clara distinção entre feminino e masculino, sem que esta seja um entrave para nenhuma das partes. Pelo contrário, essas

distinções servem como instrumentos para se chegar a um engrandecimento pessoal além do gênero.

Ainda quanto aos temas e grafismos presentes no trabalho, creio ser pertinente pautar uma relação deles com a *Art Nouveau*, mesmo esta sendo uma relação estritamente formal e, mesmo nesse âmbito, não tão profunda.

Com relação às características subjetivas e ao processo criativo, encontrei metodologias e ideologias correspondentes com meu ideal de criação também em alguns textos surrealistas.

Espero, com este texto introdutório, ter pontuado as principais questões a serem tratadas neste trabalho, e que, no decorrer dos próximos parágrafos, fiquem ainda mais evidentes as relações destes pontos com minha pesquisa sobre o processo criativo e artístico realizado ao longo deste semestre.

A única coisa que a pintura pode reivindicar como própria é a cor coincidente com o fundo plano, e seu caminho rumo à independência exige a renúncia a tudo que lhe seja externo e uma insistência obstinada em valorizar sua propriedade exclusiva.

Leo Steinberg, 1968.

O que escuto não vale nada: o que conta é apenas o que meus olhos vêem quando estão abertos, e mais ainda quando estão fechados.

Giorgio de Chirico, 1913.

Capítulo 1:

A INSPIRAÇÃO ESPONTÂNEA

Quando se utiliza o termo *espontaneidade* é fácil cair em um estereótipo do artista mostrado pela mídia no Modernismo, o artista que age de acordo com impulsos, que cria em uma questão de segundos através de um tipo de misticismo e em um estado de êxtase que o transporta quase para fora de si. Não é esse tipo de espontaneidade do processo criativo que gostaria de abordar, até porque nem mesmo nesse tempo ela era verdadeira. Há algo de muito mais profundo e consciente no ato de criar. Como todo um tipo análogo de raciocínio.

Os mestres budistas ensinam o Zen através de práticas do cotidiano, como os arranjos florais (*ikebana*) e o tiro com arco (*kyudo*). A razão deste método se dá à presença da meditação (ou concentração) presente no ato, até mesmo nos mais banais e cotidianos. Esta mesma concentração aparece no processo criativo artístico.



“O Sumie, conforme sua origem, possui como principal característica a rapidez em que é realizado, a inspiração artística é transmitida no prazo mais curto possível, onde não existe tempo para reflexão ou pensamento daquilo que está sendo realizado, o artista deve seguir sua inspiração espontânea”.¹

Assim como na arte Sumi, o trabalho realizado ao longo desse semestre com o nanquim se utiliza de uma certa “immediatez”. Não se trata, porém, da falta de articulação ou descaso perante o resultado. Ao contrário, trata-se de um libertar-se totalmente das amarras da consciência para que o espírito – real essência da arte – e o desejo possam se manifestar e dar vida a algo completamente novo e, ao mesmo tempo, particular.

Por fim, a verdade do processo criativo é intrínseca ao processo em si, e não ao resultado; ele é apenas uma consequência, e por isso a meditação dentro da ação é tão importante. Pois se o processo se realiza em completa dedicação e concentração, não há como seu resultado ser falho.

¹ Jordan Augusto, *Sumie - Um Caminho para o Zen*, 2002.

Indícios desta idéia podem ser vistos também no pensamento Surrealista. “[André] Breton disse que a pintura surrealista ‘não é uma questão de desenho, mas simplesmente uma questão de traço’, querendo dizer com isso que a arte era apenas o seu meio de registrar as configurações visíveis de imagens existentes no subconsciente”.²

Das idéias de Freud sobre o subconsciente, os surrealistas geraram métodos de *escrita automática* e *desenhos automáticos*, onde “todos os controles do consciente eram postos de lado” e “o maravilhoso e ilimitado mundo das imagens do subconsciente podia chegar à superfície. Tudo o que o escritor [pintor] tinha a fazer era libertar-se, por vários meios, desses controles e registrar automaticamente os pensamentos e imagens que se apresentassem”.³

Muitos ensaios de pintores surrealistas tratam desta questão, embora a diferença entre seus resultados e os resultados obtidos com a arte chinesa e japonesa esteja justamente em suas influências e imagéticas, que trazem muito mais informações passadas, a ponto de retomar certas características acadêmicas, da pintura e da cultura ocidentais.

Giorgio de Chirico (1888-1978), em minha opinião, foi, além de um dos artistas mais importantes desse movimento, um dos ensaístas mais expressivos em relação a esta questão.

Uma obra de arte realmente imortal só pode nascer pela revelação.

Schopenhauer foi talvez quem melhor definiu e também (por que não?)

explicou esse momento quando, em *Parerga und Paralipomena*, diz: “Para ter

idéias originais, extraordinárias e talvez até imortais, basta que nos isolemos

² H.B. Chipp, *Teorias da Arte Moderna*, pág. 375.

³ Id, *ibid*, loc. cit.

do mundo por alguns momentos tão completamente que os fatos mais comuns nos pareçam novos e desconhecidos; é assim que eles revelam sua verdadeira essência.” Se em vez do nascimento das idéias *originais, extraordinárias e imortais* imaginarmos o nascimento de uma obra de arte (pintura ou escultura) na mente do artista, teremos o princípio da revelação na pintura.⁴

Este abster-se do raciocínio e do pensamento consciente, em outras palavras, não significa absolutamente não-pensar; pelo contrário, significa dar lugar a uma outra categoria de pensamento, um pensamento meditativo, concentrado, vazio de interrupções e, sobretudo, livre.

Porém, esta é uma tarefa árdua, apesar de parecer simples. “A dificuldade está em libertar-se dos fatos estranhos, dos gestos inúteis: fatos e gestos que poluem a arte usual de nossos dias, e que por vezes são tão evidenciados que chegam ao ponto de se transformar em emblemas de modos artísticos”.

“Através desse processo de eliminação, o originário humanamente atingível vem manifestar-se, assumindo a forma de imagens que são nossas imagens primeiras, nossos ‘totens’, nossos e dos autores e espectadores, pois são as variações historicamente determinadas dos mitologemas primordiais (mitologia individual e mitologia universal identificam-se)”.⁵

Embora muitos artistas contemporâneos compactuem da idéia da arte como produto de uma meditação, ou concentração e abstenção do exterior para uma revelação interior, na cultura ocidental em geral há uma tendência resistente

⁴ Giorgio de Chirico, *Meditações de um Pintor*, 1912, id, ibid, pág. 402.

⁵ Piero Manzoni, *A Arte não é Verdadeira Criação*, 1957.

a tais pressupostos. Sobretudo a respeito da idéia oriental da realidade inconstante e sempre em movimento do mundo, como “se o mundo fosse feito de flocos de neve, que subitamente se cristalizam e se dissolvem com a mesma rapidez: sempre consciente do não-manifestado, os estados físicos menos solidificados são, para o pintor do Extremo Oriente, mais próximos da realidade subjacente aos fenômenos”.⁶

Enquanto uma grande parte dos pintores ocidentais clássicos teve como meta a descrição realista do mundo e seus objetos, a filosofia enraizada no Sumie e na ideologia Surrealista sempre foi baseada na expressão da percepção do artista. A importância maior é dada à captura da essência de um objeto, pessoa, ou paisagem; a sugestão tem mais valor que o realismo.

As artes visuais chinesas remontam às primeiras tentativas mágicas taoístas de entender, de controlar e de prever.

Embora a arte e a poesia chinesa estivessem, em geral, preocupadas com cenas da natureza, elas jamais se limitaram à simples imitação. Conscientemente ou não, artistas e poetas procuraram revelar um conteúdo metafísico mais profundo.⁷

A partir desses preceitos, a pesquisa realizada tomou o rumo descrito da espontaneidade, da fluência do fazer, da meditação na ação.

⁶ Titus Burckhardt, *A Arte Sagrada no Oriente e no Ocidente*, 2005.

⁷ Jordan Augusto, *Sumie – Um Caminho para o Zen*, 2002.

(...) Os que têm consciência de sua verdadeira natureza criam ao invés de destruírem, e estão cientes não apenas de serem parte de um todo, mas também de serem um todo em si mesmos, o que forçosamente leva a um profundo respeito por todas as formas de vida, a uma percepção do significado da existência e à valorização de cada experiência ou coisa encontrada.

J. C. Cooper, 1981.

Dado que nenhuma forma é intrinsecamente superior à outra, o artista pode usar, igualmente, qualquer forma, desde uma expressão verbal (escrita ou falada) até a realidade física.

Sol LeWitt, 1969.

Capítulo 2:

A COMPLETUDE ATRAVÉS DE OPOSTOS

A pintura acadêmica ocidental instruía a busca da composição do claro-escuro através de estudos cromáticos. À tinta preta sempre foi atribuído certo “perigo” no Ocidente, chegando até mesmo a ser proibida por alguns professores aos seus alunos.

Apesar disso, vê-se, no século XX, o interesse de alguns pintores pelo preto e pelo branco puros, e também pela utilização dessas cores na arte oriental.

Em uma de suas cartas a Émile Bernard, Van Gogh diz:

“(…) Basta que o preto e o branco também sejam cores, pois em muitos casos podem ser vistos como cores, seu contraste simultâneo sendo tão provocante quanto o do verde e vermelho, por exemplo.

Os japoneses o utilizam, aliás. Expressam o tom mate pálido de uma jovem e o contraste provocante do cabelo preto maravilhosamente bem por meio do papel branco e quatro traços de pena. Para não falarmos de espinheiros pretos estrelados de milhares de flores brancas.”⁸

Na tradição oriental, especialmente na China, a pintura está intimamente ligada à poesia e à caligrafia, tendo então o nanquim predominância e importância em todas estas práticas.

⁸ Vincent van Gogh, *Preto e Branco são Cores*, 1888.

Há que se considerar também o significado subjetivo da *cor* preta, culturalmente. Quanto a essa questão, também existem paralelamente, no Oriente e no Ocidente, percepções diferenciadas.

Enquanto os ocidentais atribuem à cor preta significados depreciativos, no Zen essa cor, como todas as coisas no mundo, é apenas uma parte de um todo, e é complementada pela cor branca, seu oposto. Esta complementaridade está intimamente ligada ao conceito de Yin e Yang, onde o primeiro, sendo negativo, feminino, receptivo, passivo, escuro e terrestre, é simbolizado pelo fungo, pelas formas espiraladas das nuvens e da água, pelos vales, pelo inverno, pelo norte, pelo vaso, pelo pêssago, pela fêmea do dragão, pela peônia, pelos peixes e pelo crisântemo; e o segundo, sendo positivo, ativo, masculino, penetrante, vermelho e celestial, é simbolizado na pintura e na poesia pelo garanhão, pelo dragão, pelo carneiro, pelo galo, pelos animais com chifres, pelo jade, pela montanha, pelo verão e pelo sul.

Chang Chung-yuan cita Hsuing Shih-Li, que explica:

“O que é yin indica forma; o que é yang indica espírito. Dez mil coisas (o mundo cotidiano), todas com uma forma e escondendo um espírito, estão em movimento com a multidão. Quando o yin e o yang se harmonizam, as dez mil coisas são transformadas. Chama-se a isso a união do *chi* [energia vital que existe em todas as coisas]”.

Já que é uma função do *chi* unificar a aparência (yin) com a realidade (yang) das dez mil coisas, o artista que tentar fazer o mesmo deverá aliar-se ao Espírito Universal para conseguir isso.

Na composição de um quadro, como nas provas de habilidade das artes marciais, este intercâmbio e equilíbrio entre yin e yang serão vistos muito sutilmente no uso do claro e do escuro, do espaço e do não-espaço.⁹

Estando o branco do papel relacionado ao vazio, nota-se a importância da utilização do “não-espaço” na composição. Esse mesmo vazio pode também ter significado muito próximo ao mencionado nos ensinamentos Zen: o grande vazio que se deve enfrentar para chegar ao *satori*, ou iluminação do budismo; não somente necessário, mas fundamental.

Sendo assim, a utilização da tinta preta sobre o papel branco em meu trabalho exprime uma condição complementar entre dois opostos, ou dois extremos, condição esta presente na própria vida.

A utilização dos espaços vazios do papel é também fundamental, à medida que estes espaços são cuidadosamente escolhidos, não por uma questão de equilíbrio na composição do trabalho, mas sim pela subjetividade presente neles. Assim, o branco do papel não ocupa o lugar de uma lacuna; mais do que isso, é a expressão de um vazio de natureza extremamente subjetiva.

⁹ Jordan Augusto, *Sumie – Um Caminho para o Zen*, 2002.

Fazer arte é tornar objetiva a experiência do mundo, transformando o fluxo dos movimentos em algo visual, textual ou musical. A arte cria uma espécie de comentário.

Barbara Kruger.

A arte é uma ferramenta orientada de procedimento. Com a ajuda dessa ferramenta, podemos entender melhor a complexidade da vida.

Yoko Ono.

Capítulo 3:

DO UNIVERSAL AO PARTICULAR

O Universal, no contexto da filosofia taoísta do Yin-Yang, é a complementaridade entre opostos presentes no mundo, o equilíbrio entre aspectos adversos, estando estes aspectos em constante movimento e mutação.

Apesar de o feminismo pós-moderno ter defendido a igualdade entre os sexos e alegado que as idéias do que é *feminino* eram construídas socialmente – argumento que, em parte, tem fundamento –, a filosofia milenar do Yin-Yang já coloca essa oposição como existente e inerente ao Universal – masculino e feminino não estando em diferentes categorias de valor ou em qualquer ordem hierárquica, mas simplesmente coexistindo como partes opostas que se complementam.

A tinta nanquim, as formas curvilíneas e até mesmo as temáticas florais e vegetais presentes em meu trabalho denotam predominantemente características do *Yin*, ou seja, expressões do feminino, das cores escuras e das linhas sinuosas. É este viés do feminino que abordo; outro caminho além da arte feminista inserida em um contexto social.

As linhas e elementos gráficos são feitos com diferentes espessuras de canetas e com riqueza de detalhes. Os espaços vazios e os grandes contrastes resultantes da não utilização de recursos de claro-escuro – dando pouco volume

às formas – é que dão a esses grafismos uma roupagem semelhante à de uma escrita, que é fluida e delicada.

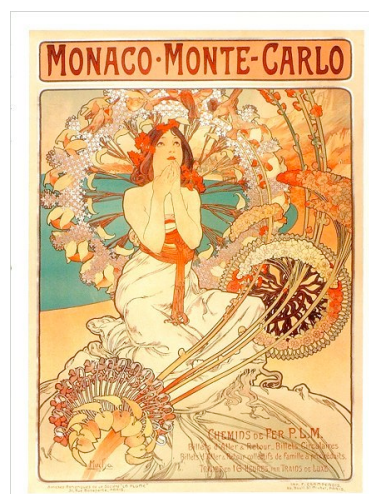
As manchas são mais utilizadas como formas adicionais do que produto do acaso, pois são direcionadas com o bastão de modo a compor espécies de caminhos por onde o nanquim passa.

As temáticas são de fato florais e vegetais, porém assemelham-se aparentemente mais a produtos do imaginário do que referências retiradas da natureza em si. A característica que mais se vincula à fluidez dos elementos presentes na natureza é a presença de ciclos e fluxos que, ora se interligam, ora coexistem em um mesmo trabalho, como maquinários orgânicos. Esses maquinários parecem ter sido flagrados em movimento, como se cada trabalho fosse um *frame* de um filme, onde tudo está em mutação constante.

A Art Nouveau, estilo que buscou sua inspiração quase exclusivamente na natureza, interpretando-a na sua essência, observando sua estrutura, sua geometria assimétrica, estilizando suas formas, é de grande influência em meu trabalho, especialmente no desenho e nas litografias. Aubrey Beardsley e Alfonse Mucha são artistas pelos quais me interesso há muitos anos por sua abordagem formal e dentro da influência da arte japonesa no Ocidente.



Aubrey Beardsley – *Salomé*



Alfonse Mucha – *Monaco Monte Carlo*



Victor Horta

Apesar de não ter recebido devido respeito e ter rapidamente caído em declínio, Paul Greenhalgh alega que a Art Nouveau “cresceu em um mundo de fluxos e que o fluxo é parte de seu significado”.

(...) A Art Nouveau possui três categorias de temas em comum. A primeira, e mais importante é a natureza. Designers desenvolveram um novo repertório de formas baseado no orgânico, no celular e em vegetais sinuosos. A ênfase estava no inusitado: sépalas, estames, caules tendiam a ter mais importância que flores. (...)

Os objetos da Art Nouveau tendem a ser expressivos. Dobram-se e salientam-se e constantemente parecem estar prontos para eclodir para fora de alguma fronteira invisível. Falam de um mundo natural de instinto,

movimento e dinamismo. São uma visão pós-Darwiniana de um mundo que já não vê a natureza como um jardim, mas sim como uma selva.¹⁰

Vale acrescentar, para que fique mais clara a abordagem do feminino nesta pesquisa, que os artistas do Art Nouveau mencionados, além de terem sido amplamente influenciados pela arte japonesa, são artistas do sexo masculino que produziram uma arte com características formais extremamente femininas (dentro do sentido taoísta já descrito).

Percebe-se assim a íntima conexão formal dessa arte com a que produzi ao longo desse semestre. A natureza é um instrumento de inspiração e a feminilidade não é inerente ao sexo, mas sim ao individual e ao particular.

¹⁰ Paul Greenhalgh, *Art Nouveau 1890-1914*, 2000.

CONCLUSÃO

A partir de resultados empíricos através da pesquisa dentro da utilização do nanquim e do papel como suporte, atingi em meu trabalho um ponto onde se nota que o mais importante é a libertação da consciência pela meditação dentro do processo criativo. Mais ainda, que esse processo só se dá por completo se essa concentração e entrega é realizada.

Após refletir sobre esses resultados para a realização dessa pesquisa teórica, foi inevitável atribuí-los à cultura oriental e especialmente à filosofia Zen-Budista, com a qual pretendo continuar em contato e em constante pesquisa.

Os aspectos formais e subjetivos presentes em meu trabalho remeteram-me a características que me voltaram à cultura oriental e às filosofias Budistas (Zen e Tao), à exemplificação da complementaridade entre Yin e Yang e aos aspectos dessa dicotomia em relação à feminilidade.

Além disso, ao perceber semelhanças entre meu trabalho e o de artistas do Art Nouveau, busquei informações acerca desse estilo para curiosamente e afortunadamente descobrir que esses artistas foram amplamente influenciados pela arte japonesa.

Nos textos de artistas surrealistas lidos para essa pesquisa, a descrição do modo como se deve preparar a mente para que a arte seja fluida e, por isso, sempre bem-sucedida, baseados sobretudo em estudos freudianos do

subconsciente, se parecem muito com as concentrações propostas pelo Zen para a construção de poesia e arte.

Por fim, foi possível constatar através dessa pesquisa que, quando os artistas se propõem a uma explicação do funcionamento do processo criativo, essa explicação se assemelha muito aos ensinamentos budistas, embora os adeptos dessa filosofia os apliquem não somente à arte, mas também à vida cotidiana.

BIBLIOGRAFIA

_____. *The 20th Century Art Book*. Londres: Phaidon, 1996.

AUGUSTO, Jordan. *Sumie – Um Caminho para o Zen*. Goiânia: Kanji, 2002.

BURCKHARDT, Titus. *Arte Sagrada do Oriente e do Ocidente*. São Paulo: Attar, 2004.

CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

COOPER, J. C. *Yin & Yang - A Harmonia Taoísta dos Opostos*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1970.

FOUCAULT, Michel. *Resumo dos Cursos do Collège de France*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

GIRON, Luis A. *Jean Baudrillard: A Verdade Obliqua*. Rio de Janeiro: Globo, Revista Época, sete de junho de 2003.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GREENHALGH, Paul. *Art Nouveau 1890-1914*. Washington, DC: National Gallery of Art, 2000.

GROSENIK, Uta & RIEMSCHNEIDER, Burkhard. *Art Now*. Alemanha: Taschen, 2005.

GROSENIK, Uta. *Mulheres Artistas nos Séculos XX e XXI*. Portugal: Taschen, 2005.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *L'Existencialisme est un Humanisme*. Paris: Les Éditions Nagel, 1970.

VÁRIOS AUTORES. *Escritos de Artistas*. Organização de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

WATTS, Alan. *The Way of Zen*, Inglaterra: Vintage Spiritual Classics, 1999.

WATTS, Alan. *Tao: The Watercourse Way*. Inglaterra: Pantheon Books, 1975.