

# O informalismo francês e a matéria em Jean Dubuffet

## *The french informalism and the matter in Jean Dubuffet*

Thays Alves Costa <sup>1</sup>

**Resumo:** Este estudo tem como intuito refletir sobre o *informalismo* francês e o uso da matéria na produção plástica do artista Jean Dubuffet. Dubuffet teve destaque por utilizar matéria orgânica em suas obras, além de experimentar diversos materiais, como resíduos industriais, que conceberam um aspecto primitivo, sobretudo, em suas pinturas e *assemblages*. O artista ainda demonstrou interesse pelas culturas não europeias e, buscou valorizá-las em suas produções artísticas e teóricas. Com base nos seguintes textos *Biografia a passo de carga* e *Escritos sobre arte*, ambos escritos por Dubuffet, apresentarei reflexões acerca do *informalismo* e da matéria.

**Palavras-chave:** informalismo, Jean Dubuffet, arte e matéria.

**Abstract:** *This study has a purpose to reflect on the French informalism and the use of matter in artistic production of the artist Jean Dubuffet. Dubuffet was noted for using organic matter in his works, in addition to experimenting with various materials, such as industrial waste, which conceived a primitive aspect, above all, in his painting and assemblages. The artist still showed interest in non-European cultures and sought to value them in their artistic and theoretical productions. Based on the following texts Biografia a paso de carga and Escritos sobre arte, both written by Dubuffet, will present reflections on informalism and matter.*

**Keywords:** informalism, Jean Dubuffet, art and matter.

<sup>1</sup> Mestre em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) - linha de pesquisa "Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte" - integra o grupo de pesquisa "Crítica e experiência estética Gerd Bornheim".

## Introdução

Jean Dubuffet, relevante artista plástico francês, desde a década de 1940 apresentou uma produção plástica peculiar. Em sua trajetória, são marcantes suas relações de amizade com artistas plásticos, escritores e teóricos, alguns pertencentes ao movimento surrealista, com os quais compartilhava muitos posicionamentos análogos, e que iriam influenciá-lo ao longo de sua vivência, produção plástica e teórica. Nas primeiras produções plásticas já se percebe que ele sempre se interessou pela condição humana, frequentemente introjetada nas cenas cotidianas, paisagens e retratos que ele pintou. O historiador Giulio Carlo Argan, em “Arte Moderna”, destacou o uso da matéria orgânica na obra de Jean Dubuffet e Jean Fautrier, principalmente, em produções das décadas 1940 e 1950.

Dubuffet nasceu em 31 de julho de 1901, na cidade de Le Havre, França. Ele viveu grande parte de sua vida em seu país de origem, onde passou a infância num ambiente familiar. Por outro lado, há que se ressaltar que foi um viajante obstinado, com passagens marcantes por outros países, como a breve passagem pelos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Na sua autobiografia, que foi escrita meses antes de sua morte, Dubuffet rememora a infância. O artista, quando criança, tinha um armário que chamava de museu e nele guardava caixas e frascos de materiais que recolhia em barcos, como madeira, sândalo, minerais e raízes. Desde então, ele começa a se interessar por coleópteros e fósseis.

Dubuffet relatou que, ao iniciar as aulas de pintura, se identificou com as obras de Monet, Sisley e Pissarro, contudo, apresentava um espírito rebelde e julgava os modos de estudos acadêmicos antiquados. Dubuffet admirava as vanguardas e estava fascinado pelas pinturas de alguns artistas desses movimentos, afirmando que sem dúvida eram mais interessantes que a pintura acadêmica. Para Dubuffet, a pintura de vanguarda tinha qualidades como ser inventiva e fantasiosa, por renunciar as tendências da moda e se estabelecer como novidade. Assim, inspirou-se nos atos transgressivos das vanguardas. Em Paris, conheceu um grupo de artistas, entre os quais estavam os pintores Elie Lascaux e Suzanne Valadon, que certamente o influenciaram, pois relatou que os admirava e que “fazia desenhos influenciado por Cézanne e pinturas como as de Suzanne Valadon” (DUBUFFET, 2004, p. 17).

Sobre seu processo artístico, além de realizar exercícios de pintura, pesquisava a arte de rua, observava as placas das barracas de feiras, os anúncios etc., e se interessava pelas manifestações artísticas opostas ao que chamou de arte culta ou cultural<sup>2</sup>. Dubuffet deslumbrava-se com a cultura popular e com o que via na rua, por isso, iniciou pesquisas em outros modos de produção artística, como a de máscaras e de marionetes que eram projetadas tendo como referência o rosto de pessoas que lhe eram próximas, como a de sua esposa.

Somente em 1942 ele consegue dedicar-se apenas à arte e estabelece residência em Paris. Este foi um momento de extrema importância para a carreira de Dubuffet como artista. Em 1943, Limbour lhe apresentou Jean Paulhan, em seguida, conheceu Pierre Seghers, André Parrot, Paul Éluard, os poetas André Frénaud, Eugène Guillevic e Francis Ponge, e também os artistas Jean Fautrier, René de Soulier, Marcel Arland e o galerista René Drouin, amigos importantes que o ajudaram com o desenvolvimento de sua produção plástica e com a divulgação da arte bruta<sup>3</sup>.

Como resultado da parceria com René Drouin, Dubuffet teve sua primeira exposição individual, realizada na Galeria René Drouin, em 1944. Nessa primeira exposição individual, o artista exibiu uma série de pinturas com tema baseado em cenas do dia-a-dia de pessoas comuns, que ganhavam um novo olhar e se destacavam por um aspecto infantil nas obras. Isso não

<sup>2</sup> Dubuffet desenvolveu as definições de arte culta ou cultural numa definição concisa, a qual compreende a produção artística presente nos espaços de arte e escolhidas pelos intelectuais, como as obras em museus e galerias.

<sup>3</sup> Termo criado por Dubuffet para designar as produções artísticas de autodidatas, encontradas em hospitais psiquiátricos e prisões, na década de 1940.

aconteceu por acaso, pois Dubuffet afirmou, em sua autobiografia, que se interessava pelos desenhos de crianças.

Outra característica importante da obra desse artista foi a relação com a matéria, que podem ser vista nas séries “*Paysages grotesques*”, de 1949, em que o artista representou paisagens desérticas. No modo como retratou essas paisagens, diríamos que a planaridade da tela adquiria aspectos de superfícies como murais rochosos, já que Dubuffet utilizou areia para sua composição. O artista também usou outros materiais orgânicos e inorgânicos em suas produções, como folhas, gesso, pedras, plantas, insetos, resíduos industriais e terra, que concebiam um aspecto primitivo, sobretudo, em suas pinturas e *assemblages*, como na obra “*La bourse*”, de 1956.<sup>4</sup>

A produção plástica de Dubuffet apresentou transformação constante, às vezes figurativo e, em algumas fases, abstratas. Mas, não perdia as características iniciais de sua produção, como a similaridade com os desenhos infantis e o uso da matéria. Dubuffet era um apaixonado pela pintura, elegendo-a como sua principal linguagem, fosse tinta óleo, guache, ou mesmo os desenhos a lápis em pedaços de papel ou em seu diário. Para ele, o que importava era pintar, dar vida a uma cena cotidiana como “um gesto tão essencial de nossa existência” (DUBUFFET, 1975, p.7), ainda afirmou que “desenho e pinto por que gosto, por mania, por paixão, para mim mesmo, para contentar-me” (Idem, p. 9).

### O Informalismo francês e a matéria em Jean Dubuffet

O Informalismo foi uma tendência pictórica, surgida nas décadas de 1940-50, que concebia uma atitude de revolta contra a tradição acadêmica, principalmente, no âmbito da pintura. Nesse período, os Estados Unidos se estabeleciam como grande potência econômica e novo referencial para arte mundial, com seu principal representante do Expressionismo Abstrato, Jackson Pollock e sua *action painting*. Existiram outras ramificações do Informalismo na Europa, como a abstração lírica, termo criado por Jean-José Marchand e Georges Mathieu para a exposição “*L’imaginaire*”, de 1947, a expressão “*Un Art autre*”,<sup>5</sup> criada pelo artista e crítico de arte Michel Tapié, em 1952, o tachismo, aplicado para as tendências informalistas francesas, e por fim, a “*École de Paris*”.<sup>6</sup>

O integrante da *Compagnie de l’Art Brut*, Michel Tapié,<sup>7</sup> em “*Un Art autre*” destacou duas exposições marcantes no 1945, sendo uma a “*Hautes Pâtes*”, de Jean Dubuffet, e a outra, “*Otages*”, de Jean Fautrier. Tapié iniciou seu texto afirmando que a arte naquele momento “precisa surpreender para ser arte” (apud CHIPP, 1988, p. 614) e declarou que não discutiria estética e as obras que se relacionam com tal ideia, pois queria se distanciar das produções artísticas que estavam na “moda” e que eram defendidas apenas por seus valores estéticos pelos integrantes do mercado de arte. Para Tapié, “a arte é feita em outros lugares, fora dele, em outro plano daquela realidade que sentimos de maneira diferente: a arte é outro” (Idem, p. 614), na sua opinião, vemos isso em Nietzsche e no movimento Dadá, que contestaram os padrões seguidos pela sociedade.

<sup>4</sup> O termo *assemblage* foi criado por Jean Dubuffet na década de 1950, para designar o método de criação artística em que envolve a montagem e inclusão de objetos, assim, transformando numa composição tridimensional. Os cubistas já desenvolviam procedimentos similares com as colagens.

<sup>5</sup> Título traduzido como “Um novo além” para o livro “Teorias da arte moderna” (CHIPP, 1988, p. 614).

<sup>6</sup> A expressão *École de Paris* foi utilizada por teóricos para referir-se à década de 1920, em que a cidade “se tornou a mais cosmopolita de todas as capitais do mundo”, como também, para evidenciar a liberdade de expressão pessoal que seus integrantes buscavam (LOPES, 1997, p. 106).

<sup>7</sup> Para Lopes, o sentido de “informal” proposto por Michel Tapié era “vago e genérico, e até mesmo contraditório” isso porque se tratava de relacioná-lo a “não forma ou de algo sem forma” (Idem, p. 14-15).



Figura 3. Retrato de Jean Dubuffet. 1959. Fotografia de J. Craven. Fonte: <http://www.dubuffetfondation.com>

Para Tapié, o que interessava era o indivíduo autêntico e que, apesar das experiências coletivas, continuava preservando seus princípios, sendo fiel a suas convicções, com a capacidade de ser individualista. Esse indivíduo não se prendia as convenções coletivas, como também, não estava preso ao passado, assim, “esse alquimista só conquista esse nome quando encontra a pedra filosofal, e não pela decadência da vida que teve de precedê-la” (Idem, p. 615). Para Tapié, descobrimos que “não há fim aos convites à exploração inesgotável” (Idem, p. 616), pensando no que se refere à matéria, e que podem ser presenciados nas obras de Dubuffet e Fautrier.

Os indivíduos cujo trabalho nos faz ver que um novo mundo, um outro mundo, existe, ou talvez apenas nos deixou mais clara, pela passagem de uma potencialidade a outra, de um finito para um infinito intuitivo e dali para um transfinito, uma realidade em cujo reino o homem pode enfim arriscar tudo (TAPIÉ apud CHIPP, 1988, p. 616).

Ainda de acordo com o autor, com as obras do Informalismo seríamos capazes de ver esse “outro mundo” mencionado. Esse movimento poderia ser compreendido em uma atitude plástica ligada tanto a abstração como a gestualidade e que remetia intenção de rebeldia diante de todo o sistema de arte ligado à racionalidade e à tradição acadêmica, principalmente, no caso do Informalismo francês. O próprio Dubuffet escreveu que uma característica de sua obra era a gestualidade. Na pintura, “todos os gestos realizados, o pintor sente reproduzir-se nele” (DUBUFFET, 1975, p. 60), para o artista, era como se a ferramenta fosse uma extensão do corpo do artista, assim, todos seus movimentos são percebidos.

Dubuffet queria evidenciar a importância da gestualidade e do uso das mãos. Para o artista, a mão alimenta-se de inscrições e de traçados, sendo conduzida pelos impulsos e espontaneidades ancestrais quando materializa os signos. Ele exemplifica que, quando traçamos leve-

mente uma letra ou riscamos uma linha vertical para um desenho, a gestualidade da mão não só revela uma imagem, mas materializa uma linguagem. Em todos os detalhes do quadro, como também, em todas as caligrafias, por menos atrativas que pareçam, o olhar do público deveria procurar sentir essa linguagem, como se tentasse compreender uma língua diferente da sua, ao que concluiu que quanto “mais aparente será a mão do artista em toda obra, mais comovedora, humana e expressiva haverá de ser” (Idem, p. 60). Dubuffet criou uma imagem romântica de como o pintor deveria ser, como alguém capaz de manifestar suas emoções e sentimentos, através da obra de arte com um ato transcendente.

Almerinda Lopes evidencia como particularidade dessa tendência, “[...] o gesto romântico do individual [...] que se opõe ao culto da objetividade e do racionalismo” (LOPES, 1997, p. 27). Então, presenciamos uma estética reveladora da angústia existencial que se volta para “a subjetividade, o imaginário, o sonho e o apelo à liberdade individual” (Idem, p. 28). Já para Dorflès, o Informalismo significava “o contrário a toda forma, oposto a toda vontade formativa, rebeldia frente a toda estrutura preconcebida e racional” (DORFLES, 1996, p. 51), dessa maneira, essas obras foram chamadas de uma “arte do signo, do gesto e da matéria” (Idem, p. 51). Na obra de Dubuffet outra característica da tendência evidenciada é a importância dada à matéria. O próprio artista afirmou “*El hombre debe hablar, pero la herramienta también y lo mismo el material*” (DUBUFFET, 1975, p. 39-40), que a arte deveria nascer da matéria, pois, não existe cor, existem matérias coloridas.



Figura 4. Jean Dubuffet. La bouture, 1956. Assemblage, 102x 79 cm. Fonte: <http://www.dubuffetfondation.com>

Além do uso da matéria, os artistas informalistas idealizavam a conjunção entre a arte e a liberdade, criando construções compositivas que muitas vezes expressavam suas emoções, sentimentos e vivências. Alguns pretendiam se distanciar da estruturação compositiva e do processo criativo baseado na razão. Artistas como Dubuffet usaram materiais orgânicos e

inorgânicos, como resíduos industriais, em suas composições. Sobre essa questão, Dubuffet expôs que “sempre gostei – é uma espécie de vício – de utilizar apenas materiais mais comuns, aqueles em que a princípio não pensamos, porque são demasiado vulgares e próximos, parecendo-nos impróprios para seja lá o que for” (DUBUFFET, 1975, p. 39-40), e foi esse um dos motivos pelos quais ficou famoso, pelo uso da matéria.

Para Argan, os principais expoentes do Informalismo francês foram Jean Dubuffet e Jean Fautrier, que apresentavam uma produção plástica que se remetia a aspectos primitivos, isso pelo modo como usavam a matéria orgânica, principalmente, em suas pinturas. Segundo Dorfles, esses dois artistas “nos fazem pensar num processo metamórfico da matéria bruta” (DORFLES, 1996, p. 55), como artistas alquimistas. Ambos obtiveram notoriedade por suas incursões pelo Informalismo. Assim como Argan, Dorfles evidenciou nessa tendência o tratamento dado à matéria, como um dos principais aspectos perceptíveis nas obras, pois esses artistas “transformavam” fragmentos da natureza em *assemblages*, colagens, instalações, pinturas e objetos de arte, como a obra “*Le strabique*” (feita com várias borboletas) de Dubuffet. Para o autor, existia a junção, o ser e a matéria, que são reflexos da condição humana, e consequentemente:

No âmbito das poéticas existenciais ou do *Informal*, o problema é colocado em termos totalmente diversos: a matéria tem sem dúvida, extensão e duração, mas ainda não tem, ou já deixou de ter, uma estrutura espacial e temporal. Sua disponibilidade é ilimitada; manipulando-a, o artista estabelece com ela uma relação de continuidade essencial, de identificação (ARGAN, 1922, p. 542).

A relação de Dubuffet com a matéria orgânica pode ser associada à sua busca pelos povos ditos primitivos. Como se Dubuffet quisesse estabelecer uma relação de identificação direta com esses povos julgados como seres primitivos e instintivos, por nossa “civilizada” sociedade ocidental. Para essa suposição, evoco, aqui, as noções de primitivo e primitivismo, explicitadas por Nicola Abbagnano em seu “Dicionário de Filosofia”: pode-se dizer que constituem as ações de povos primitivos a união com a natureza e os “valores” ambientais, daí o mito do “bom selvagem” e a “crença de que é a forma mais perfeita da vida humana” (ABBAGNANO, 1998, p. 791-792).

Em seus escritos, Dubuffet parecia admirar esses povos pelo vínculo e pelo respeito que demonstravam em suas ações na relação com a natureza. Como também idealizava o conceito do “bom selvagem” como oposição ao europeu civilizado, buscando assim o que acreditava ser a pureza desses povos, visto que não estavam contaminados com os padrões culturais burgueses. Para Gerd Bornheim, que relembrou as palavras de Diderot no texto “O bom selvagem como philosophie e a invenção do mundo sensível”, havia uma idealização de pureza na vida primitiva:

Assim preferiríeis o estado de natureza bruta e selvagem? – Por minha fé, não ousaria declará-lo; mas sei que se viu muitas vezes o homem da cidade despir-se e reentrar na floresta, e que nunca se viu o homem da floresta vestir-se e estabelecer-se na cidade (BORNHEIM, 2015, p. 59).

Na produção teórica, Dubuffet tentou estabelecer essa idealização do “bom selvagem”, como um espírito anárquico, de superação dos valores morais e éticos, de negação das crenças religiosas, nesse caso, o cristianismo, e ainda, como aquele que consegue viver pelos seus próprios instintos e se relacionar de forma harmoniosa com a natureza. Na produção plástica,

Dubuffet também tentou materializar aspectos primitivos quando enfatizou o uso da matéria orgânica, como se fosse uma tentativa de apresentar essa união, o ser e a matéria ou o ser e a natureza, como fundamentos da existência ou da condição humana em sua pura relação.



Figura 5. Jean Dubuffet. Le strabique, 1953. Assemblage com asas de borboletas, 25 x18cm. Fonte: <http://www.dubuffetfondation.com>

Retomo as considerações de Argan, nas quais o historiador da arte menciona que “tudo o que se vive torna-se matéria; logo (como dissera Bergson), a matéria é memória, algo nosso que se estranha a nós e existe por contra própria” (1922, p 542). Portanto, se pensarmos na obra de Dubuffet, essa afirmação ganha um sentido todo especial, pois, ele representou sua existência de forma contumaz e, talvez, “cenas” de sua memória, ou ainda, o que o próprio artista chamou de “paisagens mentais”.

A intenção de Dubuffet era realizar “paisagens mentais”, para materializar as imagens que estão no cérebro ou “no mundo imaterial” (DUBUFFET, 1975, p. 159). Argan ainda salientou que “a matéria é fluxo contínuo da realidade ou da existência: quando o que não é – o futuro – faz-se matéria, transforma-se no que foi – o passado” (ARGAN, 1922, p. 617), talvez a matéria, na pintura de Dubuffet, pudesse ser, ao mesmo tempo, a busca de conexão com seu passado e com os povos primitivos. Em suas pinturas, estavam evidentes essas peculiaridades, como quando retratou, por diversas vezes, suas vivências. Para Almerinda Lopes, a tendência *informalista* realizava uma espécie de retorno à memória, com a intenção de recuperar o mito de suas origens, assim como a “possibilidade de valorizar a memória pessoal e rememorar eventos particulares de natureza mítica, mística e existencial” (LOPES, 1997, p. 54).

Parece que Argan tinha como intuito destacar, na obra de Dubuffet, o espírito crítico, o cinismo e o cômico, com base nos conceitos de matéria e existência. A existência, na obra de Dubuffet, era representada de forma crua, como se fosse despida da censura, idealizando uma criação na arte que se volta para o ser, tentando individualizá-lo e destacando a sua condição humana. Contudo, se nos concentrarmos em suas pinturas, o aspecto histórico da existência pode ser visto, como já mencionado, pois se concretiza com o uso da matéria. Para Argan, Dubuffet encontrou um meio de exprimir essa complexidade da existência, e discorreu que:

Na moeda existencialista, Fautrier é a face trágica, e Dubuffet a cômica. Salvo algumas tiradas de Picasso, Dubuffet é o único artista que enxergou no cômico um aspecto revelador da condição (trágica) da consciência moderna. Estando-lhe fechado o caminho da transcendência, ele se volta para uma análise impiedosa da realidade existencial, penetrando nas camadas ínfimas do ser, desvendando cruelmente os móveis baixos, e fisiológicos, dos supostos grandes ideais, reconduzindo a história à crônica, a poesia ao jogo verbal (ARGAN, 1992, p. 619).

Dorfles salientou que Dubuffet foi um artista que não se conformou com as aspirações da arte moderna, que caminhavam naquele momento para a abstração. Ele realizou tanto obras figurativas (“*Portrait of Henri Michaux*”, de 1944) como abstratas, desse modo, afirmou que incluir o artista “numa determinada categoria significa não ter compreendido nada de sua autêntica personalidade” (DORFLES, 1996, p. 151), revelando que ele só correu o risco de ser chamado surrealista. Segundo Lopes, a respeito da figuração nas obras de artistas como Dubuffet, Fautrier, Wols e Tàpies, essa característica remetia “simbolicamente a uma metamorfose do corpo humano, sarcasticamente virulento e maltratado, sugerindo lembranças do expressionismo, da arte primitiva ou da arte infantil” (LOPES, 1997, p.18), diferentemente dos outros artistas informais, os quais seguiam a tendência da abstração. E se há algo para refletir sobre a criação de Dubuffet, além do fato de permanecer, por muitas vezes, figurativo, foi que realizou uma profunda exploração da matéria e, por isso, surpreendeu e escandalizou, demonstrando uma despreocupação com a conservação de suas obras, conseqüentemente, com o valor comercial.

Para Dubuffet, a “arte criada para não durar, arte que sabe apreender o instantâneo e fixá-lo” (DUBUFFET, 1975, p. 154), assim, utilizou matéria orgânica, e muitas vezes, materiais frágeis, sem se importar com a durabilidade da obra. Dubuffet ocupou-se de “voltar-se, à sua maneira, para um mundo elementar e trivialmente grotesco, fazendo com que suas figuras, construídas com uma escritura rápida, que lembra o gesto do graffiti” (LOPES, 1997, p. 53), como quando nos apresenta pessoas comuns e cenas rotineiras, como a série de obras que realizou sobre suas viagens pelo deserto, como em “*Arabe à l'oeillet*”, de 1948.

As obras “*Arabe à l'oeillet*” e “*Paysages grotesques*” constituem quase um diário de sua temporada na região do deserto e se parecem com graffiti de rua. Sobre essas paisagens, Dubuffet (1975, p. 158) se recordou de que no deserto havia “extensões infinitas, solos semeados de rochas, e dos que se tem rejeitado qualquer elemento bem definido, como seria uma árvore” e que tinha prazer em observar esse tipo de lugar, pois, lhe interessavam os solos.

Para Dorfles (1996, p. 152), Dubuffet era uma “entidade artística autônoma”, visto que se destacou em meio ao que chamou do conformismo abstrato e não fez parte dos grupos de artistas aspirantes a pós-surrealistas, que eram “incapazes de sentir os valores da matéria, as ‘instâncias’ sîgnicas” (idem, p. 153). Segundo o autor, poucos artistas tinham vitalidade criadora, como Dubuffet e Klee, que apresentavam em suas obras força criativa e independente diante dos movimentos e tendências daquele momento. Dorfles, diferentemente de Argan,

entendia a importância de não incluir Dubuffet no Informalismo ou em qualquer tendência, mesmo assim, ambos identificaram a face cômica existencialista em sua obra. Para Dorfles, a existência era apresentada de forma cômica e ao mesmo tempo melancólica, tendo em vista, principalmente, os retratos e os personagens que Dubuffet produziu, como o de Henri Michaux.

Já na série “*Éléments botaniques*”, foram evidenciadas a produção de texturas, feitas com a técnica de colagem de materiais vegetais, que compõem a obra com o uso de diversos tipos de folhas, como uma “espécie de herbário mágico” (Idem, p. 154) ou ainda, como suas “paisagens mentais”.

Pois da rosa ao gramado, porém também, do gramado à terra ou à pedra, existe uma continuidade, um traço comum que é a existência, a substância, o pertencimento ao mundo do ser humano, que forma um grande caldo contínuo que ao longo tem o mesmo gosto (o gosto do ser humano). (DUBUFFET, 1975, p. 55)

Com bases nos conceitos que foram apresentados, realizo uma pequena reflexão sobre a obra “*Portrait of Henri Michaux*”, de 1944. Nessa pintura, Dubuffet evidenciou a liberdade na construção das formas, a simplicidade representativa, o uso de cores em tons ocre, além de tinta óleo e areia, constituindo uma pintura que se assemelha a um desenho infantil ou ainda, a uma pintura rupestre. A cor tinha grande importância para os Informalistas, que “corporifica e dá sentido à forma” (LOPES, op cit, p. 39) assim como concebe um valor sensível.

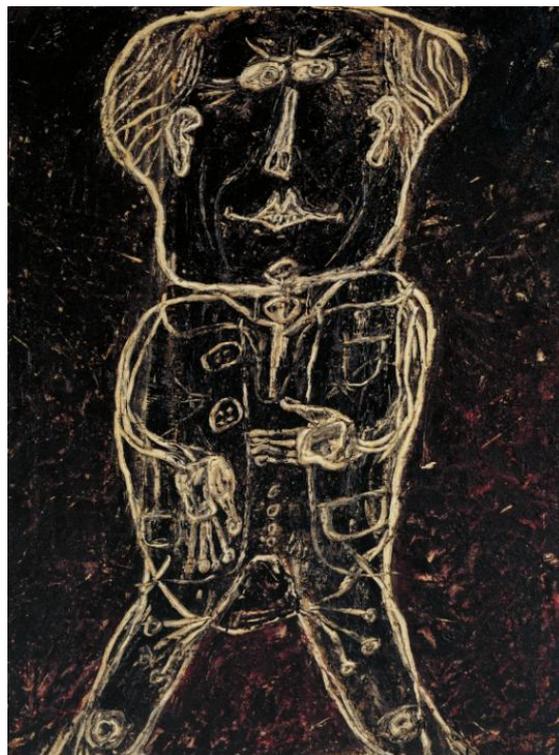


Figura 6. Jean Dubuffet. *Portrait of Henri Michaux*, 1944. Óleo e areia sobre tela, 99,8x80,8 cm. Fonte: [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

Em “*Portrait of Henri Michaux*”, Dubuffet escolheu cores que lembravam barro ou terra, e que poderiam remeter a ideia de existência no sentido de que pareciam representar elementos da natureza, ou como a crença cristã que fomos feitos do barro, que só seria concebível de forma irônica, pois o artista criticava negativamente o cristianismo. A mistura de areia e tinta óleo parecem destacar a sua tentativa de transformar a matéria, já que, quando insere um elemento ou material orgânico numa pintura, aproxima a obra da matéria ou estabelece uma união, como se não houvesse distinção entre ambas. E ainda o modo como representou o amigo Michaux, para sair de seu interior, mostrando como era sua visão dele, sem levar em consideração apenas como o olhar do olho físico.

Sobre sua própria produção, em “*Notas para los eruditos*”<sup>8</sup> – textos que dedicou aos amigos Jean Paulhan, Louis Parrot, Georges Limbour e Pierre Seghers – Dubuffet expôs aspectos singulares de seu processo de criação. Ele partia do informe para animar a superfície, como um processo em que o pintor se orienta a partir da primeira mancha. Dessa maneira, o artista não deveria projetar uma pintura como um arquiteto realiza um projeto de uma casa, ele deveria se guiar partindo da mancha e do traço. A pintura deveria atingir a potencialidade de provocar sensações. É por essa razão almejava “uma pintura cheia de odores” (DUBUFFET, 1975, p. 7) e que nascesse da matéria e do uso da ferramenta. Na nota “*Animar el material*”, o artista discorreu sobre o processo de criação e descreveu uma espécie de união do artista com a matéria:

O pensamento do homem se arrebatava, toma corpo. Envolvia-se na areia, no óleo. Faz-se espátula e raspador. Transforma-se no pensamento do óleo ou do raspador. Porém, o raspador conserva ao mesmo tempo sua própria natureza que consiste em raspar selvagem, desastrosamente, a torto e a direita, e deslizar-se, raspar ao lado de onde se desejava, em escarpar-se da mão e derrapar. E o óleo também conserva sua natureza que é a de fluir e de secar – tão mal, e tão lentamente, que um se enfurece – e de secar tão desigual também (Idem, p. 45).

Existe um estilo que caracteriza as obras de Dubuffet e que evidencia e materializa a sua existência. O artista demonstrou fidelidade a essa condição tanto em sua produção plástica quanto na teórica. Sua produção posterior pode ser caracterizada como uma continuidade aos aspectos presentes na sua produção inicial. A vida e a obra de Dubuffet, como vimos, se interconectam, pois revelam as fases e circunstâncias de seu envolvimento com tendências artísticas, as relações pessoais com artistas, críticos e teóricos da arte que influenciaram sobremaneira sua produção plástica e teórica.

## Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- DORFLES, Gillo. *Ultimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Labor, 1996.
- DUBUFFET, Jean. *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral Editores, 1975.

<sup>8</sup> Cujo título original era *Prospecto* publicado em 1946, porém datado por Dubuffet como escrito em 1945.

\_\_\_\_\_. *Cultura Asfixiante*. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968.

\_\_\_\_\_. *Biografía a paso de carga*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

BORNHEIM, Gerd A. *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais*. São Paulo: Globo, 1989.

\_\_\_\_\_. *Temas de filosofia*. São Paulo: Edusp, 2015.

LOPES, Almerinda da Silva. *Informalismo e Utopia: o mundo transfigurado por Antonio Bandeira*. 1997. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Recebido em 27 de maio de 2018.

Aprovado em 16 de junho de 2018.