



Procedimentos Visuais: Alguns problemas do desenho contemporâneo

Francisco Antônio Zorzo
UEFS – Universidade Estadual de Feira de Santana
fazfeira@uefs.br

Resumo

O trabalho aborda o desenho como procedimento de composição empregado por alguns artistas plásticos que influenciaram fortemente a produção visual do século XX. A pesquisa se apóia na obra de três grandes artistas europeus – Degas, Picasso e Duchamp. Cada artista enfrentou uma série de questões muito particular e encontrou procedimentos para alavancar o seu pensamento. São avaliadas suas técnicas e suas propostas e observadas algumas de suas contribuições mais significativas dentro da história da arte.

Palavras-chaves: Desenho, procedimento, história da arte.

Abstract

The work deals with the drawing as procedure of composition used by artists that influenced the visual production in the 20th century. The research bases upon the drawing of three grand european artists – Degas, Picasso and Duchamp. Each artist made face to a set of specific problems and met proceedings that move his thinking. The technics and proposals are avaliaded and anything advances more significant in the history of art are registered.

Keywords: Drawing, procedure, history of art.

1 Introdução

Esta comunicação pretende aportar uma discussão sobre algumas vertentes da produção gráfica e artística contemporânea. Em que pese a singularidade de cada obra, a análise aqui empreendida, dentro de um conjunto de questões relevantes para o panorama cultural da atualidade, procura captar os eixos de força de alguns artistas plásticos que influenciaram fortemente a produção visual do século XX.

A análise segue uma metodologia de pesquisa formal, em que se procura destacar os elementos estruturadores das obras analisadas, tendo como chave o conceito de procedimento compositivo. Foi colocado em foco de estudo o procedimento tal como empregado nas obras de Edgar Degas, Pablo Picasso e Marcel Duchamp. Cada artista instalou um jogo, uma lógica, um modo de proceder, de derivar, de se comportar, de atuar, um processo controlado, que inclui regras operativas, com as quais fez avançar o seu trabalho.

Todo artista procura inventar um procedimento criativo com o qual ele possa movimentar e renovar o campo da sua cultura. O procedimento compõe-se de gestos e enunciados, de modos de aplicação de materiais e idéias. O procedimento é o mecanismo que o artista constrói visando dar vazão à fonte de sua obra, negociando com a tradição, a técnica e a estética. Para o artista transpor o abismo entre a concepção da obra e a realização da sua performance, ele conta com uma estrutura de ação, com que possa alimentá-la de propostas, improvisos e variações. Com esse mecanismo artístico ele estabelece regras e, se necessário, as subverte, permitindo à obra ter um avanço sucessivo e um acúmulo progressivo de efeitos.

O procedimento vale como um padrão de correção, para que a conquista artística se efetue. Seguindo um conjunto de relações internas que sustentam a proposta e atento a alguns princípios norteadores, a obra avança ou empreende uma deriva envolvente. A ação pode parecer improvisada ou impulsiva como o deslizar de um tobogã, mas, mesmo assim, não dispensa a configuração de um procedimento que elabore energeticamente os elementos sígnicos e o campo temático.

O procedimento deve ser definido por sua complexidade e não só por um suposto comando funcional central. A complexidade está em reunir os componentes interiores subjetivos e franquear os exteriores, em observar as bordas e transições para com outros processos, em expandir os seus limites e limiares, aproveitando-se os momentos de contato e de articulação, de aplicabilidade ou de indeterminação funcional.

Relacionado com a duração e a aplicação de uma proposta ou de uma ação, o procedimento pode ser figurativo, abstracionista ou antiretiniano, escolhido em função dinâmica das forças no jogo dos signos artísticos de uma época. A arte é um modo de reunir afetos, afeto com afeto, dor com dor, alegria com alegria, alegria com dor. Arte requer um procedimento que comporte e suporte o afeto; exige, portanto, um veículo e uma série de operações que conformem conexões com a emoção. Basicamente, uma arte de procedimento consiste em operar as sensações, em vibrá-las, distendê-las, esvaziá-las, e expandi-las, e alcançar, com esses passos, o plano de composição da obra [1].

No correr dos últimos dois séculos, a arte avançou através do investimento artístico a partir

da representação realista, depois na ruptura com a representação clássica pelo Cubismo e por outros artifícios abstracionistas ou conceituais, seguindo um procedimento atrás do outro. Na composição dos suportes a arte se valeu do emprego dos mais heterodoxos materiais, tanto insumos informes como objetos prontos e acabados. A arte, tal como ocorre, por exemplo, na pintura contemporânea, requer do autor a elaboração de gestos gráficos determinados, de bater ou de raspar, de misturar tintas, de sobrepor materiais de maneira a ativar a imaginação do observador.

O procedimento pode ser teorizado ou não pelo próprio artista, mas o que importa é o alcance da sua proposta. Cabe à análise dar destaque às ferramentas conceituais que foram empregadas em determinados momentos de avanço da história da arte e encontrar as pontes entre elas. O estudo da obra de Edgar Degas, Pablo Picasso e Marcel Duchamp oferece um panorama maravilhoso de estudo, em que se encontra um bom conjunto de truques compositivos novos.

2 Tomando o procedimento como meio: Edgar Degas

Pode-se considerar a produção de objetos artísticos, desde o ponto de vista dos processos compositivos, como sendo a busca do procedimento perfeito. Edgar Degas(1834-1917) foi um desses artistas exigentes que soube se diferenciar pelo rigor de suas concepções. Degas foi desenhista inovador, atento à modernidade. Ele desenvolveu, na linha sensível de seus grandes mestres, do culto por Ingres, da paixão admirada por Delacroix, do seu respeito profundo por Manet, um modo de proceder decisivo, uma espécie de impulso estratégico para a ação gráfica.

“Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando” [2]. Essa constatação pertence à alçada do artista. Ao mesmo tempo que o artista se depara com a realidade e traduz graficamente alguns elementos, ele agrega um trabalho aos objetos. Instalam-se problemas, recortam-se cenas, substituem-se elementos, enfim o desenho torna-se uma forma de conhecimento na mente do artista. “Não posso tornar precisa minha percepção de uma coisa, sem desenhá-la virtualmente”[Idem]. O conhecimento deliberado do objeto mediante sua captura e definição, que já não é mais o mesmo que o objeto imerso na realidade, pois as cores variam, as linhas foram inventadas, esse conhecimento essencial e separável na observação, é reutilizável em outras combinações.

Degas trabalhava por procedimentos de própria lavra usando a abstração e a memória. Desenhando cavalos e bailarinas, ele estudava os modelos de modo a conhecer seus movimentos. Foi dos primeiros a estudar de perto instantâneos fotográficos. As fotos tornaram manifestos para ele, os erros que outros desenhistas cometeram ao representar os seus modelos. Isso não significou descartar a invenção dos antigos mestres, mas sim a percepção daquilo que o olho elabora sobre os dados brutos que chegam à retina. Principalmente no caso dos movimentos rápidos, eles eram desenhados pelos grandes mestres como se fossem observados sem pressa, em câmara lenta, passo a passo, de maneira que esses “momentos interpolados” avivavam a imaginação e isso era fonte de invenção.

Degas notou, através dos documentos fotográficos, o modo de criação dos clássicos em que o entendimento elaborava as lacunas de registro, agregando sentido. Ele fazia, desse modo, uma constatação singela, mas rigorosa sobre a técnica do desenho. Sua opção pelo realismo, nesse sentido de ver o desenho como conhecimento e abstração, não impedia o reconhecimento da personalidade e do estilo na arte. Degas buscava nas dançarinas e nos cavalos de corrida, situações que atendiam à condição que a época impunha às escolhas, uma forma exata de encontrar objetos da realidade moderna.

É claro que um passo ou um mecanismo construtivo é meramente uma resposta técnica para a questão da arte. É claro que a arte segue um curso mais amplo do que emprego de tal procedimento. Mas, aqui, a idéia é registrar alguns procedimentos e o alcance desenvolvidos pelos artistas, as devidas operações subjetivas e formais. Os esboços e estudos de Degas mostram os modelos em várias posições, com partes combinadas do corpo pulsional. Os mecanismos operativos nem sempre eram de cunho construtivo, podendo apresentar um caráter destrutivo e agressivo, pulsional, ou seja seguem um processo de composição real, buscando alcançar os objetivos de iluminar e expandir a existência e de fazer uma restauração da linguagem.

3 Os procedimentos cubistas de Pablo Picasso

A história ensina a observar atentamente os momentos de mudança dos modelos culturais. Vale a pena estudar as situações críticas, observando as transformações do modo de representar de uma época. Talvez, entendendo as condições da passagem entre um modelo cultural já consagrado e um outro que se anuncia, encontrando-se os procedimentos e alavancas usadas pelos protagonistas, pode-se aprender a mudar.

O pintor espanhol Pablo Picasso(1881-1973) participou ativamente de um desses momentos de transição. Ele conseguiu cravar uma cunha entre duas camadas da história. Conseguiu construir a alavanca necessária e, além disso, ao mesmo tempo, explicitar e assinar o objeto, a peça utilizada para essa façanha. O resultado artístico, tal como era pretendido por Picasso, não necessariamente deveria ser belo dentro do marco cultural vigente, já que ele pretendia provocar uma certa convulsão.

O problema que se colocou era o do esgotamento do modo de representação realista ou naturalista. Sempre que se observa um desenho realista e clássico, desde um ponto de vista integrado com a cultura corrente, parece que tudo que ali se representa já existe obviamente, a partir de um acordo entre o mundo e a natureza. Porém, sabe-se que nada é mais artificial que a representação naturalista, que há uma perspectiva histórica por trás, que a sustenta e embeleza. Entre o naturalismo e o esquematismo, há uma luta milenar, conforme atesta Arnold Hauser em sua história da arte [3].

A representação realista é tão artificial tanto quanto os múltiplos meios que sejam passíveis de emprego para imitar a natureza, porque há uma rachadura conceitual, um verdadeiro abismo entre as imagens e as coisas. A história da representação, ao longo das épocas e das culturas, desfaz tal equívoco de uma correspondência automática e fotográfica. Seria bom

observar que estava depositado nas academias os procedimentos antigos de construção da imagem. As academias continham o segredo desse arranjo. E esse segredo era mantido, financeiramente e talentosamente, sem dúvida, a sete chaves.

Ao observar a obra cubista de Pablo Picasso, a questão da rachadura realista fica mais explícita. Em outros termos, os procedimentos de Picasso ensinam como o panorama foi se delineando, pois ele transitou de uma representação realista para o abstracionismo, implantando o Cubismo. Além disso, seguindo a linha dos modernos, o artifício da pintura cubista foi sendo demonstrado e reforçado, para fora dos espaços restritos à academia. Picasso foi entregando as sete chaves ao público, paulatinamente, em cada fase de sua obra.

No velho centro gótico de Barcelona e, e documentalmente, no Museu de Picasso, registram-se os fatos espanhóis, catalães e europeus da emergência do Cubismo. Ao se olhar as telas que registram o início da trajetória do pintor, é interessante observar nos temas representados, o ambiente político-cultural europeu emergente, em que o desejo estava sendo investido coletivamente. Os temas do divã são muitos. Não deve ser à toa que o quadro “El divan” de 1899, é uma cena de cabaré, onde o bêbado está caído no sofá-mesa, no colo da última corista. O tema do sexo é representado no pé do homem decaído em que, por uma espécie de delírio, pode-se imaginar (ou não) um pé com a forma de pé de cabra. O quadro já contém áreas e coisas soltas do Cubismo, pois o olho do autor já estava olhando treinado e cujas *gestalts* eram orientadas pelas lógicas e estudos do ofício. Picasso namorou nessa época de juventude, com a arte clássica com a pintura de Casas, o patriarca do Modernismo Catalão.

Até 1900, Picasso oscilava nos procedimentos do cubismo e assim seguiu até ao final da primeira década do século XX. Talvez a sua produção fosse melhor comercializada, desde o início, pelo emprego desse trampolim maneirista. Nesse meio tempo, em que ele costurava algumas alianças com o passado acadêmico, interagia com a vanguarda emergente, instaurando uma passagem pessoal. Sintomaticamente, portanto, quem ver a pintura de Picasso, “Ciência e Caridad”, de 1897, ficará impressionado com o menino pintor de 16 anos no auge do olhar realista, em pleno esforço de representação científica da natureza humana. Mas, é algo doentio o que ele retrata, numa instituição hospitalar religiosa, uma mãe moribunda jaz perante a família.

Em 1907, Picasso realizou o que é considerado o primeiro quadro cubista, as *Demoiselles d’Avignon*. O quadro que foi realizado a partir de mulheres da rua Avignon do centro de Barcelona tomadas como modelo, representando-as nuas sobre um fundo vermelho e azul intenso. Picasso compôs a tela rompendo a perspectiva, justapondo as figuras femininas, decompondo os corpos em formas geométricas estilizadas, cobrindo-os com máscaras. Os procedimentos compositivos tem um forte caráter pulsional, pois usam as idéias de desmontar, analisar, quebrar, justapor elementos e romper as ligações habituais. Com esses procedimentos a dimensão agressiva do olhar pode ser sublimada.

Mas, no Museu de Barcelona, para exibir mais efetivamente os trabalhos cubistas de Picasso, constam os desenhos-pinturas das Meninas de Picasso. Eles foram feitos como um exercício visual realizado depois de velho, reencenando no estudo, a sua identificação com o

grande pintor espanhol, Velasquez. Com tal idéia de jogar com a representação clássica, Picasso se adiantaria, ao sentido pós-moderno de crítica de arte, ou seja, o “recorta e cola”, dotado de grandes doses de imaginação e originalidade. Picasso fez dúzias de variantes do quadro Barroco, indicando que o quadro permite muitos pontos de vista. Ele era um compulsivo desenhista. Vale dizer que ele antecipou em dezenas de anos ao filósofo Michel Foucault, que também se identificou com o quadro e o analisou no que tange ao problema da representação.

Os procedimentos de representação do desenho e da pintura de Picasso são magníficos. Impossível listá-los todos aqui. A enorme produção do artista rendeu inúmeras peças que se encontram em diversas coleções particulares e em museus espalhados pelo mundo. Num catálogo rápido, vale a pena, deixar aqui a referência ao outro quadro célebre de Picasso, observando-se mais de perto ao quadro “Guernica”. Picasso usou ali procedimentos cubistas e expressionistas, mas sobre um fundo conceitual construído para mostrar a destruição. Destruição de quê? Além dor da destruição de uma cidade, a ruptura do modo de representação clássica. Assim Picasso conseguiu com uma grande tela, instaurar, nem que seja brevemente, um novo sentido ou acontecimento.

Num outro tempo anterior, a obra de Picasso pareceria uma loucura, seria chamada de paranóia e esquizofrenia. Felizmente a arte avançou. Apollinaire apontou a posição de frente de Picasso perante o problema do homem realista. Os surrealistas, em publicações como as revistas da Revolução Surrealista, Minotauro e Documentos, também elogiaram o mestre e foram atentos a essa máquina de guerra introduzida pelo pintor malaguenho. No Brasil, outras leituras do artista foram feitas, como a do modernismo de 1922 e a do Concretismo dos anos 1950, idem, ibidem. Enfim, um grande comunidade está muito grata e embevecida até hoje com os truques de Pablo Picasso.

4 Sobre os procedimentos não retinianos de alguns trabalhos de Marcel Duchamp

A arte, para Marcel Duchamp (1887-1968), não deveria ser um acontecimento linear. Havia para ele uma distinção lógica entre arte e ofício, podendo o segundo até mesmo atrapalhar a primeira. Quando perguntado sobre sua trajetória, emitia juízos que contrariavam totalmente o senso comum. Ele reconheceu que, muitas vezes de bom grado, trocava a arte pelo jogo do xadrez. Logo após destacar-se como autor de alguns quadros famosos, abandonou a pintura sem a maior cerimônia.

Marcel Duchamp, depois de Picasso foi um dos artistas que mais ampliou o horizonte das linguagens visuais no século XX. Objetos que antes dele não estavam incluídas no rol das obras de arte, passaram a ser apreciadas e incorporadas em museus. O artista, que pertenceu a alguns dos movimentos mais enigmáticos do entre-guerras, o Surrealismo, foi um dos criadores daquilo que veio a ser chamado de arte conceitual. Marcel Duchamp notabilizou-se, sempre, pela iconoclastia e pela irreverência. Basta dizer que, poucos anos após pintar quadros famosíssimos, como o “Nu descendo uma escada”, em que procurou sacar proveito do efeito cinematográfico de um movimento corporal, em 1918 abandonou a pintura. Segundo ele

mesmo, o fez por não ter mais nenhuma idéia nova sobre a pintura.

Segundo Duchamp não há fronteiras nem modelos prévios que garantam os resultados da arte. Quando criada uma peça, o autor lhe impõe um coeficiente de arte que é, na verdade, uma incógnita. O conceito de coeficiente de arte foi um dos procedimentos usados, ironicamente, por Marcel Duchamp, para equacionar os diversos elementos que intervêm na questão da arte. Nessa equação, entra a capacidade do artista e o preparo do espectador, a intenção do artista *versus* o resultado porventura alcançado, em ainda mais, o momento performático da criação em contrapartida da duração do monumento. O coeficiente de arte serviria para distinguir dentre os interesses envolvidos, o que é da parte do artista do que é definido em relação ao público.

O coeficiente artístico dependeria, evidentemente, do empenho do artista, mas talvez ainda mais de elementos arbitrários exteriores. Desse modo, a posteridade da obra depende da observação continuada e da história da arte. No mundo da arte, o que hoje é ínfimo, amanhã poderá ser super-importante e, vice-versa, o que hoje é espetacular arte oficial, amanhã poderá ser colocado de lado. Também não há suportes definitivos ou privilegiados. Dependendo do ângulo, um livro de anotações pode vir a ser a fonte da obra prima futura. Nas notas, conforme se encontra nas fichas documentais preparadas por Marcel Duchamp, ao misturar-se projetualmente os vários campos da arte, da arte gráfica à literatura, os desenhos esquemáticos permitem insinuar cópulas inimaginadas previamente.

Apesar de ser muito mais conhecido como autor de algumas poucas pinturas e de uma série de objetos, os *ready-made*, durante toda a vida, Marcel Duchamp cultivou fichas com esquemas de suas criações. Recolheu jogos conceituais e criou objetos com um sentido lúdico desbordante. Esse procedimento de gerar objetos absurdos e becos-sem-saída com as palavras, pode ser interpretado como uma maneira de dar proteção às artes visuais contra o império da palavra.

A atitude anti-retiniana de Duchamp comparece na série intitulada “La boîte”, A Caixa. Ele percebeu, num caminho diferente dos cubistas, que a pintura após Courbet estava excessivamente retiniana, visando reproduzir visualmente os elementos da realidade. Juntamente com o outro surrealista, André Breton, também autor de poemas-objeto, Duchamp dizia que a pintura sem retina é a que lhe interessava.

O procedimento de sua lavra, as anotações delirantes em caderno de notas geraram peças famosas no mundo das artes plásticas, como O Grande Vidro. Trata-se de um aparelho “celibatário”, o “Grand Verre”, uma mesa de barras de ferro sustentando um móvel. Os desenhos de esquemas e os croquis de montagem da peça, acompanhados das notas, dão uma idéia do processo compositivo da obra e dos procedimentos empregados [4].

No campo gráfico-visual, Marcel Duchamp soube explorar de modo bem humorado a vantagem da literatura sobre as artes plásticas. Ou seja, percebeu que a escrita tem uma arte de revisão mais rigorosa que as artes plásticas, e ainda assim muito imaginativa, devido à sua codificação mais repetidamente convencional. Simples trocas de letra ou de registro, de sigla de letras alteram o conteúdo elaborado e até mesmo uma rasura pode sugerir uma sombra ou

um movimento alterando totalmente o significado original.

Como soube constatar a psicanálise, o humor é o “trânsfuga do superego”. Os jogos de palavras e trocadilhos visuais negociam com a consciência moral e podem entrar numa relação livre e artística. O humor vira-casaca e muda de lado, inclusive muda de sexo, revertendo com ironia os postulados e as sentenças morais. Nesse sentido, Marcel Duchamp criou um personagem intelectual, Rose Selavy, um trocadilho de “Eros é a vida” em francês, que deu base cognitiva para ele fazer uma performance artística. O personagem tem local e data de nascimento, tendo surgido em 1920, em Nova Iorque, com um detalhe, em sua pseudo-biografia, depois de adulto fez troca de sexo. “Assim é a vida”, disse o artista, ela costuma se oferecer gratuitamente em um jogo [5].

A ironia subverte a consciência e resgata o sujeito dando liberdade para que a enunciação rompa o senso normal. Isso aconteceu em diversas obras, como em “Missives lascives”, textos colocados dentro de uma caixa com a mensagem, “La boite – Alerte”. Em “Torture Morte”, a caixa continha um pé com moscas coladas, dando aparência de morto. Outro trabalho engraçado foi um objeto executado como um molde de bunda feminina. Em “Prière de toucher”, um peito com uma luva aberta na ponta, insinuava um objeto erótico vindo de um *sex shop* [6].

5 Sobre os procedimentos compositivos de Degas, Picasso e Marcel Duchamp – Considerações finais

A análise empreendida até aqui procurou desvendar os procedimentos usados por três reconhecidos artistas para erigir sua obra. É conveniente observar distinções e implicações das propostas e colocá-las à vista. Em cada caso singular os procedimentos criados pelos artistas permitiram a instalação de um jogo de linguagem, a colocação das peças em um tabuleiro de jogo, de modo que se pudesse executar as regras da partida segundo uma estratégia que foi sendo muito definida com o tempo. Através desses mecanismos instalou-se um processo construtivo, uma lógica de sentido que alicerçou e permitiu o progresso de cada trabalho.

O procedimento pode se constituir em um método para agregar ou diminuir componentes, de ampliar ou de suprimir um tema, de transportar uma concepção de um contexto a outro, de impedir a repetição de uma determinada concepção superada ou de levar a efeito uma idéia inédita no panorama de uma época. No caso de Degas, a incorporação de novos procedimentos ao Realismo de sua época, serviu para traduzir um olhar específico e documentá-lo magistralmente. A fotografia foi usada como fonte para diversos estudos, não para reproduzir a imagem, mas para incorporar a imagem técnica sem medo e para evitar qualquer competição com os artistas da câmara.

Seguindo um outro caminho, o procedimento desenvolvido por Pablo Picasso permitiu ao artista dar vazão a agressivos e inovadores impulsos compositivos. A idéia de romper com a representação naturalista foi adequada ao Cubismo e permitiu ao artista espanhol multiplicar o seu desenho, agilizar suas imagens e ampliar seu olhar operativo. O uso de tais procedimentos pulsionais permitiu que pulsão atingisse seu alvo, mobilizando um componente intensivo pelo artista.

No caso de Marcel Duchamp, os procedimentos conceituais eram de outra natureza. Este artista queria ampliar a linguagem manipulando objetos inéditos. Ao demandar atenção para os objetos industriais e para contra-sensos visuais, gerou um novo algoritmo produtivo e inventou procedimentos anti-acadêmicos, que iam além dos modelos de qualidade e dos programas comandados pelas instituições artísticas.

É próprio da arte, instaurar jogos de linguagem, introduzir procedimentos conseqüentes, de modo a forçar a desterritorialização dos padrões conhecidos e evitar a ideologia promovida pela representação institucional. A história da arte registra procedimentos e alternativas, verdadeiras válvulas de escape do fluxo do pensamento, a modernidade se pautou através de suas vanguardas, enorme carga de contestação.

Não faltariam exemplos de experiências inovadoras e procedimentos criativos para serem lembrados aqui neste panorama. O importante talvez fosse frisar, para finalizar, que o procedimento compositivo talvez seja melhor referido ao artista do que à modalidade artística, a pintura, a dança, a fotografia, ou qualquer outra, pois está mais atrelado ao pensamento concreto e singular de um artista do que a escolas ou movimentos a que ele pertenceu ou em que poderia ser classificado.

Referências

- [1] DELEUZE, Gilles & GUATARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio: Ed. 34, 1992, P. 217 e 225.
- [2] VALERY, Paul. **Degas Dança Desenho.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.
- [3] HAUSER, Arnold. **A Arte e a Sociedade.** Lisboa: Editorial Presença, 1983.
- [4] DUCHAMP, Marcel. **Notas.** Madrid: Editorial Tecnos, 1998, Introdução de Gloria Moure.
- [5] NAUMANN, Francis e OBALK, Hector. Affectt Marcel. **The Selected Correspondance of Marcel Duchamp.** Inglaterra London: Thames & Hudson, 2000.
- [6] DUCHAMP, Marcel. **Entretiens avec Pierre Cabanne.** Paris: Somogy Éd. D'Art,1995.