

HARTWIG BURCHARD: POETA DE VÁRIOS MUNDOS

HARTWIG BURCHARD: POET OF MANY WORLDS

Veronica Stigger¹

Resumo: Na história da arte recente, o alemão, naturalizado brasileiro, Hartwig Burchard (1920-2014) permaneceu obscurecido ao longo das últimas décadas, ainda que tivesse exposto, no passado, em instituições como o MASP, o Museu de Arte Moderna, ambos em São Paulo, e o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, além de ter obras em importantes acervos nacionais e internacionais. A ideia, neste artigo, é mostrar como sua obra, a partir da observação de uma estreita relação entre palavra e imagem, poesia e artes visuais, se mantém extremamente contemporânea, estabelecendo diálogos com o que de mais intenso se estava produzindo nas artes plásticas brasileiras e estrangeiras de cada momento de sua trajetória e também de transformar este diálogo em algo ainda vivo no futuro – o nosso presente.

Palavras-chave: Hartwig Burchard; poesia e artes visuais; escritura do desejo.

Abstract: In the recente history of art, the German, naturalized Brazilian, Hartwig Burchard (1920-2014) remained obscured in the last few decades, even though, previously, his works were exhibited in major institutions such as MASP and Museu de Arte Moderna, both in São Paulo, and Museu Nacional de Belas Artes, in Rio de Janeiro, and featured in leading national and international collections. The ideia, in this article, is to show how his work, though an observation of the a close relationship between word and image, poetry and visual arts, has remaining extremely contemporary, establishing dialogue with the most topical production at a particular time in Brazilian and international visual arts, and to transform this dialogue into something that is still alive today.

Keywords: Hartwig Burchard; Poetry and visual arts; Writing of desire.

¹ Programa de Pós-Graduação *Lato Sensu* em História da Arte, Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP): <veronicastigger@gmail.com>.

O título deste artigo suscita, de início, três questões. A primeira delas, mais óbvia: quem é Hartwig Burchard? Se respondo rapidamente que se trata, de maneira geral, de um artista plástico, imagino que a pergunta seguinte seria: por que, então, “poeta”? E, por fim, por que “de vários mundos”? Vamos por partes.

Em datiloscrito, datado de 10 de dezembro de 1991, que traz o significativo título *Uma chave para a obra*, Hartwig Burchard assim descreveu sua produção artística:

As palavras desenhadas, pintadas ou impressas quase que afundam, tornando-se menos reconhecíveis, como numa terceira dimensão. São como gerações perdendo-se no passado da história, sem as quais porém não existiria o presente – e até que ponto, afinal, o presente é reconhecível?

Na história da arte recente, Burchard parece ocupar um lugar análogo ao que as palavras ocupam em seus trabalhos visuais: permaneceu como que submerso ao longo das últimas décadas, fazendo-se menos reconhecível e reconhecido no presente (e como presente), ainda que tenha exposto, no passado, em instituições como o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Museu Nacional de Belas Artes, tenha participado do Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em 1985, além de ter obras em importantes acervos nacionais e internacionais, como os já citados MASP, MAM e Museu Nacional de Belas Artes, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), o Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (MAB-FAAP), a Biblioteca Nacional de Paris, o Museo de Arte Carillo Gil, na Cidade do México, entre outros.

No entanto, reencontrado neste momento, Burchard dá a impressão de nunca ter se ausentado de todo, muito pelo contrário: o que mais surpreende é a extrema contemporaneidade de sua obra, a capacidade que ele teve de dialogar criativamente com o que de mais intenso se estava produzindo nas artes plásticas brasileiras e estrangeiras de cada momento de sua trajetória, mas também a capacidade de transformar esse diálogo em algo ainda vivo no futuro. Com 80 anos, por exemplo, realizou uma série de monotípias dedicadas ao eternamente jovem Jean-Michel Basquiat, com cuja obra provavelmente teve contato quando morou em Nova York por um ano, em 1986. Na escrita que mal deciframos nas monotípias desta série, lê-se: “JMB [Jean-Michel Basquiat] King for a decade/ Hall of Fame/

Crown of Thorns”.² Nessas imagens, acha-se presente um dos símbolos de Basquiat: a coroa – que, como Burchard apreende muito bem, não é só a do rei, com a qual se condecoram as mais diversas realezas, dos grafiteiros aos músicos de jazz (Nat King Cole, B. B. King etc.) (SAGGESE, 2014, p. 55), mas também a do mártir: é aqui igualmente a de espinhos – algo que o próprio Basquiat deixa evidente em trabalhos como *Asbestos*, no qual uma personagem com cabeça de caveira aparece tanto com a coroa de espinhos quanto com a coroa “real”. Leonilson, outro jovem eterno, é o quarto nome a aparecer numa lista dos artistas favoritos de Burchard – depois de Bertolt Brecht, Rudolf Nureyev e Louise Bourgeois. Nesta lista, encontrada num de seus cadernos de escritos, iniciados na década de 1990, figuram ainda – além das influências mais óbvias, como Cy Twombly, Anselm Kiefer, Roland Barthes – Geraldo de Barros, Jack Kerouac, William S. Burroughs e, é claro, Basquiat, ao lado de nomes inesperados como Joãozinho Trinta e Zumbi dos Palmares (este, um dos poucos não artista ali presente).

Mas quem é, afinal, Burchard? Eis um caso singular na arte brasileira. Alemão e brasileiro, executivo e artista: eis seus “vários mundos”, a que o título deste artigo faz referência, tomando emprestado um verso anotado num de seus cadernos. Nascido em Berlim, em 1920, naturalizou-se brasileiro quase cinco décadas depois, em 1967. Formado em economia pela Universidade de Hamburgo, Alemanha, trabalhou por anos no ramo da indústria em diversos países. Foi para assumir um alto posto numa multinacional alemã de produtos químicos e farmacêuticos, com escritório em São Paulo, que Burchard e sua família se mudaram para o Brasil em 1960, depois de ele e a família já terem passado sete anos aqui, entre 1950 e 1957. Em 1973, aos 53 anos, decidiu renunciar a tudo, emprego e família (“descasei e casei de novo, meus filhos já não sendo mais crianças”, conta ele numa nota autobiográfica – BURCHARD, 1985a, [s.p.]), para se dedicar integralmente às artes plásticas, atividade que sempre o cativou e que praticava como autodidata nas poucas horas vagas de que dispunha, mas na qual jamais, até aquele momento, pudera empenhar todo seu ânimo. Conta ele: “Eu sabia apenas que, a partir de então, iria praticar a arte de uma maneira qualquer, para poder me expressar independente e livremente” (1985a, [s.p.]). Para tal, isolou-se, com Lore Sophie Hacker, a nova esposa, em Paraty. Sua primeira exposição individual foi realizada no MASP, em 1976, com texto de apresentação de ninguém menos que

2 “JMB [Jean-Michel Basquiat] Rei por uma década / Hall da Fama / Coroa de Espinhos”.

Pietro Maria Bardi, o qual se tornou um grande amigo e, nas palavras de Burchard (1985b, [s.p.]), um “mentor”:

Sinto-me privilegiado de poder constatar que um homem muito me ajudou, que quero chamar de o meu mentor: o Professor Pietro Maria Bardi. Nunca ele hesitou em mostrar-me o lado bom e o lado ruim do trabalho e seus estímulos foram e continuam sendo decisivos para mim no caminho árduo do artista.

Bardi (1976, [s.p.]) assim saúda “esse solitário que trabalha em Paraty, com empenho exemplar”: “Burchard foge do ocasionismo, medita com evidente meticulosidade cada detalhe, concentrando sua transcrição (mais gráfica que plástica) na solenidade de uma clareza de conceitos peremptórios, ricos de efusão e de pacata harmonia” ([s.p.]).

Naquele mesmo ano, Burchard abriria outra exposição no Rio de Janeiro, na Galeria Graffiti. No ano seguinte, quarenta de suas monotipias foram vistas em mostra individual no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e na Galeria Debret, em Paris. Expôs, ao longo dos anos posteriores, em várias instituições e galerias nacionais e estrangeiras. Só no MASP, foram três individuais (além da de 1976, em 1981 e 1985). Em 1986, passou um ano em Nova York. E, em 1988, mudou-se para Walmsburg, na Alemanha, onde permaneceria até 1996, levando consigo tudo que havia produzido até aquele momento, com exceção das obras já em posse de instituições e colecionadores particulares. Ao retornar para o Brasil, para Paraty, não trouxe as obras consigo. Deixou 7.342 trabalhos guardados num depósito na Alemanha. Entre estes trabalhos, estavam desenhos, pinturas, gravuras, monotipias, esculturas, cerâmicas, pôsteres, livros de artista e fotografias. O depósito pegou fogo em 1997, destruindo a maior parte da sua produção. O incêndio, porém, não o abateu completamente. Passados alguns dias, virou-se para Lore, conforme ela mesma conta, e lhe disse: “Bom, vamos começar do zero”. Avesso a galeristas, abriu então o Atelier 18, em Paraty, onde passou a exhibir e comercializar seu trabalho. O nome do ateliê é uma clara alusão ao Atelier 17, de Stanley William Hayter, fundado em Paris em 1927, por onde passaram diversos artistas interessados em gravura. E foi com gravuras, em especial com monotipias, que Burchard se ocupou prioritariamente, a partir de então até sua morte, em 2014. Nessa segunda fase em Paraty, acabou se isolando e deixando de participar de exposições. Contentou-se em exhibir e comercializar sua obra em seu próprio ateliê. E isso fez com que ele, em certa medida, se retirasse do circuito artístico no qual havia se integrado antes de ir para Alemanha.

É nessas monotipias que gostaria de me deter nesta segunda parte do artigo – especialmente naquelas realizadas entre os anos de 1998 e 2000. Há, nessa série mais recente, um dado novo: a inserção da escrita. Isso não quer dizer que Burchard já não incluísse a escrita em trabalhos anteriores (como podemos ver, por exemplo, no *Panfleto sobre o destrutivismo*, de 1980), mas, a partir de meados da década de 1990, isso se tornaria mais recorrente. Nas monotipias dessa nova fase, estreitou-se a relação estabelecida entre a escrita e o trabalho plástico. Esta relação o alinha a uma constelação de artistas contemporâneos que não apenas inserem a palavra em suas gravuras e pinturas, mas que fazem dela, muitas vezes, o elemento central da obra. Podemos lembrar Mira Schendel e o já citado Leonilson, no âmbito brasileiro, assim como os também já mencionados Cy Twombly e Anselm Kiefer, no âmbito internacional. Como nas obras desses dois últimos, nas monotipias de Burchard, a escrita se apresenta ora mais ora menos definida. Em algumas, é possível identificar certas palavras, por vezes apresentadas de trás para frente, em função da impressão (Figuras 1 e 2);³ em outras, como nas quatro da série em azul (Figuras 3-6) ou na da série AZ (Figura 7), as palavras impressas se tornam praticamente ilegíveis, restando mais como gesto do que como grafia.

Em termos muito gerais, Twombly e Kiefer costumavam recorrer à escrita tendo como norte uma tradição cultural e mítica – frequentemente, a greco-romana, no caso do primeiro, e a greco-romana e alemã, no caso do segundo – para, a partir dela, dar conta de questões do presente. Não por acaso, Kiefer declarou em 1988: “Minha biografia é a biografia da Alemanha” (KIEFER; ARASSE, 2010, p. 9). Quanto a Twombly, Roland Barthes (1990b, pp. 171-172) apreendeu muito bem esse movimento inerente a suas obras, ao observar que ali se encontra em jogo uma “espécie de encenação da cultura”, em que “o que está representado é a própria cultura, ou, como se diz atualmente, o intertexto, que consiste na presença dos textos anteriores (ou contemporâneos) na mente (ou na mão) do artista”.

Burchard, por sua vez, vale-se de seus próprios escritos, recolhidos em cadernos, que, na maioria dos casos, tomam a forma de versos dispostos em quadras. Em cada monotipia, costuma haver, ao lado da assinatura e da data, uma combinação de duas letras, de letras e números ou só de números: são códigos que se referem às quadras anotadas à mão. Um

3 Todas as figuras deste artigo estão no final do texto, nos Anexos.

ou outro provém de reescritas de versos anteriores, como, por exemplo: “Como se torna sabida / a vida do homem velho / quando venta de frente / sabe orçar”, versos estes realizados a partir de uma *renga* que Burchard atribuiu erroneamente a Ezra Pound: “Como se torna frágil / a vida do homem velho – / quase não venta / mas é outono / e caem as folhas do salgueiro”.⁴ Alguns outros dão a impressão de derivar de títulos de livros, como este final da série “BE”, que sugere se originar de *Discurso sobre as paixões do amor*, de Blaise Pascal: “poemas luminosos / pour découvrir le moi / pour aller jusqu’à la folie / sur les passions de l’amour” (BURCHARD, 1991, [s.p.]). Ou os dois versos finais da quadra – de onde extraí o título deste artigo – da série “BA”: “cenas noturnas / encontros furtivos / a voz de um poeta/ de vários mundos” ([s.p.]). “A voz de um poeta de vários mundos” é o título de uma entrevista com Antonio Cícero, publicada na capa do caderno “Prosa & Verso”, do jornal *O Globo*, em 19 de julho de 1997. Não me parece despropositado supor que Burchard não apenas leu a entrevista (que enfatiza a relação da poesia com a filosofia), como se apropriou do título dela.⁵

Na imensa maioria de seus escritos, contudo, ele se volta a uma escrita pessoal, que exalta as paixões, para chegar até a loucura; uma prática a que se lança como a um “triplo salto mortal sem rede”, a fim de atingir “intenso prazer”. Nesse voltar-se a uma escrita mais pessoal, Burchard se aproxima do modo como Leonilson lida com a palavra em sua obra: como uma extensão (ou substituição) de seu diário (RESENDE, 2012, p. 22). No entanto, ao passo que neste artista a escrita se quer plenamente legível, em Burchard – como em certos trabalhos de Mira Schendel – ela se desfaz, se torna, em certa medida, ruína, resto, apenas cifra do que foi ou poderia ter sido. Não podemos perder de vista que não estamos pensando na escrita em si (isto é, nela como aparece em seus cadernos), mas no modo como ela migra, ou melhor, como ela aparece em suas monotípias. Diria

4 Encontrei a *renga* em questão citada no livro *Haikai – Antologia e história*, organizado por Paulo Franchetti (1990). Na introdução, o autor anota: “Eis um exemplo de *renga* em que vigora, com alto rendimento poético, a técnica que Ezra Pound iria incorporar na composição de seus poemas” (p. 13). E segue o exemplo copiado por Burchard. Daí, talvez, provenha a confusão.

5 Nessa entrevista, cujo ano coincide com o de alguns escritos de Burchard que aparecem datados, enfatiza-se a relação entre poesia e filosofia na obra de Antonio Cícero, que não recusa a aproximação. Afirma ele: “Não sei por que razão, geralmente os pensadores mais originais se encontram nas zonas fronteiriças com a filosofia” (CÍCERO *apud* ORSINI, 1997, p. 1).

mais: como ela se torna a figura central – a única figura – nas monotípias dessa fase. Nesses trabalhos, há apenas planos de cor e grafia. Burchard gostava de trabalhar com folhas de acetato cortadas de várias maneiras e tamanhos. Cobria estas folhas de tinta e as dispunha sobre a prensa. Elas funcionavam como se fossem folhas de papel: folhas de um caderno sobre o qual se escrevia. Em outras obras, sobre a folha já prensada e ainda molhada, ele fazia inscrições com uma ferramenta para gravura. Lore, sua viúva, contou-me que ele, em alguns casos, passava o papel já trabalhado uma outra vez pela prensa, com uma nova armação de folhas de acetato. É o próprio Burchard (1979, [s.p.]) que descreve seu método no catálogo da exposição na AKI Galeria:

A Monotipia é um método de impressão única.

O processo é o de espalhar, pingar, manchar com tinta uma superfície de vidro, de pedra ou de metal que é trabalhada com estilete, pincel, vareta, rolo ou qualquer outro instrumento, e sobre a qual é colocada uma folha de papel que receberá a imagem transferida através de pressão.

Os efeitos praticamente imprevisíveis, aparecem devido às propriedades físicas de viscosidade, densidade, e espessura da película das cores, que dificilmente seriam obtidos de outra maneira.

A Monotipia permite ao artista um trabalho espontâneo, reunindo uma série de experiências que se modificam e diversificam em cada obra.

Frederico Moraes (1977, p. 9), na coluna que assinava no jornal *O Globo*, assim descreveu o modo de proceder de Burchard por ocasião de sua exposição no Museu Nacional de Belas Artes no Rio:

Feita uma primeira impressão, aproveita-se das possibilidades das seguintes, quando então serve-se das cores existentes nas chapas após a primeira impressão, e utilizando-se de recursos que modificam elementos antigos, acrescenta novos, criando dessa forma uma composição distinta, em que o próprio tema é modificado continuamente.

Por isso, cada uma é diferente da outra, sendo que algumas orbitam em torno de pequenas variações sobre o mesmo tema. Burchard (1985b, [s.p.]) chamava suas gravuras de “the painterly print” [gravura pintada] e frisava o gosto pela série, gosto que já estava presente nas monotípias da primeira fase:

Na gravura gosto de fazer séries, sempre existe um caminho do primeiro até o último estado, o desenvolvimento de uma ideia pictórica. Brinco muito com esta ferramenta maravilhosa que é uma prensa de gravura. O gravador solitário não deve ser escravo de processos arcaicos, e assim desenvolvi processos novos, simples e atraentes que tive oportunidade de ensinar. Imprimindo tiragens,

edições, gosto de individualizar cada impresso para meu divertimento e para fugir da rotina. Os colecionadores adoram, mas os jurados, nas exposições convencionais, recusam (BURCHARD, 1985b, [s.p.]).

Com esses “processos novos” inventados por ele, muito baseados em sobreposições, como na série “FB” (Figuras 8-10), tem-se como resultado uma forte sensação de profundidade de campo. Mira Schendel, em alguns trabalhos, também lançava mão da sobreposição para forjar um profundidade de campo. No entanto, esta sobreposição não se dá na superfície bidimensional do papel (raramente ocorre ali), mas na justaposição de placas de acrílico, dentro das quais se encontram letras e/ou outros símbolos, impressos diretamente nas próprias placas ou em papéis inseridos nelas.

Se, por um lado, esse procedimento de Burchard leva à sugestão de uma profundidade de campo, por outro, torna ainda mais difícil a leitura do que está escrito. Burchard, como Twombly (BARTHES, 1990a, p. 144), não é um aluno caprichoso que desenha sua letra num caderno de caligrafia. Pelo contrário, faz lembrar a letra de quem ainda não tem familiaridade com os instrumentos de escrita, como o lápis ou a caneta – ou com a língua: vale frisar que pouquíssimas são aquelas monotípias que trazem escritos em alemão; na maioria delas, eles estão em português e, numa parte menor, em francês. A grafia vai se desfazendo, se desmanchando, como se o escriba se cansasse ou como se não quisesse que ela fosse decifrada. Em mais de uma ocasião, Burchard afirmou que não se deveria procurar o significado das palavras inseridas nos trabalhos. Já em 1985, definia sua escrita desta maneira:

Uma escritura sem rodeios, escritura de impulso, rápida, relaxada, protestadora e que diz: é inútil procurar um sentido onde ele não existe. Essas pinturas não contêm uma mensagem e não posso dar explicações. É justamente isso que me fascina, de fazer algo que continua no ar, escapa de uma definição, pelo menos por mim mesmo (BURCHARD, 1985b, [s.p.]).

Em *Uma chave para a obra*, precisou ainda:

Lanço feixes de palavras de encontro ao observador, seu cérebro é colocado num estado de absurdos volteios, até que se dedica a abdicar da busca por um sentido racional do que vê e entregar-se ao efeito das sentenças em farrapos, como se entregaria a uma música John Cage (BURCHARD, 1991, [s.p.]).

Burchard parece querer dar vazão, mais do que ao livre pensamento, ao próprio gesto da escrita. Talvez por isso o código visível ao espectador

será quase sempre uma incógnita, já que este não terá acesso aos cadernos que reúnem as quadras de partida. Em texto de 1985, Burchard (1985b, [s.p.]) definiu o caráter de sua obra:

É essa escritura do desejo, puro suplemento do corpo que se encontra na minha pintura. Parece uma teoria (não existente) de sinais elementares, letras, algarismos que apenas denotam eles mesmos. Nenhum subentendido, nenhuma demonstração, eles estão lá como vestígios de uma atividade intelectual contínua e não separada dos movimentos profundos do corpo em si próprio.

O segredo, a fragmentação, a fenda – em síntese, o que não é apreendido de todo – levam à escrita como desejo, ou, para tomarmos emprestado um termo de Barthes (1987, p. 20), de quem Burchard era leitor, levam à escrita como *jouissance*, como gozo, aquela escritura em “estado de perda”:

Texto de gozo: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.

É o próprio Burchard (1985b, [s.p.]) quem salienta:

Não é o corpo constituído e polido pelo uso ou costume social, é o corpo estourado, fragmentado, reduzido na maioria das vezes aos seus orifícios e às suas saliências que o homem desde o princípio traçou nas paredes – um pé, um braço, uma boca, uma orelha, um sexo, ideografia do desejo.

REFERÊNCIAS

- BARDI, P. M. *Burchard: série de monotipias de gravura*. São Paulo: MASP, 1976.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BARTHES, Roland. *Cy Twombly* ou *Non multa sed multum*. In: *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990a, pp. 143-160.
- BARTHES, Roland. Sabedoria da arte. In: *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990b, pp. 161-175.
- BURCHARD, Hartwig. A vida. In: *Burchard no MASP*. São Paulo: MASP, 1985a, [s.p.].
- BURCHARD, Hartwig. O trabalho criativo. In: *Burchard no MASP*. São Paulo: MASP, 1985b, [s.p.].

- BURCHARD, Hartwig. *Uma chave para a obra*. Datiloscrito, 10 dez. 1991, [s.p.]. Acervo de Lore Sophie Hacker.
- BURCHARD, Hartwig. *Sem título* [EM]. 1998a. 1 Monotipia sobre papel, color., 75 x 106,5 cm. Acervo de Lore Sophie Hacker.
- BURCHARD, Hartwig. *Sem título* [FB]. 1998b. 1 Monotipia sobre papel, color., 75 x 106,5 cm. Acervo de Lore Sophie Hacker.
- BURCHARD, Hartwig. *Sem título* [AZ]. 1999a. 1 Monotipia sobre papel, color., 75 x 106,5 cm. Acervo de Lore Sophie Hacker.
- BURCHARD, Hartwig. *Sem título* [EB]. 1999b. 1 Monotipia sobre papel, color., 75 x 106,5 cm. Coleção Lore Sophie Hacker. Acervo de Lore Sophie Hacker.
- BURCHARD, Hartwig. *Sem título* [EM]. 1999c. 1 Monotipia sobre papel, color., 75 x 106,5 cm. Acervo de Lore Sophie Hacker.
- BURCHARD, Hartwig. *Sem título* [ES]. 1999d. 1 Monotipia sobre papel, color., 75 x 106,5 cm. Acervo de Lore Sophie Hacker.
- FRANCHETTI, Paulo (org.). *Haikai – Antologia e história*. Campinas: Unicamp, 1990.
- KIEFER, Anselm; ARASSE, Daniel. *Rencontres pour mémoire*. Paris: Editions du Regard, 2010.
- MORAES, Frederico. Artes plásticas. *O Globo*, 9 jan. 1977, p. 9.
- CÍCERO, Antonio. [Entrevista a Elisabeth Orsini]. A voz de um poeta de vários mundos. *O Globo*, “Prosa & Verso”, 19 jul. 1997, p. 1.
- RESENDE, Ricardo. Em busca de comunicação. In: CASSUNDÉ, Bitu; RESENDE, Ricardo (orgs.). *Leonilson: Sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- SAGGESE, Jordana Moore. *Reading Basquiat: Exploring Ambivalence in American Art*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2014.

ANEXOS

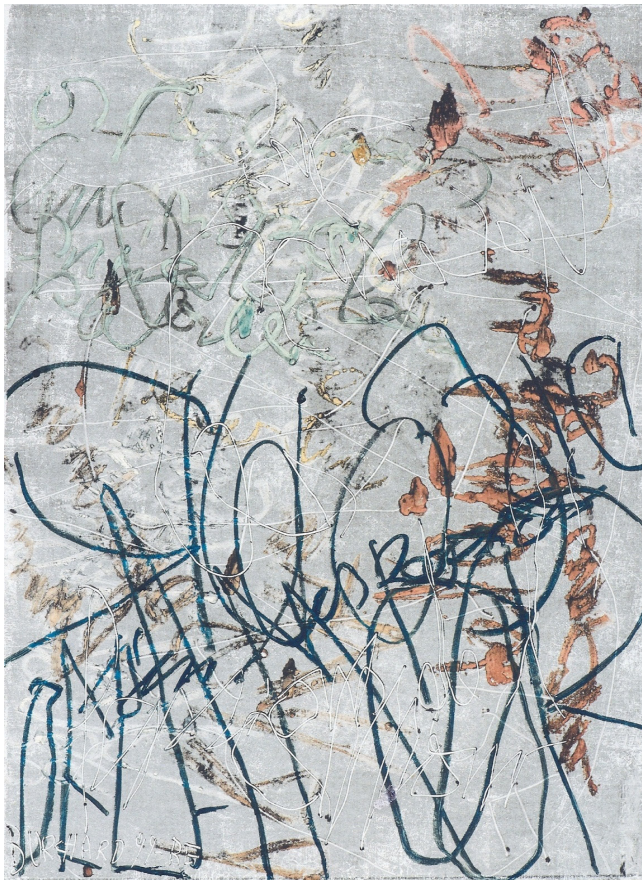


Figura 1 – *Sem título* [BE]. 1999. Monotipia de Hartwig Burchard.
Fonte: Coleção Lore Sophie Hacker.

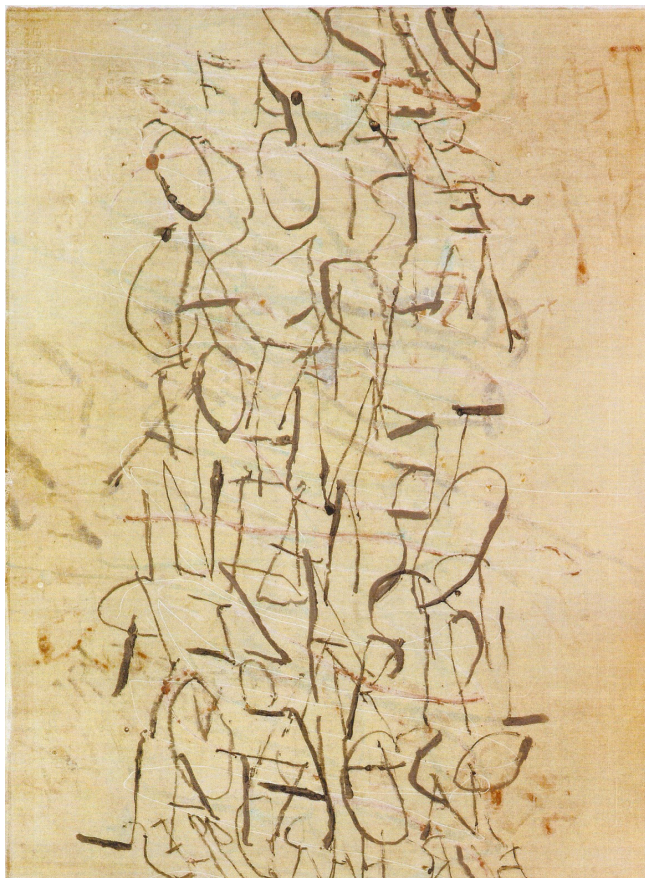


Figura 2 – *Sem título [ES]*. 1999. Monotípia de Hartwig Burchard (1999).
Fonte: Coleção Lore Sophie Hacker.



Figura 3 – *Sem título [EM]*. 1998. Monotipia de Hartwig Burchard (1999c).
Fonte: Coleção Lore Sophie Hacker.



Figura 4 – *Sem título [EM]*. 1998. Monotipia de Hartwig Burchard (1998a).
Fonte: Coleção Lore Sophie Hacker.



Figura 5 – *Sem título [EM]*. 1998. Monotipia de Hartwig Burchard (1998a).
Fonte: Coleção Lore Sophie Hacker.



Figura 6 – *Sem título [EM]*. 1998. Monotipia de Hartwig Burchard (1998a).
Fonte: Coleção Lore Sophie Hacker.



Figura 7 – *Sem título [AZ]*. 1999. Monotipia de Hartwig Burchard (1999a).
Fonte: Coleção Lore Sophie Hacker.



Figura 8 – *Sem título [FB]*. 1998. Monotipia de Hartwig Burchard (1998b).
Fonte: Coleção Lore Sophie Hacker.



Figuras 9 – *Sem título [FB]*. 1998. Monotipia de Hartwig Burchard (1998b).
Fonte: Coleção Lore Sophie Hacker.



Figura 10 – *Sem título [FB]*. 1998. Monotipia de Hartwig Burchard (1998d).
Fonte: Coleção Lore Sophie Hacker.

Recebido: 11/01/2019

Aceito: 26/04/2019

Publicado: 11/07/2019