

Entre texto e imagem: título e quadro

Júlia Almeida

Dentro do tema das relações entre texto e imagem e de como a atualidade tece os fios das malhas verbovisuais que compõem a cena intersemiótica contemporânea, interessam-nos os processos de textualização e de hibridização textual, entendendo texto em sentido amplo, como materialidade concreta que pode ser integrada por diferentes semioses (verbais, visuais, sonoras, etc.) e tendo como suporte os mais diversos meios tecnológicos.

Oriunda da convergência de estudos de texto e discurso, a noção lingüística de *gênero textual*, formulada por Bakhtin e revisitada recentemente para trabalho na atualidade sígnica e midiática (Marcuschi, 2003a), parece um bom vetor de investigação por colocar-se na interface linguagem e sociedade e por assim evidenciar questões pragmáticas, ao explicitar o gênero como “ato de linguagem de um nível de complexidade superior” (Maingueneau, 2004: 67), sujeito a condições de produção e a mutações sociais. Sem pretender circunscrever-se a campos específicos, como a noção clássica (literária ou retórica) de gênero, o conceito bakhtiniano de gênero pretende referir-se ao conjunto sempre aberto de formas comunicativas em que se encarnam os enunciados verbais à medida que a língua é posta em uso. Assim, se é gênero um romance ou um conto, uma bula de remédio e uma conversa espontânea também o são.

Ao nos propormos sondar o estatuto genérico dos *títulos* do quadro, tendo em mente essa visão ampla de gênero e texto, queremos investigar: a relação que tais enunciados verbais têm com a obra pictórica que pretendem nomear; mais amplamente, a relação entre texto e imagem na atualidade sígnica, no rastro dos regimes sígnicos contemporâneos, com seus deslocamentos, distribuições e interfaces. En-

tendemos por regimes sgnicos as configurações languageiras e semióticas que se atualizam em sociedades e épocas diversas como vetores das relações de força, da vida cognitiva e afetiva, orientando nossas experiências subjetivas e interativas.

Contemplando obras-primas

O livro *Razão e prazer - Do cérebro ao artista*, de Jean-Pierre Changeux (1997)  um rico encontro do desenvolvimento das neurociências como o campo esttico: temos aí um neurocientista-colecionador buscando as bases neuronais do prazer esttico, sem desconsiderar a tensão entre o biológico, o psicológico e o social, entre os afetos e a razão, entre o artista e o contemplador. A tese principal, e que d título ao livro, supõe que a contemplação e o prazer esttico façam intervir processos bem distintos, que vão desde a captação da superfície colorida e das formas (a mais pura sensação), passando pela atividade de reconhecimento de formas e figuras (a percepo), que despertar, em ressonância com as imagens internas armazenadas pelo espectador (a memória), uma síntese significativa da obra (compreensão), desdobrada nas hipóteses de sentido e de prazer que coroam a fruo do quadro. Implicam, portanto, distintas operações e faculdades, recrutando neurologicamente tanto estados de atividade do sistema límbico (o "cérebro das emoções") como representações mais sintticas do córtex frontal (relacionado ao raciocínio e  razão)¹. A contemplação seria assim atividade orientada para a captura de sentidos sgnicos, nunca imanentes  obra e dependentes de uma leitura, também entendida como "conjunto de processos de decodificação, mas também de associação com uma série indefinida de mensagens, lembranças, hábitos, afetos, multiplicidades intensivas ou qualidades existenciais que formarão 'o outro fragmento'" (Lévy, 1998: 126-7).

Descrição técnica do prazer esttico, que uma passagem de Melville (1982) parece confirmar a tese central, em que o personagem Ismael de *Moby Dick* descreve um quadro que subitamente lhe rouba a atenção ao entrar numa estalagem:

A um lado pendia um imenso quadro a óleo, tão enfumaado e mutilado que para alcançar alguma compreensão de seu significado, à luz incerta do lugar, era preciso um estudo diligente, uma série de visitas sistemáticas [...]. Tão inexoráveis massas de sombra e penumbra faziam pensar que algum artista [...] se tivesse esforçado para delinear o caos enfeitiçado [...]. Porém o que mais surpreendia e intrigava era uma massa negra, longa, inflexível e prodigiosa de algo que pendia no centro do quadro, sobre as três linhas azuis enfumaadas e perpendiculares, flutuando acima de uma espuma indefinível [...]. Uma tela úmida, pantanosa, capaz de tornar neurastnico o homem mais distraído. Contudo, desprendia-se dela uma espécie de sublimidade indefinível, meio frustrada, inimaginável, que transtornava tanto que a gente

jurava involuntariamente não descansar, até descobrir o significado daquela pintura maravilhosa. De vez em quando alguma idéia brilhante, mas, ai de nós, ilusória, se apresentava ao espírito. “É o Mar Negro durante uma tormenta, à meia-noite [...] A dispersão da torrente do Tempo rodeada de gelo”. Finalmente, porém, todas essas conjecturas cediam diante do objeto prodigioso que enchia o centro do quadro. Uma vez resolvido isso, tudo mais estava esclarecido. “Mas... um momento: não tem por acaso uma leve semelhança com um peixe gigantesco, talvez o próprio Leviatã?” (p. 48-49).

E de fato era, depois de confirmada com amigos a hipótese final do personagem: nada menos que uma grande baleia sobre as velas de um navio, sinal sombrio do que iria suceder na trama. Na descrição literária encontram-se associados todos os processos da contemplação estética acima descritos pelo cientista, revoltos no turbilhão da experiência: das cores e das formas que, uma vez transformadas em impulsos elétricos no cérebro, teimam em não aceder a uma síntese significativa, mesmo com todo o repertório de imagens internas do personagem convidado a ressoar nessa visão particular da obra.

Curiosamente, não vemos, em nenhum lugar dessa análise de Changeux sobre o processamento neuronal da obra de arte (mais recepção do que criação), uma única menção ao papel dos *títulos* nesse processo. A contemplação e a compreensão da obra parecem prescindir completamente dos elementos verbais que dão nome à obra, como se os títulos não pertencessem ao domínio do quadro nem com ele interagissem, mesmo quando são conhecidos e referidos pelo autor em sua análise. Em nenhum momento, a semiose verbal aí intervém, nem nos processos neurocognitivos de fruição da obra nem nos de criação, sobre os quais Changeux apresenta os vários estados evolutivos das imagens no cérebro do artista: quando decupa em um esquema hipotético de imagens a criação do quadro *Lamentation sur le Christ mort*, em nenhum momento cabe qualquer referência sobre o enunciado verbal que pode ter disparado ou coroado o processo de criação imagético do pintor Jacques de Bellange (1997: 45).

Poderíamos justificar de imediato essa ausência afirmando coisas diversas: os títulos não mereceriam nenhum destaque nas obras pictóricas, pois são absolutamente dispensáveis, já que muitas delas não os apresentam; que na relação entre imagem e título no contexto do quadro, a primazia do pictórico é tal que nada ou muito pouco haveria a ser dito a respeito do título, como se o enunciado verbal que intitula a obra tivesse função semiótica mínima, mero instrumento de designação formal da obra, que não participaria do processo de sua contemplação/compreensão.

Mas nosso lugar de investigação dos gêneros textuais nos obriga a ir mais longe. Sendo um enunciado verbal que circula socialmente, os títulos dos quadros merecem por si um estatuto genérico e um lugar no *continuum* dos gêneros textuais

que se tece a cada dia. Principalmente se estamos diante das pinturas e aquarelas de Gonçalo Ivo, cujas obras parecem conduzir o espectador a uma leitura intersemiótica, em que os títulos têm papel ativo: *Antônia*, *Leonardo e os brinquedos*, *Rio Vargem Grande* e *Luz da tarde de quinta-feira* são alguns entre tantos que, de tão concretos e particulares, parecem fazer mais do que a designação do quadro, suscitando imagens mentais que intensificam a leitura da plástica. Se fôssemos usar aqui o modelo de contemplação de Changeux, como deixar de lado os títulos, que parecem ter um lugar de destaque na poética visual de Gonçalo Ivo? Fato suficiente para nos sugerir uma indagação mais ampla sobre o papel dos *títulos* na pintura.

Entre imagem e texto

Comecemos a vasculhar os ângulos de relação entre imagem e texto no universo das artes plásticas a partir de Foucault e de sua análise meticulosa em *Isto não é um cachimbo* (2002). Trata-se de uma pesquisa em torno da arte moderna e dos procedimentos (“diabruras”) do pintor Magritte, em que são convidados também Klee e Kandinsky, reunidos os três para revolver os princípios que teriam reinado sobre a pintura ocidental do século XV ao XX: o primeiro princípio, que afirma a “separação entre representação plástica (que inclui a semelhança) e representação lingüística (que a exclui) [...] de modo que os dois sistemas não podem se cruzar ou se fundar”, como se tais sistemas devessem estar hierarquizados por uma ordem subordinante (de um ou de outro), não podendo nunca serem dados de uma vez (p. 39); o segundo princípio que, sinteticamente, parece fundir semelhança e afirmação, de modo que vamos sub-repticiamente de um signo que representa por semelhança a um dito que confirma tal elo representativo: “o que vocês estão vendo, é isto” (p. 42). A alta modernidade teria produzido novas relações entre imagem e texto: com Klee, abole-se o princípio da separação, e as figuras e elementos da escrita passam a conviver no espaço pictórico de uma forma única e absolutamente nova; com Kandinsky, os traços, cores, linhas, signos sem nenhuma semelhança, afirmam-se em sua singularidade, de modo que a pergunta “o que é isto?” só pode ter como resposta “forma vermelha”, “centro amarelo”, curto-circuitando o regime da representação.

Com Magritte, os elementos aparecem no mesmo espaço, mas com a condição de o enunciado contestar a identidade da figura, como exterioridade do grafismo e da plástica, uma não-relação atrás da aparência do velho espaço da representação. Isso que se diz sobre o enunciado presente no espaço pictórico em Magritte incide, também, como mostra Foucault, na escolha dos títulos pelo artista: há uma relação aleatória e complexa entre o quadro e seu título, escolhidos de modo a provocar inquietação, a vencer o automatismo do pensamento, inventando um espaço em que “estranhas relações se tecem, intrusões se produzem, bruscas invasões destrutoras,

quedas de imagens em meio às palavras, fulgores verbais que atravessam os desenhos e fazem-no voar em pedaços”, relações não-cotidianas (p. 48). Sintetizando tal análise, teríamos, no *continuum* de configurações estéticas que coincidem com a modernidade, um fervilhar de investidas na relação entre imagem e texto, que culminaria em Magritte, com a proposta de uma não-relação que se afirma na presença dos elementos verbais e pictóricos, levando ao ápice o processo de separação entre representação plástica e lingüística.

Poderíamos ensaiar uma primeira resposta à indagação que fizemos no tópico precedente sobre o papel dos títulos na pintura, dizendo que não haveria uma relação fixa e única entre a obra e o enunciado que a nomeia, mas que tal ou tais relações se integram a um emaranhado de imbricações entre visíveis e enunciáveis que definem regimes sígnicos em épocas e momentos históricos distintos. Entre o enunciado-título e a imagem do quadro inscreve-se não apenas a história, mas as transformações e fraturas imperceptíveis nas condições representativas ou sígnicas, que delimitam ângulos e intensidades com que tais formas distanciam-se, aproximam-se ou chocam-se.

Uma poética visual

Em nosso ponto de pauta estão os títulos; a desconsideração de sua existência no estudo neurocognitivo que antes mencionamos nos induziu a tal trajeto. Mas agora poderíamos mesmo dizer que talvez tenha sido oportuno a Changeux desconsiderá-los, pois estando diante de obras do século XVII e imbuído por um regime de separação bem constituído entre representação visual e lingüística, esse seria o caminho mais natural de sua pesquisa (o que não permite, no entanto, generalizações sobre a contemplação estética em geral). Em outro lugar de análise estaria Foucault, sob o fogo cruzado das investidas da modernidade em fronteiras entre texto-imagem, sem uma solução única ou estável para sua relação ou não-relação. Se na amostra de obras de Bellange que Changeux examina, os títulos podem ser esquecidos, na de Magritte, Foucault é obrigado a neles se deter e a confirmar aí o princípio de exterioridade e de estranhamento que o alinhava à plástica, como elemento aleatoriamente escolhido para produzir inquietação.

Dito isso, poderíamos então indagar o caso que nos parece interessante, o dos títulos de Gonçalves Ivo: pintor brasileiro que inicia seu trabalho na década de 1980 e que se consagra internacionalmente a partir dos anos 1990, destaca-se pelo uso de uma paleta de cores bem própria (é reconhecido colorista) em telas a óleo e aquarelas, pela natureza geométrica e abstrata de suas formas e paisagens e, gostaríamos de mostrar, por um uso curioso dos títulos na relação com a plástica. Se o espectador dos quadros de Bellange pode prescindir dos títulos na fruição estética da obra, já que a representação pictórica contém todos os elementos que a sustentam

independentemente da representação lingüística, se o espectador de Magritte é levado a contestar todo laço simples e aparente de relação entre visível e enunciável (título ou elemento verbal no espaço pictórico) descortinando uma não-relação por trás da representação, com Ivo parece-nos que a interação entre imagem e título é de tal modo constitutiva da obra e das suas possibilidades de leitura, que não poderíamos nem prescindir dos títulos nem usá-los de modo contestatório.

Vejamus melhor seu procedimento segundo Antonio Fernando de Franceschi: “a maioria dos trabalhos é de natureza geométrica e abstrata. No entanto, há neles, freqüentemente, uma presença ainda que remota da representação reforçada pelos títulos naturalísticos” (Instituto Moreira Salles, 2003: 70). De fato, se observamos sua produção tal como registrada nos catálogos de exposições nacionais e internacionais², vemos proliferarem-se e repetirem-se (com pequenas variações):

paisagens: *A floresta, Paisagem, As ilhas, O lago, Montanhas, A grande paisagem*

igrejas: *Igreja Africana, Catedral Africana, Catedral*

rios: *Rio Várgem Grande; Rio São Francisco, Rio Zaire, Rio Negro, Barcos do Rio Zaire*

cortes tempo-espaciais: *Fim da tarde (aquarela para segunda-feira), Outono, Madrugada*

luzes e atmosferas: *Luz do sol, Luz da tarde quinta-feira*

peixes: *Peixes Africanos; Peixes (num dia nublado), Um peixe no céu, Cural de peixes*

pedras, panos, objetos etc.: *Pedras, Pano da Costa, Mesa de Bilhar*

Todos esses trabalhos delimitam bem o escopo do procedimento que brevemente apresentamos: formas abstratas com um mínimo de representação (e remota semelhança), reforçada pelos títulos concretos e singulares que “fazem ver” na obra o que a imagem apenas deixa entrever: “referência sibilina na minha pintura, a paisagem se oculta entre as matérias ásperas da areia e terra e nos espaços abertos pela cor” (Ivo, 2000: 103). Paisagem que se oculta e que se entrevê.

Em um pequeno texto de 1994, *Iluminações*, Ivo distingue-se de um artista figurativo (“não estou interessado na representação da realidade”) e lança em epígrafe uma citação de Braque: “se me perguntar se uma determinada forma, num dos meus quadros, representa a cabeça de uma mulher, um peixe, um vaso, um pássaro, ou os quatro juntos, não poderei lhe dar uma resposta categórica, porque esta confusão metamórfica é fundamental à poesia” (Museu de Arte Moderna, 1994: 10). *Confusão metamórfica* que conduz a representação a um estado de suspensão poética. Que dizer então dos títulos neste conjunto? Vejamus alguns quadros:

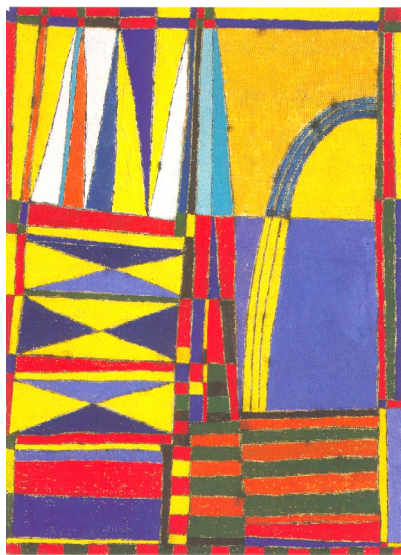


Fig. 1 – A casa (2003)



Fig. 2 – As ilhas (2003)



Fig. 3 – Lanterna mágica (2003)

Como espectadores, parece-nos que nesse caso o efeito de “confusão metamórfica” é tão mais intenso e prazeroso quando incluímos no processo de leitura da obra os signos verbais do título. Da imagem ao título, do título à imagem, parece-nos que neste vaivém tensionamos e intensificamos nossos operadores de leitura, multiplicando hipóteses de sentido e de prazer, para usarmos a terminologia de Changeux. E se fôssemos seguir as trilhas neuronais explicitadas por este autor, diríamos que os quatro processos que intervêm na contemplação, a sensação, a percepção, a memória e a compreensão, encontram-se tanto mais ativados e ressonantes, quanto se deixam percorrer pelo complexo sógnico de imagem e texto, que, juntos de alguma maneira, deixam revelar o *percepto*, no sentido deleuzeano, como visão hiperdimensionada da paisagem, como atmosfera de uma hora do dia capturada em traços e cores. “Gonçalo Ivo [...] nos revela a riqueza da Pintura. Descobre até mesmo palavras, ora úmidas como aquarelas recém pintadas, ora como certa árvore de um quadro de um pintor anônimo do quatrocento italiano e muitas outras coisas”³.

Seria interessante introduzirmos a hipótese de Mitchell, retomada por Schollhammer (2002: 32), sobre o paradigma visual da atualidade: “a interação entre imagens e texto é constitutiva para a representação em si”, sugerindo que “o conjunto texto-imagem forma um complexo heterogêneo fundamental para a compreensão das condições representativas em geral” (p. 33). Isso significaria dizer que de algum modo viramos a página epistêmica de uma não-relação (dissociação/contestação) entre imagem e texto e que, com a cultura contemporânea, colocamo-nos em outro lugar de produção e leitura sógnica. Um dos indícios dessa nova relação seria o aspecto misto dos textos e das imagens nos produtos culturais contemporâneos, como aponta Schollhammer (2003: 90), lançando mão da distinção entre visibilidade e visualidade:

(...) a visibilidade de uma proliferação cada vez maior de imagens até um grau de onipresença que acaba convertendo a imagem visível na opacidade de uma realidade imagética indecifrável, e, por outro lado, a visualidade, ou seja, a possibilidade de identificar a representação dificultada pela tendência entrópica da imagem. É por esse motivo que, hoje, a imagem da publicidade, dos *outdoors*, da televisão, do vídeo e dos meios digitais não dispensam sua inscrição do enunciável, do texto, do slogan, do título ou da iconologia geral, necessária para poder aparecer, ser vista e ser entendida.

Na obra de Gonçalo Ivo esta relação intersemiótica parece cobrir uma nova zona de enlances: o enunciado verbal, que por definição é capaz de designar conceitos e abstrações, torna-se o mais concreto possível, remetendo a indivíduos, momentos e lugares particulares, o que seria o papel semiótico por excelência da imagem, que se torna então livre para metamorfosear-se, geometrizar-se, abstrair-se (estendendo os

limites da representação pela “confusão metamórfica”⁴). Duplo devir: devir-imagem do texto, devir-texto da imagem.

Tal uso em particular do gênero textual em questão não nos autoriza a falar em nome dos títulos em geral nas artes contemporâneas, pois teríamos evidentemente que ampliar a amostra de obras e de artistas. Mas, percorrendo exposições⁵ recentes de trabalhos contemporâneos diversificados, fica a impressão de que a justaposição entre título e obra propriamente (e aqui se inserem não apenas quadros, mas objetos, fotos-instalações e vários outros tipos de linguagens e meios) estabelece mais do que a mera relação entre nome e coisa nomeada, de designação ou de explicação, atuando como uma complexidade sógnica, cujas pistas verbais parecem potencializar as hipóteses de sentido (e de não-sentido) formuláveis pelo espectador-leitor, garantindo muitas vezes um convívio com o irrepresentável que a obra celebra (impossibilidade de responder a pergunta “o que é isto?”, a não ser como em Kandinsky: “forma vermelha”, “centro amarelo”).

Mas se no momento apenas podemos lançar tal hipótese com relação aos títulos na arte contemporânea, poderíamos já nos assegurar de que o papel dos títulos no conjunto da obra, sua produção e leitura, conhecem variações que se imbricam nas relações entre enunciáveis e visíveis que configuram as épocas e suas arquiteturas sógnicas. Para melhor caracterizar tais construtos textuais – os títulos em sua relação com a obra –, teríamos que os dispor num *continuum* que recobriria os sistemas de relações entre texto e imagem, entre escrita e desenho, à semelhança do que foi feito por Marcuschi (2003b) com as relações entre fala e escrita. Constaríamos com surpresa que “a distinção entre escrita e desenho (ou artes plásticas em geral) é algo bastante recente” e que o grafismo pré-histórico situa-se “num nível quase idêntico ao da técnica e da palavra” (Lévy, 1998: 18).

E talvez encontrássemos assim a senha para o entendimento das novas utopias semióticas, como a de Pierre Lévy, da ideografia dinâmica: experimentar e unir semioses em novas tecnologias intelectuais, pela construção de uma linguagem icônica que tenderia à língua, capaz de uma vez só de incluir a flexibilidade, a abstração, a sistematicidade e a interação das línguas à bi-dimensionalidade, à animação, à facilidade de percepção e memorização da imagem. Mais do que segmentar linguagens e processos cognitivos, experimentar novos complexos semióticos que potencializem as possibilidades intelectivas e afetivas humanas, estendendo os limites e expandindo os vetores do pensamento e do afeto.

Júlia Almeida
Professora da Universidade Federal do Espírito Santo

Notas

1. O que se comprova por meio de experimentos com animais e casos patológicos, que indicam o ponto de ativação cerebral nos processos implicados.
2. Além dos catálogos citados e listados nas Referências, consultamos: *Vénice Design Art Galleries. Gonçalo Ivo* (Veneza, 2003); Galerie Flak. *Gonçalo Ivo – Peintures et aquarelles* (Paris, 2004).
3. Citação de José Maria Dias da Cruz, autor da orelha do livro *Gonçalo Ivo - Diário de Imagens* (Ivo, 1996).
4. É fato que há uma parte da obra de Ivo, constituída por trabalhos figurativos (como os que têm árvores como tema), que curiosamente prescindem de títulos. Não há porque etiquetá-los com títulos, já que o jogo poético não é mais entre imagem-e-texto, e cuja sobreposição seria mera tautologia.
5. Exposições visitadas pela autora no Museu de Arte Moderna (set/2004) e no Jardim Botânico (out/2004), ambas no Rio de Janeiro.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CHANGEUX, Jean-Pierre. *Razão e prazer – Do cérebro ao artista*. Lisboa: Odile Jacobe, 1994.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES (São Paulo, SP). *Gonçalo Ivo*. São Paulo, 2003.
- IVO, Gonçalo. *Gonçalo Ivo – O livro das árvores*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.
- _____. *Gonçalo Ivo – Diário de Imagens*. Rio de Janeiro: Brasil-América (EBAL), 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- LÉVY, Pierre. *A ideografia dinâmica: rumo a uma imaginação artificial?* São Paulo: Loyola, 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2004.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R. e BEZERRA, M. A. (orgs.). *Gêneros textuais & ensino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003a, p. 19-36.
- _____. *Da fala para a escrita – Atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2003b.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO (Rio de Janeiro, RJ). *Gonçalo Ivo*. Rio de Janeiro, 1994.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 28-41, jan./jun., 2001.

Resumo

Impulsionado por estudo neurocognitivo acerca do prazer estético e por estudos sobre processos de textualização na contemporaneidade, este trabalho pretende sondar o estatuto semiótico e genérico dos *títulos* dos quadros em sua relação intersemiótica com o quadro e com os elementos pictóricos. Contrastando configurações sógnicas e estéticas envolvendo texto/imagem, estas reflexões tomarão, como campo exploratório da relação entre título e quadro, a obra de Gonçalo Ivo.

Palavras-chave

Texto e imagem; Processos intersemióticos; Pintura.

Resumé

A propos du sujet particulier de la relation entre le texte et l'image, cette étude cherche à éclairer le statut des titres des tableaux comme faisant partie des complexes semiótiques contemporains. On s'occupera ici de la peinture de Gonçalo Ivo, en tenant compte des différents modes de relation entre représentation plastique et représentation linguistique.

Mots-clés

Texte et image; Procédés intersemiotiques; Peinture.