

Do *disegno*¹ ao desenho²

Jacqueline Lichtenstein³

Tradução: Renata Oliveira Caetano

Revisão da Tradução: Isadora Araújo Pontes
e Leonardo Felipe de Mattos

Este ensaio de Jacqueline Lichtenstein, ainda inédito no Brasil, foi apresentado em um colóquio belga e, posteriormente, foi publicado nos anais do evento, organizados por Mark Streker, em 2004. Localizei o texto em 2015, durante uma pesquisa na Bibliothèqu Saint-Geneviève, em Paris. Em 2017 entrei em contato com a autora que autorizou a presente tradução e a publicação na revista Nava. Lichtenstein já é bastante conhecida pela obra *A Pintura*, que na edição brasileira foi dividida em 14 volumes. Identificamos em alguns deles um interesse particular pelo tema do desenho. Como, por exemplo, no volume 07, que compila textos sobre “O paralelo das artes” e no volume 09 que trata sobre a querela que se desdobrou durante séculos em torno da questão sobre “O desenho e a cor”. Contudo, na tradução que aqui apresentamos, ela retoma a problemática, refletindo sobre as transformações da concepção de desenho ao longo dos séculos.

Renata de Oliveira Caetano

Eu gostaria, em um primeiro momento, de me deter sobre as várias significações que podem ter a palavra “desenho”, segundo os critérios que podemos utilizar para defini-lo. Cada critério inscreve, com efeito, esse termo em um sistema diferente de oposições que determina, todas as vezes, seu sentido e modifica seu campo de aplicação.

1

Optamos por manter a palavra em italiano, como no original. Segundo o dicionário Le Robert Online, “Disegno é um dos maiores conceitos da teoria de arte do Renascimento; ele significa ao mesmo tempo desenho e projeto, traçado do contorno e intenção, a ideia no sentido especulativo e ideia no sentido de ser invenção. Ele designa, portanto, uma atividade eminentemente intelectual. Se a palavra francesa *dessein*, francesa tal qual ela é utilizada pelos teóricos de arte do século XVII, traduz de forma bem adequada isso que os italianos do século precedente entendiam por *disegno* do qual ele conserva o duplo sentido, por outro lado, a distinção entre *dessin* e *dessein*, que se estabelece por volta de 1750, introduz uma ruptura fundamental com a tradição italiana. No século XVIII, os versos escritos por Racine – « le *dessein* en est pris, je pars cher *Théramène* » –, continuam, mas a Academia real de pintura e escultura, mais à l’Académie royale de peinture et de sculpture, ensinava *dessein* [dessin] e não mais *projetos* [dessein]. Os dois campos semânticos que estavam reunidos no *disegno* são agora desmembrados em francês, assim como em inglês e em alemão (tradução livre)”. O original segue disponível em: <http://robert.bvdep.com/public/vvp/Pages_HTML/DISEGNO.HTM> Acesso em: 14 abr. 2017.

2

Lichtenstein, Jacqueline. Du *Disegno* au *Dessin*. In: STREKER, Mark (Org.). *Du *dessein* au *Dessin**. Colloque organisé par les Instituts Saint-Luc de Bruxelles au Studio du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles le 19 novembre 2004. Bruxelles : La Lettre Volée. p. 15-24.

3

Foi filósofa francesa, historiadora da arte e professora de estética e filosofia da arte na Universidade de Paris IV - Paris-Sorbonne.



Um desenho é, antes de tudo, uma obra sobre papel. É nesse sentido que nos referimos a ele, quando falamos de uma exposição ou de uma coleção de desenhos. O “desenho” é aqui definido por seu suporte material e é em função desse critério que o distinguimos de obras executadas sobre outros tipos de suporte, como uma pintura ou um afresco.

Mas a palavra “desenho” não se aplica somente às obras sobre papel; um desenho pode ser executado sobre uma tela – temos numerosos exemplos na arte contemporânea – ou sobre uma parede, como no caso de desenhos preparatórios de um afresco. É necessário, então, intervir com outro critério, além desse do suporte para definir o desenho, a saber, a ferramenta. Se a natureza do suporte (papel) permite distinguir o desenho da pintura, a ferramenta – e assim, o meio – é, no entanto, um critério para caracterizar o desenho em comparação com a pintura. As ferramentas do desenho são o lápis, a caneta, o carvão vegetal, e não o pincel, a broxa ou a espátula; desenhamos, em geral, à lápis, à tinta, à carvão ou à giz; pintamos à óleo. Mas, os pintores podem, às vezes, desenhar com o pincel, como mostram os magníficos desenhos preparatórios à óleo (*bozetti*)¹ de Rubens.

O desenho pode ser também definido pela cor, ou melhor, pela ausência de cor. Geralmente – mas não necessariamente, como vimos – a palavra “desenho” designa uma obra em preto e branco. Nesse sentido, o desenho se opõe à cor ou ao colorido.

O desenho retoma, enfim, à ideia de traço ou ainda de contorno. Conhecemos a história, contada por Plínio, da filha do artesão Dibutades, que traçou sob o sol o contorno da sombra de seu amante que se distanciava, a fim de conservar a sua imagem. Essa narrativa pode ser considerada como um dos mitos de origem da pintura. É interessante perceber, a esse respeito, que entre as obras que ornamentam uma das salas da *Casa Vasari*, em Arezzo, dentre as quais o artista representou várias histórias relativas à pintura, que encontramos em Plínio, essa da filha de Dibutades foi ligeiramente transformada: Vasari representou um homem traçando um desenho sobre a parede.

Essa lista de significados não pretende, evidentemente, ser exaustiva, mas ela ilustra suficientemente a extrema polissemia do termo “desenho”. Sem prosseguir nessa investigação, gostaria de me deter

4

Optamos por deixar no original entre parênteses os termos que apresentam dois substantivos e apenas um em português para que possa ser feita a distinção ortográfica e semântica. Isso auxilia os leitores na diferenciação sobre os usos desses pela autora, no original em francês.



Do *disegno* ao desenho
Jacqueline Lichtenstein

em um aspecto dessa polissemia, fundamental ao meu propósito; algo que diz respeito ao desenho, não considerado como coisa independente (como, por exemplo, quando falamos do desenho de Rafael), mas em sua relação com a pintura. O desenho pode, efetivamente, designar tanto uma parte da pintura (o desenho em oposição ao colorido), um aspecto da atividade pictural (como quando dizemos que tal figura pintada por Rafael é perfeitamente desenhada) quanto o fundamento mesmo dessa atividade, o que a constitui como atividade artística: é assim que a pintura é definida, por Vasari, como uma arte do desenho.

Uma definição similar dá à palavra “desenho” um significado bem mais amplo que aquele que usamos de forma corrente nos dias de hoje. Ele está no centro da reflexão sobre arte, tal como se desenvolveu a partir do Renascimento até o fim do que convencionou-se chamar Idade Clássica, como testemunham não somente textos teóricos, mas também a etimologia e o uso do termo até o século XVIII.

A palavra francesa para desenho é derivada do italiano “*disegno*”. Do modo como foi empregada pelos artistas e teóricos da arte do Renascimento, “*disegno*” tem muitos significados. Há, inicialmente, o sentido corrente de desenho: em seu “*Discorso sopra l’arte del disegno*”⁵, Benvenuto Cellini distingue, assim, entre os vários tipos *disegni*, correspondendo à um modo *di disegnare*. Mas, assim como “*disegnare*”, que significa ao mesmo tempo desenhar e projetar um plano, “*disegno*” inscreve o desenho em uma configuração particular constituída de uma dupla rede de significados que se entrecruzam. Para tratar o desenho como linha, traçado, contorno, os teóricos se utilizam de outros termos, e especialmente o termo “*circonscrizione*” que encontramos, por exemplo, em *Della pittura d’Alberti*⁶. O “*disegno*” não é a *circonscrizione* nem a *linea*; ele não é um desenho, no sentido que damos a esse termo e que corresponde, por exemplo, ao termo inglês “*drawing*”. Se ele designa o desenho, é enquanto expressão de uma representação mental, de forma a apresentar o espírito ou a imaginação do artista. É assim que o define Vasari: “Ele é como a forma (*forma*) ou ideia (*idea*) de todos os objetos da natureza, sempre original em suas medidas. Que ele trate de corpos humanos ou de animais, de plantas ou de prédios, de escultura ou de pintura, compreendemos a relação do todo com as partes, das partes entre elas e com o todo. Dessa compreensão se

5

BENVENUTO CELLINI, *Discorso sopra l’arte del disegno* (1568) in PAOLA BAROCCHI (s.l.d.), *Scritti d’arte del Cinquecento*, Milan-Naples, Ricciardi, 1971-1977, vol. 2 (Nota do texto originalmente).

6

LEON BATTISTA ALBERTI, *De pictura* (1435) / *Della pittura* (1436), bilingüe latin-italien, Cecil Grayson (s.l.d.), Rome- Bari, Laterza, 1975 (Nota do texto originalmente).



Do *disegno* ao *desenho*
Jacqueline Lichtenstein

forma um conceito (*concetto*), uma razão, originada na mente pelo objeto, cuja expressão manual se nomeia *disegno*. Essa é, portanto, a expressão sensível, a formulação explícita de uma noção interior na mente ou mentalmente imaginada por outros e elaborada em uma ideia⁷.”

Disegno é, então, novamente atrelado à “*forma*”, à “*concetto*” e, sobretudo, à “*idea*”. Mas o *disegno* não é somente a *idea*, ele é, também, como diz Vasari, a expressão sensível da *idea*. A dificuldade que podemos ter para compreender a problemática do *disegno* em toda a sua complexidade se deve ao fato de que esse é, ao mesmo tempo, um ato puro do pensamento e seu resultado visível, no qual tem-se a participação do trabalho manual também. Enquanto ato da mente do pintor, o *disegno* corresponde à invenção, no sentido retórico do termo, ou seja, na escolha do tema. Enquanto ato manual, ele supõe uma aprendizagem técnica. “O *disegno*, escreve Vasari, quando extraiu do pensamento a invenção de uma coisa, precisa que a mão, treinada por anos de estudo, possa fazer exatamente o que a natureza criou, com a pluma ou o lápis, o carvão, a pedra ou outros meios⁸”. O *disegno* material, esse que chamamos de desenho, é sempre, então, a realização de um *disegno* mental.

Dessa forma, algumas décadas mais tarde, Zuccaro distinguirá o “*disegno interno*” do “*disegno externo*”. Para ele, o conceito de *disegno interno* iria muito além do campo da arte, “é o conceito ou a ideia, que, forma quem quer que esteja prestes a conhecer e agir⁹”. Assim, ele permite que se estabeleça uma analogia entre a criação artística e a criação divina: “[...] para agir externamente [Deus] observa e contempla, necessariamente, o *disegno interior*, no qual conhece todas as coisas que ele criou, que cria e que criará ou que poderá criar apenas com um olhar [...]”¹⁰. Ao formar seu *disegno interior*, o pintor assemelha-se, então, a Deus. A operação pela qual ele concebe em sua mente um ato puro, uma faísca da divindade em si, que faz do *disegno*, escreve Zuccaro, um verdadeiro “*segno de dio*”¹¹. Quanto ao *disegno externo*, ele “nada mais é do que o *desenho* delimitado por sua forma, desprovido de toda substância corporal: simples traço, delimitação, medida e figura de qualquer coisa imaginada ou real”¹².

Daí a importância de definir a pintura como uma “*arte del disegno*”, ou ainda por “*il primato del disegno*”, como dirá Vasari. É esse sentido agudo de *disegno* que permite compreender as questões da distinção

7

GIORGIO VASARI, Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes (1568), trad. André Chastel (s.l.d.), Paris, Berger-levrault, 1981-1989, t. 1, p. 149 (Nota do texto originalmente).

8

Id. (Nota do texto originalmente).

9

ZUCCARO, Federico. Ideia dos pintores, escultores e arquitetos (1607). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). A Pintura – Vol. 3: A Ideia e as partes da pintura. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 41.

10

Ibidem, p. 45.

11

“Sinal de Deus” (tradução livre).

12

Ibidem, p. 47-48.



Do *disegno* ao desenho
Jacqueline Lichtenstein

hierárquica estabelecida no Renascimento entre o desenho e a cor. Para os teóricos do *disegno*, a superioridade do desenho (*dessin*) sobre a cor reside no fato de que o *disegno*, no sentido de desenho, quer dizer, de traçado, corresponde sempre a uma ideia, uma intenção, um projeto, ou seja, a um *disegno* no sentido usado em francês como um *dessein*¹³. Ao contrário do desenho, cuja qualidade não testemunha somente a habilidade do pintor, mas a beleza da ideia que o anima e que dirige a suas mãos, a cor, dizem eles, deve seu brilho apenas às matérias que a compõem.

Ao definir a pintura como uma "*arte del disegno*", os teóricos italianos não se contentam em afirmar a superioridade do desenho sobre a cor. Eles proclamam a natureza intelectual da atividade pictural que elevam, dessa forma, à nobreza e à dignidade de uma arte liberal. É justamente o *disegno* que faz da pintura "*una cosa mentale*" para retomar a expressão de Leonardo. Somente assim podemos compreender por que a principal crítica endereçada àqueles que defendem a superioridade do colorido consistiu em repreendê-los por questionarem a dignidade liberal novamente conquistada pela pintura, quer dizer, rebaixá-la ao posto de arte mecânica.

No tocante à língua francesa, o termo conservaria seu sentido duplo, material e intelectual, do traço ao projeto, como atesta sua ortografia. Até a metade do século XVIII, a palavra era sempre escrita "*dessein*", o que sugere que para os artistas e autores franceses da época, isso que chamamos atualmente de desenho (*dessin*) significava também ser, ao mesmo tempo, um projeto, uma intenção. Esse duplo sentido se manifesta na definição da palavra "*dessein*" que encontramos no dicionário de Furetière (1690): "Projeto, empreitada, intenção [...] É também a ideia que se tem ao se imaginar a ordem, a distribuição e a construção de um quadro, de um poema, de um livro, de um prédio [...] Se diz também em pintura de imagens ou quadros que não tem cor."

Essa concepção do desenho (*dessin*) como *intenção*, quer dizer, como um *projeto*, será expressa justamente no discurso sobre aquilo que chamamos, a partir de então, de Maneirismo. Essa expressão caracteriza, no século XVII, uma certa maneira de desenhar, cuja grandeza reside no fato de que ela é a expressão de uma forte intenção (*dessein*), como diz Michel Anguier, na conferência pronunciada em 2 de outubro de 1677, na Academia Real de pintura e escultura, "Sobre o forte gosto da intenção":

13

Segundo o Dictionnaire de Français Larousse, "*dessein*" corresponde ao projeto para fazer qualquer coisa, intenção, objetivo a que nos propomos (tradução livre). Podemos relacioná-lo também ao conceito de design nos dias de hoje. O original segue disponível em: <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dessein/24635#VqejG0msYWJOT7r4.99>>. Acesso em: 12 abr. 2017.



Do *disegno* ao *desenho*
Jacqueline Lichtenstein

“A forte intenção é um fogo que ilumina a compreensão, aquece a vontade, fortifica a memória, purifica as mentes, para penetrar na imaginação. Seria necessário ser Prometeu para roubar o fogo do céu a fim de nos iluminar com essa bela inteligência¹⁴”.

Se o *dessein* francês conserva o conjunto de propriedades do *disegno* italiano, a querela entre os apoiadores do desenho e aqueles que apoiavam o colorido, assume contornos muito mais polêmicos e, sobretudo, políticos, na França, na medida em que se inscreve no quadro de uma instituição, à saber, a Academia. É assim que em sua conferência de 9 de janeiro de 1672, Le Brun retoma a distinção feita por Zuccaro entre *disegno interno* e *disegno esterno* para responder aos rubenistas que atacavam o privilégio concedido ao desenho e, por meio dele, à imagem Poussin como pintor ideal: “devemos saber que há duas formas de desenho [*dessein*]: um que é intelectual ou teórica, e outro prática. Que o primeiro depende puramente da imaginação [...]. Que o desenho (*dessein*) prático é produzido pelo intelectual e depende, conseqüentemente, da imaginação e da mão. É esse último que, com o lápis, dá a forma e a proporção, e que imita todas as coisas visíveis até exprimir as paixões¹⁵”.

Porém, é precisamente essa distinção que envolve a doutrina colorista tal como achamos exposta pelo teórico, Roger de Piles. Derrubando uma hierarquia que acreditávamos solidamente estabelecida pela tradição, o autor reduziu, com efeito, o desenho à sua dimensão puramente prática. Para ele, o desenho constitui a parte “mecânica” da pintura; ele salienta uma aprendizagem baseada na imitação do antigo, o estudo da perspectiva e da anatomia, todos conhecimentos indispensáveis, diz ele, para adquirir “a precisão dos olhos e a facilidade da mão¹⁶”. Necessária à prática dos pintores, essa parte lhe parecia totalmente insuficiente para definir a especificidade de sua arte. Submetido às regras da precisão das proporções e de correção de contornos, o desenho não é mais, segundo Piles, a expressão de uma intenção intelectual, mas somente uma habilidade manual que repousa sobre um saber de ordem técnica, ou seja, em que a teoria é inteiramente finalizada pela prática. Todas as características que davam ao *disegno* sua definição intelectual e metafísica, ou teológica – o gênio, fogo, invenção, ideia, forma – são assim afastadas do desenho para serem atribuídas ao colorido.

14

Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (s.l.d.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 2007, t. 1, vol. 1, p. 635 (Nota do texto originalmente).

15

Ibid., t. 1, vol. 2, p. 450 (Nota do texto originalmente).

16

Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* (1708), Paris, Gallimard, “Tel”, 1989, p. 194. (Nota do texto originalmente).



Não há mais, a partir de então, nenhuma razão para escrever *dessin* com um e, pois o desenho (*dessin*) deixa de ser pensado como um projeto, uma intenção (*dessein*). Com a vitória das ideias coloristas no alvorecer do século XVIII, uma mutação profunda se produz no campo da teoria da arte, cuja linguagem encenará, algumas décadas depois, distinguindo a ortografia das palavras “*dessin*” (desenho) e “*dessein*” (intenção).

No entanto, aparece, ao mesmo tempo, uma nova maneira de conceber o desenho (*dessin*). Dessa mutação nasceu, com efeito, isso que podemos chamar de uma concepção “colorista” do desenho, que de alguma forma arruína os fundamentos da oposição tradicional desenho/colorido, esvaziando completamente seu sentido. Para se convencer, basta ver como o Conde de Caylus caracteriza o desenho em uma conferência que pronuncia na Academia, em 4 de novembro de 1747: “Você desenha um pensamento, você o joga sobre o papel na desordem de uma primeira ideia, seja para não esquecer-la, seja pela necessidade que você tem de compor. Esse traço simples, negro, fino, fluido ou pronunciado, indica, contudo, a cor e, frequentemente, a harmonia, cujo autor é capaz; ao menos, esse preconceito é pouco enganoso¹⁷”.

O desenho é aqui definido por seu valor expressivo: ele exprime o fogo, o gênio do pintor, ele é uma tradução imediata, gestual daquilo que Caylus chama seu “pensamento”. Essa nova maneira de conceber o desenho testemunha uma completa redefinição dos conceitos implementados, desde o Renascimento, no campo da teoria de arte e especialmente no que diz respeito à expressão, cujo papel sempre foi central na análise de obras. No vocabulário artístico do século XVII, o termo para expressão é, com efeito, quase sinônimo daquele para representação. Em sua célebre análise da expressão, Le Brun faz distinção entre a expressão geral, que concerne à representação do sujeito, e a expressão particular que retoma a maneira cujo pintor representa as paixões dos personagens: dor, alegria ou tristeza¹⁸. No século XVIII, a expressão é entendida em um sentido diferente: aquele da expressividade. Esse novo sentido permite apreciar um desenho por seu valor puramente expressivo, independentemente de seu valor representativo, ou seja, de suas qualidades miméticas.

Porém, essa transformação de critérios de avaliação do desenho coincide historicamente com o novo interesse que os colecionadores

17

Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, op. cit., volume à paraître. (Nota do texto originalmente).

18

Charles le Brun, conférences des 7 avril, 6 octobre et 10 novembre 1668 in Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, op. cit., t.1., vol. 1, p. 233-238 et 260-283 (Nota do texto originalmente).



Do *disegno* ao desenho
Jacqueline Lichtenstein

direcionam aos esboços (*esquisse*). No século XVII, o esboço é percebido como uma expressão ainda incompleta, inacabada, do pensamento do pintor, como testemunha a definição que Fréart de Chambray dá para esse termo, próximo do ano de 1650, no momento no qual ele entra na língua francesa como uma tradução do italiano “*schizo*”: “*Esquisse*: esse termo é ainda bem italiano, muito embora, seja bastante inteligível em francês. É como um primeiro traço de um lápis ou um leve rascunho (*ébauche*) de alguma obra sobre a qual ainda meditamos¹⁹”. Encontramos essa mesma definição em Félibien que distingue os esboços: “desenhos que são as primeiras produções da mente, ainda disformes e não fixadas, tão somente realizadas de forma grosseira com a caneta ou o lápis”, “desenhos em traço finalizados”, ou seja, “cujos contornos estão acabados”, e que são por si só verdadeiramente dignos de interesse²⁰. Um amador do século XVIII como Caylus prefere, ao contrário, os esboços aos estudos ou “academias” / escolas, quer dizer, as “figuras desenhadas para um motivo”: “Qual charme de fato, escreve ele, saboreamos ao ver o fogo de uma primeira ideia lançado sobre o papel ou impresso em um modelo, produção de um instante no qual tudo é pensamento e onde a manobra não é à toa.²¹”.

Essa valorização do esboço, que corresponde à uma nova maneira de apreender o desenho é, sem dúvidas, um dos testemunhos mais impressionantes das transformações que afetam, no século XVIII, a maneira como assimilamos as obras de arte.

Para concluir, eu gostaria de evocar brevemente as mudanças que aconteceram no século XIX. O retorno à uma definição clássica do desenho como *disegno* fará renascer o conflito entre os partidários do desenho e os defensores do colorido, que poderíamos ter acreditado definitivamente extinto. A oposição entre Ingres e Delacroix prolonga, com efeito, sob novas formas, aquela que os dos italianos do Renascimento instauraram entre Rafael e Ticiano e, os franceses do século XVII, entre Poussin e Rubens. Se esse conflito se perpetua no campo institucional na segunda metade do século XIX, seus fundamentos são radicalmente questionados pelo desenvolvimento de ideias “modernas” e pela estética da “modernidade”. As novas orientações da pintura culminam pouco a pouco na supressão da oposição tradicional entre o desenho e a cor, esvaziando seu sentido, como já havia ocorrido no século precedente, mas de uma maneira

19

Roland Fréart de Chambray, *Idee de la perfection de la peinture* (1662) (Nota do texto originalmente).

20

André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la peinture et de la sculpture* (1676) édition de 1690, p. 402 (Nota do texto originalmente).

21

Anne Claude Philippe Caylus, *l'Étude du dessin*, in Henri Jouin, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1883, p. 369-378. (Ces dernières citations de Fréart, de Félibien et de Caylus sont empruntées à Christian Michel, « Le Goût pour le dessin en France aux XVII et XVIII siècles : de l'utilisation à l'étude désintéressées », *La Revues de l'art*, no. 143, 2004, p. 27-34 (Nota do texto originalmente).



completamente diferente. O movimento que se desenvolveu no século XVIII, lembramos, consistia em transferir ao desenho as qualidades e propriedades tradicionalmente atreladas à cor: expressividade, rapidez, materialidade, efeito sobre a sensibilidade, ou seja, aplicar ao desenho os critérios da estética colorista tal qual ela havia sido elaborada pelos rubenistas do século XVII. Demandava-se ao desenho produzir efeitos do colorido. As duas “partes” da pintura, desenho e colorido, permaneciam, bem distintas, mas não se opunham mais. Os pintores modernos vão mais longe, em relação ao sentido, por suprimirem a distinção entre o desenho e a cor, da mesma maneira que suprimem a diferença sempre feita entre a luz e a cor. Eles desenhavam com a cor e desenhavam a cor. Foi assim que Monet censurou Turner por não ter “desenhado suficientemente a cor”.

Mas, como sabemos, a história não para aí. A antiga concepção de desenho, no sentido de *disegno*, retornará fortemente no século XX, especialmente na arte conceitual que se reconecta igualmente à antiga ideia de arte como *cosa mentale*.