

○
ANTERIOR
e INTERNO
A ○ FAZER

desenho a partir de imagens
do arquivo pessoal

Irene Sofia Silva Loureiro Pereira de Sá

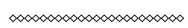
MESTRADO EM DESENHO E TÉCNICAS DE IMPRESSÃO, 2012

Professor Doutor Paulo Luís Almeida
orientador

Professora Doutora Cláudia Amandi
coorientadora

FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

AGRADECIMENTOS



Carlos Pinheiro

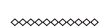
Virgínia Valente

Dinis Santos

Alcina Manuela

Mariana Costa

ÍNDICE



5	INTRODUÇÃO	
	Sobre o Processo de Trabalho: Considerações Gerais	6
	Aspetos Metodológicos	6
	Objetivos	8
	Conteúdos	8
9	O ANTERIOR AO FAZER: ARQUIVO PESSOAL DE IMAGENS	
12	<i>FOIE FOLIE</i>	
18	<i>INVERNO NO NORTE COM MAUS FÍGADOS</i>	
19	PENSAR COM A IMAGINAÇÃO	
	<i>Mnemosyne</i> de Aby Warburg	24
25	O INTERNO DAS IMAGENS	
28	MONTAGENS COM IMAGENS DO ARQUIVO PESSOAL <i>FOIE FOLIE</i>	
	As Associações da Imaginação	31
32	SUBMERGIR NO ATELIER	
33	<i>O INFERNO É DIONISÍACO</i>	
	Anotações Enquanto Desenho: outubro de 2011 - março de 2012	34
35	CONFIGURAÇÃO DA IMAGINAÇÃO: COLAGEM DIAGRAMÁTICA	
38	<i>NON FINITO: ARQUIVO, ANALOGIA, ATLAS</i>	
40	BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	

INTRODUÇÃO

Este relatório é um corte numa prática artística mais extensa nas suas implicações: o trabalho desenvolvido entre 2009 e 2012 no âmbito do *Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão*. Refiro-me ao relatório com a expressão *Anterior e Interno ao Fazer*. Estes dois termos sugerem funções distintas mas complementares das imagens implicadas no processo criativo do desenho:

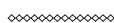
- ◇ Por *Anterior* refiro-me ao *impulso arquivista* que motiva a fazer, na acessão de Hal Foster de um movimento de retorno de uma memória das imagens para construir novas visões críticas;
- ◇ Por *Interno* refiro-me ao estado de potência generativa das imagens, à sua pré-disposição em ativar novas redes relacionais com outras imagens, como palimpsestos, em que todas as imagens possíveis estão contidas na própria imagem.

Este projeto é mediado pela condição de um arquivo de imagens privado e informal, como matéria que é deslocada permanentemente: são imagens relacionadas com a ideia de ruína, com processos de erosão e catástrofes naturais. A coerência do arquivo, a existir, não resulta de um programa, mas de um somatório de decisões, inconscientes, afetivas e circunstanciais.

O desenho existe neste projeto de uma dupla forma: como exploração e transformação do *espaço conceitual*¹ do arquivo. O modelo dessa exploração e transformação é o do atlas, não como estratégia de análise histórica e antropológica, mas entendido como tática de desestabilização dos significados das imagens através de analogias, do esvaziamento e da ressignificação dos seus conteúdos num jogo complexo de anacronias, migrações e sobrevivências.

Enquanto tática do desenho, o atlas pode então ser entendido como *colagem diagramática* em que as imagens do arquivo são justapostas, agrupadas, repetidas, deslocadas, transferidas e refeitas como especulação e projeção de possíveis imagens contidas na própria imagem. Gera projetos inacabados; projeta caminhos possíveis; equivale o fazer a uma montagem; concebe o desenho como imagem-fluxo.

◇ 1 Um espaço conceitual é uma forma estruturada e partilhada de pensamento. Para Margaret Boden, estes espaços constituem os territórios sobre os quais o pensamento criativo se desenvolve, como combinação, exploração ou transformação dos seus lugares. Não são formas individuais de pensamento, ainda que o processo de exploração e transformação o sejam. São formas de pensar familiares e valorizadas coletivamente, que criam um campo de possibilidades operativas, e ao mesmo tempo as razões para empreender as suas mudanças. (cf. Margaret A. Boden, "In a Nutshell", *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, Londres, Routledge, 2004, pp. 4-5.)

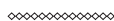


O projeto apresentado dispersa-se entre o arquivo de imagens, desenhos, filmes em formato *Super 8*, textos meus de caráter associativo e recollhas teóricas. Trata-se de um conjunto de imagens e textos de origem diversa que são aglomerados e ordenados no espaço vertical da parede por relações, segundo um diagrama de múltiplas leituras e enredos.

A prática de projeto tece a sua própria lógica no *atelier*, no ato de fazer dependente da provocação das imagens, dos significados que lhe são atribuídos e das analogias que se estabelecem entre elas. A partir das imagens de arquivo há um movimento constante de releitura, transferência e migração na produção de múltiplos sentidos, como estratégia de trazer à tona o que lhes é interno e latente. A pergunta que motiva este relatório surge, pois, como consequência natural desta preocupação: **Como tornar visível pelo desenho, estes movimentos internos ao processo de criação de imagens?**

Anima o fazer, como uma deriva paralela ao pensamento, a exploração das múltiplas possibilidades de relação entre imagens em confronto com a insuficiência dos limites do suporte: não há o entendimento das imagens de uma forma isolada, e uma imagem não chega para traduzir o pensamento por saltos da imaginação entre o que é díspar. Na perspectiva então de encontrar uma correspondência entre maneira de pensar e de fazer, outra questão se coloca: **Como transformar estes saltos mentais da imaginação, entre imagens díspares, numa estratégia de desenho?**

ASPETOS METODOLÓGICOS



O processo de criação e de investigação foi conduzido numa perspectiva fenomenológica: as imagens escolhidas, as relações feitas e as respetivas montagens criam os motivos para uma confrontação crítica feita a partir da experiência da própria prática de *atelier*, atenta ao que contribui para todo o processo de investigação.

A prática é repensada através dos seus processos e matérias. Utiliza meios e materiais pobres a partir de *imagens pobres*: reproduz imagens por fotocópia; integra postais; utiliza a fotografia de baixa qualidade; o filme analógico; a máquina de escrever; riscadores de desenho como a grafite e as canetas de feltro. As suas condicionantes acessíveis, manuais e ruidosas imprimem características ao processo de trabalho: traduzem um caráter imediato e transitório; permitem ao desenho dar visibilidade aos movimentos de montagem/colagem; permitem a hibridização entre imagens heterogêneas e anacrônicas; facilitam a transgressão dos formatos para além dos limites do suporte. Por aqui, é entendida a correspondência entre o pensamento estruturado pelas operações da imaginação, como exploração das imagens do arquivo, o desenho, enquanto conjunto de movimentos próximos da ideia de *colagem diagramática*, e as estruturas visuais de montagem das imagens: liga-os o caráter relacional, múltiplo, transitório, fragmentário, inacabado e infinito em oposição à unidade e ao finalizado.

O pensamento crítico que orienta este texto assume também uma forma heurística, procura respostas para as perguntas: **Que implicações estão por trás do fazer? Que definições lhe são próximas?** A partir daqui, utiliza os mesmos mecanismos da prática: por relação, comparação, encadeamento e acumulação de conceitos, mas também por dispersão controlada; partilha imagens e citações; aproxima métodos, modelos e estratégias de outros autores, investigadores, historiadores e críticos.

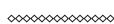
A contextualização teórica do projeto está comprometida com a responsabilização crítica e filosófica da prática que lhe deu origem: do papel da analogia entre as imagens no processo criativo ancorado na heurística, em particular nos estudos de criatividade de Margaret Boden; do *impulso arquivista* definido por Hal Foster e da sua pertinência no contexto da prática artística; da *pulsão alegórica* referida por Craig Owens como processo de apropriação e ressignificação das imagens; do fenómeno de sobrevivência da dimensão psíquica das imagens referido por Aby Warburg como potência generativa das imagens de arquivo pessoal; do uso impertinente que os atlas fazem das imagens como provocação reflexiva e criativa que afirma o múltiplo, heterogéneo, transitório, proliferante e infinito. Neste sentido, a *Mnemosyne* de Aby Warburg é realçada pela proximidade que mantém com a prática e com a respetiva investigação: o seu método devolve a ordem em forma de questão e apresenta-a através de uma *relação sinótica de diferenças* entre as imagens. Como refere Georges Didi-Huberman:

*(..) o Atlas é uma apresentação sinótica de diferenças: uma coisa e outra completamente distinta colocada ao lado. O objetivo do Atlas é fazer-te entender o nexos que não é o nexos baseado no similar, mas na conexão secreta entre duas imagens diferentes. Por isso o Atlas é uma ferramenta muito mais visual do que qualquer arquivo. Atlas é um trabalho de montagem em que se unem tempos distintos. É um choque. E por isso, não se trata de colar coisas belas na parede. (...)*²

Pretendeu-se que o relatório fosse constituído por textos avulsos que não impõem uma sequência de leitura pela ordem em que se apresentam. Ao invés, pretende ativar um percurso interrogativo sobre o trabalho que não fosse igual uma e outra vez. É estruturado por duas vozes que falam e se complementam, a do observador e crítico, e a de quem faz. Entre os textos críticos, são agregadas anotações diarísticas que acompanham o projeto: tratam-se de encadeamentos de associações, aforismos e observações soltas em contexto de *atelier*. As imagens do projeto são apresentadas agrupadas e integradas em encartes localizados pontualmente entre os textos do relatório, e as respetivas considerações estão indicadas no índice pelo título (salvo os trabalhos *Paisagens Sem Prédios e Sem Postes Elétricos, Mão que Dá, Mão que Atira e Mon Suit Decadent*). Quanto às citações integradas nos textos críticos, as respetivas traduções são livres e da minha responsabilidade.

◇ 2 DIDI-HUBERMAN, Georges, "Atlas, Entrevista a Georges Didi-Huberman", Museu Reina Sofia, (vídeo) [on-line] <<http://vimeo.com/18063038>> (acedido em 29/10/2012).

OBJETIVOS



Este relatório surge da necessidade de uma reflexão incorporada no próprio desenho. Pretende-se:

- ◇ Centrar a importância do arquivo de imagens pessoal na prática artística como matéria que activa processos de ressignificação das suas imagens;
- ◇ Propor que uma imagem nunca é encerrada nela própria, ao contrário, as imagens “desenham” outras imagens que ganham sentido agrupadas;
- ◇ Enquadrar o método de relação de imagens por acumulação e justaposição em consonância com as analogias feitas pelo pensamento criativo;
- ◇ Propor o desenho enquanto mecanismo de montagem das imagens numa estrutura visual que configura o fluxo da imaginação.

CONTEÚDOS



Com os textos deste relatório pretende-se, nas suas múltiplas possibilidades de leitura, isolar preocupações que o desenho foi gerando ao longo do projeto. Estas preocupações não são originadas por, nem originam, um argumento linear, são antes lugares de um mesmo território.

Após esta Introdução, no texto *O Anterior ao Fazer: Arquivo Pessoal de Imagens*, são abordadas as motivações que no âmbito da prática artística levam à constituição de um arquivo, cujo sentido das suas imagens é colocado em crise por processos de apropriação e de ressignificação; *Foie Folie* é dedicado ao meu arquivo de imagens pessoal, e na sua sequência é apresentado o trabalho de carácter autobiográfico *Inverno no Norte com Maus Fígados*.

No texto *Pensar com a Imaginação*, são dadas as coordenadas gerais do projeto, no sentido de pensar uma prática guiada pela intuição: é centrada a faculdade heurística da imaginação como uma provocação das próprias imagens, e referido o papel da analogia na criatividade e no conhecimento. Segue-se a apresentação da *Mnemosyne* de Aby Warburg, e no texto *O Interno das Imagens*, é clarificada a potência generativa das relações entre as imagens. Nesta sequência são apresentadas as *Montagens Com Imagens Do Arquivo Pessoal Foie Folie*, seguido de *Associações da Imaginação*, para efetivar as analogias entre as imagens de arquivo pessoal que atravessam todo o projeto.

No texto *Submergir no Atelier*, é defendida a postura fenomenológica para o processo criativo; segue-se a apresentação do trabalho *O Inferno é Dionisíaco e Anotações Enquanto Desenho: outubro de 2011 - março de 2012*, que consistem em observações soltas escritas em contexto de atelier. No texto *Configuração da Imaginação: Colagem Diagramática*, o desenho é proposto enquanto montagem de uma estrutura visual que agrega informação diversificada para configurar as operações da imaginação. Por fim, em jeitos de conclusão, no texto *Non Finito: Arquivo, Analogia, Atlas*, é afirmado o fazer baseado no diverso, múltiplo e proliferante, e é proposto o modelo do atlas enquanto mecanismo de releitura incessante das imagens por oposição à unidade finalizada do quadro.

O ANTERIOR AO FAZER: ARQUIVO PESSOAL DE IMAGENS

Face ao fluxo de imagens que as técnicas de reprodução fotográfica comprimem e homogeneizam numa miniatura acessível a todos, a noção de arquivo também se alterou: de organização cronológica e temática passou a ser possibilidade de uma nova geografia do espaço e de uma nova cronologia do tempo, completamente fragmentárias e sem hierarquia.

Na prática artística, são várias as motivações e as circunstâncias pessoais não fixas que levam o autor à recolha de todo o tipo de imagens: seja a apropriação de determinada forma para fazer outras imagens, o desejo por uma imagem ideal que incita a novos projetos, a oportunidade de repensar o que não foi imediatamente apreendido ou a possibilidade de relação com outro conteúdo.

A multiplicidade de estímulos que estão na origem da recolha de imagens conduzem à formação de arquivos pessoais caracteristicamente heterogêneos e informais: pela variação dos motivos, dos formatos, dos tipos de imagem e das fontes de recolha. Contudo, as suas imagens são niveladas pela mediação da imagem fotográfica: num só olhar misturam-se tempos, lugares, experiências, o desejado e o conhecido, o colossal e a miniatura, uma referência erudita e uma referência popular, o privado e o coletivo. E, como a capacidade de armazenamento de um arquivo supera a capacidade da memória pessoal, constituir um arquivo garante que as formas e os conteúdos das imagens não são esquecidos, ao contrário, ficam em suspenso, prontos a serem revistos.

Um arquivo pessoal de imagens é então a seleção do mundo de cada um – *na medida em que o mundo de cada um acaba no limite do que cada um conhece*¹ – mediado e redimensionado pela representação. As suas imagens são uma exteriorização da memória, que em vez de evocadas na mente são reproduzidas. Cada imagem é um fragmento de uma coisa maior retirada do seu contexto, que encerra uma micro-narrativa dependente de significados e sentidos atribuídos pelo autor, por si e para si. Como refere Pedro Bandeira, *cada imagem é uma visão colecionada de um mundo estilhaçado na ilusão do indivíduo, na óptica possível do individual*.² Por aqui, ensaiar aproximações entre as imagens é tentar articular pela intuição a experiência individual num todo, é a neurótica tentativa de colar os estilhaços para posicionar o “eu” no mundo.

Importa neste contexto confrontar o arquivo pessoal de imagens como construção do “eu” com o que lhe é oposto, ou seja, enquanto acumulação de imagens que são de todos; como consequência do resgate de imagens da memória coletiva e de circulação comum que o “arquivista” toma como suas, pela desvirtuação dos seus significados ao emancipar novas interpretações do mundo.

Neste sentido, a arte é então uma proposta nova de pensamento sobre o mundo a partir do existente, cujo princípio é enquadrado no *impulso arquivista* definido por Hal Foster no texto *An Archival Impulse*.³ Na caracterização deste

◇ 1 GODARD, Jean-Luc, cit. in BANDEIRA, Pedro, “Tudo é arquitectura”, *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método*, Porto, Dafne Editora, 2011, p. 10.

2 BANDEIRA, Pedro, “Tudo é arquitectura”, *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método*, Porto, Dafne Editora, 2011, p. 10. (Referência a propósito da distinção entre a dimensão doméstica de um arquivo e a dimensão universal de um atlas.)

3 cf. Hal Foster, “An Archival Impulse”, *October* 110, *Fall*, 2004, pp. 3-22.

impulso, o autor é um *arquivista* que trabalha com a informação histórica que desloca para o trabalho para propor visões críticas, numa sondagem idiossincrática. A arte implicada com este impulso é descrita como discrepante nos assuntos que relaciona, e como rude e pobre na sua aparência: faz uso das fontes de pesquisa da cultura de massas para tornar dúbida a sua legibilidade, ou para recuperar num ato de conhecimento alternativo ou de contramemória; agrupa informação diversificada (imagens, textos e objetos), misturando o autoral com o que é de todos em estruturas informais descomprometidas de uma integração no espaço de exposição.

Esta afirmação do uso das imagens de arquivo na arte, bem como a sua respetiva agregação num modelo relacional, foi iniciada com os movimentos de vanguarda surrealistas e dadaístas do pós-guerra, tendo para isso contribuído o desenvolvimento das ciências sociais do final do séc. XIX. A partir daqui, a arte deixou de estar centrada na criação de imagens segundo os temas da arte, e passou a pensar as imagens numa aceção transversal à história, à política, à tecnologia e a outros temas da época. Também o método de criação de imagens passou a coincidir com os conhecimentos sobre as operações da imaginação e do inconsciente; assim, o quadro passou a labirinto de associações de imagens díspares como forma de descoberta do inconsciente histórico.



Hannah Höch
Sammelalbum (Álbum de recortes), 1933-1934
 Caderno com colagem, 36 x 28 cm
 Berlinische Galerie.⁴

A artista reutilizou um livro cujas páginas cobriu com mais de quatrocentas imagens em reprodução fotográfica, apropriadas maioritariamente a revistas. Os conteúdos do seu álbum são os mesmos das suas colagens: a natureza, a tecnologia, o desporto, a mulher moderna, plantas, representações de animais, nus de crianças e de mulheres. O seu método de organização das imagens por justaposição, variações e repetições, cria contextos de interpretação pessoal, cujo sentido é projetado pela acumulação das imagens em grupos.

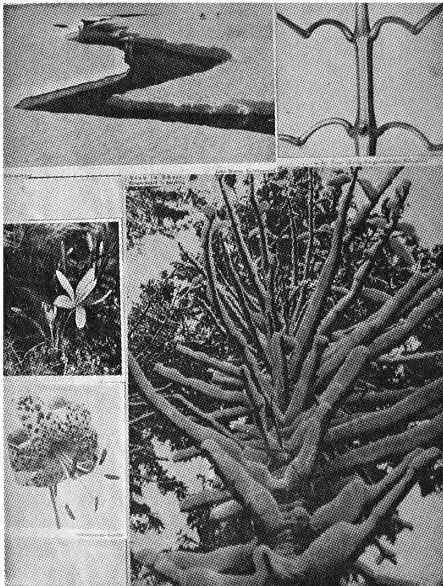
◊ 4 Imagens retiradas ao catálogo *Hannah Höch*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ediciones Aldeasa, 2004, p. 91.

Juan Martín Prada, no texto *Sampling-Collage*, referindo-se aos arquivos digitais disponíveis na *internet*, deriva o princípio criativo do *impulso arquivista* em *arquivismo compulsivo de taxonomias disparatadas*. Situa o autor *arquivista* como um *sampler* que navega entre os arquivos digitais de partilha de memórias que celebram o dia a dia, para se apropriar dos seus objetos, imagens e signos que constituem o imaginário visual da sua cultura; e como *um novo fazedor de colagens* provoca desvios na produção dos seus sentidos, reconfigurando-os e recombinao-os numa construção crítica à sociedade de consumo.⁵

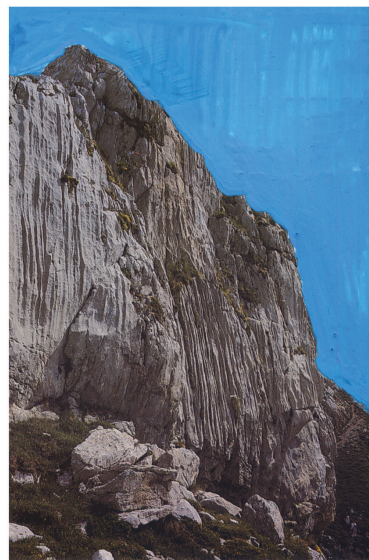
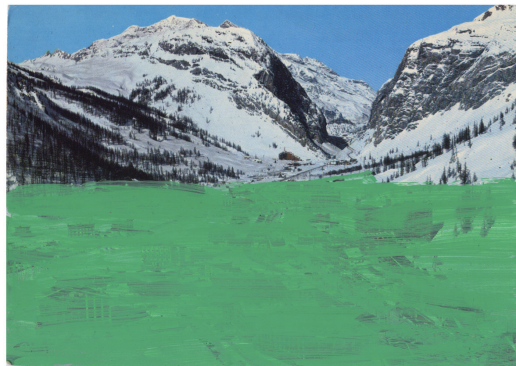
Contudo, os princípios do processo criativo implicados no *impulso arquivista* e no *arquivismo compulsivo* são coincidentes, bem como também o são o lugar do *sampler* e do *arquivista*, são eles: a apropriação do existente como forma de o digerir; a justaposição de imagens díspares na procura de relações que permitem visualizar o inconsciente do mundo; a reconstrução da memória individual integrada na memória coletiva; a exploração de formatos e de estruturas visuais relacionais com um grau de complexidade concordante dos meios de reprodução e de circulação de imagens do seu tempo.

Um arquivo pessoal de imagens, é então aqui entendido como matéria que activa processos de ressignificação das imagens coletivas definidores de uma posição crítica, e que incita ao fazer como reconstrução de novas visões pessoais do mundo a partir de imagens que já existem. Por isto, o processo de criação potenciado pelas imagens de arquivo é aqui aproximado de uma ideia de **colagem**, na medida que agrega imagens existentes e por isso já com uma significação própria, para explorar poeticamente novos significados: por movimentos de apropriação, descontinuidade e desfamiliarização; numa lógica de montagem aditiva por acumulação de exemplos e encadeamento de significados; pelo caráter de reconstrução fragmentária da memória e do tempo; pela exploração de formatos informais que deem expressão ao processo criativo.

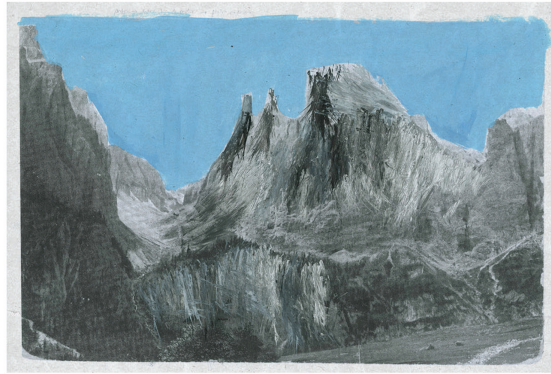
Assim, os arquivos de imagens, contrariamente a serem uma acumulação, sinónimo de *conservação* e *guardado*, são matéria migrante e maleável: as suas imagens são justapostas, repetidas, variadas, transformadas, deslocadas e montadas, potenciando estruturas visuais complexas que configuram o percurso do pensamento no processo criativo.



< 5 cf. Juan Martín Prada, "Sampling-Collage", *Exit 35, Cut & Paste*, 2009, pp. 120-123.



Paisagens sem prédios e sem postes elétricos, 2011.
Guache sobre imagem-postal.



FOIE FOLIE

.....

*Lembra Platão em Fedro que não media mais que um passo entre mantiké, ou arte do adivinho, y maniké, ou delírio do louco, (uma só letra separa, em francês, as palavras palavras «foie» e «folie»). Mas Platão também sabe, por tradição ou intuição ainda por formular, que as imagens sabem prever os tempos através do exercício de montagens entre as coisas incomensuráveis, como os que compõem os sonhadores inspirados ou os oráculos “entusiastas” (...)*¹

Na justaposição das palavras francesas *foie* e *folie*, cuja respetiva tradução é *fígado* e *loucura*, o sentido de uma palavra simultaneamente reforça o sentido da outra; o fígado, referido por Platão no seu tratado *Timeo*, como órgão recetáculo das imagens e das relações ilegítimas da imaginação,² é nesta citação de Didi-Huberman associado à loucura, um estado psicológico que descreve o que não é socialmente normativo, ligado à possessão dos corpos e ao delírio.

Foie Folie, é a combinação de palavras usada de empréstimo a Didi-Huberman para nomear o meu arquivo pessoal de imagens. De caráter informal quanto a critérios de ordenação e de organização, o meu arquivo é composto por imagens de pequeno formato e diversificadas quanto a tipologias e motivos: são fotocópias e impressões a preto e branco, digitalizações, fotografias, desenhos, postais e recortes; são imagens de esculturas clássicas, paisagens em processos de erosão, figuras mitológicas, animais, esquemas anatómicos de órgãos internos, santos bizantinos e ilustrações medievais ordenadoras do universo numa relação homem/mundo; acumula ainda imagens cuja relevância é a estrutura visual que me permite refletir sobre uma hipotética configuração ilustrativa da estrutura mental subjacente ao pensamento criativo.³

Neste arquivo confluem várias fontes e contextos de recolha de imagens: livros e *internet* consultados a propósito de alguma pesquisa; desenhos, registos fotográficos e em filme de formato *Super8* feitos em viagens; folhetos e publicações de divulgação cultural; postais adquiridos em lojas e em feiras de velharias, ou enviados por amigos. O formato portátil das imagens, a sua circulação em redes acessíveis e a respetiva reprodução em baixa qualidade evidencia-as como *imagens pobres*:⁴ os restos de desaparecimento de uma cultura são convertidos por técnicas de reprodução instáveis que desgastam a imagem, reafirmando a erosão e a ruína; e a acumulação sem hierarquia nivela as imagens que são de todos com momentos insignificantes do meu dia a dia.

◇ 1 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, p. 31.

2 Assunto explorado neste relatório, no texto *Inverno no Norte com Maus Fígados*.

3 Imagens inseridas neste relatório, no texto *Montagem da Imaginação: Colagem Diagramática*.

4 cf. Hito Steyerl, “In Defense of the Poor Image”, (jornal) [on-line] <www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image> (acedido em 12/11/2012).

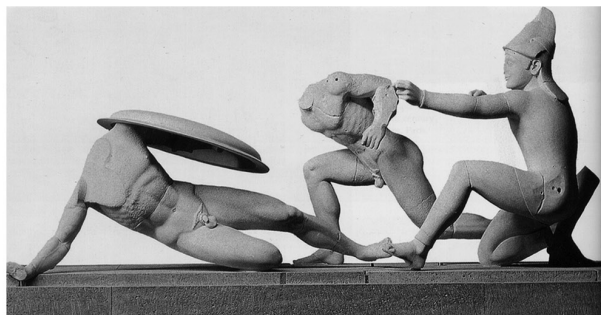
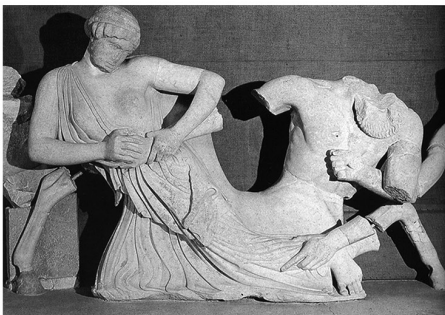
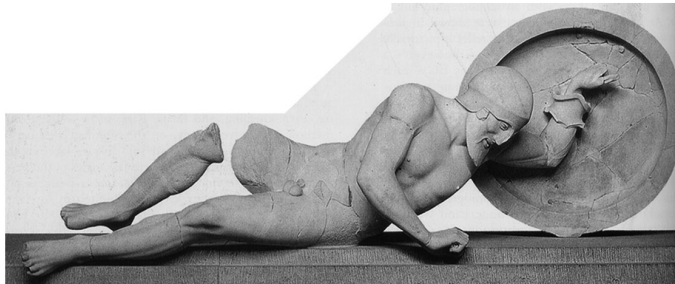
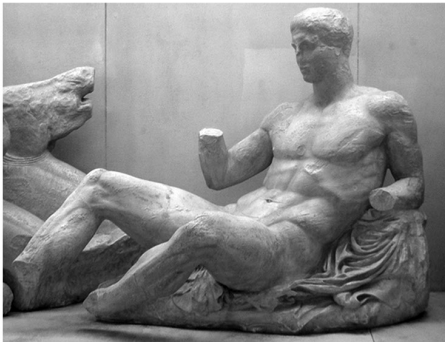
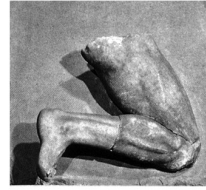
Neste sentido, *Foie Folie* contempla um duplo sentido de profanação dos símbolos da cultura ocidental: como consequência da posse das suas imagens, possibilitado pelas técnicas de reprodução fotográfica e pela sua circulação em redes acessíveis; e pela particularização de correspondências entre os seus conteúdos e a experiência do autor.

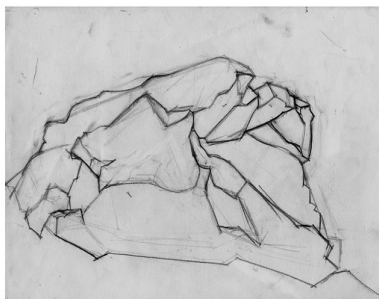
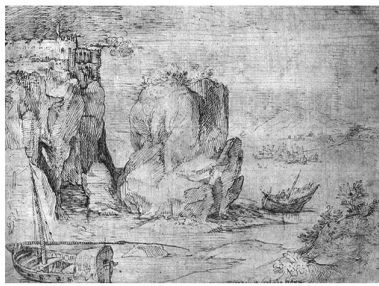
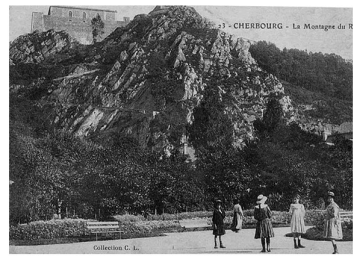
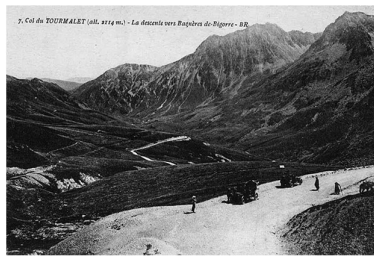
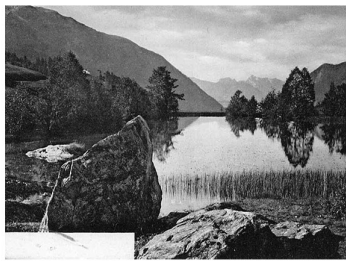
A propósito deste sentido de profanação, Giorgio Agamben, no texto *Elogio da Profanação*, explica como nos rituais de sacrifício da antiguidade o ato de profanar tinha como intenção restituir temporariamente ao uso humano o que era do domínio religioso; profanar implicava tocar e mexer no que era considerado sagrado para destituir a sua carga religiosa. Contudo, ao longo da história, a unidade religiosa foi repartida e incluída na vida dos homens, e por isso improfanável. Já na sociedade contemporânea, a acessibilidade e a proximidade características do ritual de profanação são colocadas como reuso no gesto de consumo: na visita ao museu para contemplar os símbolos à distância, na construção de cidades-museu onde nos movemos como meros consumidores. Neste sentido, Giorgio Agamben propõe que é preciso profanar o que nos é dado como improfanável.⁵

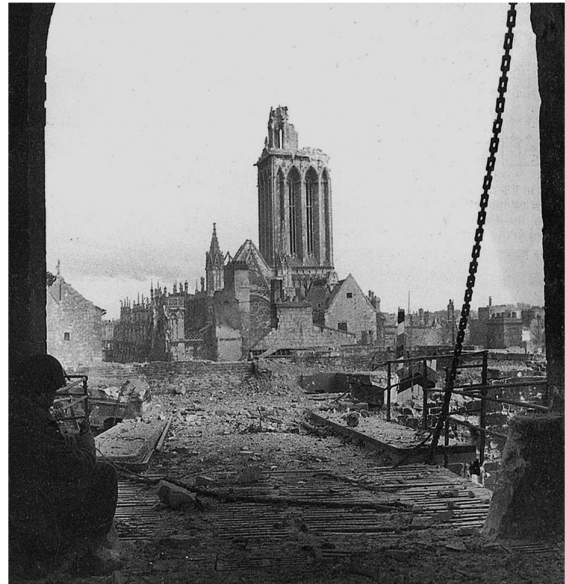
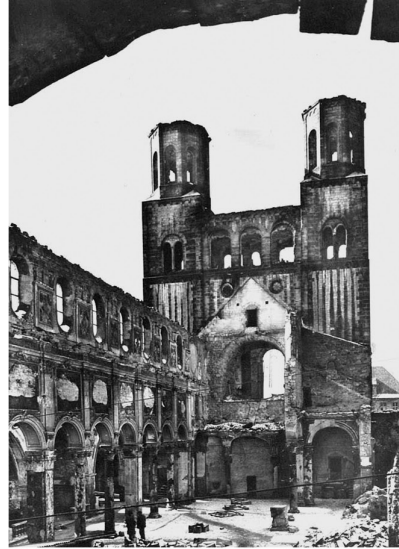
A apropriação de imagens para sua ressignificação enuncia a *profanação do improfanável*, na medida em que vinga uma proximidade ao mundo pelo uso livre das mesmas na procura de novos sentidos. Relacionar as imagens de arquivo torna-se assim um jogo ambivalente de analogias entre o biográfico e os símbolos e temas da história da arte: o herói mitológico, o santo e o autor; a paisagem imponente de uma montanha, uma catástrofe, a vista de uma escarpa da cidade onde o autor vive ou de uma ruína onde o autor passou.

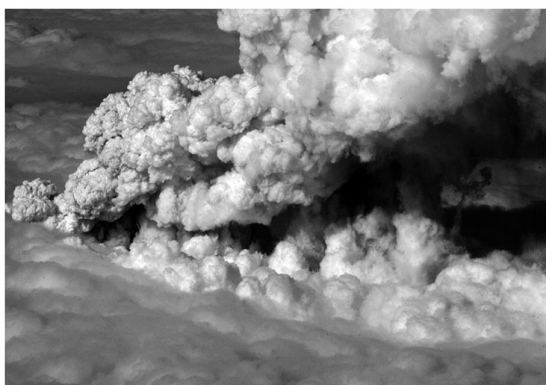
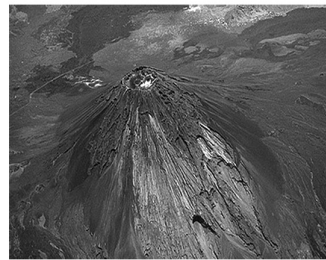
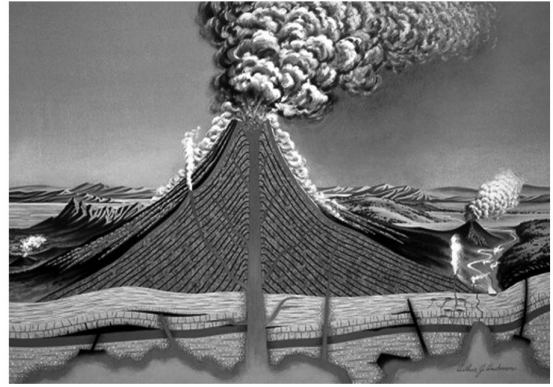
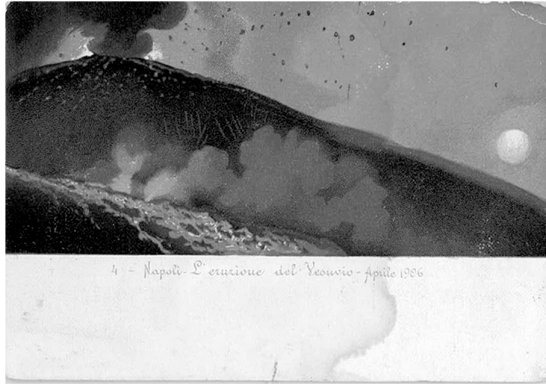
O arquivo de imagens é matéria que é usada. As suas imagens migram do arquivo para a mesa, da mesa para o plano vertical da parede: são transferidas e manipuladas, seja para complementar o sentido de uma outra imagem ou de um texto, ou para fixar um ponto de focagem de um assunto. Por isto, as imagens do arquivo emergem no fazer, e nessa emergência, as eventuais diferenças entre o ato de apropriação e a dimensão autoral tornam-se indistintas, o que é **anterior no fazer** surge tangente ao feito.

◇ 5 cf. Giorgio Agamben, "Elogio da Profanação", *Profanações*, São Paulo, Boitempo, 2007, pp. 58-71.









INVERNO NO NORTE COM MAUS FÍGADOS

Sob o olhar da sabedoria popular, na qual reside o conhecimento guiado pela intuição, o fígado é aproximado do lugar dos humores – “os maus fígados”. Descartes, no tratado *O Corpo e a Alma*, refere que, quando o fígado padece é porque no corpo circulam os espíritos do ódio. Platão, no tratado teórico *Timeo*, descreve o fígado como o recetáculo de imagens, o órgão do desejo e da imaginação que potencia as relações ilegítimas onde surgem mensagens adivinhatórias. Na antiguidade, o fígado foi considerado o centro vital, o órgão interno eleito nas práticas de adivinhação dedutiva – hepatasopia:¹ os babilónios, os gregos, os etruscos e os romanos sacrificavam carneiros para lhes arrancar o fígado, que ao ser colocado sobre uma mesa tornava-se a ferramenta da prática de adivinhação que o adivinho examinava, contemplava e interpretava por correspondências e analogias entre a morfologia das secções do fígado, a geografia do mundo, o sistema dos astros e a hierarquia dos deuses.

O projeto *Inverno no Norte Com Maus Fígados* parte de uma memória autobiográfica, a partir da qual têm vindo a ser realizados desenhos e uma pesquisa de imagens e textos sobre o funcionamento do fígado. A parte do trabalho aqui apresentada agrega desenhos meus, imagens do arquivo pessoal *Foie Folie* e citações retiradas a livros, numa abordagem ao órgão fígado pela sua dimensão de interno, relacionada com a imaginação e com os humores.

◇ 1 Doutrina e prática adivinhatória a partir da observação e exame direta do fígado. Foi desenvolvida paralelamente à evolução da escrita, o que permitiu a organização de um léxico específico e de um código interpretativo. Em concordância com as práticas de adivinhação no geral, é um método de descrição e de ordenação do mundo, baseado na observação, identificação, classificação e formulação de todas as hipóteses.

No ódio os espíritos do cérebro são conduzidos também para os músculos do estômago e da parte inferior do fígado—o sangue que vem da parte inferior do fígado, onde existe sempre fel, açúcare e dilata—em virtude disso os espíritos que vão para o cérebro têm também partes muito diferentes e movi-mentos muito extraordinários, donde resulta que fortalecem no cérebro as ideias do ódio, que já se encontram nelle impressas, e dispõem a alma a pensamentos cheios de azedume e de amargura.

As definições do amor e do ódio: o amor é uma emoção da alma, causada pelos movimentos dos espíritos, que a incita a unir-se voluntariamente aos objectos que parecem ser-lhes úteis. E o ódio é uma emoção, causada pelos espíritos, que incita a alma a querer estar separada dos objectos que lhe aparecem como nocivos—estas emoções são causadas pelos espíritos a fim de as distinguir—ainda que o ódio seja directamente oposto ao amor, não se distinguem nelle todavia tantas espécies, porque não se nota tanto a diferença entre os males de que se está separado voluntariamente como entre os bens a que se está unido.

a definição de tristeza: a tristeza é uma languidez desagradável, provocada pelo transtorno que a alma sofre com o mal ou com a prá-vação que as impressões do cérebro lhe representam como *desagradáveis*. E há também uma tristeza intelectual que não a deixa de acompanhar quase sempre.

quando se está d' perfeita saúde, e o tempo é mais sereno que de costume, sente-se uma alegria que não resulta de qualquer ac-tividade de entendimento, mas unicamente das impressões provo-cadas no cérebro pelo movimento dos espíritos. E sentimo-nos igualmente tristes quando o corpo está indisposto, embora não tenhamos consciencia disso.

Descartes, discurso do método, as paixões da alma



(El Demiurgo) formó el hígado y le colocó en el espacio reservado para la parte que desea. Lo concibió compacto, liso, brillante, y conteniendo dulzura y amargor, para que en él, al igual que en un espejo que recibe las impresiones y deja ver las imágenes (eidôia), la fuerza de los pensamientos que llegan desde la inteligencia le produzca espanto cada vez que utiliza la parte congenital del hígado que es la amargura, ésta difunde acidez por todo el hígado y muestra el color de la bilis, cada vez que contraviene el órgano lo hace por completo rugoso y áspero, pliega y contrae el lóbulo, bloquea y cierra las receptáculos y entradas y proporciona penas y disgustos. Pero cuando alguna inspira-ción de dulzura precedente de la inteligencia pinta imá-genes contrarias proporciona tranquilidad a la amargura por no querer agitar ni juntarse con una naturaleza contraria & há a hells, utiliza la dulzura innata sobre aquí y le consigne todo, le hace liso y libre, vuelve benigna y feliz la parte del alma que vive junto al hígado, hace que pasé un día agradable y le concede por la noche el don de la adivinación en el sueño, puesto que se participa de la razón y la inte-ligencia (legou kai phronésas).

Platón, Timeo

Atlas, Cómo llevar el mundo a cuestas? pág 30
Georges Didi-Huberman

SINTOMAS

A cabeça pesa, aparecem dores na testa e na nuca, ao despertar, e muitas vezes à noite. O despertar matinal muitas vezes se torna uma luta dolorosa.

À noite sente um estado de excitação nervosa que o impede de adormecer. Os seus pensamentos giram em turbilhão, e não pode encontrar a calma, nem o sossego. As personalidades criadoras, podem dedicar-se facilmente a um trabalho produtivo, nesse estado de vigília nocturna.

Nos maus dias, aqueles dias em que tem "ideias tristes e lúgubres" nem dá si quer saber, e despreza toda a comida.

Tem a impressão de perder o domínio de si próprio, e o seu instinto

Sensação encoberta e pesada na parede abdominal direita.

Depois de ter comido sente-se fatigado e incapaz de qualquer acção.

Insuficiência de irrigação—redução da capacidade respiratória—estado de tensão nervosa—mudanças bruscas d humor.

CURA

Férias: são muito favoráveis algumas férias curtas com intervalos frequen-tes. Nada de períodos de trabalho muito prolongados sem interrupção. Por exemplo: uma semana d férias de dois em dois meses ou de três em três.

Apanhar sol

Afastar-se tanto quanto possível, de todas as atmosferas tensas, de discus-sões aborrecidas e de situações que possam arrastar à colera ou ao enra-zamento. Evitar as reuniões mundanas inúteis, que obrigam a discutir sobre. Tentar arranjar uma hora de solidão, por dia, que se empregará a pôr em ordem os pensamentos e os sentimentos.

Manual práctico de dietética natural
para as doenças do fígado e da vesícula biliar pelos cola-boradores da clínica do Dr. Sitcher-Benner

PENSAR COM A IMAGINAÇÃO



Michelangelo Buonarrati,
Ideal Head of a Woman, 1525-8
Pedra negra, 28,7 X 23,5 cm
London, The British Museum.¹

O fazer e o descobrir é intrincado à experiência pessoal guiada pela intuição. Michelangelo, a partir do título de *Marchesa of Pescara* (pessoa a quem o desenho foi oferecido) e a sua relação etimológica com a palavra *peixe*, acumula neste desenho um jogo de associações metafóricas: as ondas do cabelo são associadas às ondas da água, a textura escamosa do capacete lembra um peixe, a abertura circular por onde passa a trança aludem ao fluxo de vai e vem da água, e o adorno no topo em forma de pérola é remanescente da forma de ostra.

◇ 1 Imagem retirada ao livro de Deanna Petherbridge, *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*, New Haven and London, Yale University, Press, 2010, p. 74.

– Porque se intui uma relação entre o inferno e o inverno? Tanto que, Perséfone combinou com Hades passar o inverno nos subterrâneos do inferno.

A imaginação – faculdade combinatória de dados da memória – é fugidia, salta de um pensamento para outro, associa o que é aparentemente distante, díspar, improvável, ilógico e anacrônico; explode em todos os sentidos, e com a rapidez de um foguete cruza e sobrepõe noções.

Enrique Vila-Matas, no livro *História Abreviada da Literatura Portátil* (1985), refere-se à imaginação como uma viagem às profundezas do mar sem sair do submarino *Bahnhof Zoo*, em que os pensamentos transitórios e irrepetíveis são o fluxo do momento.

*Henry Michaux estava convencido de que mergulhar nas profundezas do porto de Dinard devia entender-se como uma viagem para baixo. E para Michaux baixar era abismar-se naquilo que nos sustenta, era desfundar o fundamento que nos subjaz; segundo ele, quando baixamos ao que realmente está abaixo perdemos os nossos pontos de referência, e quem tiver a audácia de baixar radicalmente comprovará como o de cima passa a ser o que nos cobre; ao mesmo tempo que o aberto, num lugar fechado (como o Bahnhof Zoo, por exemplo), passa a adquirir uma longínqua indeterminação opaca.*²

Didi-Huberman, no texto *El Montaje Mnemosyne: Cuadros, Fusées, Detalles, Intervalos*, a respeito da *Mnemosyne* de Aby Warburg, refere que a disposição das imagens nas tábuas e os manuscritos que as acompanham revelam o pensamento *en fusée*.³ Neste contexto, *fusée* traduz o rasgo de espírito ou de gênio da imaginação: é fugaz, passageiro, transitório, volátil, simultaneamente genial e errático, profundo e pouco dogmático. Para Aby Warburg, as ideias fugazes contêm a forma demoníaca da existência, são simultaneamente a força da criação e a sua destruição, porém, nestas também permanece a repetição, as mesmas ideias podem retornar, mas reconduzidas de outra maneira.⁴

Numa perspectiva filosófica, ler o mundo através da imaginação é projetá-lo segundo relações *íntimas* e *secretas* (Charles Baudelaire) de *correspondência* e *analogia* (Georges Didi-Huberman). Tal, implica as definições de *legibilidade* e de *visibilidade* articuladas por Walter Benjamin: a legibilidade do mundo diz respeito às condições imanentes, fenomenológicas ou históricas da própria *visibilidade* das coisas. Por aqui, Benjamin determina que as imagens são cristais de *legibilidade*: tal como as palavras e as frases dão a entender sentidos, as imagens permitem ler o mundo.⁵

◇ 2 VILA-MATAS, Enrique, *História Abreviada da Literatura Portátil*, Porto, Campo de Letras, 2006, p. 90.

3 Palavra francesa, cuja tradução é *foguete*.

4 cf. Georges Didi-Huberman, “El Montaje Mnemosyne: Cuadros, Fusées, Detalles, Intervalos”, *La Imagen Superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada Editores, 2009, pp. 422-424.

5 cf. Walter Benjamin, cit. in DIDI-HUBERMAN, Georges, “El atlas de imágenes. Releer (remonstrar) el mundo”, *Exit 35, Cut & Paste*, 2009, p. 56.

Também neste sentido, Aby Warburg nomeia o detalhe das imagens como o espaço das relações *íntimas* e *secretas* entre as coisas por *correspondência* e *analogia*; o lugar onde habita um “pequeno deus” que atua entre as coisas ligando-as. Assim, reler o mundo depende da *legibilidade* dos detalhes da *visibilidade*, sendo que os detalhes não são os pormenores mas o que é secundário e silencioso. *El buen Dios anida en el detalle*, é a expressão de Aby Warburg que Didi-Huberman interpreta como uma expressão dialética: o “bom deus” que está no detalhe é também o “diabo” que se aninha e tece a construção imaginativa das *correspondências* e *analogias*;⁶ na tentativa de unificação, o Diabo – figura representante da desordem, da divisão e da dissolução – incessantemente estabelece relações com outras imagens.

Por relação com o pensamento analógico da Idade Média, Michel Foucault, no texto *A Prosa do Mundo*, refere que a semelhança entre as coisas está implicada, não com a aparência das formas, mas com a atração e a concordância das mesmas: as marcas de semelhança atravessam o mundo por encadeamentos, dobras, duplicação e reflexo; pela decifração das marcas, de marca em marca, perseguindo a semelhança, atravessa-se o mundo, no entanto, é preciso que as coisas estejam marcadas na superfície como pista das semelhanças. A marca da semelhança é muda. O signo é o que desta se interpreta, é a revelação que dá *legibilidade* às semelhanças, e por isso abre porta à linguagem. A representação, é então *espelho do mundo*, é linguagem que se desdobra por entrecruzamentos e repetições numa incessante releitura do mundo; por relações *íntimas* e *secretas* de *correspondência* e *analogia* aproxima o que é díspar mas semelhante.⁷

*Eis por que a face do mundo é coberta de brasões, de caracteres, de cifras, de palavras obscuras – de “hieróglifos”, dizia Turner. E o espaço das semelhanças imediatas torna-se como um grande livro aberto; é carregado de grafismos; ao longo da página, vêem-se figuras estranhas que se entrecruzam e por vezes se repetem.*⁸

Na Idade Média, e até à solidificação do racionalismo renascentista, o conhecimento era baseado em correspondências determinadas por semelhança. Denominado como pensamento analógico, Michel Foucault define-o como a corda infinita de semelhança entre as coisas visíveis e invisíveis do mundo. Neste sentido, refere quatro formas de pensar o mundo por semelhança:

conveniência: a semelhança é dupla; por encadeamento de coisas vizinhas, em que a extremidade de uma coisa coincide com o início de outra – planta, animal, terra, mar; e por imitação da ordem invisível das coisas, organizando assim o mundo em círculos que se reproduzem – limos das conchas/cornos dos animais/ cabelos dos homens.

◇ 6 cf. Georges Didi-Huberman, “El atlas de imágenes. Releer (remontar) el mundo”, *Exit* 35, *Cut & Paste*, 2009, p. 59.

7 cf. Michel Foucault, “A Prosa do Mundo”, *As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*, São Paulo, Martins Fontes, 2000 pp. 35-40.

8 FOUCAULT, Michel, “A Prosa do Mundo”, *As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*, São Paulo, Martins Fontes, 2000, p. 37.

emulação: a reprodução de círculos de semelhança existe em coisas separadas; aproxima por correspondência provocando um jogo de forças duplas, em que coisa e o seu reflexo correspondente se confundem, em que o semelhante envolve o seu semelhante.⁹

analogia: aglutina a semelhança por conveniência e emulação; a semelhança é simultaneamente feita por imitação de movimentos de ordem invisível e entre as coisas diferentes e distantes; contempla a reversibilidade e a polivalência potenciando a aproximação entre tudo; estabelece-se assim uma relação micro-macro/homem-mundo, em que o homem é o ponto por onde todas as relações de analogia passam, e a partir de onde todas as figuras do mundo podem ser aproximadas – o homem espelha-se no animal, nas plantas, no céu e na terra.¹⁰

simpatia: é o princípio da mobilidade das coisas visíveis ativado por condições remotas e distantes; é como um íman que combina as coisas através de uma condição invisível; atua de modo sub-reptício e assimila o semelhante; mistura, transforma e aproxima as coisas sem as dissipar.¹¹

Atravessa o que faço esta maneira de **pensar o mundo pela imaginação**, como o método que o remonta num encadeamento de analogias, não segundo uma visão universal e histórica, mas enquanto modo de conhecimento pela experiência individual. Neste contexto, o pensamento por analogia é aproximado do pensamento criativo.

◇ 9 *As estrelas, são a matriz de todas as ervas e cada estrela do céu não é mais que a prefiguração espiritual de uma erva tal como a representa e, assim como cada erva ou planta é uma estrela terrestre olhando o céu, assim também cada estrela é um planta celeste em forma espiritual, a qual só pela matéria é diferente das terrestres (...)* CROLLIUS cit. in FOUCAULT, Michel, "A Prosa do Mundo", *As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*, São Paulo, Martins Fontes, 2000, pp. 27-28.

10 *Ele está em proporção com o céu, assim como com os animais e as plantas, assim como com a terra, os metais, as estalactites ou as tempestades. Erguido entre as faces do mundo, tem relação com o firmamento (seu rosto está para seu corpo como a face do céu está para o éter; seu pulso bate-lhe nas veias como os astros circulam segundo suas vias próprias; as sete aberturas formam no seu rosto o que são os sete planetas do céu) (...) sua carne é uma gleba, seus ossos, rochedos, suas veias, grandes rios; sua bexiga é o mar e seus sete membros principais, os sete metais que se escondem no fundo das minas. Idem, p. 30.*

11 *(...) faz girar com a curva do sol a grande flor amarela do girassol.* FOUCAULT, Michel, "A Prosa do Mundo", *As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*, São Paulo, Martins Fontes, 2000, p. 40.

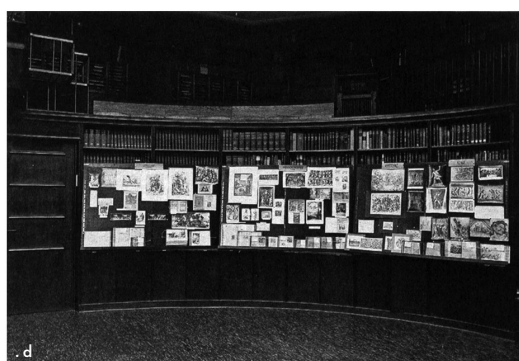
Margaret Boden, no texto *In a Nutshell*, nomeia a criatividade psicológica como a que é de caráter individual e que está associada ao aparecimento de uma ideia inesperada e válida para um sujeito, independentemente do número de pessoas que teve a mesma ideia anteriormente. Um dos modos de criatividade a que se liga é definido pela combinação do que o sujeito conhece em ideias improváveis, o que implica a exploração do que há em comum entre os dados combinados para definir pontos de conexão que façam sentido, os quais são nomeados de atalhos de inteligibilidade concetual. Um outro modo de criatividade é o que explora as regras de funcionamento de um campo de conhecimento comum – *espaço concetual* – na procura de novas abordagens. Margaret Boden descreve-o como equivalente a uma viagem, em que, em vez de consultarmos o mapa vamos descobrindo o caminho: podemos seguir pela autoestrada, ou, optar por uma estrada que corta com a linearidade da primeira mas que não conhecemos nem para onde nos leva, se para trás ou para a frente, se para um beco sem saída ou se de novo à autoestrada; seja como for, continuamos no espaço da geografia indicado no mapa só que descobrimos o percurso pela experiência.¹²

A comparação deste modo de criatividade a uma viagem, perfaz uma hipótese descritiva da estrutura mental subjacente ao pensamento criativo. Tal, permite-me centrar os propósitos poéticos do que faço: por um lado exploro múltiplas combinações entre as imagens por analogia, numa perspetiva condicionada pela experiência individual; por outro, organizo as imagens numa disposição relacional contrária da sequência e da linearidade, na procura de uma configuração correspondente à estrutura mental do pensamento criativo.

◇

¹² cf. Margaret A. Boden, "In a Nutshell", *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, Londres, Routledge, 2004, pp. 1-5.

MNEMOSYNE DE ABY WARBURG



Aby Warburg

Bilderatlas Mnemosyne, 1927-29

- a. Painel 50-51
- b. Painel 79
- c. Painel 2 (detalhe).
- d. Sala de leitura da Kulturwissenschaftliche, Biblioteca Warburg de Hamburgo durante a exposição Ovid, 1927.
- e. Painel 1 (detalhe).¹



- ◇ 1 Imagens retiradas ao catálogo *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuevas?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, pp. 47, 121, 63, 170, 22.

A *Mnemosyne* de Aby Warburg, é um dispositivo fotográfico com 25.000 imagens agrupadas em painéis, em que cada painel é uma montagem das relações de semelhança sobre determinado motivo de estudo. A primeira intenção de Aby Warburg na constituição da *Mnemosyne*, foi repensar a memória inconsciente da história através das imagens do seu arquivo, pela configuração de todas as variáveis, e em todas as suas possibilidades de relação.

Inicialmente, as suas imagens foram ordenadas regularmente por justaposição, no entanto, considerando a insuficiência desta disposição, por entre cada imagem prevalecer um intervalo (correspondente simbólico de rutura), as imagens foram agrupadas em painéis e seguras por pinças, permitindo assim a alteração do lugar de cada imagem, a expansão da sua disposição em todas as direções, e a continuidade dos painéis uns com os outros.

As imagens fotográficas a preto e branco conferem unidade à heterogeneidade dos seus motivos, escalas, enquadramentos e meios de representação. As imagens são relacionadas por analogias reforçando um caráter de programa aberto, na medida em que se tornam recetivas e influenciadas pelo sentido das outras, possibilitando assim o deslocamento incessante das imagens, de painel em painel, por movimentos de troca, repetição e variação. Este arquivo tece correspondências e analogias ao encontro de semelhanças entre o que é heterogêneo, e abre-se a múltiplas possibilidades de releitura do mundo: em vez de sintetizar e unificar, vai de encontro à complexidade e à amálgama; e revela a vontade de decifrar o mundo, mas também, a própria impossibilidade de configurar o infinito.

O INTERNO DAS IMAGENS

Embora a história nunca se repita, características comuns entre acontecimentos diferentes quanto ao seu contexto, tempo e lugar, levam a que perante um acontecimento a imaginação evoque outro, como uma ação diferida em que se reveja a semelhança. Assim, entre os momentos históricos do passado e o presente são estabelecidas analogias porque características comuns o permitem: é o que nos pode levar a relacionar a colonização com a expansão capitalista; a condição de refugiado à de suicida; uma cidade “limpa” por uma política de biopoder a uma cidade bombardeada pela guerra, ou ainda, saltando para o domínio da representação, à pintura de Piero della Francesca que projeta a *cidade ideal*, monumental e sem pessoas como uma imagem paradigmática do poder ideológico que suporta a cidade higienista contemporânea.

Referir o passado é evocar a memória dos acontecimentos. Contudo, o entendimento de analogias entre o passado e o presente constrói-se como uma crítica formulada por um conjunto de circunstâncias latentes. No campo das imagens, a associação entre acontecimentos diferentes, em que o presente resgata o passado, remete para a alegoria como estratégia de representação. Craig Owens, no texto *Impulso Alegórico: Sobre Uma Teoria do Pós-Modernismo*,¹ refere que a pintura histórica do início do séc. XIX é *imagem do presente, sobre a imagem do presente em termos do passado clássico*:² resgata características de imagens do passado, pela migração de detalhes de costume, fisionomias e gestos, numa estrutura feita de momentos interrompidos retirados a um contínuo, condensando a narrativa num único momento carregado de significação histórica que liga o passado, o presente e o futuro. Craig Owens, avança que o impulso alegórico incide antes na *convicção a respeito do passado e o desejo de redimi-lo ao presente*.³ Neste sentido, caracteriza que a imagem alegórica, embora dê a entender a imagem apropriada, propõe outras significações comparando-a a um palimpsesto: a estrutura de uma imagem alegórica é de caráter metavisual - uma imagem é lida por outras imagens -, embora as relações não sejam evidentes e diretas, mas antes interrompidas e caóticas. Por isso, propõe que a decifração das imagens alegóricas seja feita por correspondências com outras imagens contrariando a linearidade histórica e a unidade narrativa.

A imagem, é então a camada superficial visível rememorativa do que não está lá. Tem uma história feita de vínculos a outras imagens, disseminações e desvios - ressignificações - que as tornam singulares. Cada imagem, é então um momento dinâmico de forças contraditórias entre tempo, discursos, ideologias e disciplinas que as fazem ser do seu tempo.

1 cf. Craig Owens, "Impulso Alegórico: sobre uma teoria do Pós-Modernismo", *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, EBA, UFRJ, 2004, pp. 114, 118.

2 OWENS, Craig, "Impulso Alegórico: sobre uma teoria do Pós-Modernismo", *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, EBA, UFRJ, 2004, p. 118.

3 *Idem*, p. 114. (Neste contexto, o significado da palavra *redimir* sugere o sentido de reaver, como recuperação de algo, mas também sugere o sentido de livrar, como superação pela libertação de algo.)

O imaginário alegórico é um imaginário apropriado; o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica o significado culturalmente, coloca-a como sua intérprete. E em suas mãos a imagem torna-se uma outra coisa (allos = outro + agoreuei = dizer). Ela não restaura um significado original que possa ter sido perdido ou obscurecido: a alegoria não é hermenêutica. Mais do que isso, ela anexa outro significado à imagem. Ao anexar, no entanto, faz somente uma relocalização: o significado alegórico suplanta o seu antecedente; ele é um suplemento. (...) ⁴



Excertos do filme *Our Century* de Artavzvad Pelechian, 1982, p/b, 50 min.⁵

Em paralelismo com o cinema, Artavazd Pelechian, na sua teoria *distance-montage*,⁶ refere-se aos mecanismos de montagem cinematográfica como a potência do pensamento pelo interno das imagens: os movimentos de acumulação, justaposição e encadeamento de imagens díspares e heterogêneas mas de ressonância visual comum, permitem desenvolver um entendimento sobre um tema sem ser factual quanto ao contexto espacial e temporal. No entanto, estes movimentos dão expressão ao pensamento pelo interno das imagens: é na aproximação de imagens de ressonância comum, e na combinação de imagens de um modo encadeado, acumulativo e fragmentário, que reside o olhar crítico.

◊ 4 *Idem*, p. 114.

5 Imagem retirada ao catálogo *Artavazd Peleshian: Our Century*, Ursula Blicke Stiftung, Kunsthalle Wien, Kerber Verlag, 2004, p. 231.

6 cf. Artavazd Peleshian, "Distance Montage, or the Theory of Distance", *Artavazd Peleshian, Our century*, Ursula Blicke Stiftung, Kunsthalle Wien, Kerber Verlag, 2004 pp. 83-100.

As imagens alegóricas são despojos da ressonância de sentido das imagens originais, submetidos à interpretação e significação do alegorista que os trabalha enquanto potência generativa que se abre a outras imagens relacionadas; a imagem alegórica é então a representação que revela os segredos das imagens apropriadas, assume e condensa o que nos fascina nas imagens.

De forma a esclarecer essa potência interna às imagens, Aby Warburg, no texto *Las Imágenes También Sufren Reminiscencias*, refere que a imagem condensa dimensões psíquicas e plásticas que determinam o estilo, garantindo o “ser das imagens”. Este “ser” reporta-se às impressões originárias das imagens tornadas símbolos figurativos, que ao serem reformuladas plasticamente formam sedimentações providas de uma memória inconsciente que garante a sobrevivência⁷ da dimensão psíquica das imagens. No fenómeno de sobrevivência, a memória inconsciente das imagens é apreendida em momentos-sintoma em que se entrelaçam momentos anacrónicos e sistemas de inscrição heterogêneos.⁸ O sintoma é a manifestação de uma rede complexa de sinais incompreensíveis, ilógicos e disparatados que ativam a memória inconsciente ligada às reminiscências das formas, e que garantem a dimensão psíquica que pertence às imagens.⁹

*(...) Uma série ininterrupta de resíduos mnemónicos (...) intactos, causados por incidentes geradores de emoções e atos mentais, leva aos sintomas histéricos – os seus símbolos mnemónicos (...)*¹⁰

As imagens condensam símbolos mnemónicos que recordam e sintetizam acontecimentos geradores de emoções e de operações mentais. É aqui que reside **o interno das imagens**: tal como a manifestação de sintomas referida por Aby Warburg, é relativo à dimensão psíquica das imagens, põe em ação a memória e ativa a imaginação.

Assim, o interno não está sensível na imagem mas é-lhe latente; é a potência generativa de outras imagens na construção de novas significações por relações de analogia: relacionar imagens pelo interno é atingir a *legibilidade* para além do imanente, “é ir para além da copa da árvore” por um enredo de analogias que nomeiam o que é invisível, mas sem que nada seja fixo nem evidente.

◇ 7 Tradução correspondente ao termo alemão *Nachleben* utilizado por Aby Warburg.

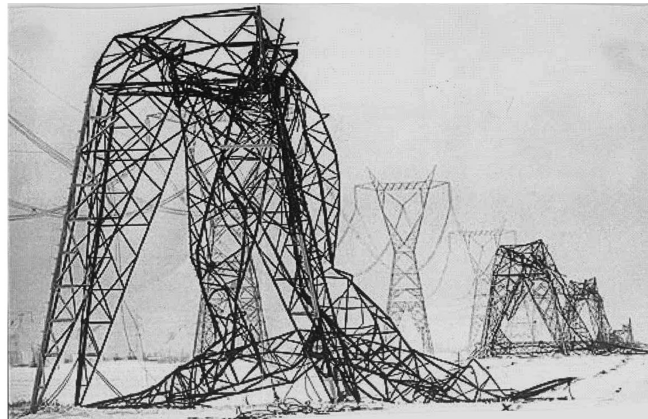
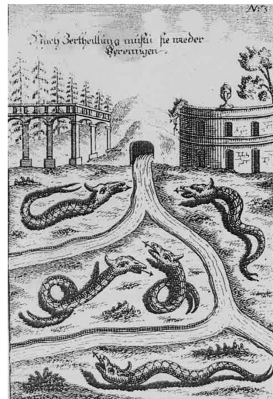
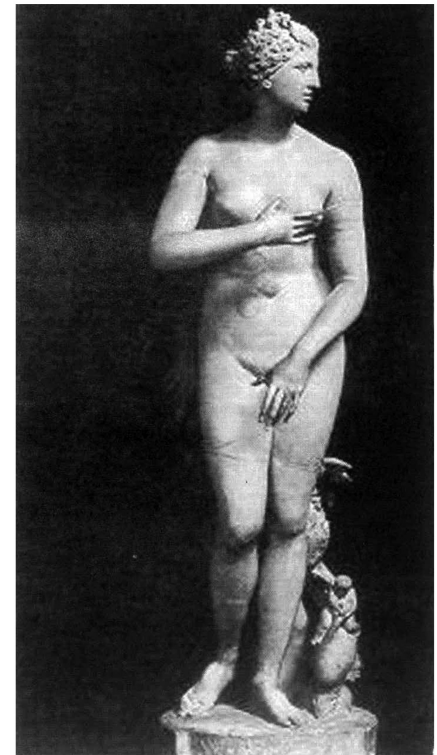
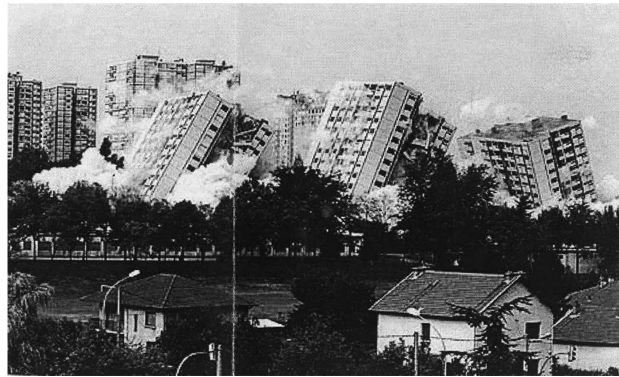
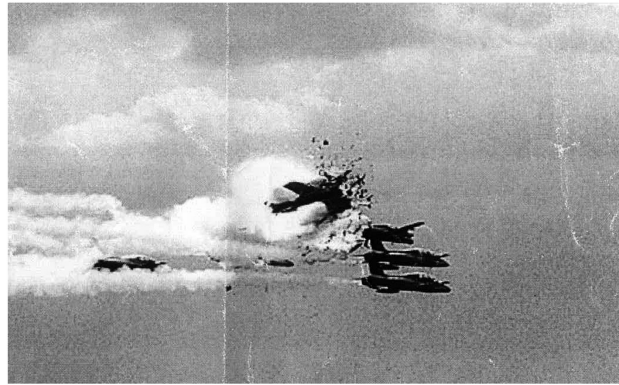
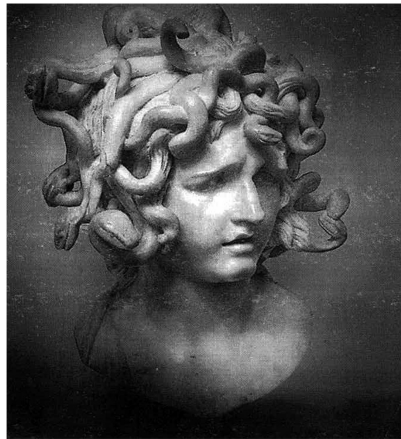
8 Perceber as movimentações do fenómeno de sobrevivência das imagens, implica percorrer em sentido contrário o caminho da transformação das formas ao longo dos tempos. Implica escavar, de uma forma consciente, a memória inconsciente das formas. Tal caminho em profundidade implica a identificação dos sintomas por processos de estratificação.

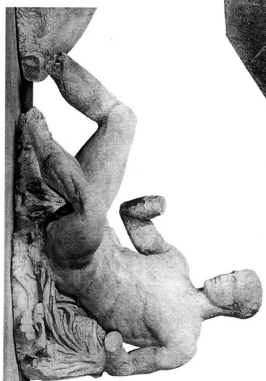
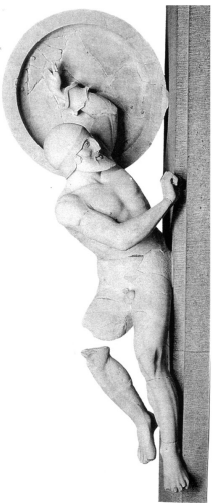
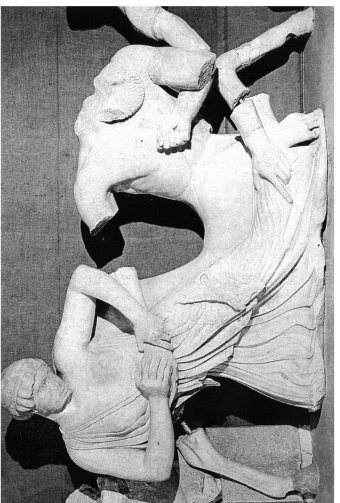
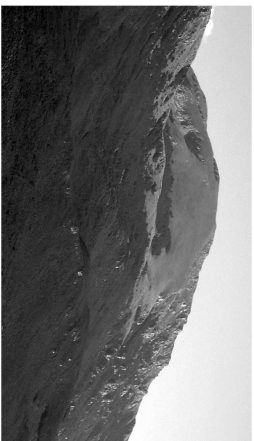
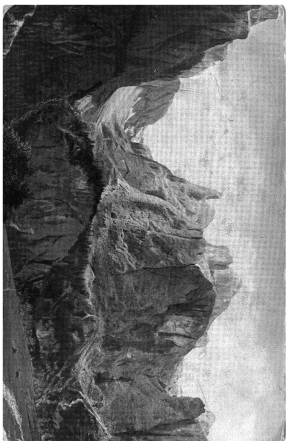
9 cf. Georges Didi-Huberman, “Las Imágenes También Sufren Reminiscencias”, *La Imagen Superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada Editores, 2009, pp. 277-280.

10 FREUD, Sigmund, cit. in DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Imagen Superviviente, Historia del Arte y Tiempo de Los Fantasmas Según Aby Warburg*, Madrid, Abada Editores, 2009, p. 280.

MONTAGENS COM IMAGENS DO ARQUIVO PESSOAL *FOIE FOLIE*

As imagens do arquivo *Foie Folie*, agrupadas em páginas, compõem uma visão romântica sobre o tema da paisagem. Numa dimensão animista de retorno à natureza, escondem uma angústia pela destruição, mas na esperança da libertação: as imagens de esculturas partidas, de ruínas, e de acidentes, são restos de uma cultura decadente que é vingada pela natureza que dela se apodera. Neste contexto, o interno das imagens, é a potência dos movimentos desviantes que deformam os significados dos seus conteúdos. Perseguir o interno é conceder abertura a potenciais relações de analogia, as quais, conjuntamente com os intervalos entre as imagens – *intervalos de exploração heurística* – constituem um mecanismo generativo de ressignificações.





AS ASSOCIAÇÕES DA IMAGINAÇÃO

Uma sensação de morte e de belo é encontrada numa cabeça esculpida partida e fissurada. O belo pertence à beleza morta, e é belo o abandono que a morte arrasta até à libertação de um novo ciclo de vida. É o encontro do belo desfeito numa escultura clássica morta. Os pés, as mãos, as cabeças fissuradas, os bocados informes que já pertenceram ao corpo ideal de uma cultura construída para ser inabalável, têm a mesma carga que um corpo humano, são de um corpo que já foi vivo. Trazem à memória as imagens do museu anatómico: a cabeça humana com os tecidos da pele rasgados, os pés, as mãos e os órgãos internos conservados em formol são como pedaços de pedra porosa e gasta que já tiveram superfície e forma. Já os cacos conservados à força num museu, e que dizem tanto sobre a ruína de uma cultura, arrastam as imagens das montanhas da Grécia, aonde estas esculturas pertencem. Uma dimensão de morte dupla, do que representa, e do seu estado em erosão, como um "morto-vivo" a ser devolvido ao seu início: a pedra informe em que se torna, é lentamente devolvida à natureza de onde foi retirada. A força da natureza impõem-se, avassaladora sobre o homem impotente, e arruína o que a tanto custo o homem constrói. É a vingança da natureza.

– Nada como um deus sem um braço ou sem uma perna, ou restaurado e mantido em equilíbrio à custa de ferros que o atravessam. – Nada como um deus grego submerso na natureza imponente! – A força da natureza há de vingar sobre os escombros...

*A imagem ampliada de uma escultura partida é uma montanha, pelo seu caráter informe e pela sua textura----- a imagem de um acidente de avião equivale-se à força da corrente das quedas de água do Reno, e traz à memória um ruído absorvente e ensurdecidor: a imagem mental do Stromboli no momento de erupção; e a imagem mental de cidade de Catania, reconstruída tantas vezes quantas foi submersa por lava vulcânica do vulcão Etna---
----a figura de uma Amazona de braço erguido é associada à de um santo com a mão em pose de oferenda e à de um homem de enxada erguida-----um postal que mostra a destruição e a recuperação da cidade de Dresden após os bombardeamentos da segunda guerra mundial -----uma imagem do Porto, onde camadas urbanas em ruína estão embutidas num morro de granito ---uma imagem de um terreno ardido ----
---E nos morros de granito é onde ainda resistem as figueiras da Índia e o verde húmido das encostas.*

AS DIMENSÕES DA IMAGEM SOBREVIVEM

PARA ALÉM DA MORTE DOS HOMENS

A HERANÇA É UMA CONDIÇÃO

O DESCONTEXTO É A MEMÓRIA EM SUSPENSÃO

O DESVIO É A INSCRIÇÃO DO TEMPO

A DESTRUIÇÃO É A LIBERTAÇÃO

O RETORNO É A ANIQUILAÇÃO DO PASSADO

PROFANAR É CONTINUAR A HISTÓRIA

A LIBERTAÇÃO ESTÁ NA RUÍNA

A DECADÊNCIA ESTÁ NA RUÍNA

A LIBERTAÇÃO ESTÁ NA MONTANHA

A LIBERTAÇÃO ESTÁ NO VULCÃO

O FÍGADO É O LUGAR DOS ÓDIOS

O INVERNO É O LUGAR DO INFERNO

O FÍGADO É O LUGAR DO INVERNO

O FÍGADO É O LUGAR DO INFERNO

O INVERNO É O LUGAR DOS ÓDIOS

O INFERNO É O LUGAR DOS ÓDIOS

SUBMERGIR NO ATELIER

No sonho, o inconsciente vem à tona, no desenho, é o Outro que surge e que submete o sujeito ao seu domínio. Assim, o sonho e o desenho encontram-se no que se impõe sobre a razão, é o lugar da confusão e da obscuridade em vez de ser o lugar dos ideais e da clareza.¹

Com esta afirmação, Philippe-Alain Michaud estabelece uma relação entre o desenho e o sonho pela maneira como operam, demarcando no desenho um caráter paradoxal: por um lado, constrói progressivamente uma imagem através de um sistema de relações espaciais que transpõem o real, ou que pelo menos, nele encontra as bases de um sistema de organização da imagem; por outro, oscila no impulso de desligar para partilhar com o sonho a incoerência, o fragmentário e a confusão revelados nos gestos de repetição e no inacabado. Desenhar, é por aqui, também inscrever a experiência de ultrapassar a razão e a lógica na criação de imagens.

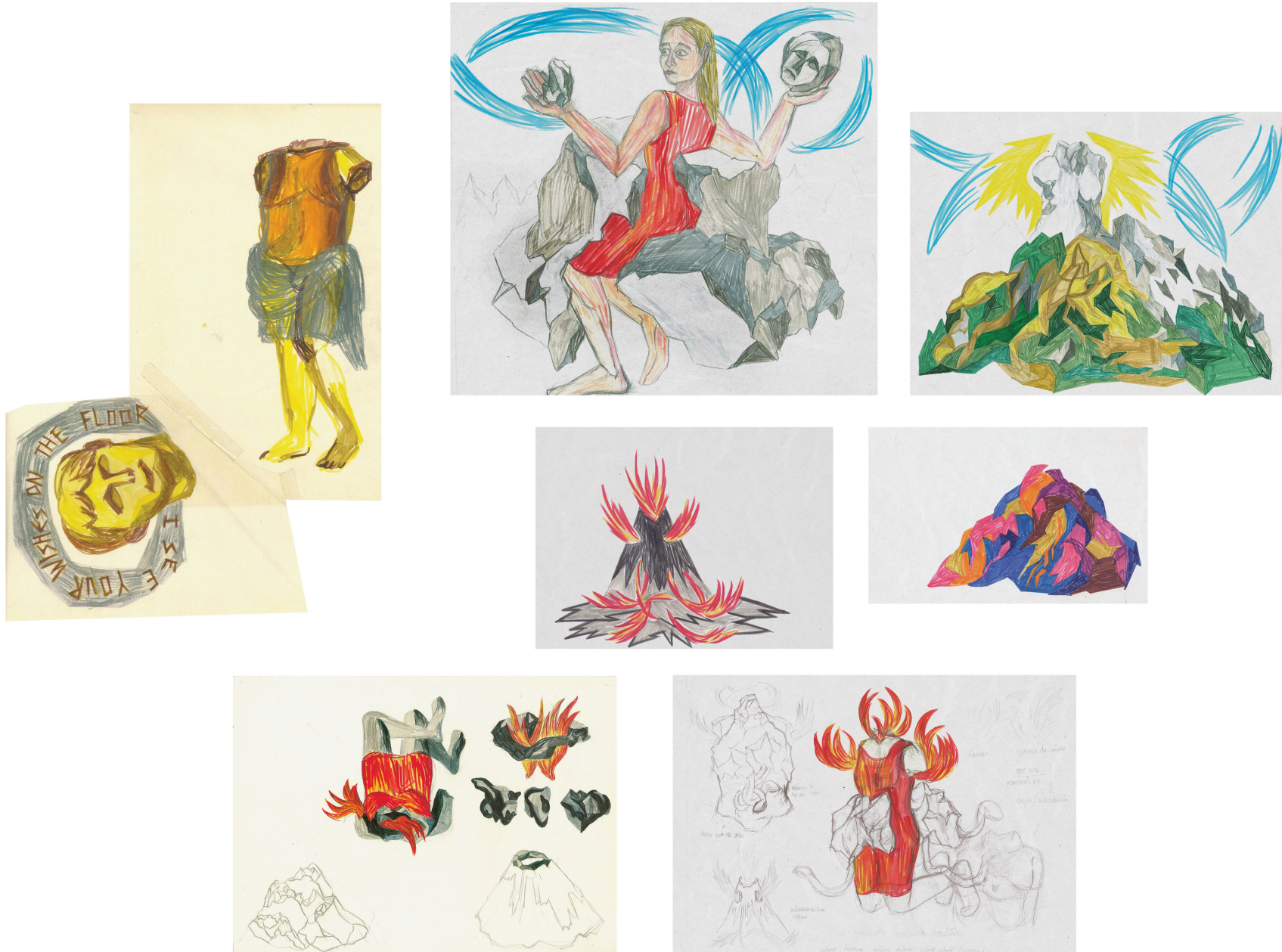
Na medida em que o sonho e a imaginação partilham um modo de operar por saltos aparentemente desconexos, é aqui feita uma extensão desta relação com a imaginação: o desenho que se abre à inscrição do fluxo da imaginação dá prioridade ao movimento derivativo, e opõem-se à construção progressiva de imagens finais. Desta maneira, o processo preparatório é substituído pelo processo criativo colocando o autor no limiar do recomeço: a sua imaginação continuamente recombina dados à procura de possibilidades de relação, e as descobertas que faz surgem da experiência de relacionar imagens.

Neste contexto, submergir no atelier, é então o momento de entrega à imaginação. Para tal, conta o arquivo pessoal de imagens *Foie Folie*, a memória pessoal, a disponibilidade de um olhar delirante, as ferramentas e os suportes de desenho disponíveis. Aqui, um olhar delirante sobre as imagens do arquivo procura consequências para o trabalho: estabelece analogias entre as imagens, imagina outras imagens, atrai para começos que ficam por acabar.

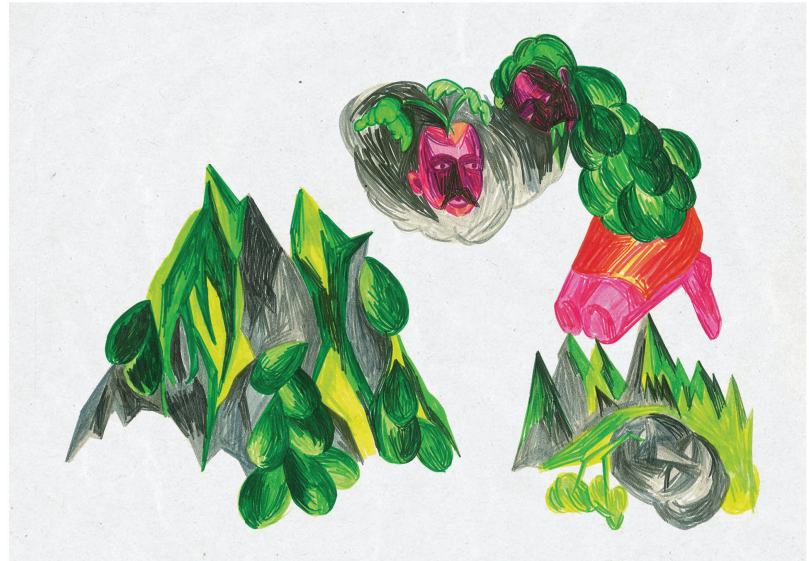
◇ 1 MICHAUD, Philippe-Alain, *Comme le Rêve le Dessin*, Centre Pompidou, 2005, p. 15.

O INFERNO É DIONISÍACO

No corpo de desenhos *O Inferno é Dionisíaco*, é exercida uma resistência para não excluir possibilidades, mas antes acumular e derivar imagens em compromisso com as relações feitas na imaginação. O movimento de relacionar é permanente: cada desenho encontra lugar entre os outros desenhos acumulados no plano vertical da parede do *atelier*, bem como suscita um outro. Um desenho deriva de outro desenho, e cada desenho é também uma possibilidade isolada de um outro encadeamento de desenhos. Desenhar é fazer *non finito*, no sentido de inacabado, mas também sem conclusão, na medida que não apresentada imagens finais mas um enredo não linear.



O Inferno é dionisíaco, 2008 - 2012.
Caneta de feltro e grafite sobre papel e guache sobre impressão, dimensões variáveis entre A3 e A5.



ANOTAÇÕES ENQUANTO DESENHO: OUTUBRO DE 2011 - MARÇO DE 2012

Um monte de escombros passa a ser uma montanha, os corpos passam a ser esculturas e vulcões. o que os relaciona leva a fazer outro desenho: o desenho como um jogo de encadeamentos de sentido

Os assuntos são os mesmos de pelo menos há dez anos, mas as abordagens são diferentes: o olhar atento descobre coisas pelo caminho e resgata-as para o trabalho

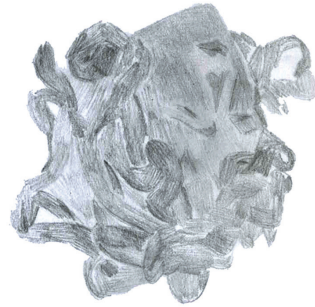
Não descanso enquanto não transferir a ideia para o papel. quero descobrir o que significa, gozar, tirar partido dos mecanismos do desenho, riscar, manchar, apagar, misturar o “acadêmico” e o “mal feito”, o figurativo e resolvido e o não definido, declarar a dúvida, formar e destruir possibilidades. a partir do momento em que algo está descoberto, o pensamento salta logo para outra relação possível

Sem resposta ao porquê de fazer uso da cor, percebo que aguça o sensorial. não tenho argumento para lá da afirmação que um mundo sem cor só me sugere a imagem do meu bairro com pessoas sem carne, ou seja, o cimento dos edifícios e dos passeios, pedras graníticas e ossos. não sei o que é pensar sem cor. percebo que o desenho é a estrutura segura para ser revestida e que não sei viver sem carne

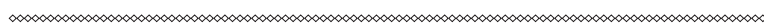
As relações entre as imagens são um elogio à ruína do pensamento ocidental baseado na lógica racional, metaforizado como espaço iluminado. o espaço da ciência é tomado pelo lugar dos humores, o fígado

Um desenho repete a forma de outro desenho, uma forma estabelece relação com outra por analogia. recorrentemente a imaginação retoma as mesmas relações de significado. é o que se percebe quando diferentes esquemas, anotações, desenhos e disposições de imagens, traduzem o mesmo pensamento, ou variações dele

No desejo e na ansiedade de resolver o pensamento pela imagem uniforme e unitária, tudo surgia em turbilhão, às tantas, as possibilidades eram demasiadas e perdia-me sem decidir por um caminho. tal era a desordem, que qualquer tentativa ficava sempre por terminar. pelo caminho, há custa do tempo fui-me apercebendo como podia dissecar o turbilhão e como estava num processo de percorrer o caminho ao contrário, ou seja, faltava organizar, separar e dividir. surgiram então definições que lentamente me foram trazendo luz ao pântano. a função de quem vive em terrenos pantanosos, é afirmar este modo de pensar, dando-lhes legibilidade, o que não quer dizer limpá-los



CONFIGURAÇÃO DA IMAGINAÇÃO: COLAGEM DIAGRAMÁTICA



*(...) Até mesmo em nossos mais desordenados e errantes devaneios, como também em nossos sonhos, notaremos, se refletimos, que a imaginação não vagou inteiramente a esmo, porém havia sempre uma conexão entre as diferentes idéias que se sucediam. Se se transcrevesse a conversa mais solta e mais livre, notar-se-ia imediatamente alguma coisa que a ligou em todas as suas transições. (...)*¹

Entendendo o desenho como um mecanismo de relação de imagens por analogias, os movimentos de deslocar, justapor, sobrepor, agrupar e encadear permitem pensar o desenho enquanto a montagem que configura as operações da imaginação.

O modo como a faculdade combinatória da imaginação estabelece possibilidades de relação entre o que é díspar por pensamentos fugidios e curtos, projeta-se nos desenhos inacabados sugeridos por espaços em branco, tracejados, cortes, colagens, repetições e variações. Ambos, imaginação e desenhos inacabados, partilham o fugaz, transitório, frágil e fragmentário. Os desenhos inacabados, mesmo não definindo claramente um assunto, apontam direções e conteúdos, e permitem perceber o que se pensa e como se pensa, tornando-se fundamentais porque condensam momentos de procura e de descoberta, contudo, são insuficientes para esclarecer o fluxo disseminado e fragmentário da imaginação.

Uma representação visual da articulação do pensamento guiado pela imaginação é uma abstração, é uma imagem que traduz o que pertence ao domínio do interno, o que não é visível. Um esquema muito confuso e de ligações interrompidas seria o que se obteria se fossem traçadas todas as ligações estabelecidas na articulação de dados da imaginação. Contudo, *o espaço interno não tem duas dimensões, como a folha de papel, é antes um sistema de relações espaciais, onde alto e baixo, dentro e fora, antes e depois não existe.*² Considerando esta afirmação, a imaginação pode ser pensada enquanto fluxo, num processo semelhante ao do diagrama, aqui entendido de duas maneiras: como atalho gráfico, mas também como mecanismo generativo. A mesma conceção de diagrama pode ser entendida segundo Gilles Deleuze, enquanto *uma possibilidade de quadros infinitos, uma possibilidade infinita de quadros,*³ sintetizada em três momentos da criação:

- ◇ 1 HUME, David, *Investigação Acerca do Entendimento Humano*, Ed. Acrópolis, (livro eletrônico) [on-line] <www.ebooksbrasil.org/nacionais/ebooklibris.html> (acedido em 15/11/2012). (A *ideia* é referente às fracas impressões da experiência original que são evocadas pelo pensamento e pelo raciocínio.)
- 2 FISHER, Jean, "On Drawing", *The Stage of Drawing: Gesture and Act. Selected from the Tate Collection*, Nova York, Tate Publishing and The Drawing Center, 2003, p. 222.
- 3 DELEUZE, Gilles, *Pintura: El Concepto de Diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007, p. 46.

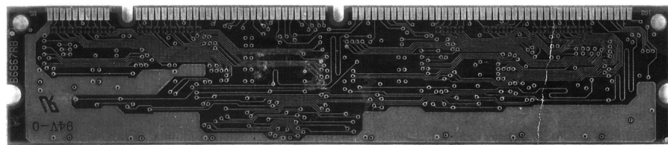
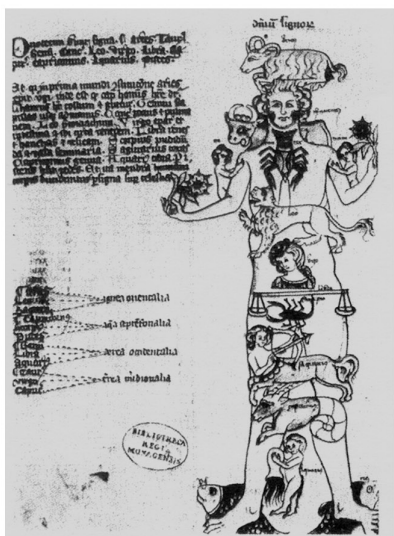
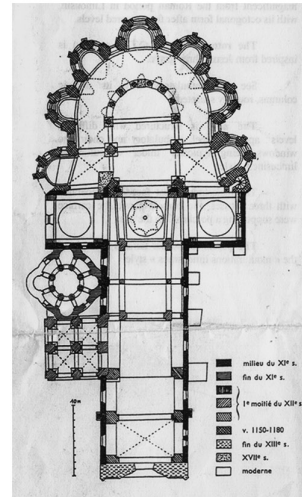
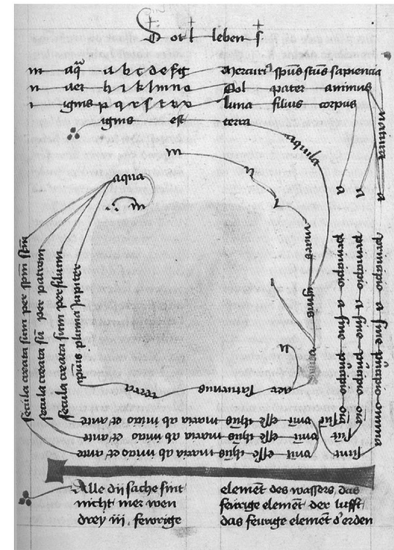
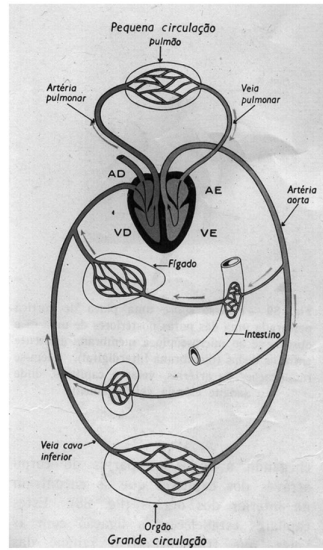
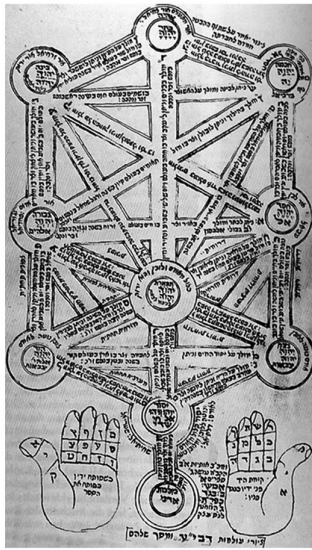
o pré-pictórico referindo-se ao cliché da pintura, o de caos-catástrofe da pintura que destrói a estabilidade do pré-pictórico, e o de germinação de novas formas pelo ato de pintar.

A partir desta noção, é então aqui referida uma aceção muito particular do diagrama, não como uma imagem de síntese e clara, mas enquanto sistema de relações espaciais de ligações interrompidas da imaginação em estado de potência. O desenho é então por aqui proposto como uma **colagem diagramática** enquanto estrutura visual, como uma espécie de relação combinatória espacial que agrega os desenhos e as imagens do arquivo pessoal *Foie Folie*, na qual participam o que tomo como interno às imagens e o conceito de colagem.⁴

O que de maneira mais direta se aproxima desta colagem diagramática é uma aglomeração de informação diversificada montada em sistema relacional, em que as imagens são associadas, justapostas, deslocadas e transferidas dando visibilidade às relações de sentido combinadas na imaginação: seja um desenho ou uma parede coberta de imagens, as operações da imaginação ganham corpo na superfície; uma forma é encadeada noutra forma; e o sentido de um desenho é completado por uma imagem do arquivo pessoal.

O desenho, é então neste contexto, referido como a montagem que configura as conexões formadas pela imaginação: está aberto à acumulação e à deslocação de imagens na formação de possibilidades de sentido consoante o encadeamento do pensamento; constrói um labirinto de analogias; e devolve um enredo sem centro, afirmando o fragmentário e o transitório em vez da unidade.

◊ 4 Cláudia Amandi, na sua tese de doutoramento, problematiza a mesma correspondência entre *diagrama* e *colagem*: o primeiro, numa aceção abstrata relacionada com os movimentos implícitos ao processo criativo, o segundo, implicado com a disposição física dos elementos no processo de desenho: *O desenho, enquanto corpo de imagens, é também esse diagrama abstracto em contínua relação e associação entre coisas, tornando-se um híbrido que reflecte a estrutura mental do autor. (...) Se podemos identificar o diagrama como modelo físico, a sua maneira concreta de fazer as coisas no plano material, é uma espécie de contínua operação de colagem. Não apenas na sua aceção elementar como acção que adere duas superfícies com cola, mas, sobretudo, como operação física e metafórica que liga, ajusta, aproxima, que junta ou une elementos diversos para equacionar ordens e ligações no contexto do processo.* (cf. Cláudia Amandi, "Híbridos visuais para estruturas mentais", *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, 2010, p. 63.)



Foie Folie

Imagens do arquivo pessoal.

As estruturas visuais simétricas e orgânicas destas imagens organizam os elementos por ligação, acumulação, justaposição, sobreposição, divisão e subdivisão. Tomo-as enquanto ilustrações que me permitem refletir sobre o funcionamento da imaginação no pensamento criativo em concordância com estruturas visuais que o traduzem.

NON FINITO: ARQUIVO, ANALOGIA, ATLAS

A prática de projeto é atravessada pela procura de disposições das imagens em correspondência com a estrutura mental subjacente ao pensamento criativo: as imagens são justapostas, agrupadas e deslocadas encontrando a sua configuração numa colagem diagramática ativada por analogias formadas na imaginação.

De forma a concluir a constância destas relações de analogia no processo criativo, o atlas, é aqui proposto como a tática de desestabilização das imagens do arquivo pessoal *Foie Folie*, mas também como modelo estrutural de todo o projeto.

A estrutura visual de um atlas, mostra o conhecimento sobre o mundo através da acumulação e da justaposição de imagens. O caráter aberto da sua montagem, em que as páginas são organizadas por conjuntos de imagens heterogêneas e anacrônicas numa dimensão espacial proliferante, potencia novas possibilidades de entendimento das imagens por correspondências, analogias e intervalos. A particularidade do atlas é então o incitamento ao entendimento do mundo pela exploração heurística dos conteúdos das suas imagens.

Didi-Huberman, no texto *Dispar(at)es, leer lo nunca escrito*, nomeia o atlas simultaneamente como *objeto visual e forma visual de saber*,¹ na medida em que modela o conhecimento dedutivo baseado no sensível. Por aqui, aproxima a configuração do atlas do que poderá ser denominado de *estética impura da imagem*: caracterizada como proliferante, múltipla, diversa e oposta ao quadro de herança renascentista, exigente da integração harmoniosa das partes na construção da unidade encenada e encerrada nos limites do suporte.

A estética renascentista é baseada na unidade estabelecida por critérios, e é concordante com o conhecimento racionalista: Alberti resumiu o quadro à unidade formular como um todo completo. No modernismo, Greenberg elevou a arte a um purismo levando ao limite a proposição de que a imagem é uma relação ideal. Por aqui, o quadro é unidade evidenciada no encerramento espacial, é axioma resultante de uma lógica, é encenação e obra-prima.² Neste sentido, Didi-Huberman, no texto *El atlas das imágenes. Releer (remontar) el mundo*, contrapõem as páginas do atlas ao quadro:

- enquanto que o quadro é encerrado em dois movimentos, vertical e centrípeto, o atlas é aberto por dois movimentos, horizontal e centrífugo;
- enquanto que o quadro é unidade resultante de um percurso de aprimoramento da prática e do conhecimento, que criva para tornar puro, ideal, dos deuses, o atlas, destrói a singularidade para afirmar a multiplicidade.³

◇ 1 (Forma visual de saber que recupera a gênese do modelo epistémico platónico, na qual, o conhecimento é extraído das imagens.)

2 cf. Georges Didi-Huberman, "Dispar(at)es, leer lo nunca escrito", *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Rainha Sofía 2011, pp. 14 -22.

3 cf. Georges Didi-Huberman, "El atlas de imágenes. Releer (remontar) el mundo" *Exit 35, Cut & Paste*, 2009, p. 56.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Amandi, Cláudia, *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, 2010.
- Agamben, Giorgio, *Profanações*, São Paulo, Boitempo, 2007.
- Bandeira, Pedro, "Tudo é Arquitectura", *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método*, Porto, Dafne Editora, 2011.
- Boden, Margaret A., *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, Londres, Routledge, 2004.
- Deleuze, Gilles, *Pintura: El Concepto de Diagrama*. Buenos Aires, Cactus, 2007.
- Didi-Huberman, Georges, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2011.
- Didi-Huberman, Georges, "Atlas, Entrevista a Georges Didi-Huberman", Museu Reina Sofía, <http://vimeo.com/18063038>.
- Didi-Huberman, Georges, "El atlas de imágenes. Releer (remontar) el mundo", *Exit* 35, *Cut & Paste*, 2009.
- Didi-Huberman, Georges, *La Imagen Super-viviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada Editores, 2009.
- Fisher, Jean, "On Drawing", *The Stage of Drawing: Gesture and Act. Selected from the Tate Collection*, Nova York, Tate Publishing and The Drawing Center, 2003.
- Foster, Hal, "An Archival Impulse", *October* 110, Fall, 2004.
- Foucault, Michel, *As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*, São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- Steyerl, Hito, "In Defense of the Poor Image", e-flux, www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image.
- Hume, David, *Investigação Acerca do Entendimento Humano*, Edição Acrópolis, www.ebooksbrasil.org/nacionais/ebooklibris.html.
- Prada, Juan Martín, "Sampling-Collage", *Exit* 35, *Cut & Paste*, 2009.
- Luyken, Gunda, "El Álbum de Recortes de Hannah Höch", *Hannah Höch*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ediciones Aldeasa, 2004.
- Michaud, Philippe-Alain, *Comme Le Rêve Le Dessin*, Centre Pompidou, 2005.
- Petherbridge, Deanna, *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*, New Haven and London, Yale University, Press, 2010.
- Owens, Craig, "O Impulso Alegórico: sobre uma teoria do Pós-Modernismo", *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, EBA, UFRJ, 2004.
- Vila-Matas, Enrique, *História Abreviada da Literatura Portátil*, Porto, Campo de Letras, 2006.
- Peleshian, Artavazd, "Distance Montage, or the Theory of Distance", *Artavazd Peleshian: Our Century*, Ursula Blicke Stiftung, Kunsthalle Wien, Kerber Verlag, 2004.

Porto, 10 de março de 2013