

Ação Gráfica Do (No) Quotidiano

Rogério Guimarães

Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Portugal

Paulo Bernardino Bastos

Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Portugal

Graça Magalhães

Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Portugal

Abstract

Drawing, in the context of contemporary art, assumes forms that seem to challenge the very notion of itself. In this article, as a first approach, is done a brief demonstration of the state of the art; as a second approach, it is analyzed as the graphic record of themes based on the actions of everyday life accompanies the drawing - extending also to the ubiquity of its formalization. This range of formalizations goes from the traditional use of materials to the tridimensional form - passing by the performativity field ways (the gesture of drawing). However, the focus is placed on the process at the expense of the artifact.

Keywords:

Daily, Drawing, Idea, Performance, Process.

1. Introdução

Este artigo visa uma reflexão sobre o estado da arte do desenho dentro do âmbito da arte contemporânea enquanto registo gráfico, particularmente enquanto registo gráfico das ações do (ou no) quotidiano.

A análise do processo do desenho desde ferramenta de projeção de uma ideia até ao desenho como produto artístico é relevado pela comparação formal dentro de uma evolução conceptual, de trabalhos dos artistas Richard Tuttle, Julie Brixey-Williams, Brian Fay, Gosia Wlodarczak, Do Ho Suh e Maryclare Foa. Os trabalhos destes artistas foram escolhidos por serem considerados momentos representativos da reflexão sobre o abandono da noção de desenho enquanto *mimesis*. Esse abandono levará depois à problematização do processo mimético entendido numa base conceptual.

Não obstante a ênfase do registo continuar a ser mimética, ela é transferida para a cognição, de forma a visualizar o pensamento induzido pela observação. Há um abandono da tentativa de traçar o que é visível para procurar a experiência do que não é visível.

De acordo com a nossa proposta de análise existe no desenho algo que não é coincidente nem com o objecto (modelo da representação) nem com o autor (sujeito da representação). É essa manifestação externa que envolve o sujeito e o modelo que põe em acção o

acto de desenhar. A representação não é por isso um simulacro, enquanto substituto ou referência ao modelo, mas ela própria constitui-se como presença.

Assim, o espaço do desenho definido pelas coordenadas *sujeito-objecto* torna-se numa ação envolvente definida por um tempo de receção. A execução do desenho, como acto percetivo e a sua receção (própria ou alheia), como acto cognitivo resultam na não coincidência entre ideia e imagem. Por isso, a cognição do desenho revela-se na descrição sensível das suas qualidades e não através de critérios estilísticos. Tal como para a arte em geral, a apreensão do desenho através da observação organizada das suas qualidades só pode ser definida pela reinterpretação desses mesmos critérios estilísticos (Panofsky 2004, 59).

Hoje a representação é múltipla, fruto de múltiplos simulacros, a retórica modernista (a utilidade do moderno) foi substituída pela retórica da possibilidade móvel do indivíduo e das sociedades e assim o desenho contemporâneo, relacionado com uma identidade em permanente mobilidade, apresenta-se como uma representação de superfície, múltipla e incerta. O desenho participa da ordem contemporânea de múltiplas esferas e do cruzamento entre elas o que faz com que o conhecimento se abra ao sensível.

A leitura das imagens através da sua visibilidade clássica, historicamente dedutiva, esquemática e sintética, será substituída pela visão múltipla da *figuração* e do *sintoma*. A imagem, contrária à *imitação* revela e “incarna” a presença. É capaz de traduzir o visível em presença interpretada do significado.

As imagens da arte já não representam, em função de um modelo ou ideia, mas revelam / (a)presentam em contradição com as imagens que glorificam a representação.

Ao renunciar à interpretação simbólica da ideia o desenho inclui o observador como constituinte da própria obra, privilegiando, assim, a unidade processual. Privilegiando o processo, o desenho revela-se como a repetição do desígnio original de unidade em conformidade com a manifestação do invisível.

2. Desenho hoje

A partir do início do séc. XX a representação deixa de imitar como consagração da visibilidade positiva,

abandona a condição mimética, procura o reconhecimento dos lugares de “invisibilidade” do desenho, enquanto processo que revela e se revela.

“As imagens são processos, representações que não se limitam a repetir aquilo que é um dado apriorístico, mas antes tornam visível, fazem aparecer o “crescimento do ser”” (Bohem 2009, 60).

O desenho imita tanto o visível quanto o invisível. A natureza da ideia reside no seu carácter invisível. A visibilidade da ideia é sempre uma redução em relação a ela mesma. Uma ideia que se torna visível é já uma ideia parcialmente reduzida. O carácter sensível do desenho revela o carácter invisível do modelo.

O desenho como representação participa da duplicidade das imagens como instrumento projetual através da ideia (conceito) e como processo (ação) através do aparecimento do objecto. Nesta condição, o desenho existe como acção que não se esgota na representação porque objecto e imagem, como entidades diferenciadas e implicadas, relacionam-se.

Historicamente o desenho é encontrado como artefacto que de alguma forma é independente do processo pelo qual foi produzido (Treib 2008, 13). Para esse processo a palavra inglesa *drawing* sugere o ato físico de arrastar um material riscador (e.g. caneta, giz, lápis, grafite) sobre uma superfície (e.g. papel, cartão, madeira). No entanto esta noção é algo limitada pois deixa de lado outras práticas que também são elegíveis para serem classificadas como *drawing* (gravar uma placa de cobre para gravura, por exemplo, também poderia ser elegível para a noção de desenho) (Treib 2008, 14). Por outro lado, as palavras *disegno* (italiano) e *dessin* (francês) têm na sua origem latina as raízes da palavra inglesa *design*. Segundo a tradição ocidental fundadora da instituição Desenho, no séc. XVI, em Florença, pela mão da Accademia delle Arti del Disegno (1563), resulta de um desejo elaborado na designação de um programa realizado através de produtos gráficos e modelos pelo desígnio de alcançar a forma. Ou seja, como é descrito por Federico Zuccari, fundador do ensino do desenho da Accademia de San Lucca, em Roma, no final do séc. XVI, existirá um desenho externo e um desenho interno em correspondência com o traçado gráfico e o projeto. Segundo o termo latino *Descriptio* (latim) que significa simultaneamente desenho e/ou projecto, este é uma ação que procura alcançar o conhecimento através da ordenação de meios e fins. Por esta via, para as culturas do sul da Europa desenho e projeto parecem coincidir e, nesse caso, para as culturas do norte, o design será a palavra que talvez possa descrever esta proximidade.

A noção de *design* implica não só o traço físico do *drawing* mas também a projeção de uma ideia (Treib 2008, 14). Os esboços dos arquitetos são um bom exemplo dessa noção: as linhas precisas do arquiteto Álvaro Siza (1933) capturam de forma económica a ideia para um edifício, ao passo que os esboços do arquiteto Frank Gehry (1929), com as suas linhas menos precisas e menos económicas, são mais capazes de evocar o processo conceptual de uma construção civil (Treib 2008, 41). Acima de tudo ambos praticam a projeção de uma ideia. A palavra portuguesa *desenho* pode englobar as noções intrínsecas às palavras *drawing* e *design* da língua inglesa. No caso do desenho de arquitetura (mas não só) os esboços feitos nas primeiras fases de design do projeto fornecem pontos de vista únicos para o processo conceptual. Dentro do processo da projeção de uma ideia, o desenho surge como charneira entre o *draftsman* (que pode ser traduzido como desenhista ou projetista) e o *craftsman* (artesão, artífice, artista). É a partir deste ponto de ligação que se levanta a questão da audiência do desenho (Treib 2008, 16). Se por um lado um desenho conceptual apenas tem uma relação dialógica pessoal com o seu criador, por outro lado, quando o desenho (conceptual) é o objeto de uma apresentação a terceiros essa relação desvanece-se. Aí, o desenho será dotado de uma clareza que antes, durante o processo de conceptualização pelo seu criador, não se tornava evidente ou necessária (Treib 2008, 18). Tomando, de novo, o exemplo dos esboços dos arquitetos, vemos que, numa primeira instância, a audiência dos desenhos que preenchem as páginas dos seus *sketchbooks* pessoais têm como audiência o próprio criador. A audiência dos desenhos muda, no entanto, quando passa a ser constituída pelos eventuais executantes da obra. Entre o desenho conceptual que dialogava apenas com o seu criador e o desenho completamente desprovido de personalidade, frio e claro para execução poderá estar o espaço da audiência de um desenho enquanto produto artístico. O arquiteto Alvar Aalto, para mostrar o conceito de um projeto, desenhava em esboço todos os pequenos detalhes em desenhos isolados numa única folha (muitas vezes recorrendo a rolos de papel contínuo para poder abarcar a quantidade de pequenos desenhos que constituía a totalidade do edifício ou projeto) (Treib 2008, 34). Outro arquiteto, Frank Lloyd Wright, nos seus desenhos a lápis colorido, muitas vezes reduzia a paleta de cores a um mínimo bastante reduzido para – quase paradoxalmente – melhor mostrar a textura ou tipo de material predominante a empregar no design de determinado edifício (Treib 2008, 19). Nesta disparidade de técnicas com base comum – o desenho, com particularidade para o desenho executado á mão – é o território onde é estabelecida a *thin red line* que separa o desenho enquanto projeto – e subproduto de uma investigação – e o

desenho como produto artístico. Aliás, o arquiteto Frank O. Gehry contribui para esta visão difusa ao dizer que os seus “espíritos” mais próximos, as suas influências, não são arquitetos mas antes artistas contemporâneos como Robert Smithson, Donald Judd ou Gordon Matta-Clark (Treib 2008, 41).

O desenho nestes moldes teve um ponto de viragem com a exposição no MoMA de Nova Iorque, *Drawing Now* em 1976, (Museum of Modern Art 1976). Na monografia dessa exposição Bernice Rose¹ afirma:

It is not that line does not exist in nature, but the whole relationship construct of a drawing is a conceptual proposition by the artist, to be completed by the spectator through an act of ideation².

Esta frase assevera o curso da mudança de mentalidade artística contemporânea em relação ao desenho: uma obra aberta completada pela ideação do observador³. A par daquela mudança, a noção de obra aberta vem completar a dialogia analisada em cima, entre o desenho e a sua audiência. O desenho deixa de ser um meio de desenvolvimento de ideias a serem posteriormente realizadas como pintura, escultura ou instalação; o desenho assume-se na arte contemporânea como o meio escolhido por artistas para concretizarem as suas obras (Treib 2008, 46). O artista Robert Longo, escolheu justamente o desenho como medium primário para o seu trabalho apesar de ter estudado escultura. Deixa de usar os desenhos como processo preparatório e assume os recursos estilísticos daquele meio gráfico para expressar os seus conceitos. A série de desenhos *Men In The Cities* (Fig. 1) é considerado ser um dos trabalhos que melhor representa a década de 1980 no que toca a desenho (Treib 2008, 54).



Figura 1 – Robert Longo, s/título da série *Men in the Cities*, 1979. Carvão, grafite e tinta sobre papel.

É um bom exemplo de ver, entender e examinar além do olhar (apressado), com ênfase no tempo da presença do objeto que deixa de ser o modelo da representação e passa a ser algo situado dentro do próprio desenho. O processo de execução daqueles desenhos é, na verdade elementar: os modelos foram fotografados no topo do prédio onde o artista vivia na época, sendo depois as fotografias projetadas em folhas de papel de grandes dimensões. Posteriormente, a grafite e o carvão foram aplicados no papel, nos contornos da imagem. Para Robert Longo a preocupação não estava, evidentemente, na mimética dos modelos mas antes nos signos que eles passariam a constituir quando transpostos para o papel e apagados de qualquer referência áqueles modelos.

A definição de desenho é levada ainda mais longe quando se está perante os trabalhos do artista Richard Tuttle – um dos artistas com presença na exposição “Drawing Now” curada por Bernice Rose em 1976.



Figura 2 - Richard Tuttle, *Fiction Fish I, 15*, 1992. Tinta e aquarela sobre cartão, linha de grafite na parede.

Obras como *Fiction Fish I, 15* (Fig.2) evocam uma reflexão sobre a prática do desenho que desafia as convenções e que ultrapassa a noção do que o desenho devia ser. Esta obra apresenta uma tal formulação de conteúdo que o trabalho parece não estar no âmbito da expressão gráfica para ser antes uma obra escultórica (pela sua tridimensionalidade) ou uma instalação. Mas essa verosimilhança termina precisamente aí porque o processo de desenho é trazido para primeiro plano. Na verdade a obra expressa-se graficamente, com tradução na tinta e aquarela aplicadas nas superfícies de cartão e reforçada pela linha a grafite na parede.

Estes materiais, aquarela, cartão e grafite, associados a uma tradição de desenho, abrem outras possibilidades ainda dentro do domínio da expressão gráfica quando associadas a um elemento tridimensional.

3. Desenho e cotidiano: a ação gráfica

Não obstante as considerações feitas acima, há determinadas características que são “correntemente valorizadas no desenho: a sua simplicidade e natureza obsessiva em termos de aplicação de materiais tradicionais; a capacidade de refletir as preocupações pós-modernas de apropriação, fragmentação e indeterminação; a capacidade de expressar através de gesto e

alegoria em modos contrastantes; e o potencial de desafiar o que pode ser considerado estético.” (Tracey 2007, ix)⁴

Nesse sentido, e com referência ao assunto em questão – o cotidiano –, a artista Julie Brixey-Williams explora a relação que o corpo partilha com o espaço, tentando expor os traços e os hieróglifos criados pelo movimento (Brixey-Williams s.d.). Através de formalizações como a colagem, a instalação, fotografia, performance e desenho, esta é uma abordagem interessante ao registo das ações do indivíduo no quotidiano (Fig. 3).

Outra referência contemporânea do desenho é o artista Brian Fay, acima de tudo pelo processo em que incorre. A preocupação do trabalho de Brian Fay é o registo do tempo e o diálogo entre os diferentes media (Tracey 2007, xxiii). Com efeito, a obra *3 Stages Restoration Vermeer* (Fig. 4) remete para isso mesmo.

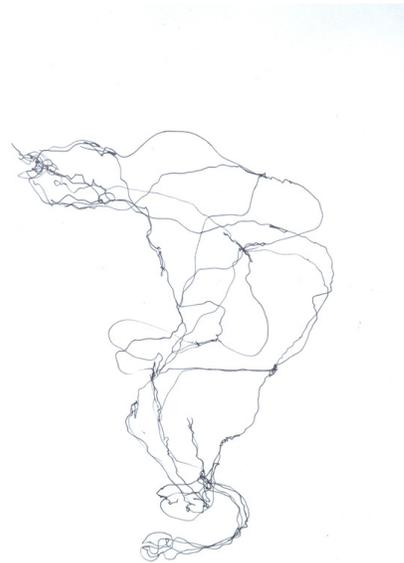


Figura 3 – Julie Brixey-Williams, *Untitled Drawing From a Daily Series*, [200?]. Tinta s/ papel.



Figura 4 – Brian Fay, *3 Stages Restoration Vermeer*, 2011. Lápis s/ papel.

Além disso é interessante notar como as restantes obras do artista parecem ter evoluído a partir de *3 Stages Restoration Vermeer* para uma forma mais

elementar, como por exemplo *Vermeer Woman With a Pearl Necklace* (Fig. 5)



Figura 5 – Brian Fay, *Vermeer Woman With a Pearl Necklace*, 2011. Lápis s/ papel.

Como se observou acima, a associação dos elementos gráficos e tridimensionais abre caminho a uma forma que ultrapassa o registo pictórico ou imagético da superfície a duas dimensões sem que por isso deixe de ser gráfico. Com efeito, o trabalho de Gosia Wlodarczak *Dust Cover Ezri Situation* (Fig. 6) é uma ação performativa⁵, com duração de três dias no interior de um pátio privado, que resulta numa obra de expressão gráfica assente no quotidiano. Nesta obra, a interação entre expressão gráfica e quotidiano é feita por intermédio da cobertura de proteção (superfície de suporte ao grafismo) que está sobre um automóvel, dentro do pátio de uma casa particular. Conceptualmente a obra remete para o encontro entre pessoas quando visitamos outros lugares e o tempo que passamos com outros (Wlodarczak 2009).



Figura 6 – Gosia Wlodarczak, *Dust Cover Ezri Situation*, 2009. Marcador colorido sobre linho preparado embrulhado sobre um automóvel.

Uma abordagem possível à ação gráfica do quotidiano é pôr em linha o registo gráfico com uma relação entre pensamento e observação (e talvez conceito) e não tanto com a representação da aparência física de ações e objetos. O desenho é um meio prontamente acessível de visualização. Através dele podemos compreender a realidade de uma forma imediata (Tracey 2007, x). Na introdução do livro *Drawing Now* é sugerido que o desenho, uma vez desembaraçado de processos mais sofisticados como sejam a pintura e outros processos tecnologicamente mais avançados, parece, na sua forma elementar, mais adequado a demonstrar a complexidade das possibilidades conceptuais (Tracey 2007, x).

Não obstante a potência elementar do desenho (desenho enquanto ferramenta), os processos mais elaborados parecem adequar-se melhor à formalização de determinados conceitos. Mas ao mesmo tempo que o nível de sofisticação de tais processos tende a fechar o conceito num determinado sentido unívoco, a abertura de possibilidades exploratórias cresce conforme as técnicas e os materiais variam dentro da mesma obra (Tracey 2007, x).

É portanto admissível que um trabalho gráfico seja extrapolado para uma obra com maior circularidade de observação ou fruição como é o trabalho do artista Do Ho Suh com a série de obras *Specimen Series* (Phaidon 2013) (Fig. 7).



Figura 7 - Do Ho Suh, *Stove* da série *Specimen Series*, 2013. Tecido poliéster.

No trabalho deste artista a noção de obra gráfica é estendida até ao seu limite quando ele cria objetos tridimensionais cuja essência é o desenho e não a escultura. Independentemente do ângulo que se observe a obra o que sobressai são as linhas que envolvem as superfícies translúcidas, fazendo lembrar os desenhos técnicos da área do design de produto ou da arquitetura. Este exemplo do trabalho de Do Ho Suh serve afinal como duplo exemplo: o de conceito de desenho e o de registo da ação do quotidiano (os objetos representados são electrodomésticos) que se encontram no apartamento do artista em Manhattan, Nova Iorque.

O trabalho de Maryclare Foa introduz ainda uma outra dimensão na prática do desenho com base no quotidiano: a interferência no próprio quotidiano. *Line Down Manhattan* (Tracey 2007, 33-39) (Figs. 8 e 9) é uma obra em que a artista arrasta uma pedra de giz em bruto amarrada por um fio. Enquanto caminha desde a Broadway Bridge até Battery Park (Nova Iorque) num percurso total de 15 milhas, o giz arrastado pelo fio vai marcando uma linha no chão.

“Marking the trail, so as not to be lost without a trace.” A linha passa a fazer parte (pelo menos temporariamente) do meio físico em que os habitantes ou transeuntes daquela cidade vivem, originando uma interação voluntária ou involuntária com eles no momento da concretização da obra.

A obra remete-nos para a memória do que somos, e para o anonimato do indivíduo enquanto elemento de uma massa impessoal na rotina do quotidiano.

Obras como esta, em que o registo da ação gráfica no (ou do) quotidiano implicam a interferência no próprio quotidiano objeto da obra, são talvez o estágio mais recente do estado da arte.



Figura 8 – Registo fotográfico de *Line Down Manhattan*, 2003.



Figura 9 - Registo fotográfico de *Line Down Manhattan*, 2003.

4. Conclusão

A noção do desenho como artefacto e como objeto final independente do processo como foi produzido perdeu terreno para a noção de desenho como forma de expressão gráfica – e mais propriamente para o desenho como registo gráfico da atividade no quotidiano – em que o processo de concretização da obra tem cada vez mais preponderância. O destaque do processo em quase detrimento do objeto tem dado uma evolução ubíqua ao desenho dentro da arte contemporânea. Ele não se contém no objeto produzido pelo agente riscador sobre uma superfície para se encontrar, por exemplo, no campo performático: neste caso a metáfora do gesto de riscar assume um papel mais central do que o próprio traço. Mas não só, o desenho pode ser extensivo à tridimensionalidade, ficando

do neste caso dotadas de circularidade de observação, típica da escultura ou da instalação.

É constatado o modo como na formalização da ação gráfica do quotidiano é mais interessante experienciar uma forma de expressão que não tente registar o que é visível mas antes o que não é visível, proporcionando o alinhamento entre observação e pensamento. A “necessidade” de procurar simbolicamente o invisível é representado desde os gregos – Sócrates interroga Parrasio acerca do limite da imitação das imagens colocando a possibilidade da pintura poder representar não apenas “as coisas que se vêem” mas, antes, “o carácter da alma” – e praticado ao longo dos tempos na história de arte ocidental.

Do ponto de vista técnico as imagens contemporâneas são “invenções” mais do que resultados de apuramento técnico. Na realidade, desprezam o desenho entendido como descendente do *disegno* renascentista – este entendido como o legítimo representante da originalidade, da autoria ou da resolução técnica elaborada.

No caso do desenho contemporâneo a *mimesis* não é tida em consideração porque, simplesmente, não se considera a hierarquia da representação como ato de apresentar: a obra existe como *imagem viva*⁶. Neste sentido adquire importância a factualidade do gesto, através da acção de desenhar que faz com que o objeto exista como *marca*. Neste caso, a técnica salvaguarda o carácter físico da marca (signo).

Por isso, o signo já não é similitude, no ato de designar afasta-se do termo que designa criando a possibilidade do *outro* para aquilo que é designado. Institui a possibilidade múltipla para a coisa que designa. O significante não procura legitimidade no significado,

“de facto, o significante tem unicamente por conteúdo, função e determinação daquilo que representa; este conteúdo é-lhe inteiramente ordenado e transparente, mas é somente indicado numa representação que se oferece como tal, e o significado aloja-se por inteiro e sem opacidade no interior da representação do signo.” (Foucault 1988, 118).

A associação processada pelo encontro entre significante e significado não é determinante para o instaurar da ideia como ato cognitivo.

Parcialmente, o signo, separado do todo, apresenta-se como sinal daquilo que representa sem atingir o significado próprio da representação. O pensamento clássico da representação contradiz a ideia moderna

da decifração dos signos como condição propícia à representação através da ideia. Nela o signo assume-se com pleno direito ao conteúdo da significação. É ainda através dos signos (sinais, marcas) que o desenho se refere à representação, pelo desejo de se ajustar a uma ordem ditada pela natureza da consciência. Assim, o signo refere significante e significado e cada um destes no outro; então a representação possibilita a passagem de um ao outro e a imagem projectada de cada um no outro. Neste caso, a decifração do desenho passará sempre por uma decifração ideológica em relação ao decorrer do espaço-tempo do desenho (Magalhães 2012, 59).

Na verdade, na representação a semelhança/dissemelhança e a imaginação existem implicadas. A representação funda-se no encontro com a semelhança/dissemelhança das coisas propagando a imaginação e proporcionando o aparecimento de outros/novos objetos desenhados.

Notas Finais

1 Bernice Rose foi curadora assistente daquela instituição desde 1967 e posteriormente curadora do Departamento de Desenho a partir de 1976.

2 Bernice Rose Apud. Treib, Drawing / Thinking, 19.

3 Cf. Umberto Eco, *Obra Aberta* (Lisboa: Difel, 1989). No seu livro Umberto Eco introduz a ideia de que uma obra artística contemporânea não pode ter um significado unívoco – constituindo uma ilustração da intenção do autor - mas antes o significado da obra deve ser completado pela leitura que o observador faz dela.

4 Tradução livre.

5 Entenda-se aqui ação performativa como derivativo de performance enquanto *medium* de expressão artística.

6 O termo pertence a Didi-Huberman

Bibliografia

Bohem, Gottfried. 2009. “Il Rittorno dell'Imagine.” In *Teorie dell'Imagine. Il Dibattito Contemporaneo*. Organizado por Andrea Pinotti e Antonio Somaini. Milão: Raffaello Cortine Editore.

Brixey-Williams, Julie. Julie Brixey-Williams. s.d. <http://www.juliebrixey-williams.co.uk/2d--drawings-paintings-print-photography--mixed-media.html>. Acedido em 8 de Dezembro de 2013.

Eco, Umberto. 1989. *Obra Aberta*. Lisboa: Difel.

Foa, Maryclare. 2003. *Line Down Manhattan*. http://www.maryclarefoa.com/foa_manhattan_txt.html. Acedido em 8 de Dezembro de 2013.

Foucault, Michel. 1988. *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70.

Magalhães, Graça. 2012. A Frágil Totalidade: O Significado do Desenho no Projecto de Design. Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro.

Museum of Modern Art. 1976. Drawing Now: 1955 - 1975. Major winter exhibition opens at the Museum of Modern Art.
http://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/5345/releases/MOMA_1976_0004_4.pdf?2010.
Acedido em 8 de Dezembro de 2013.

Panofsky, Erwin. 2004. "Reflections on Historical Time." in *Critical Inquiry*, n.º 4: 693-701.

Phaidon. 2013. Do Ho Suh Specimen Series.
<http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/october/18/do-ho-suhs-specimen-series/>. Acedido em 8 de Dezembro de 2013.

Sawdon, Phil, e Russell Marshall, org. 2012. Hyperdrawing. Londres: I. B. Tauris.

Tracey. 2007. Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art. Organizado por Downs, Marshall, Sawdon, Selby e Tormey, i-xxv. Londres: I. B. Tauris.

Treib, Marc, org. 2008. Drawing/Thinking: Confronting an Electronic Age. Nova Iorque: Taylor & Francis.

Wlodarczak, Gosia. 2009. Dust Cover Ezri. Gosia Wlodarczak.
<http://www.gosiawlodarczak.com/Pages/Performance/DustCoverEzri.html>. Acedido em 8 de Dezembro de 2013.

Este trabalho é financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade – COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto PEst-C/EAT/UI4057/2011 (FCOMP-OI-0124-FEDER-D22700

