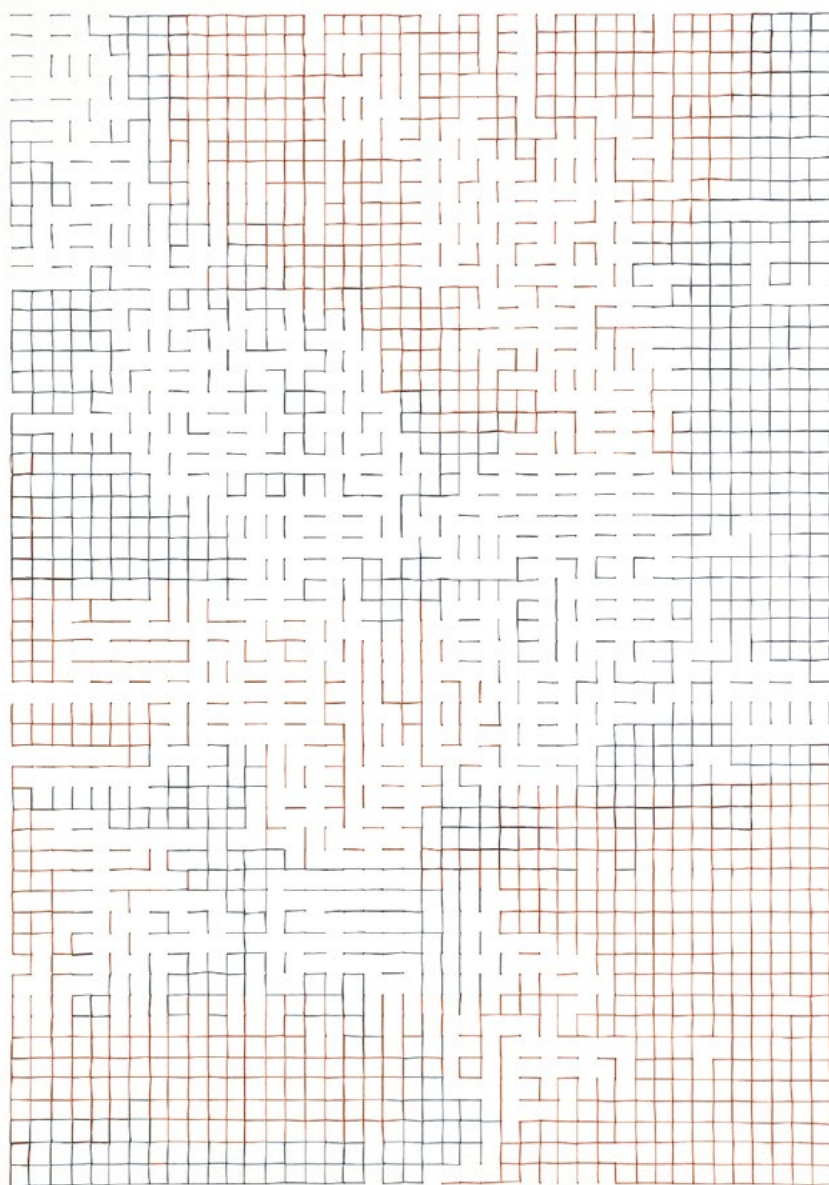


PSIAX 6

#6, 2022
2ª SÉRIE

ESCREVER SOBRE,
PARA E COM DESENHO

ESTUDOS E REFLEXÕES
SOBRE DESENHO E IMAGEM



PSIAX 6

#6, 2022
2ª SÉRIE

ESCREVER SOBRE,
PARA E COM DESENHO

ESTUDOS E REFLEXÕES
SOBRE DESENHO E IMAGEM

PSIAX
ESTUDOS E REFLEXÕES
SOBRE DESENHO E IMAGEM
#6, 2ª SÉRIE, 2022
ESCREVER SOBRE,
PARA E COM DESENHO

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT
– Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do
projeto UIDP/04395/2020.

Edição apoiada através do Financiamento Plurianual do Laboratório
de Paisagens, Património e Território (Lab2PT), Ref.ª UID/04509/2020,
financiado por fundos nacionais (PIDDAC) através da FCT/MCTES.

RESPONSÁVEIS EDITORIAIS

Natacha Antão, Sílvia Simões, Vítor Silva

COMISSÃO CIENTÍFICA

Armando Ferraz, Eduardo Belga, Eliana Penedos Santiago,
Fernando Poeiras, Francisco Paiva, Isabel Carvalho,
João Cabeleira, Klitsa Antoniou, Luísa Arruda,
Michael Croft, Miguel Bandeira Duarte,
Susana Camanho, Susana Oliveira, Teresa Pais

EDIÇÃO

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

i2ADS – Instituto de Investigação em Arte,
Design e Sociedade / i2ads.up.pt

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Lab2PT – Laboratório de Paisagem, Património
e Território Escola de Arquitectura, Arte e Design
da Universidade do Minho

DESIGN GRÁFICO

Joana Lourencinho Carneiro

DESENHO DE CAPA

Martinha Maia. *Inquietos* (impressão a preto e branco),
2022. Por convite de Isabel Carvalho.

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Orgal Impressores

ISSN

1647-8045

DEPÓSITO LEGAL

177352/02

Tiragem

225 exemplares



Editorial

NATACHA ANTÃO, SÍLVIA SIMÕES, VÍTOR SILVA

5-8

Drawing and Writing in the Atmospheres at Tram Stops

ALEKSANDRA IANCHENKO

9-18

Diaries Diários

JIÔN KIIM

61-76

Écritures de la mémoire / Mémoires de l'écriture

JEHANNE PATERNOSTRE

19-26

Deixar o caminho à alegria do acaso

AVELINO SÁ

Bela Adormecida de Avelino Sá

EDUARDO CALHEIROS FIGUEIREDO

77-90

Desenhar, ou não: outros gestos, para outras arquiteturas

JOÃO PAUPÉRIO E MARIA REBELO

27-32

Two Finger-Widths Unrest – An Archive-Lead Dialogue in Text and Drawing

DUA (PATRIZIA BACH AND REGINA DÜRIG)

91-104

Asemic reading, visual writing: an introduction to 'asemic' poetry' as metalanguage

MICHAEL BETANCOURT

33-38

Daily Drawing Desenho Diário

BART GEERTS

105-110

Voicing the Moment of Drawing: Visualized through transcript and screenshots

MICHAEL CROFT

39-48

Mancha de texto Text stain

TEIXEIRA BARBOSA

111-121

Figurar o enigma, codificar o pensamento. O exercício diagramático em Charles Darwin

THIAGO COSTA E ARIADNE MARINHO

49-60

No presente número da revista *PSIAX: Estudos e Reflexões sobre o Desenho*, dedicado ao tema “Escrever sobre, para e com Desenho”, procura-se assinalar alguns dos possíveis campos de actuação onde a relação entre desenho e escrita se desenvolve e reinventa. Se a reflexão e o pensamento sobre o desenho, sobre as suas diferentes práticas e expressões, configuram através da escrita um desejo de racionalizar e de compreender a múltipla existência dos seus usos, seja enquanto processos de experimentação e invenção artística ou, ainda, enquanto processos de conhecimento, o desenho, o fazer do desenho, parece acolher em si mesmo, desde os seus primórdios, o ensejo pré-linguístico que é inferido pelo elementar gesto de designar. Nesse mesmo impulso, o desenho ritma, traça, figura e representa, dando a ver o que de outro modo tende a desaparecer enquanto fenómeno e experiência visível. A escrita, na sua complexa estrutura cognitiva e inteligível, que implica a determinação simbólica da sintaxe e da lógica, mas também a multiplicidade das línguas, compõe-se necessariamente com a linearidade dos signos, das letras, que permitem tornar visível as palavras, os nomes, os conceitos. Mas se a escrita supõe o gesto deíctico, a inscrição gráfica, a notação da fala e da oralidade, na qual se inclui a sequência temporal do dizer – e da leitura –, é com a acção de desenhar que irradiam as figuras e se traduz a experiência visual e fenomenológica do real. Este real advém, portanto, enquanto construção necessária, como relação entre matéria, distância, espacialidade, expressão e pensamento; isto é, dizer e configurar, ler e mostrar. Mas, também, instância aleatória, enquanto desordem babélica, desconcerto e caos visual: ou seja, desejo de compreender e expressar. Assim, uma frase, ou um texto, permite desencadear uma distinta formação significativa e “tecer” um desenho, uma ilustração ou uma animação espontânea de gestos e traços. Este, por sua vez, pode tornar-se, mediante o seu impacto ou sugestão, o movimento interpretativo de outras palavras, frases e composições. A grafia permite, de facto, visualizar uma relação singular entre a experiência corporal e sensorial de cada ser e o mundo – sentir, tocar, ver, falar, dizer –, e, através dos sinais, das suas designações e nomeações, ou seja, da sua função *linear ou radiante* – tal como A. Leroi-Gourhan e T. Ingold a distingue – integrar, exprimir e imaginar uma orientação possível do existente.

Na etimologia grega, *grafar* indica simultaneamente a letra e o modo de inscrição da letra, mas escrever e desenhar compreendem, apesar de tudo, um divergente sentido e intencionalidade. Contudo, ambas as acções, nomear e designar, entretencem a imaginação e a textura do visível, ou seja, a necessidade de orientação e a liberdade de criação de um *espaço de pensamento* que constitui a trama e a condição relacional de todos e de cada um com o mundo.

A incorporação da experiência visual, porque próxima da materialidade e das superfícies, manifesta-se na expressão gráfica das linhas, dos traços e das manchas, tal como, por outro lado, a produção de distância amplifica a razão de sinais e de grafos enquanto linhas, esquemas e símbolos do pensamento. Muitas vezes, o texto ensaia a reflexão sobre as práticas e as formas do desenho, mas outras vezes, o texto é o próprio desenho. É neste território, no qual se pensa com e para o desenho que surge o poder de escrever e pensar: a potência de ver e de compreender modos inteiramente novos, inesperados e inusitados, que colocam em crise as certezas e as normas do existente.

Do conjunto dos artigos e dos projectos inéditos que aqui se publicam, ressalta a inquietante recomposição e imbricação daquilo que se julga previamente separado ou apenas reconciliável segundo certas regras. As propostas de estudo e as perspectivas teóricas de alguns dos artigos correspondem de algum modo ao carácter experimental e ensaístico dos projectos artísticos apresentados, manifestando assim uma espontânea conexão entre problemas e imagens.

No artigo *Drawing and Writing in the Atmospheres at Tram Stops*, Aleksandra Ianchenko explora a atmosfera da cidade através de esboços realizados em paragens de eléctrico. Ao estudar o espaço das paragens, como pontos de interesse no circuito da cidade, a autora procura analisar a complexidade das atmosferas urbanas e o modo como algumas se revelam lugares e momentos singulares, propícios para desenhar. A realização de breves esboços, produzidos no local, mostram assim o sentido de uma prática artística, como também uma vertente de estudo vizinha da etnografia visual. Com este propósito, o desenhador incorpora na sua prática elementos de escrita, anotações complementares e outros sinais, úteis para a leitura e compreensão da

atmosfera particular da cidade. Desta maneira, é a própria noção de atmosfera que se pretende conhecer com, através e no desenho. Mas também, a importância que a dupla articulação entre registo verbal e registo gráfico, entre denotar e conotar, tem no âmbito dos estudos em antropologia e etnografia.

Jehanne Paternostre no seu artigo *Écritures de la mémoire/Mémoires de l'écriture* apresenta-nos o seu trabalho artístico como uma reflexão autoral e pessoal, no cruzamento de um desenho carregado de memória, que contempla a relação com o tempo histórico, com o arquivo e o património visual. Através da linha e da ideia de fio, da primazia em delimitar e apagar, mas também do trabalho da tapeçaria e do restauro, do tecer e do desenhar, a autora questiona o universo gráfico, como o lugar privilegiado de uma tensão que ao entrelaçar diferentes linguagens nos fala de gestos, movimentos e histórias.

O processo experimental e interdisciplinar de Michael Croft procura, a partir de um texto existente, questionar os modos como o desenho, a escrita e a oralidade se combinam. Utilizando os recursos de gravação audiovisual, o autor ensaia e reflecte, instantânea e simultaneamente, durante o gesto do desenho, o próprio acto de desenhar. Constrói assim um problema, um método e um registo empírico-crítico sobre diversos e distintos níveis da relação do real, que os gestos, as palavras, a oralidade e os efeitos gráficos produzem. Ao verbalizar o processo de desenho enquanto desenha, e desenhando o que vai dizendo e escrevendo, o autor regista, ao longo da sequência temporal da execução, a separação e a ligação entre dizer e desenhar, mas também o consequente e fundamental exercício da sua necessária análise e estruturação teórica.

Na hipótese colocada por João Paupério e Maria Rebelo, no seu artigo *Desenhar, ou não: outros gestos, para outras arquitecturas*, trata-se de pensar a acção do desenho e a motivação em desenhar perante a sua aparente contradição, ou seja, não desenhar. A partir da premissa de que o desenho se autoconstitui como uma implícita diferença entre aquilo que nele se apresenta e aquilo que nele se furta a ser figurado, ou seja, entre aquilo que se desenha e aquilo que não se desenha, questiona-se, para além dos resultados e dos efeitos, as causas e os processos que intensificam a potência, e a impotência, do pensamento gráfico. Adoptando alguns dos intercessores teóricos e artísticos que exploraram e puseram em prática este problema,

os autores procuram sublinhar a livre conexão e interposição entre desenhar e não-desenhar, mostrando como ambos os gestos traduzem a abertura e a captação de outros signos, palavras, imagens: uma dialéctica de intensidades, contradições e deslocamentos, necessária a uma potente assunção crítica do pensamento.

Para Charles Darwin, as ilustrações e a força visual das imagens constituíram sempre um propósito fundamental de conhecimento no contexto das suas investigações e viagens. Os esboços eram um recurso essencial na documentação e registo das suas observações, bem como um meio acessível para o levantamento de hipóteses ou demonstrações teóricas. O artigo de Thiago Costa e Ariadne Marinho analisa o modo como a pesquisa científica de Darwin se foi desenvolvendo, através de uma extraordinária e crescente combinação de notações escritas no terreno, de argumentos e dúvidas, mas também de considerações e refutações, acompanhadas pelo desenho. Nas inúmeras páginas dos cadernos e diários do naturalista, observam os padrões de utilização dos diagramas, esquemas e esboços, e, em simultâneo, as inquietações dominantes do seu raciocínio, mostrando como, para a teoria da transmutação, a expressão gráfica do desenho e, em especial, os traçados dos esquemas foram importantes para a conjectura e definição das suas ideias.

Michael Betancourt navega na fronteira entre o que separa ou sobrepõe o desenho e a escrita, confrontando as possibilidades semânticas e semióticas da poesia assémica. Uma série de marcas na página pode ser entendida como escrita pela sua suscitação, ou pelo seu reconhecimento de algo já experienciado. Num poema escrito, que se consegue visualizar como se fosse uma língua estrangeira, é possível reconhecer uma palavra fragmentada ou dividida: parece haver uma letra que se repete ou sobrepõe, embora como um poema escrito que não pode ser lido. Navega-se neste ar rarefeito de um poema que parcialmente nos inibe a leitura, mas que nos revela algo muito parecido com a linguagem quotidiana; um poema que perturba, interrompe, que quase se deixa ler, apesar de não se definir numa organização linguística. Um poema que é quase um desenho.

No projecto de investigação gráfica de Jiôn Kim procura-se conceber a singularidade de um novo alfabeto capaz de expressar de outro modo o que

nas palavras parece sempre falhar. Nos seus desenhos, procura transcrever o movimento do ser e do estar, ou seja, a consciência de coexistir numa condição expressiva que não resulte da trivial interpretação dos códigos semânticos vigentes. Surge então a possibilidade de uma nova “gramática” que faz com que a prática diarística dos seus desenhos adquiram a mesma intenção da escrita. Para Jiôn os seus desenhos são a mais abstracta e natural forma de escrita. Abstracta porque os seus desenhos têm que ser percebidos e sentidos. Natural, pois, são o resultado de uma prática contínua de estar no momento, de um desafio perante uma linguagem silenciosa e de mudos sons.

Avelino Sá partilha connosco os seus desenhos da série *A Bela Adormecida*, explorando as relações divergentes e ambíguas, entre texto, imagem e ilustração. A partir do conto infantil descrito e interpretado por Robert Walser, confronta e arrisca uma combinação entre excertos e marcas, que busca elucidar o sentido do enredo e dos seus sinais, mostrando-nos texturas e desequilíbrios permanentes perante a impossibilidade de ilustração. Os vestígios que “substituem” o texto, que o ampliam ou questionam, evidenciam a textualidade como sinais e rugosidades de uma evocação. O diálogo entre a palavra, o discurso directo, a vocalidade imaginada, o tom ou o timbre da narrativa, experimenta a possibilidade de desentendimento e, simultaneamente, de revelação sensível e subjectiva.

No seu projecto interdisciplinar *Zum Konvolut F119 (On bundle F119)*, do qual *Two Finger-Widths Unrest* é um excerto, DUA (Patrizia Bach e Regina Dürig) propõe um diálogo entre desenho e escrita, segundo um método colaborativo que pretende explorar artisticamente material de arquivo e desafiar os conceitos unidimensionais que conformam os discursos tipificados da história. DUA apresenta assim um conjunto de exercícios especulativos e indisciplinados de desenho em torno de memórias privadas e de “estórias” paralelas à grande narrativa. As artistas, ao considerarem o papel da memória, da escrita e das imagens, confrontam duas formas de pensar a palavra e o desenho, procedendo à recombinação poética de novas figuras e horizontes, na qual se espelha a curiosidade e a intriga do nosso próprio olhar e pensamento.

Com o projecto artístico *Daily Drawing* Bart Geerts enfrenta o propósito clássico de desenhar todos os dias, e de tornar público um desenho diariamente. Uma vez que o artista não formula outra

condição, tema ou intenção específica, o único critério que verdadeiramente o mobiliza é: desenhar. O desenho inicia-se com aquilo «que está à mão», como se fosse uma conversa conduzida pelas circunstâncias do momento e dos materiais que reúne. Esta disposição traduz uma vontade do autor de se deixar levar pelo que o desenho dita, como se o encontro com os seus elementos e efeitos desafiase uma interacção visual estimulante. A superfície do papel e dos meios combinados tornam-se assim o palco de uma inventiva, onde tem lugar a improvisação entre aquele que representa e o que é representado.

A partir de 150 títulos de músicas e canções dedicadas contra a guerra desde o início do século XX, Teixeira Barbosa começou por traçar e retracar livremente inscrições gráficas sobre restos de folhas de papel, até conseguir saturar e tornar inteligível a leitura dos respectivos títulos. As composições não detêm nenhum significado relativamente aos títulos das canções, mas sim um sentido orientado pela compulsão do gesto que acompanha a tessitura e as camadas dos textos. Acumulam-se *manchas de texto* gerando quase um desenho-limite, na fronteira da sensorialidade plástica que é, substancialmente, a das superfícies pictóricas. Explorando a sensibilidade táctil e invocam a gestualidade e a repetição. Inversamente, poder-se-á pensar que os textos mancham, consideradas as suas sucessivas sobreposições de significado e sentido. Mas é na contraposição entre rumores e vibrações, entre ruído e silêncio, entre linhas e manchas, que a inteligibilidade dos títulos das canções se funde na desordem e indeterminação.

Na capa e contracapa da revista, os dois desenhos de Martinha Maia, ambos com o título *Inquietos*, oferecem uma excelente ocasião para pensar os circuitos genealógicos que compreendem a génese labiríntica da letra ou das letras e, por consequência, a trama, a rede ou estrutura, onde se capturam as variáveis que constituem as vozes, os gritos, as tensões sonoras e visuais de uma designação ou sinal. Na subtil e precária razão das coordenadas e dos traços, na ténue e penetrante vibração das cores, na vacilante textura que prevalece com a distância, algo da performatividade nebulosa da letra se adivinha. Nada no desenho se lê ou se verifica como coisa lida. Todavia, uma pauta parece instruir um caminho da linha, uma sequência de traçados, de grupos de sinais e de rompimentos, onde ecoa vi-

sualmente a potência da grafia. À artista, pela sua colaboração, deixamos aqui o registo do nosso agradecimento.

A todas as pessoas que contribuíram com a submissão das suas propostas à nossa chamada de março de 2021, desejamos manifestar publicamente o nosso agradecimento. Aos autores dos artigos e dos projectos artísticos originais, que agora se publicam, deixamos aqui o nosso muito obrigado.

Os editores agradecem ainda ao grupo de avaliadores e revisores dos inúmeros trabalhos rece-

bidos: a Armando Ferraz, Eduardo Belga, Eliana Penedos Santiago, Fernando Poeiras, Francisco Paiva, Isabel Carvalho, João Cabeleira, Klitsa Antoniou, Luísa Arruda, Michael Croft, Miguel Bandeira Duarte, Susana Camanho, Susana Oliveira e Teresa Pais.

Segue, por fim, uma nota explicativa: os textos estão publicados na língua original em que foram escritos. De resto, os textos em português seguem o acordo ortográfico, ou não, de acordo com o critério livremente adoptado pelos autores e editores.

Drawing and Writing in the Atmospheres at Tram Stops

ALEKSANDRA IANCHENKO

#6

In this paper, I compare two of my artistic research projects about the atmosphere of the city by sketching at tram stops. Public transport stops may seem uninteresting, but they can be vantage points for complex urban atmospheres. Atmospheres are made up of subjective impressions, feelings, and sensations of the observer, as well as of the material and sensory qualities of the environment. In the context of public transport, our atmospheric perception is influenced by our mood and travel experience, as well as by the properties of vehicles. Trams have some romantic and nostalgic flair beyond their merely utilitarian function of transporting from A to B. It can be due to their status as the oldest means of urban public transport and due to the peculiarities of the technology: rail-bound overground trams evoke associations with trains and long-distance travel. As a means to study this mix of different atmospheres, I propose on-site sketching which is both an artistic practice as well as a visual ethnography method. As this method allows freely incorporating writing elements, I discuss how field drawing and writing work differently in my project and how it helps to understand the atmosphere of the city, trams and tram stops.

Keywords: sketching in situ, atmosphere, city, tramway

Neste artigo, comparo dois dos meus projectos de investigação artística sobre a atmosfera da cidade através de esboços realizados em paragens de eléctrico. As paragens de transportes públicos podem parecer desinteressantes, mas podem ser posições estratégicas para observar atmosferas urbanas complexas. As atmosferas são constituídas por impressões subjectivas, sentimentos e sensações do observador, bem como das qualidades materiais e sensoriais do ambiente. No contexto dos transportes públicos, a nossa percepção atmosférica é influenciada pela nossa disposição e experiência de viagem, bem como pelas características dos veículos. Os eléctricos têm um toque romântico e nostálgico para além da sua função meramente utilitária de transporte de A para B. Isto deve-se ao seu estatuto como o meio mais antigo de transporte público urbano e às peculiaridades da tecnologia: os eléctricos sobre carris evocam associações com comboios e viagens de longa distância. Como forma de estudar esta mistura de atmosferas diferentes, proponho um esboço no local que é tanto uma prática artística como um método de etnografia visual. Como este método permite incorporar livremente elementos de escrita, analiso como o desenho e a escrita in situ funcionam de forma diferente no meu projecto e como ajudam a compreender a atmosfera da cidade, dos eléctricos e das paragens de eléctrico.

Palavras-chave: esboço in situ, atmosfera, cidade, eléctrico

The projects I compare in this paper were done in different contexts. The first *Tram City Line* I did in 2016 in my hometown of Irkutsk in Eastern Siberia, Russia in the frame of the project “Gorod Inache” (“City Otherwise”) by the Irkutsk Center of Independent Social Research. Later the project was published online and displayed in exhibitions in Russia and Germany. The second project *Weather Report* (2022) I did in Tallinn, Estonia, as a part of my PhD research embedded in the humanities-led project “Public Transport as Public Space in European Cities: Experiencing, Narrating, Contesting” (PUTSPACE). The idea behind both projects is similar: sketching at each stop along a tram line. In this paper, I discuss the relationship between writing and drawing in both projects considering on-site sketching as an ethnographic method of studying the atmospheres.

WHAT IS ATMOSPHERE AND HOW TO STUDY IT?

If in the natural scientific sense, the word atmosphere means the gaseous layer around our planet, then as a metaphor it means feelings that a person has in a certain spatial situation. In this sense, the term atmosphere was used as early as the period of romanticism in the 19th century. Later, based on the concepts of aura by Walter Benjamin and lived space by Hermann Schmitz, Gernot Böhme developed the notion of atmosphere as an in-between phenomenon arising in the relationship between “environmental qualities and emotional states” (Böhme 2017, p.30). Atmosphere is objective as the material configuration of the environmental conditions it. It is also subjective as it is perceived by those who are physically present in it. Atmospheres cannot be perceived at a distance and require bodily presence and engagement with all the senses: sight, hearing, smell, touch, and taste. Although we can distinguish individual elements of the atmosphere, such as a place’s material or sensory characteristics, we perceive the atmosphere as a whole, as a totality. Atmospheres are “a holistic and emotional being-in-the world”, as Tonino Griffero (2014, p.15) defines

them. Atmospheres have a spatial character: they are “spatialized feelings, they are specific emotional quality of a given lived space” (Griffero 2014, p.36), as well as “tuned space, i.e. a space with a certain mood” (Böhme 2017, p.18).

In Francophone urban studies, Jean-Paul Thibaut develops the related term “urban ambiance” as “a time-space qualified from a sensory point of view” which “involves the lived experience of people as well as the built environment of the place.” (Thibaut 2011, p. 1). The urban ambiance is created not only by architects, urban planners, and designers but also by inhabitants through their daily practices. Distinguishing between tuned, modulated, and framed modes of urban ambiance, Thibaut emphasizes the intensity of the interaction between people and urban places. In the first case, the inhabitants are in harmony with the sensory environment of the place; in the other two cases, they can modulate or reframe it through their practices. On the other hand, Griffero points to the social component not in production, but in the reception of atmospheres: social institutions and ceremonies dictate their atmospheres, which, like habitus, “are unconsciously perceived as familiar” (Griffero 2014, p.72). Another related term “affective atmosphere” in human geography emphasizes the affective, transpersonal nature of the atmosphere when it is felt by different people in the same way and this feeling occurs at a non-cognitive, bodily level of perception. We feel atmospheres before being able to name them as “ill-defined indefinite something, that exceeds rational explanation and clear figuration” and “something that hesitates at the edge of the unsayable.” (Anderson 2009, p.78).

Mobility studies emphasize that atmospheres can emerge and dissolve rapidly, they are perceived when we enter and move through them and the way we move affect our atmospheric perception. Some researchers focus specifically on atmospheres at places of mobility such as public transport. David Bissels (2010) makes a series of observations on an intercity train and points to the multi-component nature of the atmosphere there when it “emerge[s] through the coming together of

specific objects, materialities, technologies, bodies and practices at particular time and in particular space” (Bissels 2010, p.276). He emphasizes that in the context of public transport, atmospheres are especially changeable: the train travels through different urban spaces and the scenery outside the window changes, new passengers enter and exit, and their appearance, conversations and behaviour affect atmospheres on board. In turn, Orvar Löfgren (2015) considers the atmosphere not in the train, but at the train station. It may seem that stations and stops are static places, but Löfgren shows that stations have a certain life cycle as “a constant interweaving of the ebbs and flows of people and their heavy luggage, the malfunctioning ticket machines, shiny hard floors, the unintelligible loudspeaker calls, or the smell of hamburger fat” (Löfgren 2015, p.191). In my turn, I extend the scope of the analysed public transport places and focus on tram stops. Unlike railway stations, a tram stop rarely takes a shape of a building and is usually articulated by a shelter and/or a bench with a sign pole. They are open to the city and, unlike, bus stops, are visually connected by rails like pearls on a string. They are static yet an essential part of urban mobility and circulation.

As means to study atmospheres, scholars discuss different forms of art noting that if atmospheres are “hard to define on a theoretical level, the atmospheric is nevertheless easy to identify in art.” (Griffero 2014, p.83). Gernot Böhme (2013) employs scenography as an example of how atmospheres are staged through material and sensorial manipulations of sound and light. Anja Novak considers painting as “depicting and at the same time evoking the intense feeling of an increasing atmospheric charge” (Novak, 2019, p.136) and art installations as not to “represent a mood but rather stage[s] it – i.e. offer[s] conditions in which the mood is likely to occur” (ibid. p.139). By studying “representations of sonic experience through images”, Elisa Moriselli examines how it is achieved in architectural photography (Morselli 2019, p.27). De Matteis et al. (2019) elaborate on the method of phenomenography which relies “on one or more

intersecting expressive media – including written narratives – encompassing the spatial, corporeal and affective spheres.” (De Matteis et al. 2019, p.6). Authors stress that any description of atmospheres is subjective and “becomes tinged” as observers “resonate with the affectively charged space”, but, by using a phenomenographic account one “can at once report the atmospheric qualities of the situation encountered and the biographical disposition of the reporter” (ibid, p.8). A relevant example is by Maxime la Calve and Olivier Gaudin, who, using “drawing and writing as ethnographic devices, [we] attempt to provide the reader with a trace of what happened at specific times and places” (la Calve, Gaudin 2019, p.3). In their study on atmospheres in public places in Berlin, authors employ on-site watercolor sketching as “a mnemonic tool for capturing atmosphere that allows descriptions to be reworked and textually augmented with additional layers of references to the history and geography of the place” (la Calve, Gaudin 2019, p.4). Therefore, their representation of atmospheres takes the shape of short stories based on their experience and observations linked with literature on social practices and the history of Berlin accompanied by colorful drawings which provide a reader with an immediate impression of what atmospheres there were like. It is aligned with a two-fold understanding of phenomenography as a descriptive practice of lived experience and as outcomes, in textual and visual, academic and artists forms, which can be “both an interpretation of reality, as an account of a perceived atmosphere, and itself produce atmospheric effects.” (De Matteis et al. 2019, p.7).

Shanti Sumartojo and Sarah Pink (2019) provide an elaborated three-fold methodology that stems from the number of their empirical studies. They define atmospheres as

“a quality of specific configurations of sensation, temporality, movement, memory, our material and immaterial surroundings and other people, with qualities that affect how places and events feel and what they mean to people who participate in them” (Sumartojo; Pink, 2019, p.6)

And further:

“...this means treating atmosphere as a coming together of different and subjective ways of understanding a site or event, based on different memories, expectations or foreknowledge, sensory or bodily capacities, cultural understanding and familiarity and the immediate contingencies of the experience.” (ibid)

This complexity urges a sophisticated methodology that consists of three stages: knowing *in*, *about* and *through* atmospheres. The first stage focuses on our immediate experience of atmospheres and employs autoethnography and field observations; the second stage includes a retrospective description and interpretation of atmospheres based on the materials from the first step together with secondary sources; and the final stage involves analytical considerations where the atmosphere can be used as “device through which to investigate, comprehend and potentially intervene in the world” (ibid, p.12). Each stage can involve creative or artistic approaches. Ethnography of knowing in atmospheres can be done involving photo, video and audio recordings, and, as I argue in this paper, on-site sketching. Knowing about atmospheres can include the creation of art pieces (e.g. an installation), public reception of which contributes to the third stage of applying atmospheric concepts to wider social phenomena. In analysing my sketching projects on tram stops, I will try to retrospectively apply this methodology and specifically discuss the relation between writing and drawing at each stage.

WHY SKETCHING *IN SITU* CAN BE A METHOD FOR STUDYING ATMOSPHERES?

In defending sketching *in situ*¹ as a method for studying atmospheres, I rely on the insights from ethnography where sketching is used in fieldwork. One of the early examples of using could be found back in the 19th century when Nicholas Miklouho-Maclay used drawing as a means to communicate to

¹ I use interchangeably sketching *in situ*, on-site or on-location sketching, field, ethnographic or observational drawing meaning a process of making rapid graphic sketches outdoors.

the locals due to the absence of common languages (Ballard 2013). Soon after ethnographers embraced and began activity using emerging technologies of photo and video documentation which remain dominant tools for visual ethnography up to today (Causey 2017). However, since the 2010s, the field of ethnography has been experiencing a so-called 'graphic turn' largely inspired by Tim Ingold's ideas.

Ingold sees drawing as a natural activity, "fundamental to being human – as fundamental as walking and talking" and compares it with handwriting as both processes leave traces on paper (Ingold 2011, p.177). By this comparison, Ingold questions the dichotomy between visual and textual ethnographic methods. In his view, ethnographic drawing is "an immensely powerful tool of observation, and given also that it combines observation and description in a single gestural movement" (Ingold 2011, p.222). Furthermore, he suggests thinking about a drawing not as an image but as "the trace of an observational gesture that follows what is going on" (Ingold 2011, p.225). This suggestion somehow releases drawing from an exclusive artistic aura, which sometimes might intimidate those without special training, and opens drawing for non-artists-ethnographers as a tool not for precise documentation of the field experience but rather for expressing their impressions. Similarly, in psychological studies, drawing is understood as:

"a means to create a material trace or indicator of a more typically immaterial or inaccessible phenomenon: whether this is of a cognitive process, the generation of a creative idea, the visualization of an intangible concept or perception, or the development of an insight" (Lyon 2019, p.6).

For instance, in the "draw and talk" method, participants are asked to draw their feelings or thoughts and then verbally explain and discuss what they have drawn. This method "can offer very effective routes to the expression, articulation and analysis of thoughts, opinions, experiences, perceptions and behaviour" (ibid, p. 5). Philipa Lyon stresses that drawings must be accompanied by oral and written

accounts and both processes of drawing and their explanation help participants understand how they feel. If drawings can help to capture immediate, often unsayable impressions, then their textual interpretation can understand them.

Anthropologist Michael Taussig (2011) notes that sketching helps to capture and document the immediate experience in the field which often gets lost at the next stage of writing a full article based on written field notes. Reflecting on the relationship between writing and drawing, Taussig notes "despair if not terror of writing, because the more you write in your notebook, the more you get this sinking feeling that the reality depicted recedes, that the writing is actually pushing reality off the page." (Taussig 2011, p.16). According to him, writing is always retrospective whereas drawing seems to be simultaneous with the event it outlines. On the other hand, unlike photography, field sketchbook allows for combining drawing and writing on the same page. Forde D. Shawn (2022) in his ethnographical study on soccer players went further and develop comic stripes based on his gestural field drawings and textual descriptions. Combining drawing and writing in one comic panel also helped him to process the obtained information and present it in an attractive and concise manner.

Writing and drawing can well accompany each other in capturing the complexity of atmospheres. For instance, Sue Heath during her study on the office environment, note that combining drawing and textual notes "allowed [us] to capture something of the atmosphere in which the sketch was produced: reflections on the weather conditions, for example; on incidents observed whilst sketching; or descriptions of the soundscape, including overheard remarks." (Heath et al 2018, p.720). Karina Kuschnir, an anthropologist and urban sketcher, notes that "auditory perception was enhanced while drawing, allowing [them] to capture ambient sounds better, as well as phrases and revealing conversations overheard in the observed setting" (Kuschnir 2016, p.123). Such overheard phrases can be easily written out and integrated into a sketch. Furthermore, Kuschnir defines sketching in situ

as a form of estrangement as it requires an attentive looking which can help to notice something which slipped from attention before. Drawing as a process engages not only the senses but also the whole body of a sketcher/observer who, besides being bodily present in the field and its atmospheres, has to correlate motion, vision and imagination while moving her hand over the paper. Sage Brice emphasizes how a sketcher-researcher *gets attuned* “to spatial, temporal, material and cultural relations” of the environment (Sage 2018, p.13). For her, observational drawings are not a mimetic tool for accurately depicting reality, but a means for expressions of how this reality is experienced by the observer. According to Caroline Lavoie, on-site drawing heights “the intimacy between a drawer and the landscape” and “helps to concentrate and focus on a sensorial response (seeing, hearing, touching, and smelling) to the landscape” (Lavoie 2005, p. 18). Without mentioning atmospheres per se, Lavoie uses sketching as a tool that “brings us closer to a more complete awareness of a sense of place” (ibid, p. 27).

It is worth mentioning some differences between on-site sketching and photography which are usually understood as competitive visual tools. First, it is different temporally of the two. In his dramatic examples of drawing his dead father, John Berger uses life drawing as a mnemonic tool noting that “a photograph... has stopped time. A drawing or painting...encompasses time.” (Berger 2005, 43). Furthermore, unlike photography (in the sense of taking photos with smartphones), on-site sketching requires a longer time to make it. In this respect, Kuschnir notes that sketching can actually anchor an observer in the field longer than any other form of observation. Secondly, sketching in situ has an interactive component: a person drawing in public sparks interest among passers-by which may lead to spontaneous conversations during which strangers may share their knowledge about the space and its atmosphere. On the other hand, their perception of the atmosphere at this particular place and time may change due to the unexpected encounter with a sketcher. Following

Thibaut’s typology, the presence of a sketcher can potentially modulate the atmosphere or ambiance of urban public places. For a researcher, sketching can act as “a license to be present in spaces where to be merely a passive observer might otherwise have appeared rather odd.” (Heath 2018, p.724). This entails an ethical aspect. As people are barely recognizable in drawings, it would not hurt their privacy. Furthermore, in my experience, people often come and ask to draw them, however, I am not sure they would ask me to photograph them on my smartphone. This is captured in two questions: “Can I photograph you?” vs “Can I draw you?” (Kuschnir 2016, p.125). Strangely, the first question sounds like an intrusion into personal life, whereas the second one is rather flattering.

Sumartojo and Pink (2019) understand atmospheres as not fixed entities that one can step in and out of but rather as ongoing, emerging configurations which have to be studied experientially, ie. conducting observations or knowing in atmospheres (the first step in their methodology). It includes such components as emergence (atmospheres are never fixed), uncertainty (they can be unexpected), reflexivity (they are influenced by the presence of an observer) and collectivity (and by the presence of others). I argue that sketching in situ responds to these four. It anchors one in the flow of atmospheres and allows one to capture their dynamics (emergence). Attentive looking while drawing opens up unexpected and previously not noticed aspects (uncertainty). By integrating written notes, one can also reflect on her experience (reflexivity) and communicate it with others, either with occasional onlookers in the field or later upon the public display of drawings.

Drawing and writing in sketching projects about tramlines.

In this analysis of two of my sketching projects, I discuss how the method of sketching helped me to understand the atmospheres at tram stops. The first project was *Tram City Line* (2016) I did in my hometown of Irkutsk in Eastern Siberia and the second project was *Weather Report* - later in 2022 in Tallinn, Estonia. If the first project was



01

driven not by theories but rather by my artistic curiosity, the second one was based on theoretical and methodological considerations as well as years of sketching on different public transport places. Furthermore, the second project is embedded in my current PhD research. Both projects are based on a similar idea of sketching at tram stops along a certain tramline. In Irkutsk, I sketched at 30 stops of line number one, whereas in Tallinn, I covered the whole tram network which consists of 43 stops. In Irkutsk, I had a loose schedule randomly choosing a tram stop, whereas, in Tallinn, I consequently sketched one stop a day in a sequence spending around an hour there. Both projects take place in the summertime.

The cities and their tramways vary greatly. Larger by size and population, Irkutsk is a centre of the Eastern Siberian region, whereas Tallinn is the capital of the European country of Estonia. In Irkutsk, plans for the introduction of tram service were discussed already at the end of the 19th century, however, due to the turbulent times of the October Revolution and WWII, the construction began only in 1945. In the 1960s, line number one was extended, and today it is in operation together with six others. There is a discussion about profound repairmen if not the potential closure of tramways due to the poor state of infrastructure and consequently a high number of accidents. Today the city is served by old KTM-5M3 vehicles running from the late 1980s and newer KTM-19 which were discharged to Irkutsk from Moscow after a few years of usage in 2004. Tickets are collected by conductors on board.

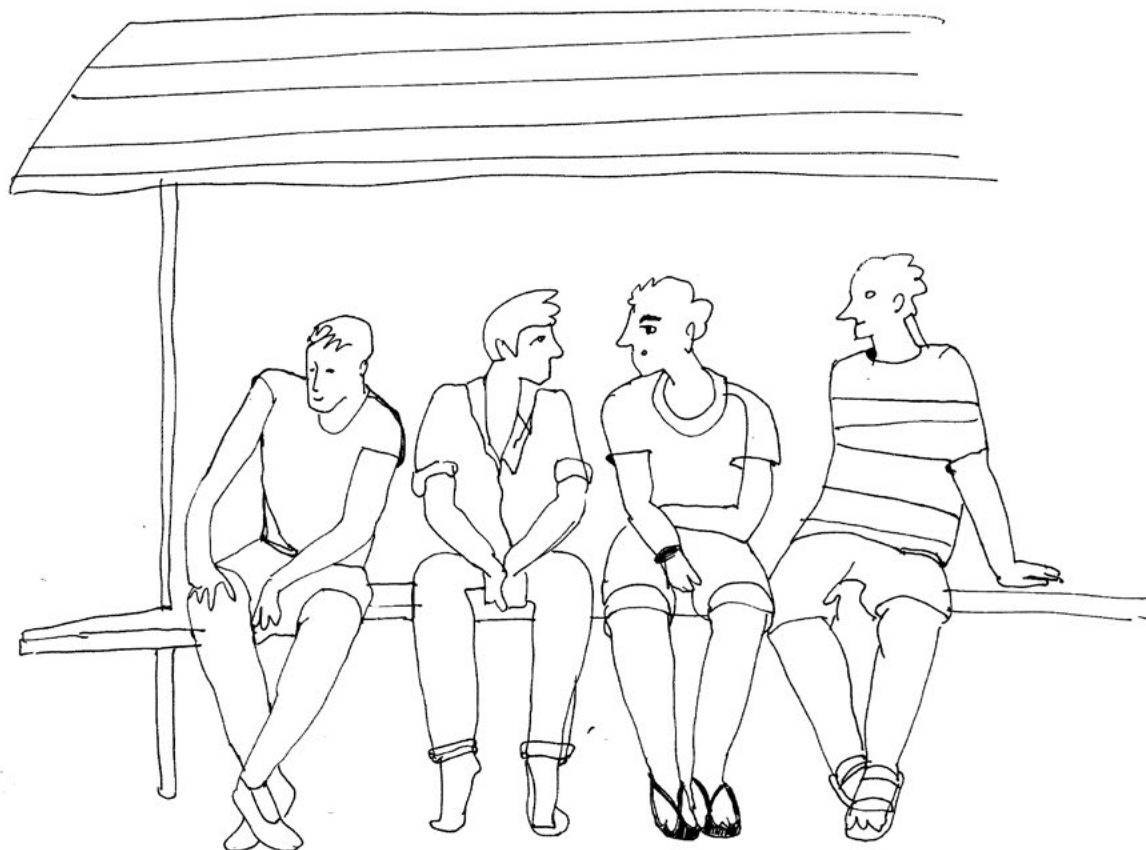
In Tallinn, trams have been running continuously since 1888. They have experienced technological transitions from horse-drawn and steam to electric trams like in other cities where trams were introduced at the end of the 19th century. However, Tallinn trams have successfully avoided Tram closure, a major discounting of the tram network worldwide in the 1950-the 60s due to the abundance of cars and buses (Bouquet 2017). Today the city is served by four tram routes. In 2017, tram line 4 was extended to the airport, and now there

are plans to continue developing the city tram networks. In Tallinn, there are older trams Tatra KT4D from the late 1970s and their newer low-floor modifications, new tramcars of CAF Urbos AXL, and peculiar Retro trams brand new cars that resemble the style of the 1930s. All public transport in Tallinn is free of charge for residents, yet when on board, they are required to validate their cards connected to their IDs.

In both cities, tram networks connect several districts. In Irkutsk, the tram line starts in Studgorodok, a neighbourhood around the technical university then goes to the main train station and over the bridge across the river Angara, then it passes through the historical city centre and loud Central Market, and finally makes a loop not far from the City Dam. In Tallinn, all four tram lines cross at Hobujaama, which is a major public transport hub in the city centre. From there, tram lines run to four final stations in different parts of the city: the airport, Kadriorg, a park established by Peter the Great in the 18th century, which now hosts museums and the residency of the Estonian president, the remote Northern part of Kopli, and to the business area along Peterburi chaussee.

Both projects become a graphic exploration of the mix of atmospheres - of the city and its trams as well as of a tram stop as a public space where different people run into each other. I tried to express the richness of my experiences of sketching along the tramlines in both drawing and writing which work differently in the two projects. In the first case, sketches have minor written components such as names of the tram stop and short observations like "waiting" or "smocking break" (Fig.1-3). However, after finishing sketches at all 30 stops, I understood that they needed some explanations and that many things remained outside of the frame. So I wrote short texts about each stop. Following the methodology by Sumartojo and Pink, sketching at tram stops was the way of knowing in atmospheres, whereas the next stage of writing became the way for reflecting and thinking about them. If drawings capture visual elements such as buildings, people at stops, objects of tram infrastructure, etc., then in

#6



K/4 Yaiina

Fig. 4

01



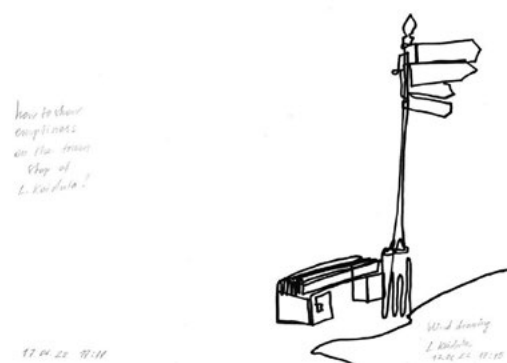
texts, I reflect on my observations, feelings and impressions as well as memories about the city where I spent ten past years.

The project was published online² where users could take an imaginary journey through Irkutsk while accessing texts and drawings. The feedback followed the publication: some people recognize their travel experiences and were surprised that mundane moments became subjects for drawings, one person admits that the project conveys a calm and cosy atmosphere of the tram lines in the summer; another got inspired and took a tram ride. Although my portrait of the atmosphere of Irkutsk along the tram tracks is rather intimate and full of my personal memories, many people found it familiar which confirms the affective qualities of atmospheres that are perceived similarly by different individuals. Later, the project was shown at exhibitions in Tomsk, Russia, and Berlin, Germany where drawings were placed together with texts as labels (Fig. 4.) Universal characters of public transport and familiar experiences of waiting at tram stops help people who have never been to Irkutsk to sense the atmosphere of this city through drawings and texts. In Sumartojo and Pink's methodology, the online publication and exhibitions of the project can be seen as a form of knowing *through* atmospheres.

In the second sketching project, I deliberately included writing from the start. The choice of material supports it - drawings are made with a black marker, whereas texts are with a pencil. It allows

sketches to remain monochrome but keeps texts and images visually on different layers. Though it was an intuitive decision, in the end, it helped to make the drawings airy, otherwise, they would look like a thick lace of black lines (Fig. 5-8). My choice for a marker is similar to Caroline Lavoie's choice for an ink: "there is no erasing, pure line: pure commitment, precision or my perception and interpretation" (Lavoie 2005, p.28). With a marker, I indeed draw my first impression, my hand moves quickly and captures what I see. In this sense, I agree with Taussig that writing cannot catch up with the event in the field. Sometimes, I manage to draw a person before she took a tram, whereas my written description of her would continue long after she is gone.

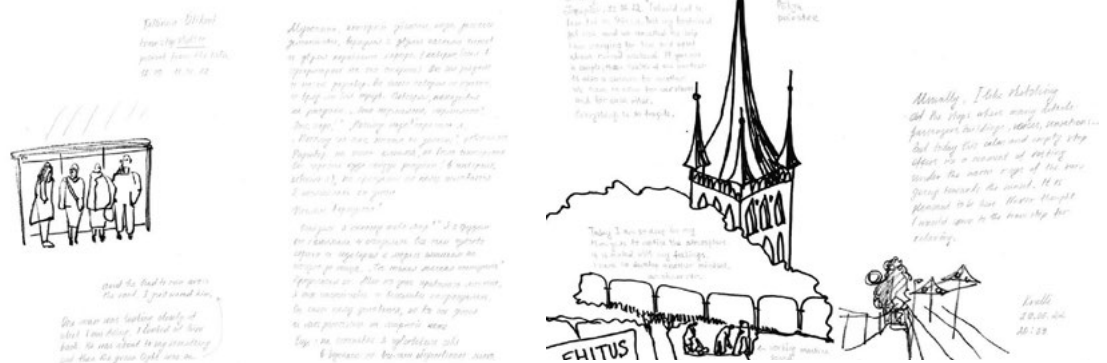
Fig. 5



Written components in this project serve several purposes. First, I recorded conversations with those who talked to me at the stops. Second, if my mind

² <https://en.gorodinache.org/tram-line-nol-irkutsk/>

Fig. 6-8



#6

wanders, I wrote down disturbing thoughts (e.g. “I am tired” or “I worry about my sick friend”) and that helped me to stay focused on the process and maintain an attentive looking. Third, like in the first project, writing helped to add some background information which remains outside of the frame of a sketch (e.g. “café is around the corner”). Fourth, I took notes when some methodological, conceptual or practical questions arose (e.g. “How to express emptiness?” or “How to draw people in motion?” or “How do trams smell?”). Finally, I simply recorded the information of the name of the tram stop, the date and time, and later the temperature. On-site sketching is indeed a corporeal experience when a sketcher is bodily exposed to the atmospheres of the place in metaphorical and directly meteorological senses. Sometimes, I had to adjust or even interrupt my sketching process due to unbearable heat or piercing cold wind or sudden rain. Like the atmospheres of the city and the tram, the weather became a co-author of my project which is reflected in its title of *Weather Report*. Completing the project of sketching at all 43 tram stops in Tallinn took me around two months and resulted in 318 sketches.



As a concluding remark, I reflect on two projects through the lens of Sumartojo and Pink (2019) three-steps methodology. In the first project, drawing and writing are in different steps when sketching was the primary tool to access the atmospheres at tram stops, whereas writing was a tool to reflect on the field experience afterwards. In the second project,

I employ both drawing and writing as ethnographic modes to document my immediate experience in atmospheres. I find this approach more integrated as it allows me to capture those aspects of atmospheres which could not be fully expressed in drawings (e.g. overheard voices, conversations, and background information of the location). Using two expressive modes, i.e. conducting phenomenography – also helped to document more fully sensorial, emotional and corporeal aspects of atmospheres (smells and sounds at tram stops, my feelings and body sensations). At the moment of writing this paper, the project is yet awaiting its next stages of analysis such as knowing about (thorough analysis) and through (public display) the atmospheres of the city, trams and tram stops.

BIBLIOGRAPHY

- Anderson, Ben (2009). “Affective Atmosphere”. *Emotion, Space and Society*, pp. 77-81.
- Ballard, Chris (2013). “The Return of the Past: On Drawing and Dialogic History”, *The Asia Pacific Journal of Anthropology*, 14:2, pp. 136-148.
- Berger, John (2005). “Drawn To That Moment” (pp. 41-44) in *Berger on Drawing*, Occasional Press.
- Bissell, David (2010). “Passenger mobilities: affective atmospheres and the sociality of public transport”. *Environment and Planning*, pp. 270-289.
- Bouquet, Yves (2017). “The renaissance of tramways and urban development in France.” *MISCELLANEA GEOGRAPHICA – REGIONAL STUDIES ON DEVELOPMENT*, pp. 5-18.
- Böhme, Gernot (2013). “The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres” *Ambiances* [Online], URL: <http://journals.openedition.org/ambiances/315> (Accessed on 15.06.2021)
- Böhme, Gernot (2017). *The Aesthetics of Atmospheres*. Routledge.
- Causey, Andrew (2017). *Drawn to See: Drawing as an Ethnographic Method*. University of Toronto Press.
- De Matteis, Federico; Bille, Mikkel; Griffero, Tonino; Jelić, Andrea. 2019. “Phenomenographies: describing the plurality of atmospheric worlds”, *Ambiances* URL: <http://journals.openedition.org/ambiances/2526> (Accessed on 15.06.2021).

- Griffero, Tonino (2014). *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*. Ashgate.
- Forde, Shawn D. (2022) "Drawing your way into ethnographic research: comics and drawing as arts-based methodology", *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*, 14:4, pp. 648-667.
- Heath Sue; Chapman, Lynne & The Morgan Centre Sketchers. 2018. "Observational sketching as method", *International Journal of Social Research Methodology*, 21(6), pp. 713-728.
- Ingold, Tim (2011). *Being Alive. Essays on movement, knowledge and description*. Routledge.
- Kuschnir, Karina (2011). "Drawing the city: A proposal for an ethnographic study in Rio de Janeiro". *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, 8(2), pp. 609-642.
- Kuschnir, Karina (2016). "Ethnographic drawing: Eleven benefits of using a sketchbook for fieldwork". *Visual Ethnography*, 5(1), pp. 103-134.
- Lavoie, Caroline. 2005. "Sketching the Landscape: Exploring a Sense of Place". *Landscape Journal*, 2005, Vol. 24, No. 1 (2005), pp. 13-31.
- Le Calvé, Maxime; Gaudin, Olivier (2019). "Depicting Berlin's Atmospheres: Phenomenographic Sketches", *Ambiances* URL: <http://journals.openedition.org/ambiances/2667> (Accessed on 15.06.2021).
- Löfgren, Orvar. 2015. "Modes and Moods of Mobility" (pp. 175-195) in *Culture Unbound*, Volume 7, Linköping University Electronic Press.
- Lyon, Phillipa (2019). "Using drawing in visual research: materializing the invisible" (pp. 297-308) in *The Sage Handbook of Visual Research Methods*, Sage Publications.
- Morselli, Elisa (2019). "Eyes that hear. The synesthetic representation of soundspace through architectural photography", *Ambiances*, 5 URL: <http://journals.openedition.org/ambiances/2835> (Accessed on 15.06.2021).
- Novak, Anja (2019). "Affective spaces: Experiencing atmosphere in the visual arts". *Archimaera*, 8, pp. 133-142.
- Sage, Brice (2018). "Situating skill: contemporary observational drawing as a spatial method in geographical research". *Cultural geogrGeographies*. 25(1), pp. 135-158.
- Sumartojo, Shanti; Pink, Sarah. 2019. *Atmospheres and the Experiential World. Theory and Methods*. Routledge.
- Taussig, Michael (2011). *I Swear I Saw This. Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own*. The University of Chicago Press.
- Thibaut, Jean-Paul (2011). "The three dynamics of urban ambiances". *Sites of Sound: Of Architecture and The Ear*. 2.

ALEKSANDRA IANCHENKO

Aleksandra Ianchenko, an artist who works with painting, drawing, performing in public space and filmmaking. Completed MA in Monumental-Decorative Art in Irkutsk, Russia and MA in Art Management in Moscow and Berlin, she currently is pursuing a joint PhD degree at Tallinn University, Estonia and at Åbo Akademi University, Finland.

Aleksandra Ianchenko é uma artista que trabalha com pintura, desenho, actuação no espaço público e realização de filmes. Completou o Mestrado em Arte Decorativa-Monumental em Irkutsk, na Rússia e o Mestrado em Gestão de Arte em Moscovo e Berlim. Está atualmente a obter um doutoramento conjunto na Universidade de Tallinn, Estónia e na Universidade Åbo Akademi, Finlândia.

#6

As relações entre a memória e a escrita serão exploradas neste trabalho através da observação de um património monumental e da sua preservação feita por rupturas e fragmentos, mas também por um regresso à origem entretecida pela escrita à mão e à sua relação com uma linha fluida e contínua. A escrita manifesta-se de modo natural e recorrente no meu trabalho artístico, mediante o meu interesse pelas construções memoriais, consideradas enquanto documentos, monumentos e narrativas. Desde os meus primeiros desenhos sobre as relações entre textos e têxteis até às minhas mais recentes investigações sobre as tapeçarias, tem existido um conjunto de experimentações em torno dos gestos de amostragem e de registro dos traços relacionados com a escrita e a memória. Passando do documento ao monumento, e vice-versa, interessa-me particularmente a preservação do património e os gestos de conservação que daí decorrem. O meu trabalho plástico desenvolve-se na maioria das vezes a partir da investigação *in situ* e da recolha directa nos lugares. Nos diferentes espaços memoriais ligados à Primeira Guerra Mundial que explorei, nos fortes e nos cemitérios militares na França e na Bélgica, a conservação dos monumentos poderia eventualmente acarretar a sua substituição integral, com consequências por vezes inesperadas, tais como o apagamento de inscrições ou quedas involuntárias. Durante as minhas investigações sobre a restauração de tapeçarias antigas, a escrita surgiu por vezes nas linhas de reparação visíveis no verso e através da recuperação de fios descartados. De um monumento a outro, de um gesto de conservação a outro, tento preservar os vestígios de uma história invisível e entrelaçar os tempos e as narrativas ligadas ao nosso património colectivo, para assim colocá-los em movimento e em relação recíproca.

Palavras-chave: monumentos; restauro de tapeçarias; preservação do património; memória

The relationship between memory and writing will be explored here through the observation of a monumental heritage and its conservation made up of ruptures and fragments, but also through a return to the woven origin of handwriting and its relationship to a continuous and fluid line. Writing has naturally and recurrently showed up itself during my artistic work, due to my interest in memorial constructions such as documents, monuments and narratives. From my first drawings on the relationship between text and textile to my latest research on tapestries, there has been a series of experiments made up of gestures of sampling and recording traces related to writing and memory. Moving from the document to the monument, and vice versa, I am particularly interested in the question of heritage conservation and the maintenance gestures that result from it. My plastic work emerges most of the time from in situ research and field harvesting. In the various First World War places of remembrance I have explored, such as forts and war cemeteries in France and Belgium, the maintenance of monuments has sometimes led to their complete replacement with sometimes unexpected consequences, such as the erasure of inscriptions or an involuntary fall. During my investigations into the restoration of old tapestries, writing has arisen both in the repair lines visible on the reverse side and through the recovery of waste threads. From one monument to another, from one gesture of preservation to another, I try to keep track of an invisible history, to interweave the times and the stories linked to our collective heritage in order to put them in motion and in reciprocal relationship.

Keywords: monuments; tapestry restoration; Patrimony conservation; memory

C'est à un va-et-vient entre mémoire et écriture auquel je vous invite dans cet article : comment la mémoire s'écrit-elle dans un espace ? comment une histoire est-elle préservée à travers un mode d'écriture particulier ? Les écritures de la mémoire désignent à la fois des manières d'enregistrer, de commémorer par la création de documents ou de monuments, mais aussi les gestes d'entretien que nécessitent ces espaces. Les mémoires de l'écriture, c'est à la fois l'écriture qui permet le souvenir et trace un chemin à travers les temps, mais aussi le souvenir archéologique de ses propres origines.

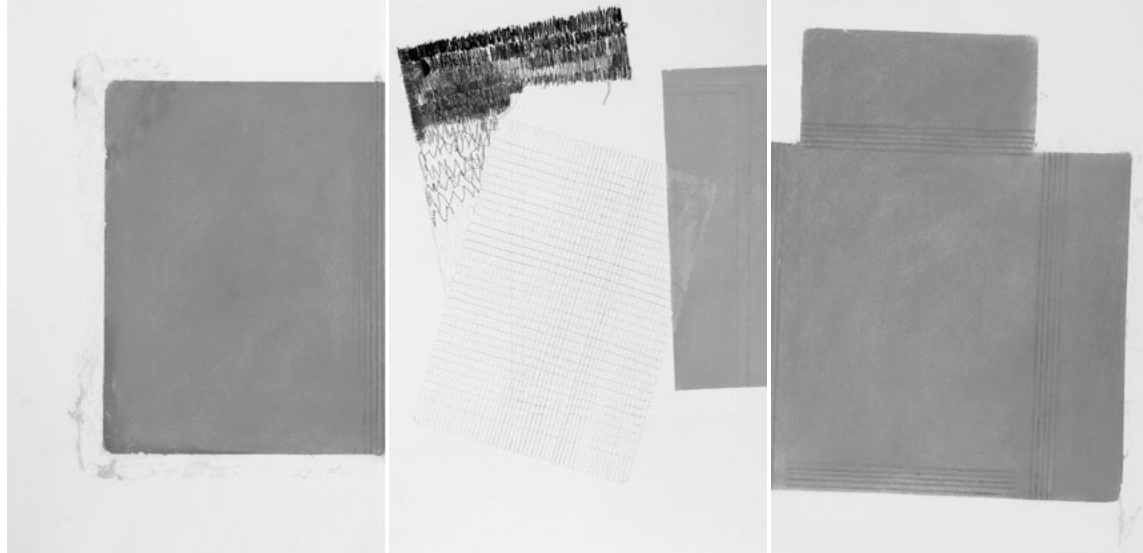
La fragilité de la mémoire, entre conservation et disparition, est au cœur de mon travail artistique. Je m'intéresse aux constructions mémorielles telles que monuments, documents, récits, ainsi qu'au soin et à l'entretien qui leur sont apportés. L'écriture, réelle ou plus abstraite, s'est naturellement immiscée dans mon travail et s'y déploie de diverses manières. Elle résulte la plupart du temps de gestes de récolte ou de prélèvement. Travaillant le plus souvent *in situ*, en relation avec un patrimoine historique, ces différents gestes me permettent d'enregistrer et de conserver des traces du réel pour mieux les interroger.

Les différents projets qui seront abordés dans cet article ont pour point commun d'avoir un lien avec le papier utilisé comme support à différentes actions, et avec le dessin envisagé de manière plus large, hors de l'espace restreint de ce médium. Une série de dessins plus anciens permettra une première approche de mes recherches autour de l'écriture, tout en donnant une autre dimension aux œuvres plus récentes.

ARCHÉOLOGIE DE L'ÉCRITURE

Dans la série de dessins *Textfil* et *Déploiement* (2015), un intérêt pour les documents et leur conservation se manifeste déjà. Enveloppés dans des pochettes en carton, les documents sont protégés par des contenants eux-mêmes amenés à se dégrader. De la poudre du pastel sec accumulée sur le papier à la poussière, il n'y a qu'un pas pour évo-

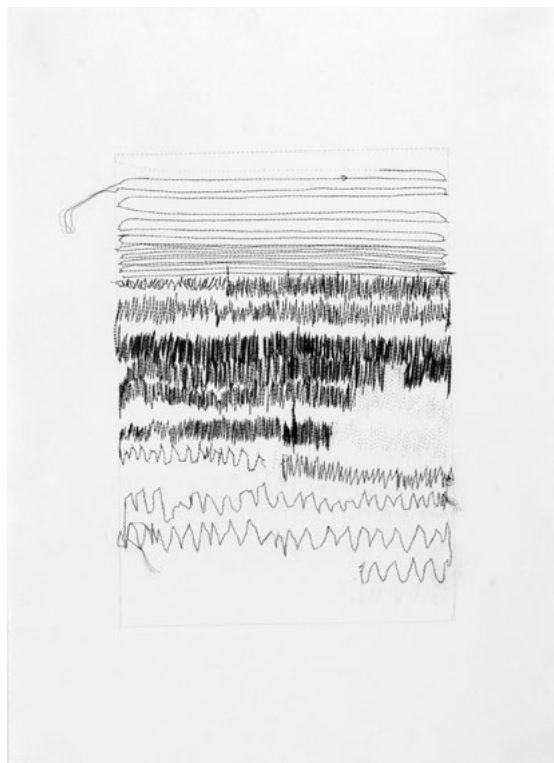
Fig.1 *Unfolding*
(*Dépliolement*), 2015.
117 x 55 cm. Dry
pastels, sewing and
graphite on paper.



02

quer le devenir de l'archive, son devenir «peau de chagrin» (Fig. 1). Mais c'est aussi la relation étroite entre «texte» et «textile» qui a retenu mon attention, les deux mots provenant du latin *texere* signifiant tisser. En effet, explique l'anthropologue Tim Ingold, le texte «a commencé par être un entrelacs de fils avant d'être une inscription de traces»¹. Les lignes manuscrites prennent leur source dans le fil du tisserand. L'observation de manuscrits médiévaux permet de se rendre compte de l'analogie entre l'écriture cursive et le tissage, qui a disparu avec l'apparition de l'imprimerie et des caractères distincts. C'est cette relation que j'ai cherché à explorer par la couture sur papier.

Fig.2 *Thrext*
(*Textfil*), 2015.
35 x 50 cm. Couture
sur papier.



A l'inverse de certains artistes qui ont utilisé les caractères typographiques de la machine à écrire électrique pour produire des œuvres évoquant une trame textile, je me suis saisie de la machine à coudre pour «écrire». Ce faisant, le fil est incorporé au papier par l'intermédiaire des petits trous piqués par l'aiguille. Un double mouvement se produit. Se faufilant, du recto au verso, du verso au recto, le fil traverse l'épaisseur du papier réalisant un dessin visible sur deux faces. Mais aussi de gauche à droite, et de droite à gauche, la ligne oscillante sillonne de part en part la feuille de papier tel un fil qui se déroule (Fig. 2).

J'ai ensuite expérimenté dans mes dessins l'intégration directe de fragments de documents et d'enveloppes en carton trouvés. La couture n'est plus là cette fois pour simuler une écriture, mais pour lier, assembler des éléments épars. Je cherche à travers les mots morcelés, les phrases coupées, les documents retournés, à détacher l'esprit et le regard de tout signifié pour retrouver une parenté de l'écriture avec le fil et la trame, et renouer avec une ligne continue, un trajet, un flux.

DU DOCUMENT AU MONUMENT

Dans le prolongement de ces expériences plastiques à la source de l'écriture manuscrite, je me suis plongée dans l'histoire d'un résistant franco-belge de la Première Guerre mondiale, Léon Trulin, suite à la découverte de sa dernière lettre écrite à sa mère juste avant son exécution par l'occupant le 7 novembre 1915. D'abord fascinée par la matérialité du document, les tracés à l'encre ternie et l'aspect «peau» du papier², j'ai cherché à en savoir plus sur le personnage en allant consulter ses archives au Musée de la Résistance de Bondues (Lille, France). En me rendant en 2016 dans cet ancien fort

ARTIGO

¹ Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, trad. de l'anglais par Sophie Renaut, Zones sensibles, 2011, p. 84.

² Ce sont les « traces d'ancienneté » dont parle l'historien de l'art Aloïs Riegl : L'ancienneté du monument est marquée par « une imperfection, par un manque d'intégralité, par une tendance à la dissolution de la forme et de la couleur », dans Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments. Sa nature, son origine* [1903], trad. de l'allemand par Jacques Boulet, Paris, L'Harmattan, 2003, p.75.

Fig.3 Philippe Kah,
*L'Adolescent chargé
de gloire*, Léon
Trulin, Lille,
1932. Document
embedded in *Sacred
body?*, installation,
2016-2017.

#6

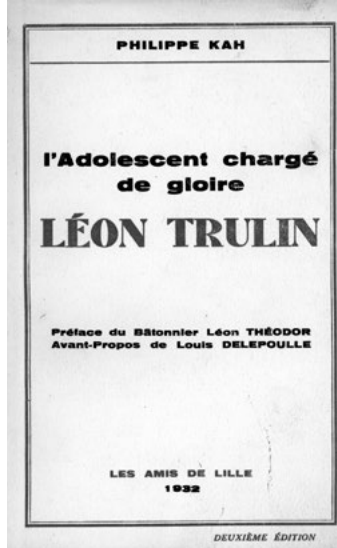


Fig.4 *Sacred body?*
(*Corps sacré?*),
2016-2017. Photogram
- video (2'23).



Fig.5 *Sacred body?*
(*Corps sacré?*),
2016-2017. Installation
- detail. Embossed
wove paper strip
(200 x 10 cm), video
(2'23), document.



PSIAX

Fig.6 *Sacred body?*
(*Corps sacré?*),
2016-2017.
3 photograms
- video.



02

militaire transformé en musée, je découvre un lieu de mémoire, la «Cour Sacrée», où furent exécutés soixante-huit résistants durant la Seconde Guerre mondiale. Aménagé en 1965, l'espace circulaire est composé d'un ensemble de plaques en marbre gravées au nom de chacun des «martyrs». C'est dans ce contexte particulier lié au Centenaire de la Première Guerre mondiale que le document d'une guerre m'a conduit au monument de la guerre suivante.

L'installation *Corps sacré?* (2016-2017), évoquant directement la «Cour sacrée» et créée *in situ*, a trait aux espaces de mémoire que sont l'archive et l'architecture. Alors que l'archive est l'espace où une écriture a eu lieu, pourrait-on considérer l'architecture commémorative comme une sorte d'écriture, un récit dans l'espace? Très souvent en tout cas, l'écriture y a sa place sous différentes formes (liste, épitaphe...), mais c'est une écriture figée, statique car il s'agit d'inscriptions gravées. Dans ce type d'inscriptions, «les gestes de l'artisan sont effacés... il ne reste aucune trace du mouvement manuel et de l'énergie qui les ont tracés», engendrant l'impression d'une «permanence et immobilité monumentale»³. Dès son invention, l'écrit, prenant la forme d'empreintes dans la terre crue, est une manière de laisser trace, d'enregistrer, au-delà de la mort de ceux qui détiennent la mémoire. Le monument commémoratif ambitionne, lui, d'organiser la mémoire future.

L'EMPREINTE POUR RELIER

J'ai ressenti la nécessité de relier deux facettes du musée de Bondues, le centre d'archives et le monument commémoratif, ainsi qu'un phénomène similaire à deux époques différentes, la mémoire de la résistance en temps de guerre. Le prélèvement s'est imposé comme méthode de travail. Dans les archives du musée, j'ai choisi l'ouvrage *L'Adolescent chargé de gloire, Léon Trulin*, rédigé en 1932 par un avocat lillois, Philippe Kah (Fig. 3). Ce récit de type hagiographique a participé à l'héroïsation du jeune homme. Après avoir sélectionné un extrait de ce récit qui relate l'exécution de Trulin et évoque la

sublimation du corps physique en corps héroïque, j'ai réalisé sa retranscription sur une longue bande de papier en prélevant dans l'espace du monument les lettres nécessaires par la technique de l'estampage (Fig. 4). Cette technique implique de mouiller au préalable le papier avant de prendre l'empreinte des lettres gravées dans la pierre avec un plioir, un outil issu du monde de la reliure. Le choix de cet outil relie symboliquement le monde du livre à un récit de type monumental, «imprimé» dans la pierre. L'ouvrage de P. Kah et la «Cour Sacrée» constituent en effet deux récits commémoratifs, conçus dans des espaces différents.

Il résulte de ce processus d'estampage un texte à deux versants, en relief et en creux, lisible ou non. L'envers du papier est le côté qui a été en contact direct, tactile, avec le monument⁴. On peut y observer des traces de rouille qui témoignent de l'action qui a eu lieu. Ces deux faces du papier s'entremêlent lors du déroulement partiel de la bande dans l'espace d'exposition (Fig. 5). Le texte initial n'est plus lisible que partiellement, par fragments.

Mais ce travail produit également autre chose. Par l'entremêlement du document et du monument sur un même support, la bande de papier, une transformation mutuelle se produit. Le récit de P. Kah, en s'appropriant la typographie de l'art funéraire, se rapproche du monument, alors que les plaques commémoratives disposées symétriquement dans l'espace prennent la couleur d'un récit linéaire et continu. En effet, les caractères rigides du monument sont transposés sur une bande de papier de vingt mètres de long, similaire à un fil narratif fluide.

Enfin, l'enregistrement vidéo de la performance⁵ permet d'observer le déplacement de mon corps dans l'espace mémoriel tout au long du travail (Fig. 6). Cette traversée de l'espace faite de va-et-vient répétés, partant du centre de la cour où s'effectue le trempage du papier à la périphérie où est réalisée l'empreinte, dessine des zig-zags, un sillonnement linéaire qui semble sans fin et qui n'est pas sans évoquer mes dessins à la machine à coudre.

³ T. Ingold, *id.*, p. 180.

⁴ Sur ces questions voir Georges-Didi Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Éditions de Minuit, 2016.

⁵ *Sacred body ?*, sur tablette numérique, 2'23.

Fig.7 *In memoriam*,
2017. 50 x 70 cm.
Rubbing on monument,
graphite on paper.

#6

UN RÉCIT BRISÉ : LA CHUTE DU MONUMENT

Le centenaire de la Première Guerre mondiale a été l'occasion de restaurer nombre de monuments commémoratifs. La ville d'Ath (Belgique) dont est originaire Léon Trulin, a décidé de rafraîchir l'ensemble de ses monuments. Un simple nettoyage a suffi pour la plupart d'entre eux, sauf pour la plaque commémorative dédiée à Trulin, installée sur sa maison natale en 1919. Fortement dégradée, menaçant de tomber sur les passants, il est décidé de la remplacer par une nouvelle plaque en pierre. Lors de la restauration en septembre 2017 à laquelle j'ai assisté, le monument fragile glisse des mains des manutentionnaires, tombe par terre et se brise en morceaux. A partir des fragments récupérés, conduite par leur matérialité propre, j'ai réalisé une série de trois dessins, *In memoriam* (2017), en recourant cette fois à la technique du frottage sur papier (Fig. 7). Les grains de poussière de la pierre, rendus visibles sur le papier, témoignent du processus d'effritement du monument.

Ces dessins donnent à voir un récit fragmenté, marqué de béances, et la rupture de l'injonction «Passant, souviens-toi!». Ils sont la trace d'une chute réelle et peut-être symbolique du monument, comme une image de sa potentielle inefficacité. Or les mémoriaux ont pourtant bien joué un rôle essentiel dans le travail de deuil des familles et de la collectivité, tel que l'explique l'historien Jay Winter⁶. Il s'agit néanmoins de repenser aujourd'hui le sens de ces monuments, l'actualité de ces constructions du passé.

EFFACER POUR CONSERVER

Un autre exemple de restauration lié au centenaire de la Grande Guerre est celui auquel j'ai été confronté au cimetière militaire britannique d'Etaples (Nord-Pas-de-Calais, France). Je découvre dans la zone périphérique de ce cimetière parfaitement entretenu un empilement de stèles sur lesquelles les noms des soldats ont été effacés à coups de burin. La situation de ces stèles en lisière,



c'est-à-dire à l'intérieur du cimetière mais presque à l'extérieur, est intéressante du fait de l'état transitoire dont il témoigne.

Très surprise par cette découverte, je pense d'abord à des actes de vandalisme. Mais en m'informant, j'apprends qu'ici aussi, la décision a été prise de remplacer les stèles abîmées, érodées par le temps, par de nouvelles. Les anciennes stèles ont été intentionnellement burinées afin d'éviter toute récupération par l'extérieur.

Cette double opération de remplacement et d'effacement est aussi la conséquence d'un engagement pris par l'Empire britannique cent ans plus tôt. En 1920, l'Empire décide de ne pas rapatrier les corps des soldats décédés au nom de l'égalité devant la mort. Par conséquent, il faut apaiser les familles quant aux cimetières qui seront construits et leur assurer que l'entretien des tombes sera aussi bien, voire souvent mieux assuré que si elles s'en étaient occupées elles-mêmes. Même si la mémoire évolue avec le temps, l'entretien de ce type de monuments exige de copier, de dupliquer à l'identique pour respecter l'obligation prise et préserver l'image de la Patrie protectrice.

Pour garder trace de ce geste paradoxal d'effacement lié à cette logique de conservation, je recours à nouveau à la technique de l'estampage mettant en contact direct la pierre et le papier. Cette fois, ce n'est plus l'empreinte de mots qui est enregistrée sur le papier, si ce n'est celui anonyme de *private*⁷ qui seul subsiste, mais bien les traces d'une inscription disparue (Fig. 8).

PSIAX

⁶ «La fonction rituelle des mémoriaux a très souvent été occultée par leur symbolique politique, qui aujourd'hui que le temps du deuil est passé, reste la seule dimension visible à nos yeux.» dans Jay Winter, *Entre deuil et mémoire. La Grande Guerre dans l'histoire culturelle de l'Europe*, trad. de l'anglais par Christophe Jacquet, Malakoff, Armand Colin, 2008, p. 108.

⁷ *Private* signifie « simple soldat ».

Fig.8 *In memoriam*,
2017. 50 x 70 cm.
Embossed wove paper.

02



L'ENVERS DE LA TAPISSERIE
- L'ÉCRITURE DE LA RESTAURATION

Une écriture soustraite à la vue, c'est aussi ce que j'ai pu observer lors de mes recherches sur la restauration des tapisseries anciennes lors d'une bourse obtenue au Tamat (Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles, Tournai, Belgique). Ce ne sont pas les récits héroïques qui ont retenu mon attention, mais bien l'envers de la tapisserie et l'entretien apporté au fil des siècles.

C'est ainsi que j'ai récolté dans l'atelier de restauration les déchets de fils tombés par terre. Ces petits bouts de fils proviennent d'anciennes restaurations, parfois multiséculaires, et sont retirés par le restaurateur pour diverses raisons. Ces fils amassés en petits tas m'ont plus particulièrement intéressée lorsque j'ai commencé à les trier par couleurs et par matières et que je me suis aperçue de leur richesse. À partir d'un amas de couleur terne, une sorte de gris-brun, je me suis retrouvée face à une palette chromatique digne d'un peintre. J'ai alors réalisé

Fig.9 Photographic document - the back of the tapestry.

Fig.10 Thread of time (*Au fil du temps*), 2021. 100 x 61 cm. Inkjet print on paper mounted on dibond.



#6

que chaque fil était différent par sa couleur, sa matérialité (brillance/matité, épaisseur, texture...) et sa forme. En effet, tout comme le papier, le fil possède sa propre mémoire. Resté dans la même position pendant des dizaines d'années, voire pendant des siècles, chaque bout de fil acquiert une forme unique qu'il est impossible de modifier.

Ces déchets textiles, proches de la poussière, nécessitent d'être pris en compte pour l'histoire qu'ils racontent, celle des multiples mains ayant réparé les dégradations engendrées par le passage du temps. Ces réparations, davantage visibles sur l'envers de la tapisserie, m'évoquent des écritures, résultant chacune du travail de mains différentes (Fig. 9). Pour en témoigner, j'ai cherché en recourant à de multiples techniques à créer un nouveau fil à partir de ces déchets. En disposant ces petits fils l'un à côté de l'autre, de part en part d'une grande feuille de papier, une ligne chromatique s'est dessinée presque toute seule, chaque fil ayant sa forme immuable. Le résultat de ce geste performatif, inscrit dans la lenteur et la précision, a été ensuite enregistré par l'appareil photographique (Fig. 10).

L'image *Au fil du temps* (2021) qui en résulte offre à l'œil curieux qui s'en approche l'occasion d'entrer dans la matière du fil, lui-même composé d'autres fils. Avec du recul par contre, c'est une ligne continue qui apparaît et peut évoquer une frontière géographique, la crête d'une montagne ou encore une écriture abstraite. En effet comme entre les lettres d'une phrase, un espace infime, invisible de loin, est laissé entre chacun de ces petits fils.

Il est intéressant de relever la confusion que produit cette photographie chez les spectateurs qui croient souvent qu'il s'agit d'un dessin. Il est vrai que l'acte de poser les fils progressivement sur le papier revient un peu à tracer des traits au crayon un à un. Une nouvelle écriture s'invente par la juxtaposition de fragments, eux-mêmes issus de tracés textiles anciens.

TRACES TEXTILES

Nous voilà ramenés avec ce dernier projet aux dessins décrits au début de cet article. Les traces d'une écriture étaient simulées par le trajet oscillant d'un fil cousu dans le papier. Avec *Au fil du temps*, un renversement a lieu puisque c'est la simulation d'un nouveau fil qui évoque une écriture. De même, alors que mes dessins cherchaient à rapprocher texte et textile, c'est ici une photographie de fibres textiles qui rappelle le tracé d'un dessin.

Cette tension renvoie à la théorie de Tim Ingold qui resitue l'histoire de l'écriture dans une histoire plus globale des lignes. Il distingue deux grandes familles de lignes, les fils et les traces, et leurs transformations réciproques. L'écriture forme des traces. Celles-ci sont des marques durables laissées sur une surface solide par un mouvement continu. Les stèles gravées du cimetière militaire et la dernière lettre de Léon Trulin en font partie. Le fil est un filament qui par contre ne s'inscrit pas sur une surface, mais par l'entrelacement avec d'autres fils, produit une surface.

Au fil du temps et *Textfil* sont deux œuvres qui donnent l'impression d'une surface qui est devenue transparente à cause de la présence des fils utilisés comme des traces dessinées au crayon. Selon Ingold, c'est en effet quand les traces se transforment en fils que les surfaces se dissolvent⁸. La particularité de nos œuvres se situe dans le fait qu'il s'agit dès le départ de traces d'ordre textile puisque ce sont des fils qui ont été directement intégrés ou posés sur une feuille de papier. Dans la photographie, les petits fils sont à la fois des traces qui dessinent une ligne mais aussi des traces, des restes, issus d'un passé.

CONCLUSION : UNE LIGNE SANS FIN

Alors qu'une sensation d'immuabilité émane des espaces explorés dans ces différents projets, qu'il s'agisse des monuments liés à la Première Guerre mondiale ou des tapisseries anciennes, j'ai été confrontée à des fragments, parfois infimes, des

lignes brisées, des écritures effacées. Le fragment évoque la perte, la disparition, mais peut également être perçu positivement. Réduit à sa plus petite portion, il est ce qui résiste et se conserve le mieux. D'autre part, les fragments ouvrent « des passages [...] qui n'existaient peut-être pas avant »⁹, mais qui sont à saisir, un peu comme la vie qui continue à se frayer un chemin quoiqu'il arrive.

Comme nous l'avons vu, écrire la mémoire peut prendre une multitude de formes dans des espaces variés : un livre, une stèle, un monument, une tapisserie. Ce sont des espaces clos. Ce qui y est préservé risque parfois d'y être enfermé, de ne plus raconter. L'entretien de ces espaces a trait aussi à l'écriture puisqu'il faut graver de nouvelles stèles, supprimer des noms de personnes, ou de manière plus abstraite coudre pour réparer. Enfin, la récolte de fragments et les procédés d'empreintes que j'ai réalisés dans ces lieux, outre leur relation à l'écriture, relèvent d'une forme de conservation. Mais il s'agit de préserver non une image glorieuse et figée, mais quelque chose de l'ordre du non-visible :

une chute, un remplacement, une suppression à la lisière, une réparation sur l'envers... en somme, des gestes, du mouvement, des histoires. Et ce sont peut-être aussi ces histoires-là qui nécessitent d'être sauvegardées car elles nous parlent de notre rapport au temps, à la mémoire, au patrimoine.

Dans les différentes œuvres que j'ai décrites, il y a comme la recherche de relier les temps, de retisser une circulation. Souvent, une nouvelle ligne est créée à partir de fragments, comme un récit qui se poursuit sous une nouvelle forme. Une ligne souvent sinueuse et continue, tel un fil. Une ligne qui semble provenir de quelque part et se poursuivre sans fin. Dans l'installation *Corps sacré?*, le hiératisme des deux récits en question a disparu pour laisser place à cette bande de papier sur laquelle une histoire du passé est reprise, reliée à d'autres histoires et d'autres lieux, en attendant d'être à nouveau reprise, reliée par d'autres. Car comme l'écrit encore Tim Ingold, «c'est en retraçant les lignes de vies passées que nous trouvons notre chemin»¹⁰.

JEHANNE PATERNOSTRE

Diplomada pela Academia Real de Belas Artes de Bruxelas (Desenho) e licenciada em História, Jehanne Paternostre (1976) interessa-se pela fragilidade da memória, entre preservação e desaparecimento. Foi beneficiária de uma bolsa de pesquisa no Tamat, Museu da Tapeçaria e das Artes Têxteis (Bélgica) e o seu trabalho tem obtido vários prémios.

Jehanne Paternostre (1976) is graduated from the Royal Academy of Fine Arts in Brussels (Drawing) and holds a master degree in History. She is interested in the fragility of memory, between preservation and disappearance. She has received a research grant from Tamat, the Museum of Tapestry and Textile Arts (Belgium) and her work has been awarded several prizes.

⁹ *Ibid.*, p. 219.

¹⁰ *Ibid.*, p. 155.

Desenhar, ou não: outros gestos, para outras arquitecturas

JOÃO PAUPÉRIO E MARIA REBELO

#6

Este texto levanta a seguinte hipótese: num desenho é tão importante o que nele se inclui como o que dele se exclui, ou seja, melhor dizendo, aquilo que se desenha como aquilo que se não-desenha. Nesse sentido, o texto apoia-se nas considerações filosóficas elaboradas por Giorgio Agamben, a propósito da potência e da impotência do pensamento, e atravessa o trabalho do músico John Cage, do artista Lawrence Weiner e dos arquitectos Jacques Hondelatte e Jean Renaudie, procurando construir argumentos para demonstrar que, independente das suas medidas, desenhar e não-desenhar são ambas modalidades próprias e inseparáveis do acto de desenhar.

Palavras-chave: potência, desenho, Hondelatte, Renaudie, Gailhoustet.

This text raises the following hypothesis: in a drawing, what is included in it is as important as what is excluded from it; or else, what is drawn is as important as what is not-drawn. In this sense, the text is based on the philosophical considerations developed by Giorgio Agamben, with regard to the potentiality and potentiality of thought, and crosses the work of the musician John Cage, the artist Lawrence Weiner and the architects Jacques Hondelatte and Jean Renaudie, seeking to build up arguments to demonstrate that, independent of their respective proportions, drawing and non-drawing are both modalities proper to and inseparable from every act of drawing.

Keywords: potentiality, drawing, Hondelatte, Renaudie, Gailhoustet.

No que ao binómio ensino-aprendizagem diz respeito, a “experiência do desenho”¹ constitui sem margem para dúvidas um elemento fundamental das práticas pedagógicas da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), ou “Escola do Porto” também conhecida, por esse motivo, como “Escola do Desenho”. Aliás, num momento em que caminhamos para os 243 anos volvidos desde a primeira aula de Debuxo e Desenho, relevante antecedente da Universidade do Porto, é já conhecida e reconhecida a importância do desenho enquanto “ferramenta operativa” não só no contexto das práticas pedagógicas que enquadram o seu ensino artístico, mas também enquanto “instrumento transversal a todas as disciplinas do conhecimento”, “prática aberta e linguagem universal do pensamento”, uma vez que “todos desenha(ra)m, tudo é desenho!”²

Como é igualmente sabido, este constitui uma forma de expressão que acompanha o animal humano desde os seus primórdios. Algo que fica demonstrado tanto pelas formas de arte rupestre que nos chegam desde o paleolítico, como pelo impulso e pelo prazer que o desenho desperta de modo relativamente espontâneo e intuitivo ao longo da infância, cuja ingenuidade foi a tempos da história explorada pela própria arte. O que não se entende, certamente, sem clarificar que se “a infância é uma experiência comum a todos os humanos e reaparece nos artistas de modo explícito ou implícito, é, todavia, decisivo sublinhar que nem as crianças são artistas nem os artistas são crianças”³.

Retomando por mote a ideia de que o desenho é uma “linguagem” e, por sua vez, “tudo é desenho”, é possível atestar a sua importância enquanto forma privilegiada de re-conhecimento e re-presentação do mundo sugerindo que a escrita é ela própria uma operação de desenho. Por outras palavras, é um processo de composição elaborado a partir de montagens e variações de um determinado conjunto de desenhos, prefigurados com o objectivo de tornar possível uma transcrição material do conhecimento que se vai tecendo do mundo. Se na infância a fala precede a escrita, o desenho parece acompanhar o desenvolvimento

PSIAX

1 Embora aplicada aqui num sentido mais lato, a expressão “Experiência do desenho” pode ser entendida como referência a uma iniciativa organizada pela FAUP <https://experienciadodesenho.arq.up.pt/>

2 A este propósito, cf. “#UP200e40_1 | FAUP comemora 241 anos da ‘Aula de Debuxo e Desenho’ e 40 anos de Faculdade” in https://sigarra.up.pt/faup/pt/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=63802

3 Uma vez que, como observa Clarice Lispector, citada em nota de rodapé por Molder, “[...] arte não é pureza, é purificação, arte não é liberdade, é libertação [...] não é inocência, é tornar-se inocente. Talvez por isso que as exposições de desenhos de crianças, por mais belas que sejam, não são propriamente exposições de arte. E é por isso que se as crianças pintam como Picasso, talvez seja mais justo louvar Picasso que as crianças. A criança é inocente, Picasso tornou-se inocente.” Cf. Molder, Maria Filomena (2016). “O que é que a Louise Bourgeois sabe que eu não sei?”. Em *Rebuçados Venezianos* (1ª edição). Relógio d’Água. pp. 172-173.

da fala enquanto primeira tentativa de escrita. O que parece ser igualmente verdade à escala da história, se considerarmos não só que a arte rupestre precede a invenção da escrita, mas também que as primeiras formas de escrita se fizeram à base de elementos pictográficos, como é o caso dos hieróglifos egípcios. Ressalvando a existência de línguas de sinais ou orais que se desenvolvam e partilhem sem necessidade de codificação gráfica, ainda hoje esta relação do desenho com a escrita (e com o pensamento) se torna particularmente inteligível, por exemplo, nos logogramas a que recorrem algumas línguas do sudeste asiático para traduzir o mundo das coisas e das ideias. Não será por acaso que a caligrafia japonesa – o *Shodō* – é considerada uma arte.

De acordo com Jacques Rancière, é o “trabalho poético de tradução [que] está no cerne de toda a aprendizagem”, no sentido em que “é sempre a mesma inteligência que se encontra em acção, uma inteligência que traduz signos por outros signos e que procede por comparações e figuras para comunicar as suas aventuras intelectuais e compreender aquilo que uma outra inteligência trata de lhe comunicar.”⁴ É esse mesmo procedimento intelectual que está em causa, por exemplo, quando se fabricam desenhos de um sítio para melhor compreender as suas características, quando se montam colagens de materiais diversos para ensaiar espaços ou quando se estudam os desenhos produzidos pelo trabalho de outras arquitectas e arquitectos sobre os seus próprios projectos. Na verdade, para o filósofo, o modo como o animal humano aprende todas as coisas é o mesmo “como começou por aprender a língua materna, como aprende a aventurar-se na floresta das coisas e dos signos que o rodeiam, para assim tomar lugar entre os humanos: observando e comparando uma coisa com outra, um signo com um facto, um signo com outro signo.”⁵ Isto é, traduzindo as suas experiências em palavras, desenhos, imagens e outros signos, para que estas possam ser compreensíveis e comunicadas, ou seja, para que possam ser utilizadas *em comum*.

Por outro lado, tal como a própria linguagem depende do vazio ou da ausência para se tornar

inteligível, o desenho não pode ser entendido apenas a partir do que nele se inclui, i.e. daquilo que através dele se exprime de forma explícita, mas também, com igual peso, de tudo aquilo que se decida excluir do suporte onde este se corporifica. No fundo, não será possível compreender na totalidade um desenho apenas a partir do que se desenha, como de tudo o que se decide não desenhar. De um ponto de vista lógico isto significa que cada desenho implica sempre, e simultaneamente, o acto de desenhar e o de não-desenhar. Esta tensão dialéctica entre a potência de fazer e a potência de não-fazer, explorada na filosofia por Giorgio Agamben,⁶ não é exclusiva do desenho e pôde ser verificada, ao longo da história, noutras formas de manifestação artística. Segundo escreve Agamben, o “ser vivo, que existe no modo da potência, pode a sua própria impotência, e só deste modo possui a sua potência. Ele pode ser e fazer porque se mantém em relação com o seu não ser e não fazer. Na potência, a sensação é construtivamente anestesia, o pensamento é não pensamento, a obra é inoperosidade.”⁷

Fazendo referência à música, por exemplo, é possível verificar esta tensão nas experiências de John Cage (1912-1992), como na composição tripartida 4’33” (1952), que sugere para qualquer combinação de instrumentos a possibilidade performativa de estes não serem tocados. Desse modo, a peça compõe-se, na prática, com os sons de fundo da audiência e do meio em que a peça seja executada, enquanto demonstração radical da importância do silêncio para todas as outras composições musicais, por um lado, e de como todos os outros sons podem, por si só, constituir uma experiência musical.

Na escultura, esta relação entre a potência *de* e a potência *de não*, torna-se clara no trabalho de Lawrence Weiner⁸ (1942-2021). Com o designio de não impor a sua visão ao espectador, Weiner transferiu as suas instalações, as suas performances e as suas esculturas para o domínio da linguagem, na expectativa que estas se tornassem inteligíveis o mais universalmente possível, independentemente do contexto em que estas fossem apresentadas.

⁴ Rancière, Jacques (2010). *O espectador emancipado* (1ª edição). Orfeu Negro (publicação original em 2008), p. 19.

⁵ *ibid.* p. 18.

⁶ Seguindo a trilha de Aristóteles, Agamben não considera a *potência* como mera suspensão do acto. Isto é, para o filósofo, a *potência* não se pensa apenas como precedência na capacidade positiva de passagem ao acto, mas antes como algo que contém em si, simultaneamente, a *potência* de ser e de não ser, ou seja, poder e poder não, *potência* e *impotência*. Isto significa que na passagem da *potência* ao acto é possível pôr em prática não apenas a faculdade de ser ou fazer algo, como a possibilidade de agir ao não fazê-lo. Cf. Agamben,

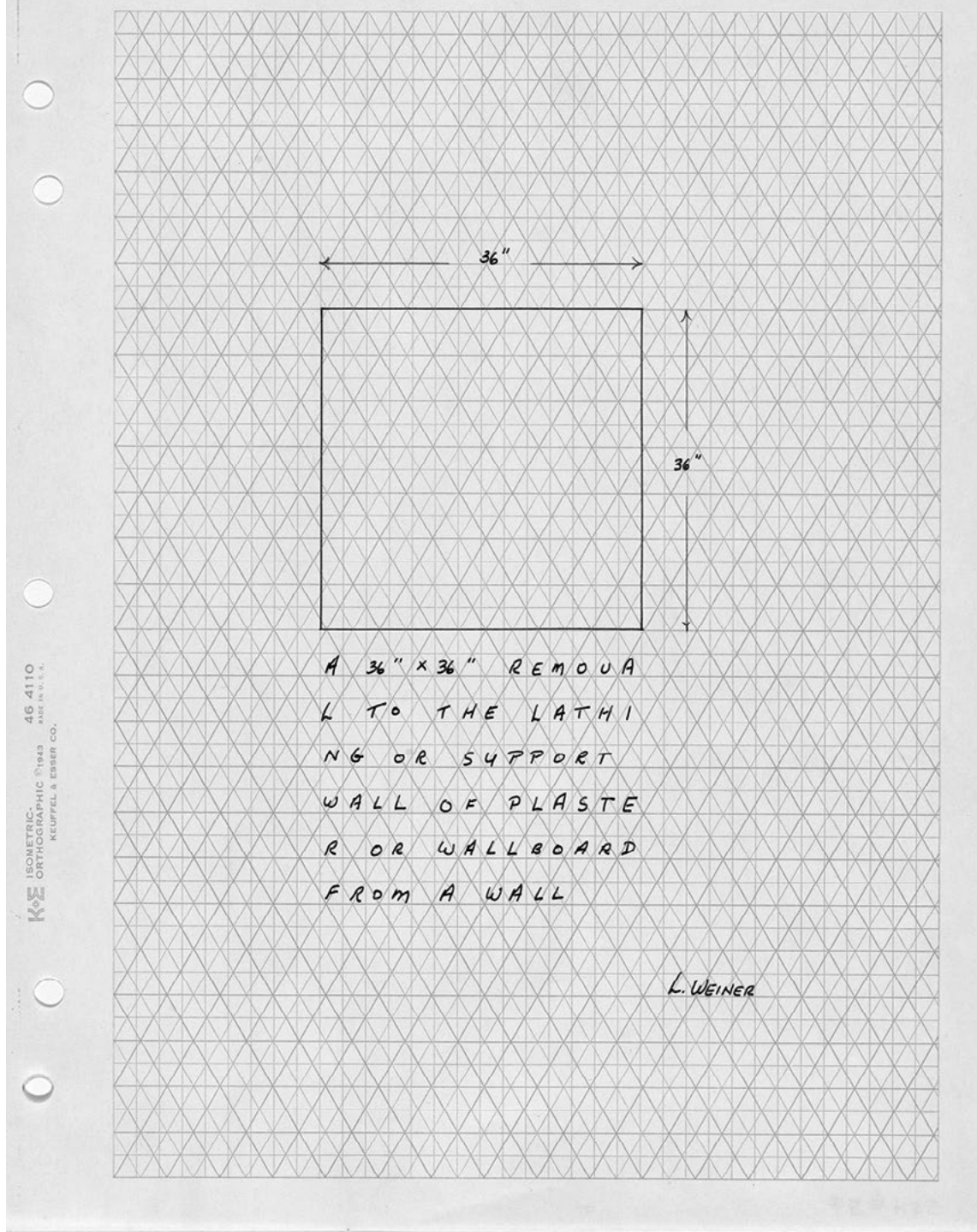
Giorgio (2013). “A potência do pensamento”. Em *A Potência do Pensamento. Ensaio e Conferências*. Relógio d’Água, pp. 239-250.

⁷ *ibidem.* pp. 245-246.

⁸ A propósito do trabalho de Lawrence Weiner, veja-se a recolha de textos e entrevistas compiladas em: Fietzek, Gerti & Stemmerich, Gregor (eds.). *Having been said: writings & interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*. Hatje Cantz.

Fig.1 Lawrence Weiner, 1968, A 36"x36" removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from wall, ©2022 Lawrence Weiner / Artists Rights Society (ARS), New York.

#6



Para isso, escreveu em 1968 uma declaração de intenções:

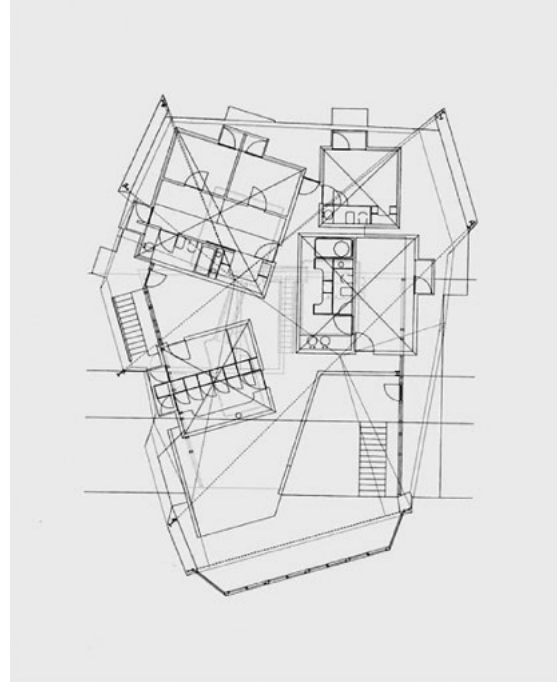
- “1 – o artista pode construir a obra.
 - 2 – a obra pode ser fabricada.
 - 3 – a obra não precisa de ser construída.
- Cada uma sendo igualmente consistente com o intento do artista, sendo que a decisão da sua condição permanece do lado de quem a recebe, e no momento em que a recebe.”⁹

As suas esculturas passaram a ser as descrições das suas esculturas (Fig. 1). Segundo o próprio artista, todo o seu trabalho se relacionava com materiais que são acessíveis a qualquer pessoa. O problema, afirmava, “é que na Dinamarca a madeira tem um certo aspecto, no Japão tem outro, no Norte dos Estados Unidos outro e no Sul ainda tem outro. Contudo, a madeira, finalmente, é madeira. Desse modo, apercebi-me que se fosse capaz de determinar a escultura pelo uso da linguagem, esta seria

capaz de deslocar-se de cultura para cultura. O trabalho não teria metáfora; e ao não ter metáfora permaneceria aberto para que cada pessoa construísse uma metáfora que se ajustasse às suas necessidades e desejos”.¹⁰

Na pintura poderíamos invocar artistas como Malevich ou Baldessari; no cinema, experiências radicais como as de João César Monteiro ou Derek Jarman. Mas o que pode, afinal, tudo isto significar em arquitectura?

Como já tivemos oportunidade de escrever noutra lugar¹¹, um exemplo particularmente interessante desta dialéctica poderia ser explorado na obra de Jacques Hondelatte (1942-2002), arquitecto francês que desenvolveu o seu trabalho nas décadas finais do século XX. Para si, estava “fora de questão desenhar antes que tudo [fosse] compreendido e resolvido”.¹² Na verdade, excepção feita para as ilustrações produzidas com o colectivo Épinard Bleu, Hondelatte era resistente à utilização do desenho enquanto procedimento primordial do seu trabalho. Para si, “[era] na imaginação – e não no papel – que um edifício deve nascer, quanto mais não seja para permitir que o mesmo seja complexo”.¹³ Como método de trabalho, preferia encetar longas conversas com os vários agentes envolvidos no processo, deixando-se surpreender pela própria vida ao invés de se deixar guiar por abstrações amaneiradas, ao ponto de num projecto com a duração de seis meses passar apenas duas semanas a desenhá-lo.¹⁴ Segundo explica, não lhe agradavam “os projectos que [eram] apenas a consequência da facilidade em desenhar”, pois “[gostava] demasiado do desenho para desenhar antes de saber perfeitamente o que [iria] desenhar”. A fase mais “intensa”, prossegue, “a mais densa do nosso trabalho situa-se certamente antes mesmo da aparição do primeiro desenho que considero um resultado”: “gosto de identificar perfeitamente os objectivos a alcançar, os meios a utilizar.”¹⁵ Não desenhar permitia-lhe assim abdicar do impulso para transcrever e impor no papel os seus próprios preconceitos. Estimulando, por sua vez, a capacidade de ouvir os outros intervenientes, através de um silêncio criativo que lhe permitisse registar



tudo aquilo que, tanto no processo como no fenómeno arquitectónico, é impossível desenhar. No projecto para a casa Artiguebille (1972-73), por exemplo, cuja experimentação tipológica escapou a uma disposição convencional dos quartos, das funções ou dos protocolos domésticos, o programa seria determinado pelas qualidades dos espaços, desejadas e listadas em conjunto com os futuros habitantes. Claro, escuro, quente, húmido, grande, pequeno, etc... Apenas quando compreendida a complexidade que resultaria de todas estas qualidades informais do espaço, a forma do edifício poderia ser resolvida com recurso a formas geométricas simples, sobrepostas e dialogando entre si (Fig. 2), como se torna igualmente claro na planta para a Maison Fargues (1969-71). Afinal, escreve o próprio, “como teríamos sido nós capazes de desenhar o som de uma fonte?”¹⁶

Contudo, importa retomar Agamben para clarificar que na sua passagem ao acto, ou antes, na sua conservação em acto, a potência (de não) não pode ser resumida ao acto de recusa em ser ou fazer, neste caso, um desenho. Tal como escreve, na tradução que faz de uma das passagens de Aristóteles sobre a matéria: “se uma potência de não ser pertence originalmente a toda a potência, será verdadeiramente potente só quem, no momento da passagem ao acto, não anular simplesmente a sua potência de não, nem a deixar para trás em relação ao acto, mas a fizer passar integralmente no acto enquanto tal, isto é, não-não passar ao acto.”¹⁷ Isto significa que a potência, em particular a potência de não, não só não se esgota na passagem ao acto como é condição fundamental do mesmo. Na interpretação que propomos, e para resumi-lo

¹⁰ Weiner, Lawrence. *The means to answer questions*. Em <https://www.youtube.com/watch?v=AscU8wKzbbE>

¹¹ Paupério, João & Rebelo, Maria (2021). “(Não) desenhar importa?”. *Punkto*, #33. Versão digital disponível em <https://www.revis-tapunkto.com/2021/10/nao-desenhar-importa-atelier-local.html>

¹² Goulet, Patrice (2002). *Jacques Hondelatte. Des gratte-ciel dans la tête*. Éditions Norma. p.48.

¹³ *ibidem*.

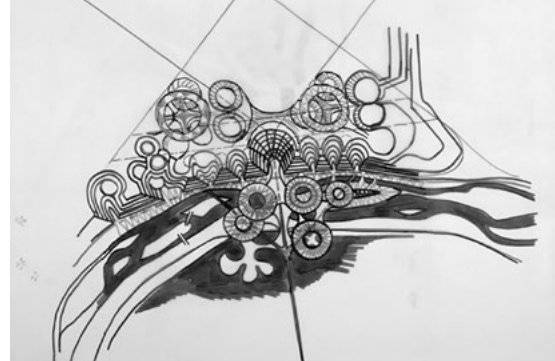
¹⁴ A este propósito, ver o belíssimo ensaio escrito por Cf. Auffret-Postel, Tanguy & Borges, Tiago (2013), “Jacques Hondelatte’s Artiguebille House: a Search for Non-Linearity”, *San Rocco*, 8., p.186-189

¹⁵ Hondelatte, Jacques in “Jacques Hondelatte”. *Techniques et Architectures*, n.367. p.136

¹⁶ Jacques Hondelatte em *Jacques Hondelatte. Des gratte-ciel dans la tête*, op.cit, p.23.

¹⁷ Agamben, Giorgio (2013). *op.cit.* p.249

Fig.3 Jean Renaudie, 1967/1968, esboço preliminar para a cidade-nova de Le Vaudreuil (canetas de feltro, lápis de cor e grafite sobre papel vegetal), @arquivo Centre Pompidou.



#6

Fig.4 Jean Renaudie, 1967/1968, esboço preliminar para a cidade-nova de Le Vaudreuil (canetas de feltro sobre papel vegetal).@Jean Renaudie/ Jean-Claude Planchet - Centre Pompidou.

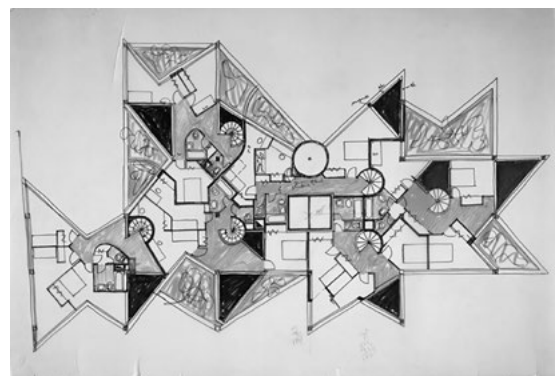
Fig. 5 Jean Renaudie, c.1970, planta de implantação para o centro Ivry-sur-Seine (lápis de cor, canetas de feltro e grafite sobre papel vegetal), @Fonds Documentation IFA - Jean Renaudie. Cité de l'architecture et du patrimoine/ Archives d'architecture du XXe siècle

de forma simples, isto significa que da possibilidade de fazer algo depende sempre a possibilidade de não fazê-lo, mas também que a possibilidade de fazer qualquer coisa depende sempre da capacidade para não fazer outras. Nesse sentido, para ser capaz de pensar outras formas de fazer arquitetura, desenhar e não-desenhar são igualmente fundamentais.

Isto conduz-nos, finalmente, à obra de um outro arquitecto, Jean Renaudie (1925-1981) e, em particular, aos seus desenhos. O arquitecto francês ficou sobretudo conhecido pelo trabalho de reabilitação urbana que levou a cabo, a partir de 1969, com Renée Gailhoustet e Nina Schusch, em Ivry-sur-Seine. Anteriormente, porém, Renaudie tinha integrado o *Atelier de Montrouge*, do qual se havia separado após desacordos políticos intensificados no Maio de 1968, mas cuja subjectividade era já visível nos planos que tinha para a concepção de uma cidade-nova em Le Vaudreuil, nesse mesmo ano, da qual estava responsável enquanto membro do atelier.¹⁸ (Fig. 3, 4)

Seguindo os princípios teóricos germinados em anos anteriores, Renaudie procurou encarnar o que acreditava ser a natureza complexa da cidade, nomeadamente no projecto para Ivry-sur-Seine, cujo desenho deveria combinar a multiplicidade das necessidades humanas, incluindo as indeterminadas, ou seja, as que ficam por determinar. Para tal, acreditava, as formas rígidas (de torres e barras) e o princípio da *separação* promovidos pelo planeamento zonal herdeiro do movimento moderno eram claramente inadequados. Contra esta lógica de racionalização e concepção para um tipo de pessoa ou de família, cujos resultados eram conhecidos pela própria população local como “gaiolas para coelhos”, Renaudie procurava através do desenho uma arquitectura capaz de combinar e cristalizar a diversidade popular. Na sua perspectiva, não existia um único tipo de pessoas. Portanto, escreveu, “não é possível imaginar que haja uma única solução, uma solução padrão, que responda a tais preocupações. A necessidade de diversidade deve ser satisfeita tanto quanto possível: não haverá duas famílias

idênticas a viver nestas habitações e as relações inter-familiares ou as relações entre habitantes não correspondem a modelos simples e pré-determinados”.¹⁹ (Fig. 5)



Desde os esboços preliminares para a cidade-nova de Vaudreuil, os gestos inscritos nos seus desenhos foram fundamentais para *não-fazer* de acordo com os princípios convencionados pelo movimento moderno e aplicados pelo urbanismo francês. Assim, foi retomando através da potência de não-não fazer, patente nos gestos tão obstinados como indisciplinados dos seus desenhos, algumas das qualidades que, segundo o próprio, a cidade contemporânea havia perdido. Re-pensando e dando corpo, traço após traço, com recurso a tramas e cornucópias intrincadas, círculos ou triângulos coloridos, à ideia de uma cidade múltipla e imaginada como combinatória (Fig. 6). E, no nosso entender, demonstrando que para pensar outras formas de imaginar a arquitectura é fundamental encontrar instrumentos que nos permitam escapar aos preconceitos que nos guiam, e que pertencerão inevitavelmente tanto ao domínio do fazer como do não-fazer.

A um dos artigos que escreveu durante a sua vida Jean Renaudie deu o título: “*faire parler ce qui jusque-là s'est tu*”²⁰. O que traduzido significa algo como: ‘fazer falar o que até então esteve em silêncio’. Se considerarmos que o desígnio ou, pelo menos, a ambição da arquitectura seja a de transformar o mundo e não apenas interpretá-lo, cabe-

¹⁸ A propósito, cf. Scalbert, Irenée (2004). *A right to difference: the architecture of Jean Renaudie*. AA publications.

¹⁹ Renaudie, Jean (2014). *La ville est une combinatoire*. Movi-city, p.92

²⁰ Renaudie, Jean (1976). “Faire parler ce qui jusque-là s'est tu”. *Techniques et Architecture*, n.132. pp. 78-85. O título desse artigo serviu também de título ao artigo de Grossman, Vanessa (2019). “‘To give voice to what has heretofore been silent’. The ‘Third Zone’ and the crisis of representation in Ivry-sur-Seine’s city center renewal, 1962-1986.

-nos concluir propondo que esse é também o maior desafio de qualquer gesto: o que de certa forma é equivalente a afirmar que o objectivo último de qualquer desenho em arquitectura será, eventualmente, o de dissolver-se enquanto tal através do seu próprio silêncio.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio (2013). *A Potência do Pensamento. Ensaio e Conferências*. Relógio d'Água.
- Auffret-Postel, Tanguy & Borges, Tiago (2013), "Jacques Hondelatte's Artiguebieille House: a Search for Non-Linearity", *San Rocco*, 8., pp. 186-189.
- Fietzek, Gerti & Stemmrich, Gregor (eds.). *Having been said: writings & interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*. Hatje Cantz.

- Goulet, Patrice (2002). *Jacques Hondelatte. Des grattes-ciel dans la tête*. Éditions Norma.
- "Jacques Hondelatte, l'invention poétique et le miroir du temps". *Techniques et Architectures*, n. 367. pp. 130-139
- Molder, Maria Filomena (2016). *Rebuçados Venezianos* (1ª edição). Relógio d'Água.
- Rancière, Jacques (2010). *O espectador emancipado* (1ª edição). Orfeu Negro (publicação original em 2008).
- Renaudie, Jean (1976). "Faire parler ce qui jusque-là s'est tu". *Techniques et Architecture*, n.132. pp. 78-85.
- Renaudie, Jean (2014). *La ville est une combinatoire*. Movitcity. p. 92.
- Scalbert, Irenée (2004). *A right to difference: the architecture of Jean Renaudie*. AA publications.

JOÃO PAUPÉRIO E MARIA REBELO

João (1992) e Maria (1991) formaram-se em arquitectura na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Escrevem e projectam em conjunto desde 2014. Em 2019, fundaram o atelier local, em Valongo. Actualmente, João é investigador integrado no CEAU-FAUP, onde desenvolve tese de doutoramento enquanto bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

João (1992) and Maria (1991) hold Master degrees from the Faculty of Architecture of the University of Porto. They write and work in architectural design together since 2014. In 2019, they co-founded atelier local, in Valongo. Currently, João is a researcher at CEAU-FAUP, where he prepares his PhD thesis with a grant from Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

Asemic reading, visual writing: an introduction to 'asemic' poetry' as metalanguage

MICHAEL BETANCOURT

#6

Contemporary 'asemic poetry' provides a unique opportunity to consider the semiotics of visuality as it becomes language, developing the distinctions of drawing and writing as material signifiers that align with what philosopher Vilém Flusser has identified as the death knell of handwritten language. The semiotic role of the viewer/reader in parsing the lexicality of written language is an inescapable dimension of these poetics. This introduction to these dynamics addresses their historical lineage that begins with the Romantic rejection of industrialization and reveals the ambivalent visuality that accompanies the organized linguistic recognition by withholding its capacity for legibility.

Keywords: asemantic poetry, visual semiotics, design theory, haptics

A 'poesia assêmica' contemporânea oferece uma oportunidade única para considerar a semiótica da visualidade enquanto ela se torna linguagem, desenvolvendo as distinções de desenho e escrita como significantes materiais que se alinham com o que o filósofo Vilém Flusser identificou como a sentença de morte da linguagem manuscrita. O papel semiótico do espectador/leitor na análise da lexicalidade da linguagem escrita é uma dimensão incontornável dessas poéticas. Esta introdução a essas dinâmicas aborda a sua linhagem histórica que começa com a rejeição romântica da industrialização e revela a visualidade ambivalente que acompanha o reconhecimento linguístico organizado, restando a sua capacidade de legibilidade.

Palavras-chave: poesia assêmica, semiótica visual, teoria do design, háptico

Asemantic poetry brings the visual composition of the marks on the page into consciousness by showing they are central to the identification of writing, contradicting assumptions informing the Modernist invention of graphic design¹ which aspires to make both encoding and decoding "transparent," and transcend the physicality of writing.² *Reading* defines this insistence on legibility,³ which design theorists have enshrined as axiomatic: Jan Tschichold's *The New Typography* (1926),⁴ Beatrice Warde's *The Crystal Goblet* (1955),⁵ and Paul Rand's *Thoughts on Design* (1970)⁶ make the same demand that "visual communications of any kind, whether persuasive or informative, from billboards to birth announcements, should be seen as the embodiment of form and function."⁷ But maximal legibility denies expressive *visuality*,⁸ separating a text's 'palpability of signs' from its consideration as a visual object.⁹ Linguistic recognition removes *reading* from the everyday process of *seeing*. For graphic designers, the practice of typo/graphic composition coincides with the act of *reading* to deny the *visuality of writing*, as design theorist Herbert Spencer demonstrates in *The Visible Word*:

The mechanical skills of reading are important because accurate perception is essential to comprehension – which is the aim of all reading. A person who has mastered the mechanical aspects of reading should be able to comprehend as long and complex a unit in print as in speech. Indeed, the skilled and versatile reader is generally able to comprehend difficult material more readily in the printed than in the spoken form.¹⁰

Spencer's treatise approaches comprehension by minimizing the intrusion of *visuality* into the "mechanical process" of identifying marks as-writing; this differentiation between signifying and non-signifying enables the audience to understand the marks on a page through their past experience that engages them *as-if* they are encoded – an action that transforms *visuality* into *writing*. This approach contrasts with poetic utterances' demand for the metaphoric readings¹¹ that semiotician Roman

1 Wainer, H. (2010). *Preface to the 2010 edition of the English translation*. In *Semiology of graphics* trans. William J. Berg. Redlands: Esri Press, pp. xi-xii.

2 Warde, B. (1955). *The crystal goblet, Sixteen Essays on Typography*. London: Sylvan Press.

3 Helfand, J. (2001). *Screen: essays on graphic design, new media, and visual culture*. Princeton: Princeton Architectural Press, pp. 105-110.

4 Tschichold, J. (1998). *The new typography* trans. Ruari McLean. Berkeley: University of California Press.

5 Warde, B. (1955). *The crystal goblet, Sixteen Essays on Typography*. London: Sylvan Press.

6 Rand, P. (1970). *Thoughts on design*. New York: Van Nostrand, p. 14.

7 Rand, P. (1970). *Thoughts on design*. New York: Van Nostrand, p. 9.

8 Golden, W. (1962). *The visual craft of William Golden*. New York: George Braziller, p. 21.

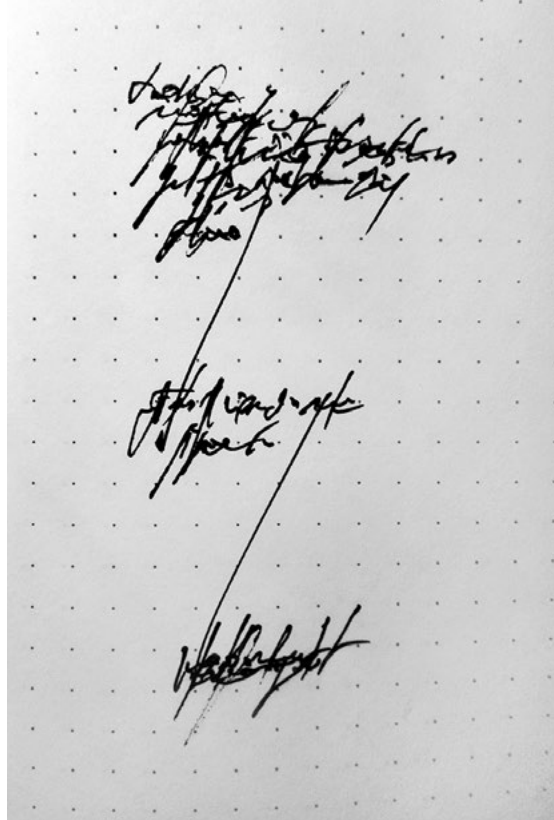
9 Jakobson, R. (1981). *Selected writings III: poetry of grammar and grammar of poetry*. New York: Mouton Publishers, p. 25.

10 Spencer, H. (1969). *The visible word*. London: Lund Humphries, p. 20.

11 Jakobson, R. (1981). *Selected writings III: poetry of grammar and grammar of poetry*. New York: Mouton Publishers, pp. 18-21.

Fig.1 Asemic poem
Untitled, by Marco
Giovenale, ink on
paper, 2017; used
with permission.

04



Jakobson's 'poetic function'¹² identifies: an ambivalent discursivity whose recognition creates signification in excess to the words themselves. The category of "asemic poetry," created by poets Tim Gaze and Jim Leftwich in 1997,¹³ demonstrates the 'process of reading' is not a "mechanical skill," but a product of enculturation; lexicality depends upon audience interactions with 'text.'¹⁴ Any series of marks on the page may become *writing* due to their resemblance to already known, familiar language: the marks in asemic poems elicit an identification of being-language, but cannot be read. They assert the same alegibility that accompanies every unknown language, expressing the turn from *visuality* to *reading* that links drawing to writing. Poet Marco Giovenale terms this fusion "drawriting" (Fig. 1).

By replacing the traditional concerns of poetics for meter, rhetoric, and the primacy of language with a haptic visuality, asemic poets undermine the mechanical legibility of typography and graphic design. This metalanguage uses semiotic perception to empty lexia of meaning, proposing a realm of *lexicality-without-encoding* that suggests three distinct strategies which poetically explore the "torn rags of lines with gaping holes in between"¹⁵ that philosopher Vilém Flusser described as the death knell of handwritten language:

[1] partial lettering that inhibits legibility by preventing their immediate recognition (*division, fragmentation*)

[2] manipulations of perceptual cues (*gestalt shapes, positive/negative reversals, simulation*)

[3] combinations of letters that isolate lettering and inhibit word formation (*repetition, scaling, composition, decoration, transparency, overlapping*)

Asemic poetry offers a range of expressive dimensions that parallel Jakobson's phonic, grammatical, and lexical morphologies,¹⁶ and thus expands his 'poetic function' by making the haptic irregularities of torn paper, chipped Letraset transfers, and idiosyncrasies of handwriting into expressive gestures navigated via interpretive "bets"¹⁷ about what is and is not encoded.¹⁸ However, asemic writing is neither a foreign, unknown language, nor a purely visual expression. Poems by Rosaire Appel, Michael Jacobson, Federico Federici, and Giovenale all employ haptic gestures linking writing to visual art via the visual (or material) properties of language, as Federici explains in his book *Biophysique Asémique*:

Writing is a kind of factory. The universe is its first and last home. [...] Writing consists in increasing the independence of the word in relation to its surroundings and in such a way that the writing is born naturally. [...] The reception of the message supposes the study of the very act of reception as an irreversible and unbalanced process of transition of the receiving system from a less stable state to a more stable state.¹⁹

Federici evokes Roland Barthes's classic manifesto of readerly aesthetics, "The Death of the Author," in this convergence of quantum theory and semiotics. The reader who recognizes the cues of language can identify a series of marks as-lexical without reading them, thus conjuring "lettering" by imposing order on a chaotic and unstable reality. To recognize *writing* denies its *visuality*: readers transform marks into symbolic, encoded expressions by choosing *when* to interpret a series of marks as-if they were encoded, allowing their understanding as-language. Asemic poems retain

ARTIGO

¹² Jakobson, R. (1970). On the verbal art of William Blake and other poet-painters. *Linguistic Inquiry* 1(1) pp. 3-23.

¹³ Touchon, C. (2022). *Listening with the eye: selected drawings*. On Asemics.org.

¹⁴ van Fraassen, B. (1974). *The labyrinth of quantum logics*. In *Logical and Epistemological Studies in Contemporary Physics* ed. R. S. Cohen, and M. W. Wartofsky. Dordrecht: D. Reidel, pp. 224-254.

¹⁵ Flusser, V. (2011). *Does writing have a future?* trans. Nancy Ann Roth. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 136.

¹⁶ Jakobson, R. (1981). *Selected writings III: poetry of grammar and grammar of poetry*. New York: Mouton Publishers, pp. 22-26.

¹⁷ Harris, R. (2012). *Integrating reality*. London: New Generation Publishing.

¹⁸ Gaze, T. (2021). *Glyphs of uncertain meaning*. Minneapolis: Post-Asemic Press, p. vi.

¹⁹ Federici, F. (2021). *Biophysique Asémique (French edition)*. Amazon.fr, np.

#6



this dimension of written language, opening discourse to an encounter with the duality of /objects/ (visuality) and <<signs>> (lexicity) that modulates recognitions of marks, letters, and words as Appel explains in her book *untranslated, a catalog*: “With the nonspecificity of asemic writing there comes a vacuum of meaning which is left for the reader to fill and interpret. All of this is similar to the way one would deduce meaning from an abstract work

of art.”²⁰ These inchoate expressions, allusive, literally ‘words without thoughts’ continue the twin lineages of [a] visual or concrete poetry and [b] the nonsense, sound or noise poem—modulations of formative elements as signifiers in themselves. This metalinguistic poetics brings the reversibility of text::image into consciousness as the materiality of handwriting or physical manipulations of broken and fragmentary typography (Fig. 2).

PSIAX

²⁰ Appel, R. (2013). *untranslated: a catalog*. New York: press
rappel, np.

Fig.3 Page 48 from
The Giant's Fence,
by Michael Jacobson,
ink on paper, 2006;
used with permission.

Concrete poetry that collaged printed words/ letters, apparent in poems by Hansjorg Mayer,²¹ Norman Ives,²² or Cecil Touchon,²³ anticipates the fragmentation and illegible haptics of asemic poems by Giovenale,²⁴ Scott Helmes,²⁵ or Tim Gaze,²⁶ while the painterly asemics of Anneka Baeten²⁷ or Marilyn Rosenberg²⁸ make the superposition of writing and drawing apparent by evoking the printed page through familiar issues of arrangement and design. This haptic presentiment of hand illumination recalls Canadian media theorist Marshal McLuhan's observations about the European invention of moveable type by Johannes Guttenberg in ~1439. Returning to writing's original *visuality* in asemic poetry challenges the supremacy of the machine:

Typography as the first mechanization of handicraft is itself the perfect instance not of a new knowledge, but of applied knowledge. ... For it cannot be sufficiently explained that the mechanization of the ancient handicraft of the scribe was itself "applied" knowledge. And the application consisted in the visual arresting and splitting up of the scribal action. That is why, once this solution [the printing press] to the problem of mechanization was worked out, it could be extended to the mechanization of many other actions.²⁹

Gutenberg's invention of the printing press increased the distance of *textuality* and *writing* from *visuality*, replacing those features of language³⁰ that are subjective with standardized letterforms which eliminate the literally authorial "hand"—personal idiosyncrasies of script, handwriting, and composition. Thus the early Romantic *opposition* to the machinery of industrialization by poets such as William Blake also refused the standardized letterforms that dominate the machine-made 'perfection' of typography which has resulted in the steady decline of handwriting and non-mechanical text.³¹ These aesthetics were amplified by the design reformer William Morris,³² whose Arts and Crafts movement³³ was inspired by John Ruskin's arguments for a return to Mediaeval craft, a rejection that was understood as a moral corrective to the dehumanization

of industrialization.³⁴ Flusser's concern with an "end to handwriting"³⁵ belongs to this lineage of critical objections to machinery.



Defining the opposition between expressive haptic aesthetics and automated digital technology clarifies how asemic poetry returns to the model of the Mediaeval illuminated manuscript, continuing this challenge to the displacement of humans by machinery. While there is no necessity for asemic poems to correspond to the formal devices of handwriting, they almost exclusively do. Conceiving *writing* as visual language-pictures fuses their design and presentation with meaning (Fig. 3). Drawing, collage, and handwriting – all signs of a 'human touch' in asemic poetry – parallel the visible hammer marks contained in Arts and Crafts metalwork.³⁶ Poets such as Appel create digital-but-handmade renditions of haptic gestural marks that contrast human action with digital processing; the "hand-made aesthetic" apparent in the collaborative graphic novel *A Kick in The Eye*³⁷ transposes the irregularities of asemic handwriting into the defined linearity of digital vector graphics, ironically recalling the Arts and Crafts Movement's propensity to use the signs of handicraft as a demonstration of authenticity.

21 Mayer, H. (2014). *Typo*. Koln: Walter Konig, p. 47-142.

22 Hill, J. (2020). *Norman Ives: constructions & reconstructions*. Brooklyn: Powerhouse Books.

23 Touchon, C. (2019). *The Cecil Touchon asemic reader*. Minneapolis: Post-Asemic Press.

24 Giovenale, M. (2019). *Enciclopedia asemica volume 1: 2011-2017*. Rome: ikonaLiber.

25 Helmes, S. (2019). *Magazine: the cut-up asemics*. Minneapolis: Post-Asemic Press.

26 Gaze, T. (2021). *Glyphs of uncertain meaning*. Minneapolis: Post-Asemic Press.

27 Baeten, A. (2017). *50 Celestial snippets*. Sydney: Ferrets in My Head.

28 Rosenberg, M. (2019). *False fiction fractured fact altered*. Minneapolis: Post-Asemic Press.

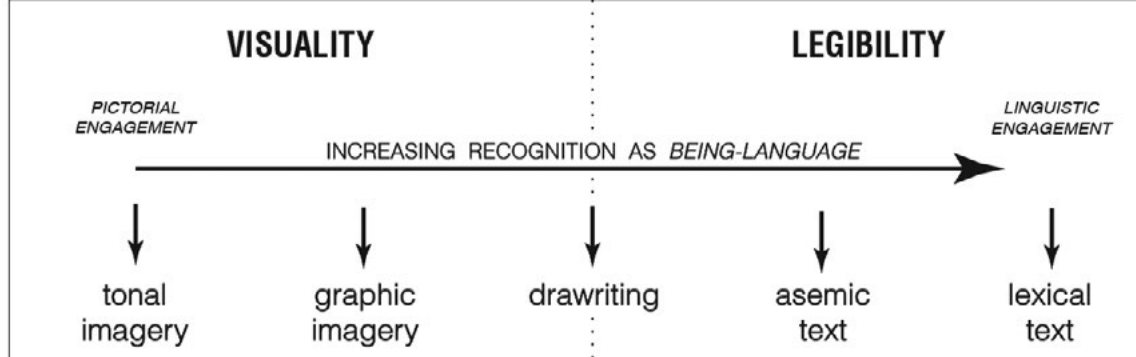
29 McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg galaxy: the making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press, p. 184.

30 Eisenstein, E. (1980). *The printing press as an agent of change*. Cambridge: Cambridge University Press.

31 Schwenger, P. (2019). *Asemic: the art of writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 2-4.

32 MacCarthy, F. (2014). *Anarchy & Beauty: William Morris and His Legacy 1860-1960*. London: National Portrait Gallery.

Fig.4 The semiotic range of 'lexical function' that distinguishes *visuality* from *legibility* by the reader's identification of the 'image-object' as being-language.



#6

Expressive language, typography, and imagery all belong to the same continuum defined by assumptions about the integrity of lettering and legibility (Fig. 4). Asemic poetry explores the expressive modulation arising from the transition between image and language identification itself, forcing the audience/reader to engage their interpretive actions as contingencies: these unstable *readings* are guided by the resemblance of the 'image-object' to *writing* – forcing the reader to acknowledge the act of *reading* is unstable and problematic. Unlike familiar lettering and words in visual and concrete poetry, the asemic suspension of lexical decoding creates a potential collapse into non-signification, drawing attention to how any recognition of encoding arises. Composition, placement, or arrangement of letters/words in visual poetry express something *about* the text, as in Guillaume Apollinaire's calligram *Il Pluit* (It's Raining),³⁸ where slanting lines of text illustrate the rain without abandoning lexicality (Fig. 5).

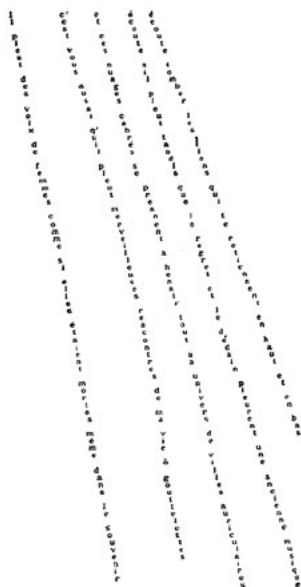
Visuality dominates asemic poems, replacing *reading* and *writing* with ambiguous marks drawn on the page. These poetics cohere around the capacity of human intelligence to invent new expressions. Asemic utterances unmask the distinction between familiar signs and unfamiliar non-language as a construct, destabilizing meaning in an abyssal of signification³⁹ that separates visual and concrete poetry from the emergence of asemic writing (despite their common basis in haptic *visuality*).

Fundamentally, asemic poetry does not make established knowledge of existing lexical 'rules' moot; their articulation depends on acknowledging, no matter how closely asemic poetry resembles everyday language, that meanings imposed by the reader are fictions because there is no a priori set of rules to enable decoding. Readers' foundational recognition of *being-language* becomes a stoppage where semiosis normally *begins*, hesitating between the status and organization of *reading* or the *visuality* of the pictorial: this metalanguage truncates, interrupts, disrupts – revealing the ambivalent *visuality* that accompanies the organized linguistic recognition by withholding its capacity for legibility.

BIBLIOGRAPHY

- Apollinaire, G. (1925). *Il Pluit*. In *Calligrammes*. Paris: Librairie Gallimard.
- Appel, R. (2013). *untranslated: a catalog*. New York: press rappel.
- Appel, R.; Burhouse, T.; Gaze, T.; Giovenale, M.; Hopkins, G.; Kaikkonen, S.; Shipley, G.; Skinner, C.; Tarczynski, L.; Tierney, O.; Uzal, S.; Vassilakis, N. (2013). *A kick in the eye*. Amazon.com: Create Space.
- Baeten, A. (2017). *50 Celestial snippets*. Sydney: Ferrets in My Head.
- Eisenstein, E. (1980). *The printing press as an agent of change*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Federici, F. (2021). *Biophysique asémique (French edition)*. Amazon.fr, np.

Fig.5 The visual poem *Il Pluit*, by Guillaume Apollinaire, from the poetry anthology *Calligrammes*, 1917.



PSIAX

³³ Kaplan, W. (1987). *The art that is life*. In *The Arts and Crafts Movement in America, 1875–1920*. Boston: Museum of Fine Arts, p. 59.

³⁴ Pevsner, N. (2011). *Pioneers of modern design*. Bath: Palazzo Editions, p. 36–57.

³⁵ Schwenger, P. (2019). *Asemic: the art of writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 3.

³⁶ Kaplan, W. (1987). *The art that is life*. In *The Arts and Crafts Movement in America, 1875–1920*. Boston: Museum of Fine Arts, p. 301.

³⁷ Appel, R.; Burhouse, T.; Gaze, T.; Giovenale, M.; Hopkins, G.; Kaikkonen, S.; Shipley, G.; Skinner, C.; Tarczynski, L.; Tierney, O.; Uzal, S.; Vassilakis, N. (2013). *A kick in the eye*. Amazon.com: Create Space, p. 114.

³⁸ Apollinaire, G. (1925). *Il Pluit*. In *Calligrammes*. Paris: Librairie Gallimard, p. 64.

³⁹ Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge*. New York: Pantheon, p. 88.

- Flusser, V. (2011). *Does writing have a future?* trans. Nancy Ann Roth. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge*. New York: Pantheon.
- Gaze, T. (2021). *Glyphs of uncertain meaning*. Minneapolis: Post-Asemic Press.
- Giovenale, M. (2019). *Enciclopedia asemica volume 1: 2011-2017*. Rome: ikonaLiber.
- Golden, W. (1962). *The visual craft of William Golden*. New York: George Braziller.
- Harris, R. (2012). *Integrating reality*. London: New Generation Publishing.
- Helfand, J. (2001). *Screen: essays on graphic design, new media, and visual culture*. Princeton: Princeton Architectural Press.
- Helmes, S. (2019). *Magazine: The cut-up asemics*. Minneapolis: Post-Asemic Press.
- Hill, J. (2020). *Norman Ives: constructions & reconstructions*. Brooklyn: Powerhouse Books.
- Jakobson, R. (1981). *Selected writings III: poetry of grammar and grammar of poetry*. New York: Mouton Publisher.
- Jakobson, R. (1970). On the verbal art of William Blake and other poet-painters. *Linguistic Inquiry* 1(1).
- Kaplan, W. (1987). *The art that is life*. In *The Arts and Crafts Movement in America, 1875-1920*. Boston: Museum of Fine Arts.
- MacCarthy, F. (2014). *Anarchy & beauty: William Morris and his legacy 1860-1960*. London: National Portrait Gallery.
- Mayer, H. (2014). *Typo*. Koln: Walter Konig.
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg galaxy: The making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press.
- Pevsner, N. (2011). *Pioneers of modern design*. Bath: Palazzo Editions.
- Rand, P. (1970). *Thoughts on design*. New York: Van Nostrand.
- Rosenberg, M. (2019). *False fiction fractured fact altered*. Minneapolis: Post-Asemic Press.
- Schwenger, P. (2019). *Asemic: The art of writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Spencer, H. (1969). *The Visible Word*. London: Lund Humphries.
- Touchon, C. (2019). *The Cecil Touchon asemic reader*. Minneapolis: Post-Asemic Press.
- Touchon, C. (2022). *Listening with the eye: selected drawings*. On Asemics.org.
- Tschichold, J. (1998). *The new typography* trans. Ruari McLean. Berkeley: University of California Press.
- van Fraassen, B. (1974). *The labyrinth of quantum logics*. In *Logical and Epistemological Studies in Contemporary Physics* ed. R. S. Cohen, and M. W. Wartofsky. Dordrecht: D. Reidel.
- Wainer, H. (2010). *Preface to the 2010 edition of the English translation*. In *Semiology of graphics* trans. William J. Berg. Redlands: Esri Press.
- Warde, B. (1955). *The crystal goblet, Sixteen Essays on Typography*. London: Sylvan Press.

MICHAEL BETANCOURT

Michael Betancourt is a critical theorist and research artist. He is a pioneer of "Glitch Art" who makes visually seductive digital art that bring the visionary tradition into the present; *aurapoesiavisual*, *Die Lerre Mitte*, *Utsanga*, and *nOIR:Z* have published his asemic typopoeetry.

Michael Betancourt é um teórico crítico e artista de investigação. É pioneiro da "Glitch Art" que faz arte digital visualmente sedutora e que traz a tradição visionária para o presente; aurapoesiavisual, Die Lerre Mitte, Utsanga, e nOIR:Z publicaram a sua tipopoetria assémica.

Voicing the Moment of Drawing: Visualized through transcript and screenshots

MICHAEL CROFT

#6

The article presents and discusses a multi-sensory activity of drawing, speech, writing and audio-visual recording. What is spoken, while drawing, is a process that develops through time that both divides and extends some twelve-minutes' of the artist's engagement. The motif of the drawing, apart from the artist's own hand drawing itself, is a hand-written article that references some Lacanian theory on the glance. The contention is that how to consider such an extended moment can involve simultaneously speaking the process of drawing, while drawing. Each sensory practice, however, encroaches on as well as complements the other, such tension resulting in unusually fragmented speech that has been enunciated grammatically in a transcript of the recording. The transcript, and subsequent interventions that were made at the video editing stage, form the first section of the article, along with supporting visual screenshots. This can to an extent be viewed as a text & image creative work. The second section of the article both extracts from and maps onto the first section theoretical reference mainly from Lacan, but also including some other relevant theories, most of which orientate within the greater context of semiotics. While Bergson is mentioned for an idea of a more cursory nature of image, this is both prevalent in the drawing practice in large part because it attempts to visualize writing, and suggests how mark-making considered on the psychical level can transform into the visual-material indexical signifier. The article moves from content that has been turned from its reflexive basis in and as drawing and speech into written transcription to academic written reflection on such content. The Figures that illustrate the text range from screenshots to a visual of the drawing at the end of the twelve minutes, and a visual of the final drawing.

Keywords: glance; speech; image; signifier

O artigo apresenta e discute uma actividade multissensorial de desenho, voz, escrita e gravação audiovisual. O que é falado, enquanto se desenha, é um processo que se desenvolve ao longo do tempo que divide e prolonga cerca de doze minutos do envolvimento do artista. O motivo do desenho, para além do próprio desenho à mão do artista, é um artigo escrito à mão que faz referência a alguma teoria lacaniana sobre o olhar. O argumento é que como considerar um momento tão prolongado pode envolver simultaneamente falar do processo de desenho, enquanto se desenha. Cada prática sensorial, contudo, invade e complementa a outra, tal tensão resulta num discurso involuntariamente fragmentado que tem sido enunciado gramaticalmente numa transcrição da gravação. A transcrição, e as intervenções subsequentes que foram feitas na fase de edição vídeo, formam a primeira secção do artigo, juntamente com ecrãs de apoio visuais. Isto pode, até certo ponto, ser visto como um trabalho criativo de texto e imagem. A segunda secção do artigo extrai e mapeia a referência teórica da primeira secção principalmente de Lacan, mas também inclui algumas outras teorias relevantes, a maioria das quais se orienta dentro do contexto maior da semiótica. Embora Bergson seja mencionado por uma ideia de natureza mais grosseira da imagem, isto é predominante na prática do desenho em grande parte porque tenta visualizar a escrita, e sugere como a criação de marcas considerada a nível psíquico pode transformar-se no significante index visual-material. O artigo transita do conteúdo que foi transformado da sua base reflexiva em e como desenho e do discurso em transcrição escrita para a reflexão escrita académica sobre tal conteúdo. As Figuras que ilustram o texto vão desde capturas de ecrã até ao aspecto visual do desenho no final dos doze minutos, e o desenho final.

Palavras-chave: olhar; discurso; imagem; significador

INTRODUCTION

The article offers a drawing, reading, writing and speech-based approach to drawing as text, the latter not only as the neutral conveyor of content, but also as itself a work. This instance of writing about drawing is also writing *with* and *as* drawing through the medium of transcription of the voice. This said; what is spoken about, while drawing, is of the latter as a process that develops through time that both divides and extends moments of the artist's engagement. The article focuses on a span of drawing of some twelve minutes. Such a timespan was not predetermined, but is rather what resulted from a reflexive experiential process up to a convenient point of stopping the drawing in a developmental state. How to look at such an extended moment can involve simultaneously speaking the process, writing aspects of it onto the drawing, and the drawing's audio-visual recording. These additional mediums become integral aspects of the drawing and extend drawing's definition towards an oscillation between visualizing and writing.

The drawing's starting motif is reference to already existing sheets of handwritten text concerning drawing, attached to the top of the material plane that are variously read from and highlighted, and references as nearly as possible slid into different places as drawing procedures. The process enables both drawing and reflecting on the activity more or less simultaneously. While Fig. 8, below, shows that such a process can produce a conclusive result, the purpose is not solely this; the incentive to draw, speak, write and record, gives one material that can be formatted in the current terms of a discursive article, where not only drawing process is presented, but also the kind of speech that drawing encourages, and how such speech reads and looks when transcribed in relation to still-frame visuals of its and drawing's development through time.

While the audio-visual recording itself is not available to consideration in this present format, the distribution of the latter's content between textual transcript, retrospective intervention and screenshot as aspects of having edited and add-

ed to the initial video, is part of another motive to communicate questions of drawing multi-dimensionally within the article's specific context.

FOREWORD ON THEORIES

The article's theories acknowledge the relevance of semiotics and can therefore relate to both linguistic and visual-material practices, and are informative of aspects of the transcripts that convey experiential involvement and the drift of thought towards personal origin. For this reason, reference is made to a paper by the psychoanalyst Jacques Lacan (1901-1981) that logically articulates how inter-subjectivity enables decision-making between people across spans of time. Several other Lacanian psychoanalytical theorists, and a philosopher, are referenced for insight into how language is used in speech, and for how links can be made between affective *markings* of pre-linguistic experience and the term *jouissance* (what may be considered psychically-founded modes of enjoyment) in the context of localized bodily experience and the intellect. The philosopher Henri Bergson (1859-1941) is referenced for his idea of *image* that is in effect a sensory phenomenon moving and changing continually through time. Reference to the psychoanalyst and linguist Julia Kristeva enables the transferal of linguistic theory to the visual-material domain, and helps to link the Bergson idea with that of psychical markings. The psychoanalyst Serge Tisseron is referenced for his work on the relationship between drawing and writing that is constituted by early life experience, which maps with the aforementioned Lacanian perspective on pre-linguistic experience. The reader may first sense these suggestions and the likelihood of their relevance in the Transcript section, before encountering them in greater detail in Discussion.

FOREWORD ON TRANSCRIPT AND INTERVENTIONS

LEVEL 1 – TRANSCRIPT:

The Level 1 transcript of speaking while drawing includes indication of the enunciation of speech. Such enunciation is indicated using ellipses (...), long pauses, and irregularly placed commas. What the viewer will mostly be reading in this instance is what the speaker hears himself saying, which, in Lacanian theory, is the signifier basis of one's language. The division of attention between drawing, speaking, coordinating both elements and simultaneously thinking about the joint activity has resulted in some fragmentation of speech.

LEVEL 2 – INTERVENTIONS:

A Level 2 recording consists of interventions in the first recording with needed supplementary information, which is formatted in its nearest respective positions in Bold.

This supplementary content as Level 2 is more likely to be the signified; which Lacan suggests is what one reads. Lacan (1999, p.33) states: 'The signified is not what you hear. What you hear is the signifier. The signified is the effect of the signifier'.

Insofar as drawing and writing oscillates, the drawing-in-progress basis of the recording is in a sense the visual signifier basis, and any resulting image is the signified. On both counts of such oscillation, it is hoped that the reader will attend to the work as signifier.

FOREWORD ON FIGURES

Of the seven Figures supporting the article, all but Fig. 7, which shows the final visual-material outcome, are screenshots from the audio-visual recording. Figs 1 – 2, 3, and 4 – 5 are placed as near as possible to the points in the text that reference their content. Such inclusions should enable the reader some degree of cross-referencing between text and image. The Figures follow their content's mention in the text, such content of which can therefore be used in effect to *read* the imagery. Fig. 6 shows the drawing at the point of conclusion of the transcript, part of which, integral to the still-incomplete drawing at this stage, are the sheets of handwritten referenced text referenced in the transcribed speech.

Fig. 1-2 Left image, early in the video's process to show the overlap of the motif that concludes the video, and, right image, the moving and re-writing of the phrase, *the instant of the glance*.



#6

TRANSCRIPT AND INTERVENTIONS + INFORMATION

(All material transcribed from the edited video is indented.)

And I'm... looking at this prewritten text, and the green highlights are the points that I need to transfer, down to here (moving my gaze to the lower half of the plane).

The shadow that you see coming in is advance notice of the motif that occurs at the end of the video, Fig. 1, left frame.

The first, concerns, being in the moment, of drawing... The whole point of this drawing, is to look at... what this, concerns. And the drawing will be a kind of, mainly written, information noticeboard. But in the process of writing and moving information, arranging information, there'll be an element of drawing, which is this (gesturing to what is forming on the plane in terms of encircling fragments of text from the attached sheets and moving them through directional axes and re-writing).

So the moment, is relatively instantaneous, with minor variation. What is the moment can extend, beyond, literally, the moment...

I mean here that the moment, or the instant, can be of variable length, within reason.

for as long as it takes, to feel that I've described its nature.

The voice in the background is of me explaining the term jouissance, as used in the Lacanian context.

It's not necessary for you to really hear this, just to know that it's there.

I can be seen writing onto the plane, and can be heard reading simultaneously: ***For as long as it takes.***

And the theory is illustrated through my own personal individual example.

The idea of this... kind of conviction to do this comes from, Lacan, from his 'Logical Time' (1945)... where he says that-um, the crux of the moment, is the consideration, of the instant of the glance (paraphrasing).

Moving the phrase *the instant of the glance* and re-writing it on the plane, Fig. 2, right frame.

And I'm hoping, that this, this little camera, that sits in front of my right eye (as I'm starting to draw what I can see of it)... where I can see, if I look to my left, with my left eye... I mean here that if I look to my right, with my left eye.

The camera is a small black-box action camera attached to the right side of clear plastic goggles.

I can see the edge of it I can also see the, reflection of this (meaning the reflection of already-drawn marks on the plane), in it. I'm hoping that, the lens of this, is gonna pick up, the glance (simultaneously writing and encircling the word).

So I'm looking through my left eye to my right, while the camera is in front of my right eye... so that you the viewer will be seeing as I'm seeing.

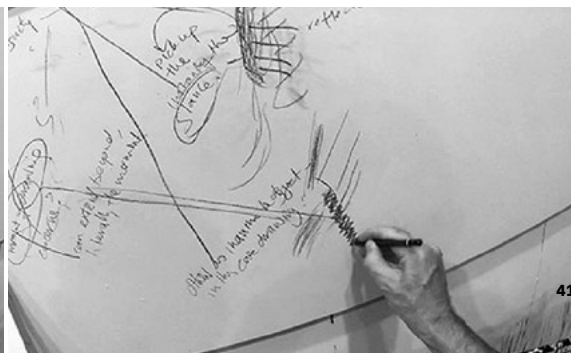
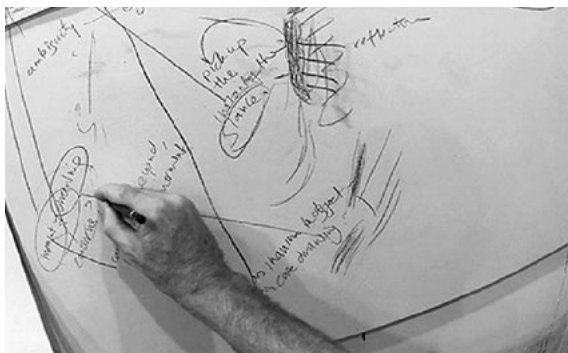
While Lacan calls this logical time he talks about... logical ambiguity, which we need, we need, ambiguity (while moving the word from the attached sheet and writing it on the plane)... to be able to, in a sense, enjoy being in this. This word enjoyment...

At this point I start to reflect on enjoyment relating to the Lacanian designation of jouissance, particularly his meaning of this as aspects of the mother's desire influencing her infant; then continued on in the individual through adulthood.

So, it's an, logical time in Lacan is an intersubjective phenomenon, which relies on there being an other, and I'm taking the other, to be, an inanimate object... in this case, drawing (writing the phrase on the plane). And as I look at, the lens again for a moment (re-drawing what I can see of the camera

PSIAX

Fig. 3 To show the relocation of the reflection in the plastic lens of the goggles as a blocked-in thin rectangle.



lens on the plane)... *I can see... some of this text – Interesting! I can see this word* (circling the word drawing), *inverted, and reflected in the, plastic* (drawing an axis from where the word is on the plane and transcribing it as a blocked-in thin rectangle), *of the side of this plastic lens. Industrial, lens goggles*, (Fig. 3).

This I find interesting, in relation to what I'm trying to do, so the word drawing here, becomes a cursory kind of image. There's a simultaneity now, between the writing and drawing. Actually it's a three-way process: Visualizing thinking through drawing and writing.

So this is a good example of being in the moment of drawing (while drawing what denotes the edge of the clear plastic lens-frame and encapsulated reflections).

And back to this (the attached text)... *I ask myself: What am I trying to do in this moment, which is split between . . . the moment which is split between drawing and writing?* (Circling the relevant text and linking down to the word ambiguity.) *Back to the ambiguity. I don't know for sure. A degree of interest I say is, self-consciously* (returning to the attached text)... *the question of the unconscious, as a motivational force* (I mean this in the Freudian sense)... *um, automatically there... in the study's midst* (tapping on the plane several times with all fingers while holding the pencil between first and index fingers). *I mean the subject, in the Lacanian sense, the subject is, situated within language. I'm taking language I'm using actual language, but I'm taking drawing as also a language. So the whole unconscious side of this, is myself situated in the midst of this, piece of work as it develops... Lacan proposes that to arrive at a conclusion, one first puts, an idea to the test of doubt* (circling and pausing on the relevant text on the arched sheet), *after which, during which, the instant of the glance can be for as long as it takes, to achieve, comprehension. This is the key...*

I feel I should say that while Lacanian theory is difficult and debatable...

this is the key quote... (writing the phrase on the plane next to the text)

"The time for comprehending can be reduced to the instant of the glance, but this glance can include in its instant all the time needed for comprehending" (Lacan, 2006, p. 168).

its conceptualization of inner experience is of interest to me...

the key statement from Lacan... the instant of the glance...

I talk a little about my calendar age and how I am interested, through the drawing medium, in pursuing connections with my early past.

can... (pronouncing the sentence in fragments while writing it onto the plane)

in kind, is of interest,

be, as long,

to me,

as it takes,

On this occasion, the metaphor and effect of such a connection...

to achieve,

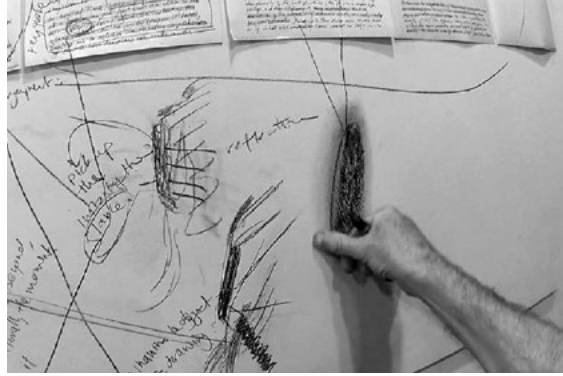
is, I'm proposing, through drawing.

comprehension... So this whole thing in that sense is, this whole thing is a glance...

Gesturing with my hand across the present state of the drawing.

In the first article, I foreground, foregrounded, the question of smudging...

Fig. 4-5 Left image, to show working and smudging of a black shape with thumb and forefingers, and right image, to show continually reiterating the curved axis of a form in pencil.



#6

When I refer to the first article...

the whole question of smudging (making marks and smudging with thumb and fingers)... from...

I had already done a piece of work before this.

something of course there always has to be something to, smudge in the first place.

Visual only, of working and smudging a black shape with thumb and tops of fingers, Fig. 4, left frame.

And I'm saying that the, stalling of time (looking for and encircling the relevant text on the attached sheet)... the stalling of time... is the moment of hesitation, procrastination... and doubt... So this, smudging (again working on the shape with finger)... this smudging, is in a sense, can be, can be tantamount to, stalling of time... In the process, the action of smudging, gives me a material quality (reflective pause and then re-working the black shape)... and, concerning hesitation, I'm actually wondering whether to leave it at this for this moment in time... to see what I've got... The smudging (re-working with an eraser)... The smudging is allowing me to consider leaving the drawing at this moment... and it does put me, right into this question of... procrastination and doubt. The process of smudging, I saw this shape emerging... which has now in the Lacanian sense (continually reiterating in pencil, the curved axis of a form that has become suggested by the previous erased mark-making)... moved to the time of comprehending... Fig. 5, right frame, below.

When I'm mark-making here, this is fundamental to drawing, with different degrees of speed, aggression, tension, etc.

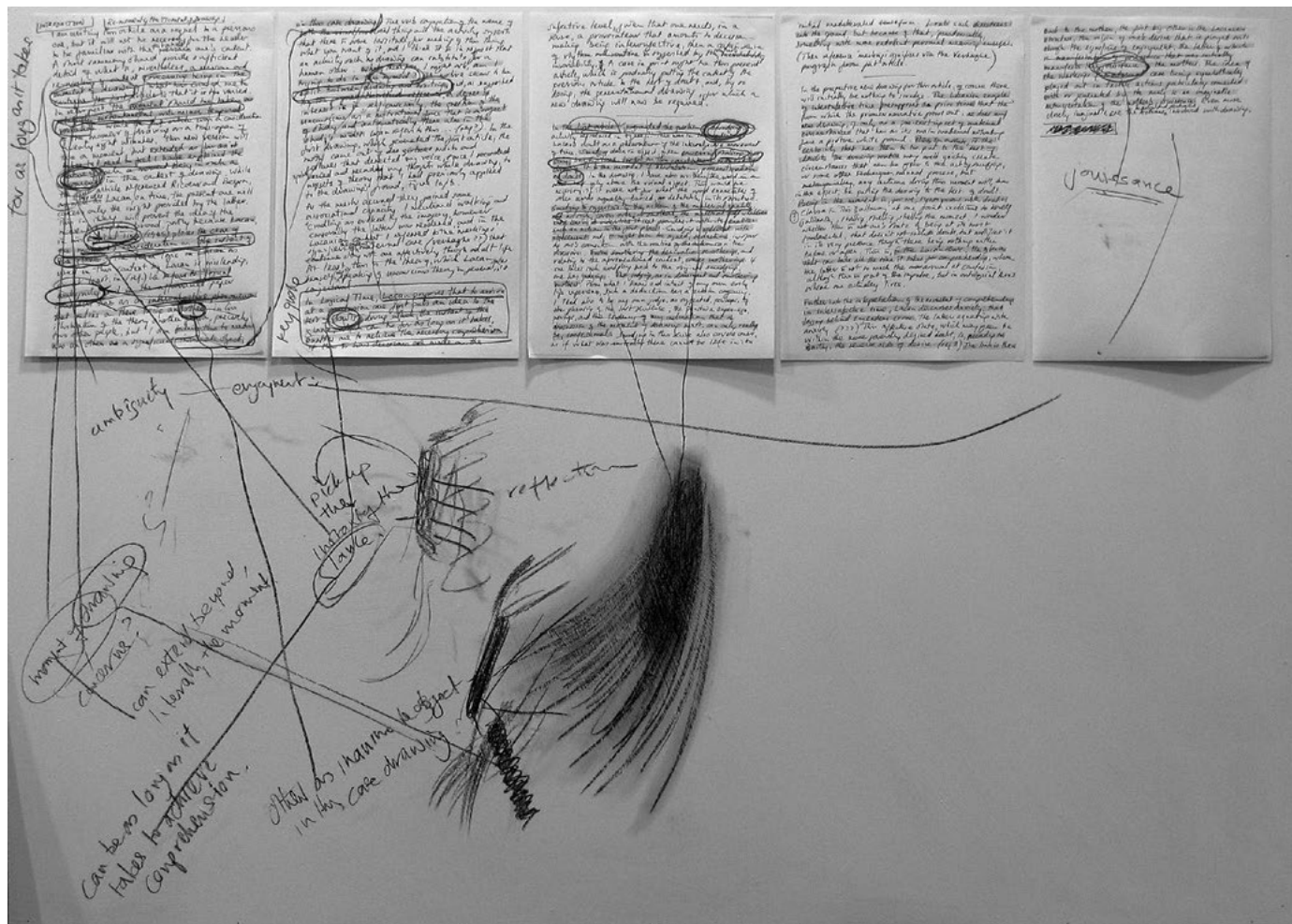
This has given me... the time it takes... to make up my mind (re-iterating the curved axes of the previous marks with my thumb and forefingers)... to conclude at this stage (Fig. 6).

DISCUSSION

In Jacques Lacan's paper, 'Logical Time and the Assertion of Anticipated Certainty' ([1945] 2006, pp. 161-175), concerning inter-subjectivity, of particular interest to this article is what Lacan conveys of 'the glance' as being of variable time-length, which is here applied to the consideration of a drawing's development where moments, as such, still remain elusive. The moment in this context may be a kind of revelation that insists on disengaging with other aspects of the activity before moving along experientially and within successive moments of clock time. Lacan's 'time for comprehension', as a reflexive disengagement from the multiplicity of attention demanded of the drawing activity in question, is perhaps most apparent during the moments of silence where one is drawing only. While Lacan's idea needs someone, or in this case something, with which to have a dialogue, the video clips viewed after the drawing event suggest that the intensity of the communication is in such silent moments. The moment may be a kind of revelation that insists on disengaging with other aspects of the activity before moving along experientially and within other successive moments. The main guiding reference for the transcript from Lacan (ibid, p.168), 'The time for comprehending can be reduced to the instant of the glance, but this glance can include in its instant all the time needed for comprehending', suggests that what can be termed a glance may be extended in and as a mode of doubt while making up one's mind. Analogously, the contention is that drawing can develop by choice, at least, if not by necessity, in a mode of delaying decision-making. In the Lacanian clinical setting procrastination will not necessarily be desirable, but its usefulness in the present context is for its implication of indefinite extension of the moment.¹

¹ The problem on which Lacan bases his argument, using Boolean logic, concerns three prisoners, each wearing a disk of either black or white on their back, their own colour of which is unknown to them. The first to ascertain correctly which from a possibility of five, three white and two black, he is himself wearing will be released from prison. Speed is therefore of the essence, but hesitation and uncertainty is a necessary part of the process. Time is therefore of variable length, determined inter-subjectively between human participants.

Fig. 6 To show the drawing concluded at this provisional state.



ARTICO

Henri Bergson's (2004, p. 28) idea of the 'present image' barely formed in its passage through time defines the visual-material image in the above-referenced drawing's sense: 'Representation is there, but always virtual – being neutralized, at the very moment when it might become actual, by the obligation to continue itself and to lose itself in something else'.² This, by contrast to the delayed moment, suggests speed of evolutionary change of an image as it transforms from one thing or aspect to another. It is sufficient for the slightest movement of one's head in relation to looking at an object to trigger such change, which is of course an aspect of

one's instantaneous visual experience. To reiterate and extend Lacan's point, cited above, regarding the hearing of signifiers, this use of the 'present image' may be considered, in effect, the signifier basis of the visual-material image captured as signifier only, as it runs along.³

Lacan (2006, p. 708) famously states that '...the signifier represents, and the latter cannot represent anything except to another signifier'. There is an implied autonomy to this idea of the signifier, the latter of which can often be a manifestation of the Other.⁴ (Suffice it to say for purposes of this article that the Other, which is a complex major concept

² Bergson (2004, p.28) contrasts this designation of the image with the more formed 'represented image'.

³ While Lacan (1999, p.18) adapts Saussure's division of the linguistic sign, prioritizing the signifier over the signified that is divided by a horizontal bar – meaning, in the sense of the signified, divided from its 'meaning effect' – the contention here is that the 'present image' in the Bergson sense works in a similar way to the signifier, but visually, occurring too cursorily and rapidly to achieve signification beyond its indexical impression or trace on the page.

⁴ This quote regarding the signifier is extracted from Lacan's (2006, p.708) declaration that language introduces 'the cause into the subject', while the subject is split from the human individual and addressed to him from the Other, through the signifier: 'For his cause is the signifier...'

in Lacan's theory, is a kind of predominant unconsciously registered authoritarian principle, referred to by the Lacanian orientated philosopher Slavoj Žižek (2006, p. 8) as 'some nameless all-pervasive agency'.⁵ The mark-making and smudged basis of the drawing means that most of the signifier activity in question is indexical, iterating the surface of the drawing plane. Julia Kristeva (1997, pp. 34-35) refers to the existence of 'nonverbal signifying systems'; to the 'mark, trace, index...' among other characteristics, that may be considered non-linguistic signifiers. As these visual-material instants build up, without or before appearing fixed by any representational basis, they can reproduce and delay in time in the experiential sense without necessarily forming. This approach to the drawing, which is nonetheless allied to representation in the sense of responding to what is seen, is taken while recording in order for it to concur with the drift of spoken thought.

Insofar as such movement is memory-based, Bergson (*ibid.*, p.154) additionally proposes the term idea in the auditory context as a transitional phenomenon in the recovery of memories, where: 'At no moment is it possible to say with precision that the idea or memory-image ends, that the memory-image or the sensation begins'.⁶ The combining of these two ideas, that of image – extending it to include the visual sensory domain – as a mere indexing of the instant and the memory-image as itself nearly instantaneous, suggests the elusive nature of the moment. Slower senses of the moment as stretched are indicated in the transcript as ellipses, in which the drawing takes place separately from speaking.

Some of the drawing has concerned the transmuting of words towards their development as images, seen for example in Fig. 3, and in the intervention where it is stated: '...the word drawing here becomes a cursory kind of image'. Serge Tisseron (1994, p. 29) refers back to one's earliest pre-linguistic experience to discuss 'the role of the inscriptive gesture in the writing process' and 'of "first draft" dynamics – the moment when its enunciation is born in distinction from what it enunciates' – or the signifier before it signifies. This is taken to mean

the difference between linguistically conveyed and extractable meaning and the original or first form of communication that Tisseron (*ibid.*) suggests comes through the 'paradigm of the hand' that conveys 'psychic investments'. The origin of writing, according to Tisseron, is in the gestures of the early infant of a mark-making tool on a surface, which is of the same generic basis as drawing. That which is carried by writing beneath the surface, as it were, may be similar for drawing.⁶ Such interaction between writing and drawing occurs while considering passing moments as kept within a single but extensive moment. One either feels this, or enables it strategically, by not stopping or stepping back from the drawing, one's drawing tool never really disengaging with the drawing plane. A development of this discussion would involve Bergson's (2001, p. 121) idea of time as 'pure duration' and its character as simultaneously 'homogeneous time', and 'two kinds of multiplicity...one qualitative and the other quantitative...'. One might here imagine a span of time in-parenthesis, and degrees of consciousness within such a span without their being sufficient to break the time-span's overall homogeneity.

The transcript includes expression of interest in connectivity with one's past, the question of inner experience, and the idea that both language and drawing can contain and convey the unconscious, with oneself in its midst. The visual and written work presented in this article, and its present discussion, concerns interconnectivity between the two mediums. The approach to the drawing activity here presented, however, keeps such personal interest at arm's length, both literally and metaphorically. This is through the Lacanian referenced idea of delay and doubt, and through the referenced smudging, which, because it stops short of signifying anything other than its own indexical basis, enables nothing more conclusive than the mere consideration of leaving the drawing at that stage. Intellectually – which is also a form of veiled self-distancing – it is suggested in the first-person comment inside the transcript that the attached handwritten sheets reflect on the Lacanian theorized psychic level of

⁵ This is a derivation of *idea* as something very initial. Bergson (2002, p.155) states: '...if we really confined ourselves to pure experience, the idea is what we should start from – since it is to the idea that the auditory memories owe their connection and since it is by the memories that the crude sounds become completed...' Again, this is using a reference to the auditory sense as analogous to how an idea works in the visual domain.

⁶ Tisseron (*ibid.*: 32) relates the infant's first efforts at mark-making to the beginnings of physical and psychical separation from its mother, and foregrounds the aspect of 'gesture' and the 'exploration of movement'. Such theory situates the role of enunciation itself in the earliest and joint efforts of drawing and writing in the earliest physical and psychical questions.

enjoyment termed *jouissance*. The aspect of *jouissance* there referenced is how the infant takes in the mother's desire through its experience of loving care, which also involves physical care, which has consequences for integrated emotional and bodily identification in adult life. The Lacanian psychoanalyst Paul Verhaeghe (2009, p.58-9) cites Lacan on "markings" signifiers' in the afore-mentioned context, and states that such signifiers are '...inscribed on the body in one's earliest experience through the intervention (performative and verbal) of the Other', which is in the first instance the (m)Other.⁷ The Other – which Lacan posits paradoxically as also non-existent – is considered to have, in effect, a body that speaks, and as a 'speaking body' that performs uniquely has nonetheless an external and social dimension.⁸

The transcript enunciates speech and the latter's integral disfluency and irregularities, which differ from one individual to another irrespective of whether they share a common language. Speech-based language has, to a degree, its own autonomy.⁹ This margin, where language speaks through one, is arguably one of the strongest comparisons offered to the element of autonomy of indexical mark making in and as drawing. The Other may be considered to infiltrate external circumstances and elements at-once from its inhabitation of one's language and how it is in any case sensed by one as already external. Insofar as such understanding that has its origin in semiotics is applicable to other sign systems, then drawing can oscillate with writing as conveyor of the afore-referenced points of speculation. Of course, the two activities are conceived of, and are visually and materially clearly separate. Oscillation can therefore be a term for both a clear split and a dialectical sense between the two mediums. Much of Lacan's structural theory of the psyche concerns human constitutional splitting, which in the algorithm of the linguist Ferdinand de Saussure's (1857 – 1913) semiotics theory is the horizontal bar between signifier and signified, which together comprise the sign.¹⁰ On this occasion the exemplary signifier is the motif that has

emerged in the drawing as and through smudging. In Lacanian psychoanalytical theory the signifier is prioritized over the signified, given that in language the relationship between both, even when they are brought into relation to produce meaning, tends to be loose and varied.¹¹

If *jouissance* as a psychic level of enjoyment is substituted by visual-material mark-making, and such marks as signifiers do have their origin in the psychical instead of being merely materially indexical, then it is conceivable that an activity such as drawing can be motivated by unconscious content, as it were hidden from view. The Lacanian psychoanalyst Lionel Bailly (2009, p.120) states of *jouissance*: 'Jouissance is not suffering, but suffering plays a part in it'. This would be expressed through one's continued unconscious relationship to the basic biological functions, all of which, in Lacanian psychoanalytical theory, also involve the sense of separation and loss. The Lacanian psychoanalyst Colette Soler (1995, p.13) explains that '...the signifying cut... will localize *jouissance* around the anatomical rims and in connection with the object which corresponds to it, but an object which is outside the body'. This idea suggests that parts of the body may be projected onto and into non-bodily material objects, whose relevant and ostensible sense is in and through their relationship with the external world. Soler (ibid, p.9) gives an indication of the role of *jouissance* in Lacanian theory: '...the idea that *jouissance* is not desirable. *Jouissance* is not what desire aims at... What creates barriers to *jouissance*, in Lacan's teaching, is in part pleasure'. In Lacan's theory, according to Bailly (2009, pp. 120-121), the first relationship is carried over from the Imaginary and pre-linguistic level to that of the Symbolic and linguistically determined, which unconsciously pervades the rest of life.

There are several issues contained in the above paragraph that are relevant not only to the drawing under discussion, but to an extension of the process of drawing to include speaking and writing. Enjoyment, which is a compulsion implicit in the activity, is not, according to the above-mentioned theory, merely synonymous with pleasure. Tak-

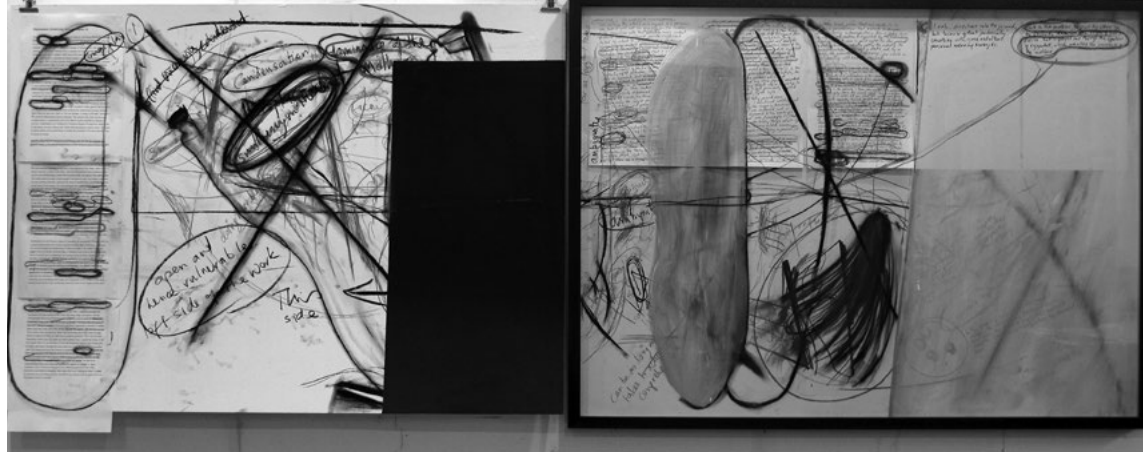
⁷ Verhaeghe (2009, p.58) states: '[...] there is the Other as the (m) Other who provides access to this *jouissance* via signifiers. Indeed, in Lacan's new theory the subject acquires access to the enjoyment of its own body *only via the signifiers coming from the Other* (called "markings").

⁸ According to Tomšič (2022, p.85) '...Lacan adds that this in-existent big Other nevertheless has a body; its mode of existence entirely depends on the speaking body and the link between speaking bodies, the externalization of speech and the social bond'.

⁹ Tomšič (ibid, p.88) refers to a '...tension between the speaker's intentionality... and something that could well be called the intentionality of language, on the other'.

¹⁰ According to Lacan (2006, p.415), in the context of linguistics: 'the major theme of this science is thus based, in effect, on the primordial position of the signifier and the signified as distinct orders initially separated by a barrier resisting signification'.

Fig. 7 Emulsion paint, A4 pages, pencil, chalk, ink on cardboard and glazed wood panel, 229 x 86 cm, 2015.



#6

ing the present article as a case in point, pleasure may even be lessened by the difficulties involved in conveying an argument that seeks to justify the extended nature of the activity, not only as a multi-sensory practice but also involving the intellect.¹² Not least among characteristics that challenge any straightforward assumption that drawing activity is pleasurable is the unconsciously operative use of doubt. While doubt is cited in the transcript due to its function in inter-subjective decision-making, as argued by Lacan, person-to-person interaction in this respect is transferred to person-in-relation-to-drawing, albeit with the latter as an extended medium, of which the formatting operates as another voice.

In summary of the above points: the Lacan reference to 'logical time' is to theorize a contention that creative involvement in an activity such as drawing is in effect to delay decision-making; ostensibly visual-material mark making can be the second-person other of an inter-subjective dialogue concerning time and can bear primitive psychic connections; semiotics theory of language can to an extent be informative of how a visual-material medium such as drawing works as a sign system, albeit complicated by psychoanalytical interpretation.

The finished drawing is shown below, Fig. 7.

While the drawing has clearly been continued from its stage as referenced in the article, later aspects determined without continued speaking and writing, vestiges of the above-presented and discussed process remain visible within the drawing's layers.

CONCLUSION

The article has introduced and presented a short section of an activity that involved speaking and audio-visual recording while drawing. The resulting transcript of the speech and subsequent interventions into the recording during its editing, including some supporting screenshots from the video, is in

effect a text & image creative product. Implicit in the transcript and interventions are references to a key theory from Lacan. The motif of the drawing is reference to such theory from a handwritten text, with the filtering of aspects of the text into the drawing and visualization of the hand performing such a task. The result is a drawing, at this stage considered while still in process, that oscillates between drawing and writing.

While in more usual circumstances a drawing process may be conducted without speaking, voicing such involvement has not only disclosed both a transcript and interventions, the former concerning the visual-material process and the latter, what significant issues may also have been invested, but the one has influenced the other. In circumstances where speech and writing are not options, it is difficult to imagine how one might articulate one's self-experience through drawing. Such experience has in this instance not only been considered in relation to the psychical but also the physical. When Tisseron (1994, p.30) refers to 'the breathing of the text', body movements concerned with both writing and drawing have been registered in the process in question, visually through the video camera and textually by the transcription of the camera's recording of speech enunciated grammatically through spoken irregularities and their punctuation. While the drawing activity has most generated physical movement, it is suggested in the transcript that the drawing has itself been moved around, as it were, through cajoling the word with the medium to suggest image. There has been a degree of cooperation, therefore, between the psychical and physical, and the written and visual, as two pairs. These circumstances can be elucidated from the text & image presentation first section of the article.

The second section of the article has been a proposal and discussion of theoretical ideas variously expressed through or implicit in the drawing and writing presentation. Such ideas have

¹¹ Tomšič (2022, p.89) states: '...language is nevertheless subjected to historicity, and this means to constant change, brought to the point in looseness – precisely arbitrariness – in the relation between the signifier and the signified. In language everything flows and at the same time preserves its consistency'.

¹² According to Bailly (2009, pp. 118-119), *jouissance* can also be found in intellectual pursuits. Lacan (1999, p. 24) relates *jouissance* to the signifier: "...the signifier is situated at the level of enjoying substance" (*substance jouissante*).

concerned the variably extended glance, doubt, dialogue, procrastination, the transitory image, the autonomy of the signifier, synonymy between drawing and writing and its origin in earliest childhood, and also the psychic drive of enjoyment (jouissance) originating in one's earliest relationship. Since these ideas are not new in relation to the drawing practice in question, their referencing has not so much been imposed on as elicited from the article's particular represented drawing activity. Many of the ideas had in any case already been referenced or inferred in the transcript and interventions, extracted prior to that from the drawing's hand-written text motif.

What has been developed, or more precisely formatted through the article, is a drawing practice that to an extent answers to the question of writing, when the latter is both a transcription of reflexive speech and an interest in the reflective-academic basis that drives the spoken deliberation of thought while drawing. Deeper still that links drawing with the aforementioned speech and text, is the unconscious kind and level of enjoyment that drives the multi-sensory process.

MICHAEL CROFT

Michael Croft é um artista visual cuja prática envolve desenho, media e escrita. Durante o processo de desenho, frequentemente, fala e regista o desenho em interacção reflexiva, colocando o seu trabalho numa relação estreita com a linguagem. Recentemente iniciou um projecto de investigação sobre o estudo da percepção considerada através do desenho. É actualmente investigador colaborador do i2ADS.

Michael Croft is a visual artist whose practice involves drawing, media, and writing. He often video-records drawing and speaking in reflexive interaction during the drawing process, which therefore posits the visual work in relation to language. Michael has recently begun a research project into the observation of perception considered through drawing, as a collaborative researcher with i2ADS.

BIBLIOGRAPHY

- Bailey, L. (2009) *Lacan: A Beginner's Guide*. Oxford, UK: Oneworld.
- Bergson, H. (2004) *Matter and Memory*. (First published 1912) New York, NY: Dover.
- Bergson, H. (2001) *Time and Free Will*. (First published 1913) New York, NY: Dover.
- Kristeva, J (1999) *The Portable Kristeva*. (Ed. Kelly Oliver) New York, NY: Columbia University Press.
- Lacan, J. (1999) *On Feminine Sexuality the Limits of Love and Knowledge, Book XX*. (First published in English 1998, trans. Bruce Fink) New York; London: Norton.
- Lacan, J. (2006) *Écrits: The First Complete Edition in English*. (First published 2002) London and New York, NY: Norton.
- Soler, C. (1995) "The Body in the Teaching of Jacques Lacan", *Journal of the Centre for Freudian Analysis and Research*, Vol. 6, 1995, jcfar.org. Accessed 29. Dec. 2015.
- Tisseron, S. (1994) "All Writing is Drawing: The Spatial Development of the Manuscript". *Yale French Studies, No.84, Boundaries: Writing and Drawing*. Accessed 11.06.15 from <http://www.jstor.org/stable/2930178>
- Tomšič, S. (2022) "Complicating the Universal: The Lessons of Barbara Cassin's 'Logology'", *S: Journal of the Circle for Lacanian Ideology Critique*, Vol. 13, 2022, <http://www.lineofbeauty.org/index.php/S/issue/view/12>. Accessed 6. Nov. 2022.
- Verhaeghe, P. (2009) *New Studies of Old Villains: A Radical Reconsideration of the Oedipus Complex*. New York: Other.
- Slavoj Žižek (2006) *How to Read Lacan*. London: Granta Books.

Figurar o enigma, codificar o pensamento. O exercício diagramático em Charles Darwin

THIAGO COSTA E ARIADNE MARINHO

#6

Embora Charles Darwin tenha incluído apenas uma imagem em sua mais importante e conhecida obra, *On the Origin of the Species* (Londres, 1859), o naturalista mantinha um grande interesse pelas inscrições visuais. Acompanhava metodicamente os diversos estágios de formação das representações gráficas selecionadas para suas publicações, orientando e não raro intervindo em sua feitura e conformação. Assim, a imagem era um recurso recorrente e de efetiva centralidade em seu exercício teórico e reflexivo. De tal modo que a análise dos esquemas diagramáticos em sua vasta documentação privada permite-nos, ainda que parcialmente, reconstituir o demorado percurso de gestação e amadurecimento de sua célebre tese. Nesse sentido, os cadernos de estudo legados pelo pesquisador britânico tornam-se quase como uma extensão de seu raciocínio intrincado. Verifica-se aí um padrão singular, vale dizer, com a articulação de desenhos sobre notas e anotações inconclusas, argumentos interrompidos, dúvidas e refutações. Na sucessão das numerosas páginas, emerge um autor de espírito inquieto, orientado por um pensamento de arranjo não-linear, marcado por uma multiplicidade de interesses e, por isso, atravessado por digressões, interrupções, desvios. Percebe-se, ademais, que a disposição do naturalista ao evolucionismo não apenas coincide com a sistematização da atividade figurativa senão que revela um efetivo entrelaçamento da formulação de diagramas com a teoria da transmutação. No esforço de articulação e definição visual de suas ideias, a plasticidade do desenho esquemático garantia uma larga margem para a intervenção, bem como para a conjectura e a abstração.

Palavras-chave: Charles Darwin, diagramas, evolucionismo, imagem

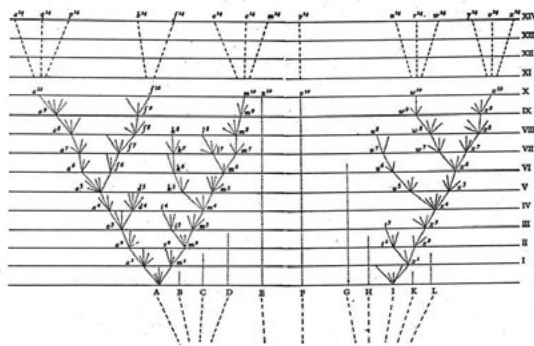
Although Charles Darwin included only one image in his most important and well-known work, *On the Origin of the Species* (London, 1859), the naturalist had a great interest in visual inscriptions. In fact, Darwin methodically followed the various stages of formation of the graphic representations selected for his publications, guiding and often intervening in their making and conformation. Thus, the image was a recurrent resource and of effective centrality in Darwin's theoretical and reflective exercise, through which he could experiment hypotheses and test conclusions. In such a way that the individual analysis of his diagrammatic inscriptions in his vast private documentation allows us, even if partially, to reconstruct the long gestation and maturation path of his well-known thesis. In this sense, the study notebooks bequeathed by the British naturalist become almost like an extension of his intricate reasoning. There is a unique pattern, that is to say, with the articulation of drawings over inconclusive notes and annotations, arguments, questionings, doubts and refutations. In the succession of pages, an author with a restless spirit emerges, guided by a thought of non-linear arrangement, that is, marked by a multiplicity of interests and, therefore, traversed by digressions, interruptions, and deviations. One notices, moreover, that the naturalist's disposition to evolutionism not only coincides with the systematization of diagrammatic activity but also reveals an effective intertwining of the formulation of diagrams with the theory of transmutation. In the effort to articulate and visually define his ideas, the plasticity of the schematic design guaranteed a wide margin for intervention, as well as for conjecture and abstraction.

Keywords: Charles Darwin, diagrams, evolutionism, image

Em *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (Londres, 1859), Charles Darwin inseriu uma litogravura: a representação de um diagrama executada pelo gravador William West com base no desenho elaborado pelo próprio Darwin (fig. 1). A inclusão de apenas uma única inscrição visual era, à época, pouco comum, vale dizer, tanto para a prática das obras de história natural quanto para o próprio Darwin. A visualização era parte permanente da atividade científica, e diferentes pesquisadores, vinculados a diferentes tradições filosófico-naturalistas, manifestavam uma igual preocupação com o uso de imagens em seus trabalhos. Com efeito, o emprego refinado e, amiúde, abundante da linguagem gráfico-visual caracterizava não apenas o modelo de publicação no qual *Origin of Species* estava alinhado como também o ofício do cientista. E Darwin era consciente disso. Sua primeira experiência como autor, em *Voyage of the Beagle* (Londres, 1839), o terceiro volume de um tríptico – com vários colaboradores – dedicado à famosa viagem ao hemisfério sul, entre 1831 e 1836, continha seis ilustrações. Seus trabalhos subsequentes, nomeadamente *The Structure and Distribution of Coral Reefs* (Londres, 1842), os dois volumes de *Geological Observations*, a saber, “Volcanic Islands” (1844) e “South America” (1846), e as duas monografias, *A monograph of the Sub-Class Cirripedia* (1851) e *A monograph on the Fossil Lepadidae* (1851), encerravam um conjunto notadamente mais amplo. Era algo em torno de 123 imagens, entre os quais incluíam-se várias gravuras formadas por recortes individuais que partilhavam uma mesma prancha. Em *The Balanidae (or sessile cirripedes); the Verrucidae e em A monograph on the fossil Balanidae and Verrucidae of Great Britain*, ambas de 1854, eram 47 figurações em sua totalidade. Daí que a inserção do famoso esquema diagramático, naquele que se tornaria a sua mais relevante e duradoura contribuição para a cultura científica, soava efetivamente inusual, um tanto atípico.

Em realidade, o naturalista nascido em Shrewsbury, Shropshire, havia dedicado parcela significativa dos anos que antecederam aquele 24 de no-

Fig. 1 Diagrama filogenético de Darwin, 1859. Fonte: *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (London: John Murray, 1859), p. 116-117.



06

vembro de 1859 elaborando diferentes desenhos e diagramas, entres os quais também aqueles com que pretendia estampar o manuscrito consagrado ao tema da evolução das espécies. Maior, mais sofisticado e cheio de nuances, os esquemas planeados para a incorporação ao ensaio evolutivo dividiam uma única folha, complementando-se mutuamente como em uma refinada articulação narrativa. Mas os seus esboços permaneceram privados ao longo de toda a vida do pesquisador. A urgência com que almejava tornar público os resultados de suas investigações – após a leitura dos relatórios de Alfred Russel Wallace, em 1858, que de maneira independente alcançou conclusões semelhantes (Horta, 2003, pp. 218-219; Okasha, 2000, p. 69) – impediu a terminação e o aproveitamento de qualquer dos desenhos originais. Darwin manejava as imagens com grande esmero e habilidade, preocupava-se ademais com as formas de recepção das composições e o entendimento adequado de suas ideias. Era, pois, um autor rigoroso. E ainda que em vários momentos de sua biografia lamentasse a inabilidade técnica enquanto desenhista, acompanhava metodicamente os diversos estágios de formação das inscrições gráficas selecionadas para as suas obras, orientando e não raro intervindo em sua feitura e conformação (Darwin, 2012, p. 23; Prodger, 2009, p. 52 e p. 61; Priest, 2018, p. 164). De fato, a singularidade e o caráter demasiadamente abstrato de seu conteúdo impunham ao *Origin of Species* um tratamento distinto, *sui generis*.

O arranjo inicial de seu tratado, portanto, previa um número maior de figuras. E, realmente, no ensaio de 1859 abundam as metáforas e as sugestões visuais, concebidas enquanto recurso ao pensamento, vale dizer, como artifício que estimulava a visualidade e, assim, favorecia a inteligibilidade de sua tese. O diagrama, deste modo, era uma síntese e, ao mesmo tempo, uma condensação: elaborado seja como um sumário geral, seja como mais um elemento particular entre os diversos componentes de sua proposta teórica. Mais que puro ornamento, o esquema gráfico era parte crucial de sua argumentação.

Darwin enfatizava a importância do diagrama para a inteligibilidade de suas ideias e por isso

insistia em sua manutenção. Para si, o esquema gráfico era um expediente plástico central e indispensável, que servia igualmente como fundamento de suas hipóteses e critério de plausibilidade de suas teorias.

DIAGRAMAR O PENSAMENTO, CODIFICAR O ENIGMA

Não é verdade que parte da incompletude e/ou da frugalidade do material recolhido durante sua famosa viagem ao hemisfério sul deveu-se à incapacidade de desenhar e, assim, de captar os estímulos essenciais ao seu redor, como sugere em sua autobiografia¹. É igualmente equivocado creditar a Darwin a assunção de uma disposição evolucionista prévia e então reforçada ao longo do percurso intercontinental. Naquele momento, primeira metade da década de 1830, o horizonte que conferia sentido ao olhar e a prática científica do naturalista inglês era ainda outro, vinculado seja ao modelo taxinômico criacionista então predominante no pensamento europeu, seja ao interesse prioritário pelas condições geológicas. Foi, em realidade, após a conclusão de seu conhecido périplo que Darwin, aos poucos, alinhou-se à perspectiva do transmutacionismo.

A viagem a bordo da fragata *HMS Beagle* durou quase cinco anos, entre dezembro de 1831 e outubro de 1836. Nove meses após o regresso, isto é, apenas em julho de 1837, Darwin pareceu adotar uma postura mais de acordo com a teoria evolucionista. Embora o tema da variação natural entre as espécies não fosse de fato desconhecido à época, no decorrer de sua expedição meridional Darwin manteve-se seriamente comprometido com a taxinomia criacionista (Gould, 2004 [1985], p. 324; Sulloway, 1982). E, para um criacionista, a multiplicidade biológica e suas numerosas variedades morfológicas eram entendidas não como o fundamento para a aparição de novas espécies orgânicas – tal como predito pela evolução por meio da seleção natural –, mas enquanto variantes de uma mesma e única espécie arquetípica. Conforme Stephen Jay Gould, os “criacionistas acreditam que cada espécie é dotada de uma essência fixa. A va-

¹ Em sua avaliação, Darwin admitia que “From not being able to draw and from not having sufficient anatomical knowledge a great pile of MS. Which I made during the voyage has proved almost useless” (Darwin, 1876, pp. 46-47; Prodger, 2009, p. 78).

riação é meramente um incômodo, uma série confusa de desvios de uma forma ideal, induzidos pelo ambiente”. Não por acaso, os “criacionistas tendem a colher um número limitado de cada espécie e a concentrar-se na obtenção de indivíduos mais próximos da forma essencial” ou ideal. Foi assim com Darwin, que “coletou bem poucos espécimes, geralmente apenas um macho e uma fêmea de cada” (Gould, 2004 [1985], p. 329).

Em seu famoso périplo, portanto, Darwin foi incapaz de superar as limitações da interpretação tradicional acerca dos motivos da ampla diversidade de seres observada na superfície terrestre. Décadas mais tarde, em correspondência ao amigo e zoólogo alemão, Emil Otto Zacharias, em 1877, o naturalista inglês admitiu que “Quando estava a bordo do *Beagle*, eu acreditava na permanência das espécies” (Darwin *apud* Gould, p. 326)². Antes disso, porém, no esboço histórico incorporado como introdução a partir da segunda edição de seu *Origin of Species*, publicada em 1860, reconheceu que “a opinião defendida até a pouco pela maior parte dos naturalistas, opinião que eu próprio partilhei, isto é, que cada espécie foi objeto de uma criação independente, é absolutamente errônea” (Darwin, 2014 [1860], p. 18). Ora, acrescenta

Compreende-se facilmente que o naturalista que se entrega ao estudo da origem das espécies e que observa as afinidades mútuas dos seres organizados, as suas relações embriológicas, a sua distribuição geográfica, a sua sucessão geológica e outros fatos análogos, chegue à conclusão de que as espécies não foram criadas independentemente umas das outras, mas que, como as variedades, derivam de outras espécies (Darwin, 2014 [1860], p. 15).

Assim, concluiu, “Estou plenamente convencido que as espécies não são imutáveis” (Darwin, 2014 [1860], p. 18). Seu “convencimento” e/ou “conversão” ao evolucionismo foi gradual e progressivo (Sulloway, 1982), o que contrasta com a imagem do cientista como gênio individual laborando em completo isolamento e, por isso, distante do convívio social e dos pares³. Após o regresso, o natura-

lista recorreu com frequência aos especialistas na Associação Zoológica de Londres, para quem não apenas disponibilizou sua restrita coleção faunística como solicitou, ansioso, minuciosos exames acerca daquilo que havia coletado e que ainda não compreendia inteiramente (Gould, 2004 [1985]). E os resultados fornecidos, entre outros, por John Gould (1804-1881), Richard Owen (1804-1892) e John Henslow (1796-1861), perturbaram o jovem cientista. Foi, pois, a partir daí que pareceu considerar mais seriamente as hipóteses de que os entes biológicos transmutavam-se no decorrer do tempo e que a imobilidade criacionista estava em desacordo com o que os indícios sugeriam. Aos poucos Darwin redirecionou seus estudos e, em julho de 1837, elaborou uma série com três breves diagramas desenhados em seu agora célebre caderno de anotações, o *Notebook B*.

Para o historiador da arte alemão, Horst Bredekamp, os esboços de meados de 1837 constituem a parte mais importante e original de todo o conjunto diagramático legado pelo naturalista. O tríptico constitui os primeiros registros visuais da teoria da transmutação na perspectiva darwiniana, cujos contornos estavam então em um estágio apenas preambular. Seus desenhos serviram de modelo desde o qual sofisticou-se as formas de seu pensamento, manejando padrões visuais ao mesmo tempo em que acompanhava a plausibilidade das próprias ideias e juízos. Nesse sentido, a observação individual de parte de suas inscrições permite reconstituir, ainda que parcialmente, o trajeto de suas reflexões privadas e, por extensão, o caminho de gestação e amadurecimento de sua célebre tese. É verdade que o exercício de representação posterior adquiriu grande profundidade, com a adição de elementos pictóricos complexos, como seqüela da manutenção de uma investigação minuciosa e diligente, continuada ao longo das décadas seguintes. Não obstante, avalia Bredekamp, na história da ciência e da cultura científica os rascunhos do final da década de 1830 permanecem com uma relevância sem igual. E o mais notável e instigante, sem dúvida, é o diagrama conhecido como “I Think”. Isto é, “Eu penso”.

² Em inglês, no original: “When I was on board the *Beagle*, I believed in the permanence of Species” (DARWIN, correspondência para Otto Zacharias, 24 de fevereiro de 1877). Disponível em: <https://www.darwinproject.ac.uk/letter/?docId=letters/DCP-LETT-10863.xml&query=Otto%20Zacharias>

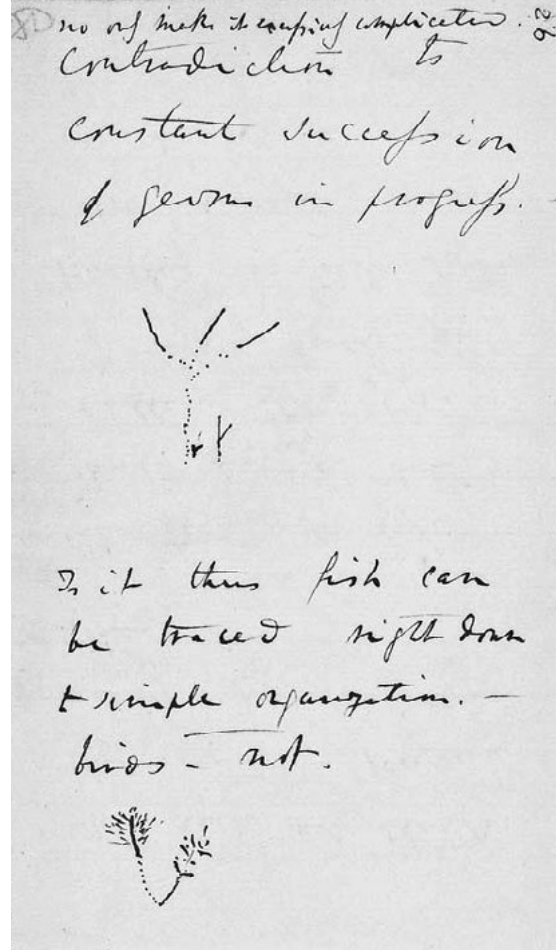
³ De acordo com Julia Voss, “In 1842 Darwin acknowledged in a letter to his wife that he was working on a theory of evolution; in 1844 he first communicated this theory to a friend, the botanist Joseph Hooker” (Voss, 2010 [2007], p. 289).

Fig. 2 Folha do caderno de anotações de Darwin com os dois primeiros diagramas dedicados à teoria da evolução. Lápis sobre papel, 1837 (apud Bredekamp, 2019, p. 26).

06

O lento desenvolvimento de uma teoria que previa contínua mobilidade – irregularidade, impremeditação – como explicação e justificativa para a ampla variedade das espécies acompanhava a busca por uma causa íntima, isto é, um mecanismo interior que atuasse enquanto instância ou força de origem, em uma ainda insuficiente integração da história natural com a filosofia. De modo que entre os anos de 1837 e 1839, preencheu não menos que sete cadernos inteiros com anotações e desenhos de pesquisa (Voss, 2010 [2007], pp. 72-73). E, com efeito, nesses rascunhos e comentários da época, evidencia-se um padrão singular de raciocínio. Na avaliação de Julia Voss, em território europeu a “forma sob a qual” Darwin “registrou o seu pensamento tinha mudado desde o seu tempo no navio”. Assim, acrescenta Voss, “uma caneta substituiu o seu lápis, as páginas tinham um formato de retrato em vez de uma orientação paisagística, e as observações culminam tipicamente em questões teóricas (Voss, 2010 [2007], p. 73)⁴. Havia aí uma combinação intrincada, um ajuste e sobreposição de linguagens, entre o descritivo e o imagético. Em realidade, as inscrições escritas integram-se ao domínio visual, participando e interagindo com o esquema gráfico e seus sentidos.

O primeiro desenho do conjunto refere-se à linhagem das aves. Em um pequeno esboço feito à lápis, vê-se uma sequência linear e ascendente de pontos que assume três direções em ângulos distintos, formando três pontilhados que então convertem-se em retas sólidas (fig. 2). O naturalista sugeria aí um modelo particular tripartido para o desenvolvimento da classe aviária ao buscar uma resolução para as similaridades adaptativas observadas em espécies distintas, entre outras, por exemplo, em aves como os pinguins (Darwin, 1987 [1837], p. 25). A intermediação ancestral que vinculava toda a classe perturbava Darwin à época. Como destaca Greg Priest, para o naturalista, quiçá “o antepassado comum da classe Aves pode ter vivido num ambiente aéreo, mas a certa altura a linhagem das aves dividiu-se, com um dos ramos subsidiários a adaptar-se eventualmente à vida em terra, e outro à vida na água” (Priest, 2018, p.



158)⁵. No desenho, o pontilhado vertical representa sucessivas gerações precedentes já desaparecidas, que remetiam à uma ancestralidade primordial partilhada. No alto, a diversificação do pontilhado em três linhas contínuas marcava a segmentação da espécie originária, em outras mais recentes, adaptadas aos três ambientes naturais distintos, quais sejam, o terrestre, o marinho e o aéreo. A tripartição das linhas correspondia, pois, a sua acomodação aos diferentes ambientes físicos, em um processo que o naturalista denominava que variação. Era com esse sentido que se questionava se não “haveria uma tripla ramificação na árvore da vida devido a três elementos: ar, terra e água, e o esforço de cada classe típica para estender o seu domínio aos outros domínios[?]” (Darwin, 1987 [1837], pp. 23-24)⁶.

Em seu segundo diagrama existe uma idêntica impressão de espontaneidade, com traços quase impulsivos – como se Darwin pretendesse fixar uma ideia ou um pensamento imediato. No entanto, o rascunho encerra uma ênfase formal distinta do esboço precedente, apresentando uma feição mais intrincada. Na avaliação de Horst Bredekamp, a intenção de Darwin aí era a de “procurar transmitir, sob um feitiço diagramático, a maior complexidade da descida das aves em relação à

⁴ Em inglês, no original: “The form in which” Darwin “recorded his thoughts had changed from his time on the ship”. Assim, acrescenta Voss, “a pen replaced his pencil, the pages had a Portrait format rather than a landscape orientation, and the observations typically culminate in theoretical questions” (Voss, 2010 [2007], p. 73).

⁵ Em inglês, no original: “the common ancestor of the class Aves may have lived in an aerial environment, but at some point the lineage of birds split, with one of the subsidiary branches eventually adapting to life on land, and another to life in water” (Priest, 2018, p. 158)

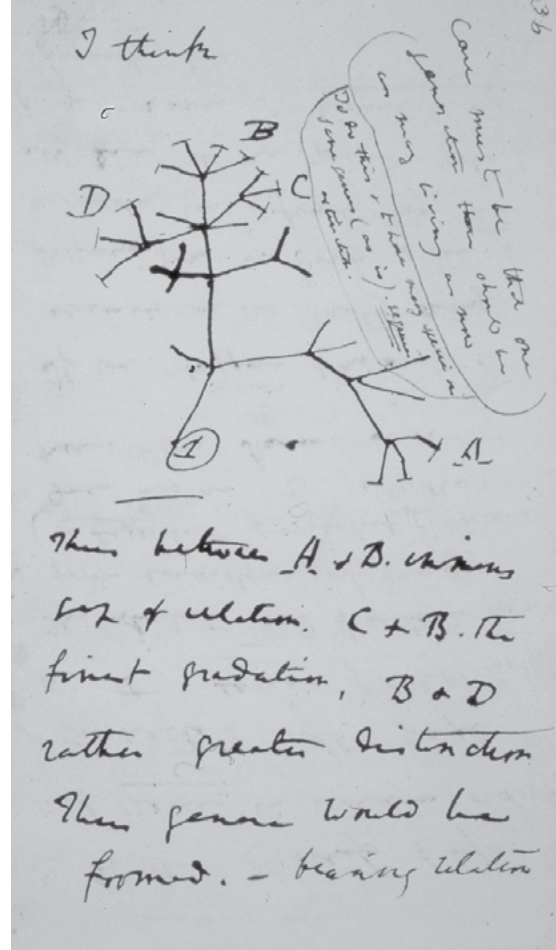
⁶ No original: “Would there not be a triple branching in the tree of life owing to three elements air, land & water, & the endeavour of each typical class to extend his domain into the other domains[?]” (Darwin, “Notebook B” (ref. 5), 23-24 apud (Priest, p. 158).

Fig. 3 Terceiro diagrama da evolução das espécies. Lápis sobre papel, 1837 (apud BREDEKAMP, 2019, p. 25).

#6

dos peixes” (Bredekamp, 2019 [2005], p. 17)⁷. O esquema consistia em dois traçados paralelos e interseccionais, pois que dividiam a mesma base inicial. À esquerda, designando a linhagem das aves, nove pontos acomodam-se em uma sugestão de verticalidade e então tornam-se uma linha sólida, uma reta ao longo da qual brotam outras breves ramificações. À direita, assinalando a linhagem das ictioespécies, o traçado é inverso, isto é, o risco sólido se estende desde o plano originário e desagrega-se em riscos e pontos, como ramagens suspensas. Seu desenho era quase como um recorte parcial do primeiro diagrama, um retalho (ou detalhe) de um estágio já demonstrado no esquema anterior. A pressuposição da intersecção entre as espécies, aves e peixes, implicava a identificação de um estágio unitário preexistente, anterior às da fauna então contemporânea. Desta forma, a persistência da existência de uma espécie primordial, que na etapa primária ignorada ou desconhecida entrelaçava características de aves e peixes, materializava-se na formação de numerosas espécies adicionais, decorrentes e/ou descendentes. A extensão das modificações apresentadas pela proliferação – se ligeiras ou pronunciadas – dependia dos condicionantes do espaço natural, vale dizer, da interação com o ambiente físico.

Ora, o uso articulado de linhas e pontos permitia a construção de um modelo esquemático inovador para a representação e entendimento do mundo natural (Bredekamp, 2019 [2005], pp. 16-17). Para o biólogo e historiador da ciência estadunidense, Greg Priest, na época de Darwin acreditava-se que os diagramas circulares captavam com maior precisão a ordem natural em geral e, em particular, a linhagem das aves (Priest, 2018, p. 159). Esse era o caso, por exemplo, de renomados naturalistas do período, como Nicholas Aylward Vigors (1785-1840), William Sharp Macleay (1792-1865) e William Swainson (1789-1855), que defendiam o ideal circular como expressão da exatidão geométrica do sistema da natureza. A compreensão regular e harmoniosa dos fenômenos era antiga naquele momento e atendia a um princípio estético matemático que orientava a percepção



das coisas e do mundo por meio de uma impressão de ciclos perpétuos. No entanto, o naturalista não estava convencido da razoabilidade do padrão esférico na representação da história natural e em seu exercício diagramático adotou outro modelo figurativo. Daí que nos desenhos posteriores, pontos e linhas adquirem sentidos distintos, intercambiando-se com frequência.

Em seu primeiro diagrama, a reta sugere continuidade e contemporaneidade, portanto, corresponde às espécies viventes. A sequência de pontos representa os seres extintos, na verdade a presunção do percurso temporal seguido por espécies pretéritas então desaparecidas. Em um traçado tão exíguo, Darwin formula uma narrativa, uma história, demonstrando como o presente encerra e/ou é modelado pelos legados do passado. No segundo desenho, o uso do pontilhado e da reta sólida carrega conotações similares, ou seja, indica uma distinção de estado e de tempo, vale dizer, entre o passado e o presente, entre as espécies viventes e as espécies extintas. Trata-se mais uma vez de uma prospecção especulativa, uma hipótese. Para Greg Priest,

O diagrama como um todo também representa uma história conjecturada da evolução das linhagens de

⁷ Em inglês, “seeks to convey, in a diagrammatic guise, the greater complexity of the descent of birds in relation to that of fish” (Bredekamp, 2019 [2005], p. 17).

aves e peixes ao longo do tempo. E, tal como no primeiro diagrama, ao colocar estes dois elementos em justaposição, o diagrama permitiu a Darwin perguntar se a sua história evolutiva conjecturada poderia explicar o padrão observado (Priest, 2018, p. 161).

Logo,

O diagrama é, simultaneamente, um instantâneo de um padrão observável na natureza (diferentes taxas tendo formas terrestres, aquáticas e aéreas) e uma história conjecturada e esquemática da evolução de uma linhagem de organismos através do tempo. Mais, o diagrama desenha uma ligação entre o padrão e a história, sugerindo como hipótese provisória que a história explica o padrão (Priest, 2018, p. 159)⁸.

Assim, Darwin reveste seus diagramas com uma feição de notável originalidade. Ora, ao inscrever uma dimensão anterior, isto é, com o registro de uma possível sequência de espécies – e de extinções – precedentes, tal como sugerido pelo uso do pontilhado, o naturalista incorpora aos desenhos um aspecto temporal. E, assim, converte a representação visual em uma narrativa histórica. Um procedimento, vale dizer, que irá adotar em outros momentos e esquemas visuais ao longo de sua carreira.

Em seu terceiro diagrama da época – um pequeno desenho a lápis sobre papel –, Darwin prescinde do ponto e do pontilhado. Em realidade, as conclusões obtidas após as esquematizações iniciais permitiram-no ampliar o escopo de suas conjecturas e, assim, formular com maior segurança o esboço gráfico seguinte, revelando as nuances de uma teoria ainda em desenvolvimento. Neste diagrama nota-se uma impressão ascensional, que deriva da posição dos algarismos postados na base do esquema. É uma estrutura expansiva, multiplicando-se e prolongando-se por variadas direções simultaneamente. A linha segue verticalmente e logo fragmenta-se em três direções distintas. A da esquerda interrompe-se abruptamente. A da di-

reita prossegue na perpendicular e adiante ramifica-se em três outras linhas ou linhagens. A reta central, cuja origem remete ao algarismo A, serve como eixo ao longo do qual brotam novos segmentos, em uma dicopodia, indicadas por sua vez com as letras B, C e D. Às espécies contemporâneas e, portanto, viventes, Darwin assinala uma barra no extremo da reta. As ramagens assinaladas sob D, por exemplo, e as quatro linhas sob B e as três sob C e A, formam um “total de 13 espécies vivas” (total of 13 living species) (Bredekamp, 2019 [2005], p. 25). A barra, portanto, sugere estabilidade no processo transmutacional. Horst Bredekamp identifica aí a emergência de 25 novas variedades de espécies a partir do eixo inicial⁹. Mas, como assinala Darwin, poucas apresentarão descendentes (Bredekamp, 2019 [2005], p. 26; Darwin, 1987 [1837], p. 37). Na lateral direita da folha do caderno, na parcela superior do diagrama, quase como uma continuidade do desenho, Darwin escreveu “O caso deve ser que uma geração então deveria ter tido tantas vidas quanto agora. Para fazer isso e ter muitas espécies no mesmo genus requer extinção”. E, na parcela inferior, abaixo do esquema, acrescentou que “Então entre A e B há imensa distância de relação. C e B, a mais fina gradação, B e D, uma distinção ainda maior. Assim os gêneros se formariam – com relações com tipos antigos com várias formas extintas (Darwin, 1987 [1837], p. 37)⁹. Ambas as inscrições, entre o textual e o imagético, carregam um igual sentido hipotético.

De fato, e em contraste com os esboços precedentes, Darwin aqui inseriu quatro ramificações principais. Ora, a segmentação das espécies orientava-se não mais pelo ambiente de ocupação – aéreo, marinho e/ou terrestre – senão por um elemento fundamentalmente teórico, tomado em particular da embriologia. Nessa perspectiva, assinala Julia Voss, “o reino animal poderia ser dividido em formas ideais ou arquétipos que estavam evidentes já no estágio de desenvolvimento embrionário” (Voss, 2010 [2007], p. 102). O alinhamento de Darwin à “morfologia idealista alemã” (german idealist morphology) e, assim, a patente preocupação com as origens, incorporava um com-

⁸ Em inglês, no original: “The diagram as a whole also represents a conjectured history of the evolution of bird and fish lineages over time. And, as with the first diagram, by placing these two elements into juxtaposition, the diagram allowed Darwin to ask whether his conjectured evolutionary history might explain the observed pattern” (Priest, 2018, p. 161). E, “The diagram is, simultaneously, a snapshot of an observable pattern in nature (different taxa having terrestrial, aquatic, and aerial forms) and a conjectured and schematic history of the evolution of a lineage of organisms through time. More, the diagram draws a connection between the pattern and the history, suggesting as

a provisional hypothesis that the history explains the pattern” (Priest, 2018, p. 159).

⁹ Em inglês, no original: Case must be that one generation then should be as many living as now. To do this & to have many species in same genus requires extinction”. E, “Thus between A & B immense gap of relation. C & B the finest gradation, B & D rather greater distinction. Thus genera would be formed. – bearing relation to ancient types with several extinct forms” (DARWIN, 1987 [1837], p. 37).

ponente adicional ao misterioso emaranhado que os naturalistas – de todas as épocas – buscavam desvendar. E, para Voss, a embriologia “era então a chave para a classificação dos organismos. Não como um adulto, senão apenas na forma em desenvolvimento poderia um organismo fornecer informação acerca das similaridades entre animais”, pois, “cada animal é idêntico no princípio e adquire características taxonômicas próprias enquanto se desenvolve” (Voss, 2010 [2007], p. 102)¹⁰. O fundamento para a revelação do sistema natural – e, por extensão, para o seu correto entendimento – estava não na análise do estado atual e/ou contemporâneo dos seres. Era pelo estudo retrospectivo, vale dizer, pela investigação dos estágios precedentes, desde a formação do embrião, que residia a resolução do enigma da larga variedade da natureza. Havia aí uma atenção para com os processos e as dinâmicas pretéritas, ou seja, com o princípio e o desenvolvimento paulatino dos diferentes organismos, em uma compreensão gradualista da vida. Logo, com a embriologia, acrescenta a pesquisadora alemã,

a questão de que tipo de sistema natural subjacente ao reino animal tomou nova forma. A partir de agora, os cientistas que buscavam descobrir o princípio da ordenação na natureza teriam de examinar mais do que o presente; determinar se a natureza se baseava numa estrutura cíclica, binária, linear, ou ramificada exigiria o estudo da sua história (Voss, 2010 [2007], p. 111)¹¹.

Com este terceiro diagrama, portanto, Darwin almejava não a sistematização das relações homotípicas e/ou intraespecíficas, como nos dois desenhos anteriores, senão que apresentava uma apreensão mais abrangente das conexões que convergia todo o mundo natural em linhas, linhagens e segmentações, vale dizer, em desdobramentos e descendências rizomáticas. Tratava-se, pois, de um esquema especulativo, uma expressão visual das inquietações intelectuais do autor. E a inclusão de algarismos acentuava o caráter abstrato da imagem. Os símbolos alfanuméricos substituíam as espécies pontuais. Darwin demonstrava que o esco-

po de suas investigações então ampliava-se. Daí a configuração notadamente genérica e inespecífica do diagrama; e, por extensão, sua marcada singularidade dentro do trabalho científico do naturalista.

Com efeito, Darwin usou como epígrafe, ou título, a nota “I Think”, isto é, “Eu penso”, assinalada na parte superior da folha, logo acima do desenho. Assim, o pequeno esquema gráfico estava alocado abaixo da escritura, em uma imediata contiguidade, delimitado por linhas, barras e algarismos arábicos. Para Leslie Atzmon, existe neste rascunho um tensionamento à hierarquia que marca as diferentes linguagens, vale dizer, entre a imagem e o verbo. Ora, avalia Atzmon, com a inscrição Darwin parecia querer destacar que “esta página é para o pensamento” (this page is for *thinking*), daí que o título ou epígrafe, conforme a pesquisadora, referia-se “primeiro ao processo expresso no diagrama e então ao comentário textual no lado direito da página” (Atzmon, 2015, p. 145)¹², em um fluxo de leitura/decodificação que partia do visual ao descritivo. Nota-se, pois, que o texto e a imagem não apenas interagem como efetivamente integram-se, remetendo-se mutuamente, formando uma composição de decifração complexa, de feição esfíngica. O arranjo geral da folha insinua um raciocínio guiado por formulações imagéticas – vale dizer, por esquemas figurativos – que serviam como uma extensão e/ou parte ativa do pensamento do autor. Como se a imagem não fosse senão a pura matéria de sua atividade intelectual, como se não fosse senão a base primordial de seu exercício reflexivo. E, de fato, neste breve fragmento de seu trabalho a centralidade do desenho é inequívoca. Situado em diferentes posições ao redor da imagem, é a descrição textual que ilustra e/ou age como amparo ornamental ao argumento principal, exposto ou encarnado pelo diagrama. É por meio dessa acomodação inusual, mas notável; espontânea, mas de particular expressividade, destaca Atzmon, que Darwin opera a subversão da lógica hierárquica convencional, a saber, a que confere prioridade ao verbo. Em realidade, tanto em sua metodologia particular – evidente em sua incessante atividade diagramática – quan-

10 Em inglês, no original: was thus key to the classification of organisms. Not as an adult, but only in its developing form, could an organism provide information about the similarities among animals”, pois, “every animal starts out the same and acquires typical taxonomic characteristics as it develops” (Voss, 2010 [2007], p. 102)

11 Em inglês, no original: the question of what kind of natural system underlay the animal kingdom took new form. From now on scientists hoping to discover the ordering principle in nature would have to examine more than the present; determining

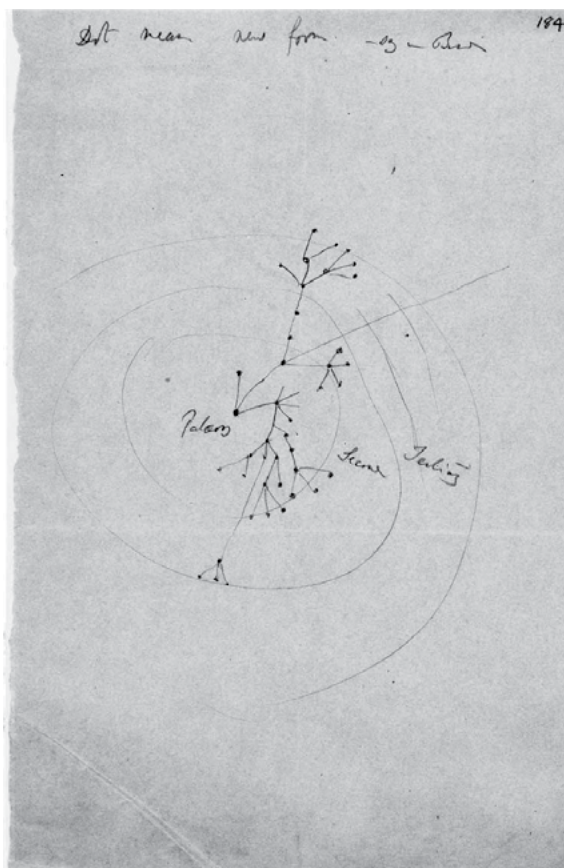
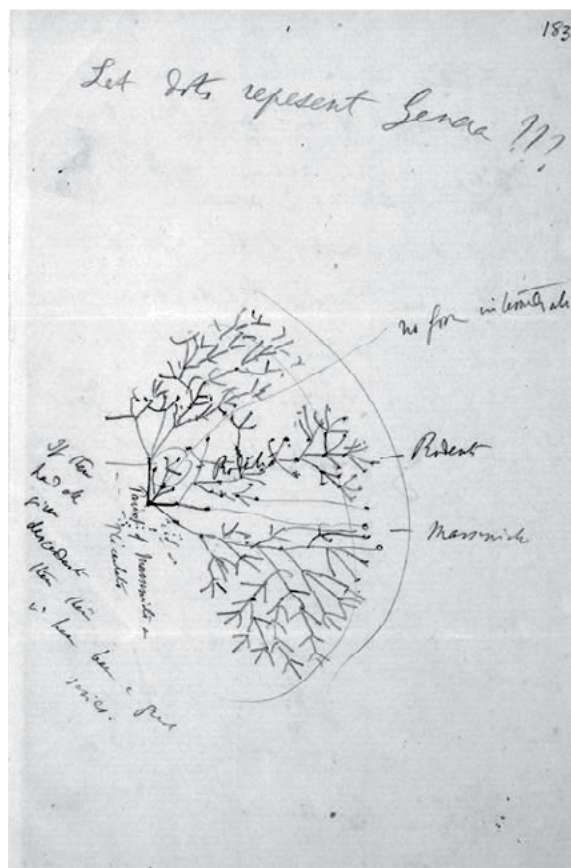
whether nature was based on a cyclical, binary, linear, or branching structure would require studying its history (Voss, 2010 [2007], p. 111).

12 Em inglês, no original: “first to the processes that are expressed in the diagram, and then to the textual content on the right side of the page) (Atzmon, 2015, p. 145).

Fig. 4 Esboço A. Diagrama que representa o tempo, "Let dots represent genera". Lápis sobre papel, 1857 ou 1858 (apud Bredekamp, 2019, p. 40).

Fig. 5 Esboço B. Diagrama radial, representando tempo geológico, "Palaeoz", "Second", "Tertiary.". Lápis sobre papel, 1857 ou 1858 (apud Archibald, 2014, p. 88).

06



to em algumas de suas mais importantes publicações – entre outras, em *On the Origins* (1859) e, mais tarde, em *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872), por exemplo – Darwin inverte a relação de subalternidade da imagem¹³ ao conceder à linguagem visual uma importância vital, não redutível ao encargo de ilustração.

O TEMPO DAS FORMAS, AS FORMAS DO TEMPO

Na reunião de seus comentários e esboços privados, os desenhos elaborados ao final da década de 1830 estavam vinculados às especulações iniciais acerca da plausibilidade da transmutação, em um período em que o próprio Darwin parecia buscar maior sustentação – teórica, prática e plástica – para um arranjo intelectual ainda não inteiramente pleno em seu espírito, mas latente e original. Nos anos seguintes, entre 1840 e 1860, o registro específico do ano de formulação de seus diagramas é incerto. No entanto, as formas de suas reflexões adquiriam maior fundamentação, abalizadas pela publicação de diversos trabalhos e monografias, incluindo seu influente tratado de 1859. E, claro, pela atividade constante e regular de construção de imagens e esquemas gráfico-visuais. Constata-se aí uma maior complexificação do traçado em um processo de igual adensamento de suas observações e juízo epistemológico.

Na década de 1850, Darwin elaborou oito diagramas. Foram quatro entre 1852 e 1854 e o restante entre 1857 e 1858, pouco antes da publicação de *On the Origin*. Os esquemas figurativos desse período demonstram o esforço de agregação de diversos componentes do mundo natural e, assim, a busca contínua e nunca satisfeita pela representação visual adequada para a apresentação gráfica de sua tese. É, pois, desses anos – ou seja, entre 1852 e 1857 –, o diagrama que nomeamos aqui de esboço A.

Na avaliação de Bredekamp, o esquema era, pois,

uma disposição complexa de linhas de lápis interligadas, ramificando e re-ramificando à medida que

se estendem de um ponto enfaticamente marcado à esquerda, e ocupando cerca de 140 graus de um círculo, a sua circunferência ligeiramente traçada logo após a sua extremidade, com um círculo interior ainda mais fraco visível pouco antes destes (Bredekamp, 2019 [2005], p. 39).¹⁴

Neste desenho, o movimento das linhas distingue-se do verificado em arranjos anteriores. As fileiras ou ramagens não eram ascensionais; seus traços oscilavam pela horizontal desde a esquerda do observador, com contornos irregulares, de direção indefinida, expandindo-se pelas diferentes camadas de altitude, por variados sentidos. A evolução, portanto, não assumia a verticalidade que verificamos, por exemplo, no diagrama publicado em seu *On the Origin* (1859). Duas linhas estendiam-se em semicírculos no centro-direita do plano, contrastando e demarcando o espaço interior ocupado pelas ramagens. Impõe-se ao leitor o encargo de imaginar o percurso completo das linhas e das retas, já que consistem em um complemento não observável no esquema. Existe, com efeito, uma impressão de circularidade dentro do qual Darwin situou o traçado que assumia a função de representação do trânsito transmutacional dos organismos. Atento ao problema da duração e do acúmulo geracional, o naturalista aloca o processo evolutivo dentro do fluxo temporal, sugerido aqui pelas linhas em semicircularidade que delimitam a segmentação dos planos. Superar as linhas significaria a superação dos limites das eras ou das idades.

Na análise da imagem, sua teoria adquire uma feição marcadamente ambivalente, simultaneamente sincrônica e diacrônica. Como de hábito, Darwin insere comentários escritos ao longo do esquema, em uma consubstanciação de linguagens. O ponto realçado em que se supõe seja a marca primordial do desenho – e, portanto, de partida das linhas ramificadas – era, na realidade, uma faixa intermediária por meio da qual desdobravam-se as retas sólidas. É possível observar aí a inscrição “Parent of Marsupalia and Placentalia” sobre um fraco pontilhado, um conjunto de pontos que indicaria anterioridade. Na conversão em-

¹³ Para a subalternidade da imagem, imposta por uma cultura que enfatiza a predominância intelectual do texto, ver (em português): Mitchell, W. J. T. “O que as imagens realmente querem?”. In Alloa, Emmanuel. *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015 [1ª ed. fr., 2010], p. 165-189.

¹⁴ Em inglês, “a complex arrangement of interconnected pencil lines, branching and re-branching as they extend from an emphatically marked point on the left, and occupying around 140 degrees of a circle, its circumference faintly traced just beyond their termini, with an even fainter inner circle visible shortly before these” (Bredekamp, 2019 [2005], p. 39).

pregada pelo naturalista, o ponto e o pontilhado pressupunham também extinção, portanto, uma dimensão inobservável do processo natural. Logo, o princípio do diagrama não era o princípio original da espécie senão uma sequência de camadas pretéritas já extintas (Bredekamp, 2019 [2005], p. 44). Com seu desenho, Darwin pretendia enfatizar o trânsito, um movimento de caráter não-hierárquico e multidimensional.

Em um desenho radial da década de 1850, Darwin novamente esforçou-se em figurar o tempo e o inapreensível. Era, pois, um arranjo formado por cinco linhas de movimento concêntrico, dirigindo-se ao próprio interior, isto é, ao interior do desenho, como ciclos espiralados. Dentro e através dos círculos, o naturalista situou linhas sólidas e pontos, como ramagens em expansão, sugerindo um desenvolvimento marcado por determinações cronológicas, de longas durações. A largura dos círculos correspondia à presunção da extensão dos anos ou das eras; assinalava, pois, a dilatada dimensão do tempo. No centro do primeiro círculo, o círculo central, Darwin escreveu “Paleons”, que correspondia à “paleozoico”. No círculo subsequente, anotou “Secons”, de “secundário”. Nas linhas circulares posteriores, inscreveu “Tertiary”, do período “terciário”. E, na parte superior da folha, como uma epígrafe ou título, anotou “Dot means new forms”, isto é, “ponto significa novas formas”. Deste modo, a figura circular denotava uma compreensão da sucessão natural orientada pelas medidas geológicas, enquanto blocos graduados ou de estratos sobrepostos. Darwin, assim, classifica a história natural de acordo com a sequência das notações do tempo profundo (Pietsch, 2012, p. 86; Archibald, 2014, p. 87).

Para Leslie Atzmon, tal como o resultado de suas pesquisas, a dinâmica de seu pensamento e o consequente método gráfico-visual de seu trabalho naturalista submetiam-se a um mesmo e longo processo de desvios e rupturas, de correlações. Vale dizer, a um princípio diagramático. Para Leslie Atzmon,

O próprio processo de ideação visual de Darwin partilhava semelhanças impressionantes com os pro-

cessos evolutivos que ele procurava fixar. Tal como a evolução por seleção natural, a ideação visual é um processo de tentativa e erro em que ideias ou séries de ideias abundantes se concretizam, morfam, ou morrem em resposta a fatores internos e externos (Atzmon, 2015, p. 145)¹⁵.

Logo, avalia Atzmon, na reunião dos diagramas de Darwin, notadamente aquele de julho de 1837 – mas não somente –, “Darwin usou a sua mão (e lápis ou pena) para deixar a sua mente vagar na página” (Darwin used his hand (and pencil or quill) to let his mind roam on the page) (Atzmon, 2015, p. 144). Nesses desenhos, a mão orientava-se não pelo olho. Seu traçado sobre a superfície da lâmina planisférica do papel era determinado ou definido por uma substância abstrata, pelas especulações de caráter teórico, de pretensão científica. Também agiam aí as convenções pictóricas, as heranças culturais que modelam o olhar e o pensamento, e as próprias limitações físicas – a inabilidade técnica de desenho, a bidimensionalidade do suporte –. Na realidade, a mão desafiava a visualidade, questionava o olho e o juízo. E, assim, impunha formas alternativas de percepção por meio de sua configuração esquemática. A mão tornava-se o suporte da ideia. Nessa perspectiva, avalia Atzmon, destaca-se o caráter criativo, experimental e indeterminado do exercício diagramático. Ora, é nesse processo que o desenho carrega uma inegável função cognitiva, pois, plástica e interativa, estimulando uma imaginação ativa; participativa, portanto. Em sua avaliação, “colocar caneta ou lápis no papel enquanto pensa parece estimular tanto processos de pensamento criativo como resultados inesperados” (Atzmon, 2015, p. 146)¹⁶. Deste modo, Atzmon ressalta a “simultaneidade entre o pensamento e o desenho” (simultaneity of thinking and drawing) nos registros naturalistas de Darwin, cujos esquemas gráfico-visuais pareciam exprimir juízos especulativos de momento, reflexões abstratas imediatas, mas que doravante assumiriam caráter permanente em seu trabalho. Para a pesquisadora, “Na mão de Darwin, a linha do esboço move-se, morfa, começa e pára, e muda

¹⁵ Em inglês, no original: “Darwin’s visual ideation process itself shared striking similarities with the evolutionary processes he sought to pin down. Like evolution by natural selection, visual ideation is a trial-and-error process in which abundant ideas or series of ideas come to fruition, morph, or die off in response to internal and external factors” (Atzmon, 2015, p. 145).

¹⁶ Em inglês, no original: “Putting pen or pencil to paper while thinking seems to stimulate both creative thinking processes and unexpected outcomes” (Atzmon, 2015, p. 146).

de rumo conforme seu pensamento. Darwin constrói o seu diagrama ao longo do tempo, numa ação de esboço”. Assim, seus diagramas “são um componente visual da sua ideação” (are a visual component of his ideation) (Atzmon, 2015, p. 145)¹⁷.

CONCLUSÕES

Em Darwin, os diagramas formavam exercícios de figuração de um pensamento abstrato ou a abstração de um pensamento figurativo. Mas nesta perspectiva as figuras não correspondiam ao mimetismo naturalista – isto é, o esforço de representação realista das coisas e do mundo, que predominou e de fato caracterizou o ofício visual na maior parte da história da arte – senão que então referiam-se às linhas de raciocínio por meio das quais se percebe, apreende e interpreta as coisas e o mundo. Vale dizer, as linhas de inteligibilidade da realidade e da natureza. Mais que a dinâmica expansiva da ordem subjacente ao mundo natural, a atividade diagramática de Darwin captava o caráter de seu raciocínio complexo, irrequieto, movido (Voss, 2010 [2007], p. 72). Seus desenhos, assim, denotavam o movimento irregular de seus juízos.

E o naturalista recorreu com frequência ao padrão gráfico-visual desenvolvido pelos estudos geológicos na busca por um modelo de representação e/ou registro adequado para a tradução da dinâmica evolutiva. Nota-se, ademais, que sua disposição ao evolucionismo não apenas coincide com a sistematização da atividade diagramática senão que revela um efetivo entrelaçamento da prática do desenho com a teoria da transmutação. Assim, o questionamento acerca da evolução das espécies vinculava-se ao exercício de sua representação diagramática. Em realidade, o diagrama promovia um acordo. Ao modelar o pensamento, modulava as linhas de sua figuração. Proporcionava, pois, espaços para a testagem e verificação técnica, ou seja, para a experimentação plástica, contribuindo para o refinamento do conteúdo epistemológico de suas proposições científicas. Em uma ampla diversidade de miragens e de caminhos possíveis, a elaboração

constante de imagens e desenhos garantia certa unidade de concepções.

Não resta dúvidas, portanto, de que a imagem consistia em um recurso metodológico recorrente e, assim, participava ativamente no exercício teórico e reflexivo de Darwin. No esforço de articulação e definição visual de suas ideias, notadamente em sua vasta documentação privada, a plasticidade do desenho garantia uma larga margem para a intervenção técnica, bem como para a conjectura e a abstração. Pela pretensão de unificação entre as formas da imagem e a substância epistemológicas de suas ponderações científicas, os esboços de Darwin revestiam-se com uma inequívoca função cognitiva. Agiam, pois, como um estratagema ou recurso de experimentação, prático e especulativo, modulando suas conclusões, conceitos e teoria.

BIBLIOGRAFIA

- Archibald, J. David. *Aristotle's Ladder, Darwin's Tree: The Evolution of Visual Metaphors for Biological Order*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2014.
- Atzmon, Leslie. “Intelligible design: the origin and visualization of species”. *Communication Design*, vol 3, no. 2, 2015; pp. 142–156.
- Barrett et alli (ed). *Charles Darwin's Notebooks. 1836-1844*. Natural History Museum, London: Cambridge University Press, 1987 [1837].
- Bredekamp, Horst. *Darwin's Corals: A New Model of Evolution and the Tradition of Natural History*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2019 [2005].
- Bredekamp, Horst. “Darwins Evolutionsdiagramm oder: Brauchen Bilder Gedanken?”. In Hogrebe, Wolfram. *Grenzen und Grenzüberschreitungen: XIX. Deutscher Kongress für Philosophie*, Bonn. September 2002, Vorträge und Kolloquien. Berlin, Boston: Akademie Verlag, 2004; pp. 863-877.
- Darwin, Charles. *A origem das espécies por meio da seleção natural ou a preservação das raças favorecidas na luta pela vida*. Trad. C. Duarte e A. Duarte. São Paulo: Martin Claret, 2014 [Londres, 1859].

¹⁷ Em inglês, no original: ““In Darwin's hand, the sketch line moves, morphs, starts and stops, and changes course as he thinks. Darwin's build his diagram over time, in a sketching action [...]” (Atzmon, 2015, p. 145).

- Darwin, Charles. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. Londres: John Murray, 1859.
- Darwin, Charles. *The Autobiography of Charles Darwin*. Editor Nora Barlow. London: Norton & Company, 2012 [1876].
- Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002 [1966].
- Gould, Stephen Jay. "Darwin em alto-mar – e as virtudes do porto". In *O Sorriso do Flamingo: reflexões sobre história natural*. Trad. L. C. Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1985]; pp. 323-334.
- Horta, Marcio Rodrigues. "O impacto do manuscrito de Wallace de 1858", *Scientiae Studia*, 1(2), 2003; pp. 217-229.
- Okasha, Samir. "Darwin". In W.H. Newton-Smith. *A Companion to Philosophy of Science*. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc., 2000; pp. 68-75.
- Pietsch, Theodore W. *Tree of life: a visual history of evolution*. Baltimore, Maryland. The John Hopkins University Press, 2012.
- Priest, Greg. "Diagramming Evolution: The case of Darwin's Trees". *Endeavour* 42, 2018; pp. 157-171.
- Prodger, Phillip. *Darwin's camera: art and photography in the theory of evolution*. New York, Oxford University Press, 2009.
- Sulloway, Frank J. "Darwin's Conversion. The Beagle Voyage and Its Aftermath". *Journal of the History of Biology*, vol. 15, no. 3, Fall 1982; pp. 325-396.
- Voss, Julia. *Darwin's Pictures. Views of Evolutionary Theory, 1837-1874*. New Haven, CT: Yale University Press, 2010 [2007]; pp. 124-130.

THIAGO COSTA

Thiago Costa é historiador. Doutorando em Estética e História da Arte pela USP. Autor de "O Brasil Pitoresco de J-B. Debret ou Debret, artista-viajante" (RJ, 2015). Docente do IFMT.

Thiago Costa is a historian. PhD student in Aesthetics and History of Art in USP (University of São Paulo). Author of "O Brasil Pitoresco de J-B. Debret or Debret, traveler-artist" (RJ, 2015). Teacher in IFMT.

ORCID: 0000-0002-2965-8418

ARIADNE MARINHO

Ariadne Marinho é Historiadora. Doutora em História pela UFMT. Docente da Rede Estadual de Ensino de Mato Grosso/Brasil. Organizou – ao lado de Thiago Costa – a obra, "O jardineiro de Napoleão. Alexander von Humboldt e as imagens de um Brasil/América (séc. XVIII e XIX)" (Curitiba, 2019).

Ariadne Marinho is a Historian. PhD in History from UFMT. Teacher of the State Teaching Network of Mato Grosso/Brazil. Organized – along with Thiago Costa – the work, "The Napoleon's gardener. Alexander von Humboldt and the images of Brazil/America (18th and 19th centuries)" (Curitiba, 2019).

ORCID: 0000-0002-4878-4460

Diaries Diários

JIÔN KIIM

JIÔN KIIM

Nasceu em Busan, Coreia. Vive e trabalha no Porto desde 2017. Estudou Artes Visuais na HfBK (Dresden) e Design Industrial pela Hongik University (Seul). A sua prática é transdisciplinar e engloba vários meios, com o desenho em destaque, incluindo também instalação, vídeo, fotografia e performance. Na sua obra, procura habitar o interstício entre a linguagem e o inefável, entre a imagem e o “irrepresentável” que define o espaço do gesto artístico e da sua forma. O seu trabalho está presente na Coleção Municipal de Arte do Porto e foi apresentado em contextos como On The Surface: photography conference, MAAT (Lisboa); Bienal Ci.CLO 19; Anuário’20, Galeria Municipal do Porto e Sede; Galeria Dentro; Galeria de Clube de Desenho; e O Instituto (Porto); Revista Dose; Centro de Memória (Vila do Conde); Salon Sophie Charlotte (Berlim); GnRation (Braga); ZAWP (Bilbau); Art Space O (Seul); Motorenhalle, Ex14 e Oktogon (Dresden); entre outros.

Born in Busan, Korea. Lives and works since 2017 in Porto. She holds a Diploma in Fine Arts from HfBK Dresden and a BFA in Industrial Design from Hongik Univ. in Seoul. Her practice is transdisciplinary and encompasses various media, including drawing as the core, installation, video and performance. The works of Jiôn Kiim appears to inhabit the interstice between language and the ineffable, image and the “irrepresentable” that defines the space of the artistic gesture and its form. In 2017-2018, she collaborated with scopio Editions and developed a photographic research in the projects Terrain Vague; post-Fordist society (ongoing) and Fendas Intemporais. Her work is featured in Porto Municipality’s Art Collection and has appeared in venues and publications such as On The Surface: photography conference | MAAT (Lisbon), Ci.CLO Bienal 19, Anuário ‘20 | Galeria Municipal do Porto/ aSede, Galeria Dentro, Galeria de Clube de Desenho and O Instituto (Porto), Revista Dose #6, Memory Center (Vila do Conde), Salon Sophie Charlotte (Berlin), GnRation (Braga), ZAWP (Bilbao), Art Space O(Seoul), Motorenhalle, Ex14 and Oktogon (Dresden), among others.

In 2020 I took a notebook and I started writing a journal. Instead of writing words, I wrote with forms and colors – through drawing. Words could translate certain dimensions of my experience, but experience goes beyond what we know through our (language-based) consciousness. These drawings are expressions of a state that was not accurately represented in language. To bring the unknown to the surface. Here, the drawings are resistant to analytic reading.

These pictorial surfaces are not painted to represent, or stand for, a particular event or feeling. They are not mimetic. To draw the unknown that is in my mind and body. Not to reveal our emotions or thoughts, but to record the movements in the background of our sensitivity. It is a constant process to reach the point where our mind doesn't move at all, when the vast consciousness begins to become clear. When language turns silent in our mind, we can hear all the quiet sounds. My process of drawing does not arise from a conscious effort of attention, but from the voluntary surrender to the flow of the mind and the object.

The lines and shapes sometimes form sentences, singularly or together, and come as sounds that have their own existence. Free from a definite order of reading. Drawing is a writing that involves the freedom of time and space. We don't know where it begins and where it ends. Where are the commas and the other punctuation? By being open to stay in uncertainty, we don't aim at grasping a certain meaning. We encounter the state of the mind translated into concrete characteristics: color, intensity, tone, rhythm and void.

A possible way to avoid misunderstandings is to reveal the imprecise space between words. While words invite immediate interpretation and mediated feeling, drawings offer their presence to be received. The completeness and incompleteness of the writing is replaced by the incompleteness and completeness of the drawing.

I think it is the most abstract and natural writing to me. The process of drawing does not arise from anticipation: it is not aiming at the results, but it is a continuous practice of being in the moment. These drawings can be read as atmospheric writing: they are perceived, they are felt, but interpretation is incomplete. This journal can 'share the sensible' while keeping its (my) privacy.

Maybe what I try is *Writing degree Zero*.

Keywords: drawing; diary; visual reminiscences; memory; atmosphere

Em 2020, peguei num caderno e comecei a escrever um diário. Em vez de escrever palavras, escrevi formas e cores – através do desenho. As palavras poderiam traduzir algumas dimensões da minha experiência, mas a experiência vai além do que conhecemos através da nossa consciência (que é baseada na linguagem). Estes desenhos são expressão de um estado que não poderia ser corretamente representado pela linguagem. Trazer o desconhecido para a superfície. Aqui, os desenhos são resistentes à leitura analítica.

Estas superfícies pictóricas não são pintadas para representar um acontecimento ou sentimento particular. Não são miméticas. Desenhar o desconhecido que se acumulou na minha mente e corpo. Não para revelar emoções ou pensamentos, mas para registrar os movimentos de fundo da nossa sensibilidade. É um processo constante de atingir o ponto em que a nossa mente se imobiliza, quando a vasta consciência começa a tornar-se clara. Quando a linguagem se torna silenciosa na nossa mente, podemos ouvir todos os sons sussurrantes. O meu processo de desenho não emerge de um esforço consciente da atenção, mas de uma rendição voluntária ao fluxo da mente e ao objeto.

As linhas e formas de desenho, individualmente ou em conjunto, formam por vezes frases, e surgem como sons que têm a sua própria existência. Livres de uma ordem de leitura definida. O desenho é uma escrita que envolve a liberdade do tempo e do espaço. Não sabemos onde começa e onde acaba. Onde estão as vírgulas e a restante pontuação? Mantendo-se aberto para ficar na incerteza, não almejamos fixar um significado certo. Encontramos o estado de alma traduzido em características concretas: cor, intensidade, tom, ritmo e vazio.

A forma possível de evitar mal-entendidos é revelar o espaço impreciso entre as palavras. Enquanto as palavras convidam a uma interpretação imediata e ao sentir mediado, os desenhos oferecem a sua presença para ser recebida. A completude e incompletude da escrita é substituída pela incompletude e completude do desenho.

Penso que a escrita é mais abstracta e natural para mim. O processo de desenho não nasce da antecipação: não aponta a resultados, mas é a prática continuada de ser no momento. Estes desenhos podem ser lidos com escritos atmosféricos: são percebidos, são sentidos, mas a interpretação é incompleta. Este diário pode 'partilhar o sensível' enquanto conserva a sua (minha) privacidade.

Talvez eu esteja à procura do "grau zero da escrita".

Palavras-chave: desenho; diário; reminiscências visuais; memória; atmosfera

Fig. 1-4 (pp. 64-71)
Diário (Julho 2020),
Pigmento em caderno,
A4, 14 páginas.

Fig. 5-7 (pp. 72-76)
Diário (s.d.), Pigmento
em caderno, A4,
32 páginas.





www

www

www

www

www

www





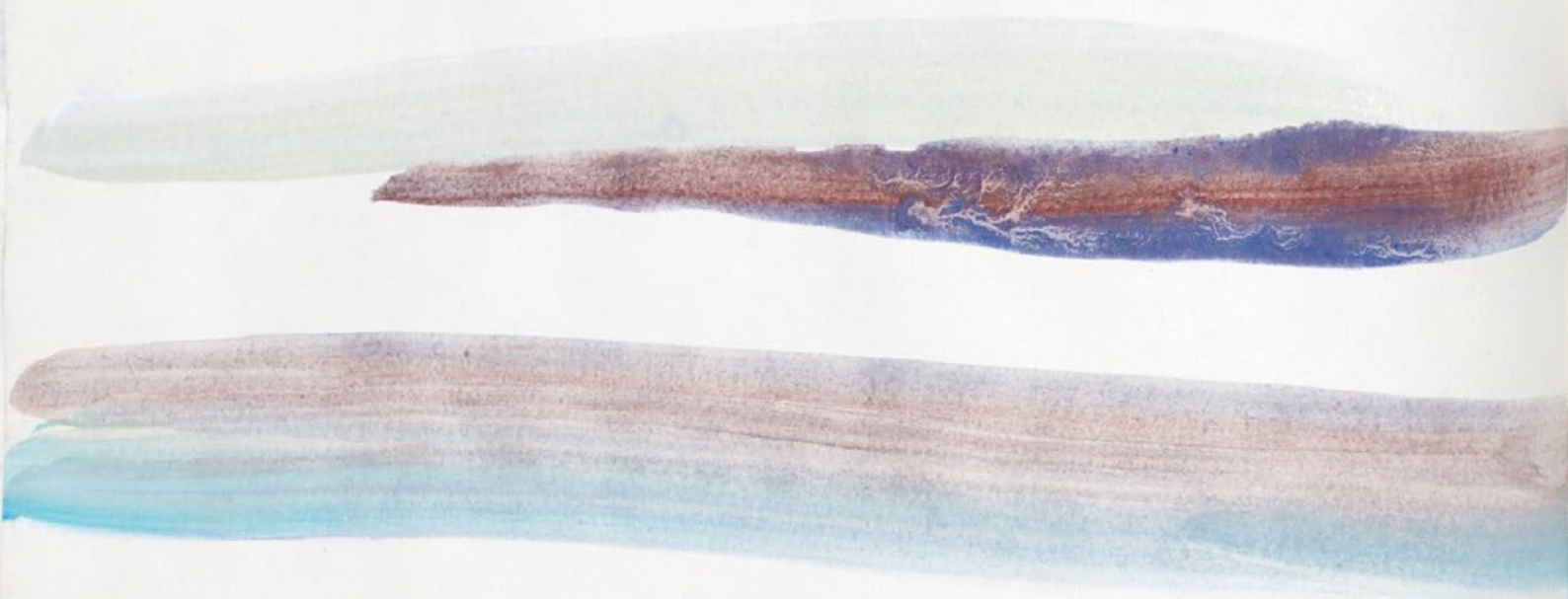


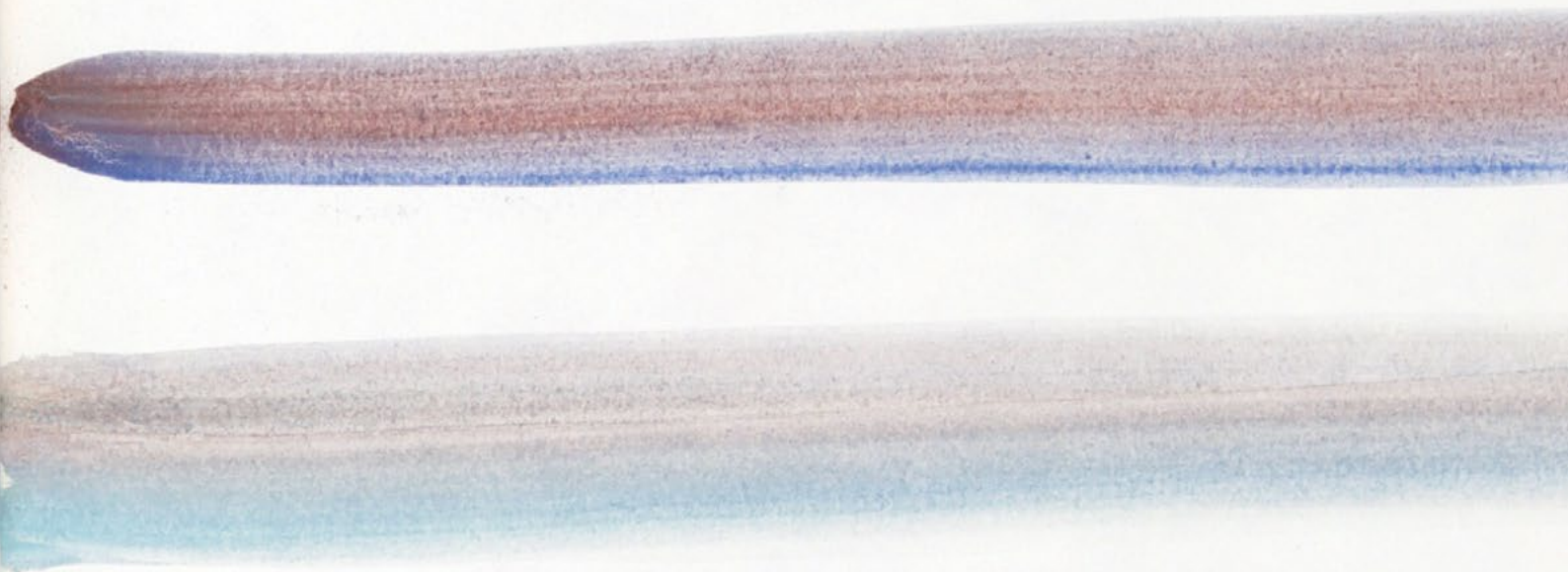














Deixar o caminho à alegria do acaso

AVELINO SÁ

Bela Adormecida de Avelino Sá

EDUARDO CALHEIROS FIGUEIREDO

02

Se é, porventura, conhecida a obstinada atracção que Robert Walser assumiu ter para com a obra dos Irmãos Grimm, e em específico este conto popular, DORNRÖSHEN – à letra “pequena rosa de espinhos” –, dir-se-ia ser idêntica a atracção que a obra daquele vem suscitando a Avelino Sá.

E é sob esse signo, o da revisitação, que também deveremos olhar a pungente alternância temática dos desenhos que compõem a obra “BELA ADORMECIDA” e reter a sensação de repetição que assola em alguns destes trabalhos: ao sugerir, ainda que para imediatamente o subverter, uma obediência a um pressuposto de ilustração enquanto proposição de imagens que se querem equivalentes ou substitutivas à escrita.

Mas é antes uma vaga reminiscência e não uma obediência o que, não sem ironia, sobressai, nesta pintura frágil, abrupta e contraditória (realçada pelo atrito que o texto de Walser imprime face à respectiva origem, implicando-lhe uma inelutável sensação de constrangimento). Ainda que não se impondo de forma evidente, tal constrangimento repercute-se na própria pintura, resultado que, arriscar-se-ia dizer, só poderia ser obtido mediante a opção que Avelino Sá assume nesta obra,

designadamente o carácter bifendido apresentado nestes trabalhos, a sua relação com um referente textual nítido, legível, mas não elucidado através da pintura. No entanto, embora sabendo ser aí que o enigma da obra reside (a não-ilustração e, como tal, não-elucidação) poderíamos, digressivos, diante deles ainda assim exclamar «Erd und Licht!», como Friedrich Hölderlin, sim, terra e luz! Pois se alguns deles nos aproximam, qual sensação frustrante e intransponível, do solo, revelando-se telúricas algumas das superfícies que compõem os trabalhos, noutros, é antes um carácter luminescente que sobressai, impondo-se em todos eles, apesar da alternância e da dissemelhante opacidade, um único fim.

Não é, pois, a pintura que serve o texto, que elucida o texto, que com ele coincide: antes com ele convive – relação que é remota e profícua na obra de Avelino Sá, mas que nunca terá sido tão desabrigada como aqui. Reingressar na escrita de Walser enquanto motivo de pintura, não é, pois, para o artista, um regresso a um espaço já apreendido e, como tal, cómodo ou isento de falha: revela-se, sempre, um ingresso feliz numa vastidão que o liberta.

AVELINO SÁ

Nasceu em 1961, Santa Maria da Feira, é licenciado em Artes Plásticas-Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Vive e trabalha no Porto. Expõe regularmente desde 1982. Além de Portugal, expôs na Alemanha, Espanha, Holanda, Brasil e Cabo Verde. Foi Prémio Amadeu de Souza Cardoso em 2013.

Born in 1961, Santa Maria da Feira, has a degree in Plastic Arts-Painting from Faculty of Fine Arts of the University of Porto. He lives and works in Oporto. He exhibits regularly since 1982. Besides Portugal, he has exhibited in Germany, Spain, Holland, Brazil and Cape Verde. Was awarded the Amadeu de Souza Cardoso Prize in 2013.

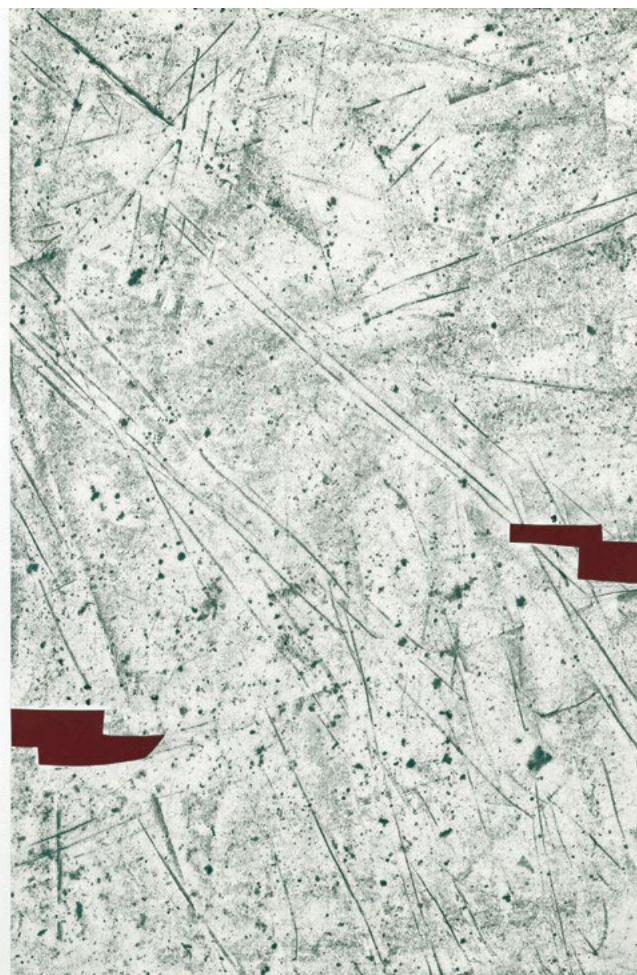
1 Mais recentemente, em Irmãos Grimm, *Contos Completos*, trad. T. A. Bairos, Lisboa, Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2015, pp. 265-266, veio a ser utilizado o título “A Rosa Espinhosa”, aproximando-se mais do original. No conto inclui-se uma nota a que os autores atribuíam uma originalidade ancestral germânica, que a diferenciava da versão francesa: “A jovem que jaz a dormir num palácio rodeado por um mundo de espinhos até ser libertada pelo príncipe certo, perante o qual os espinhos abrem caminho, é a Brunhild adormecida; segundo a saga nórdica antiga ela está circundada por um mundo de chamas, através das quais não consegue passar ninguém, a não ser Sirgurd, que a acorda.”

2 Poema que Paulo Quintela traduziu com o título “O Peregrino”; cfr. Hölderlin, *Poemas* (trad. P. Quintela), 1991, Relógio d'Água, pp. 240-249.

Fig. 1-9 (pp. 79-90)
Desenhos da série:
A Bela Adormecida,
2020. Grafite, colagem
e tinta-da-china
s/ papel, 50x60cm.

Almoçarife: O favor que ele nos prestou claro que é bem duvidoso e tantos cuidados connosco bem os podia ter poupado.

Durante o sono, não fluía tudo, e excelentemente não nos sentíamos todos?



Cocheiro: Estivesse eu a dormir, não tinha agora de trepar p'rá boleia e incomodar-me c'os teimosos coítes dos cavalos.

Cozinheiro: Estivesse eu a dormir, não tinha agora de me zangar com os moços da cozinha.

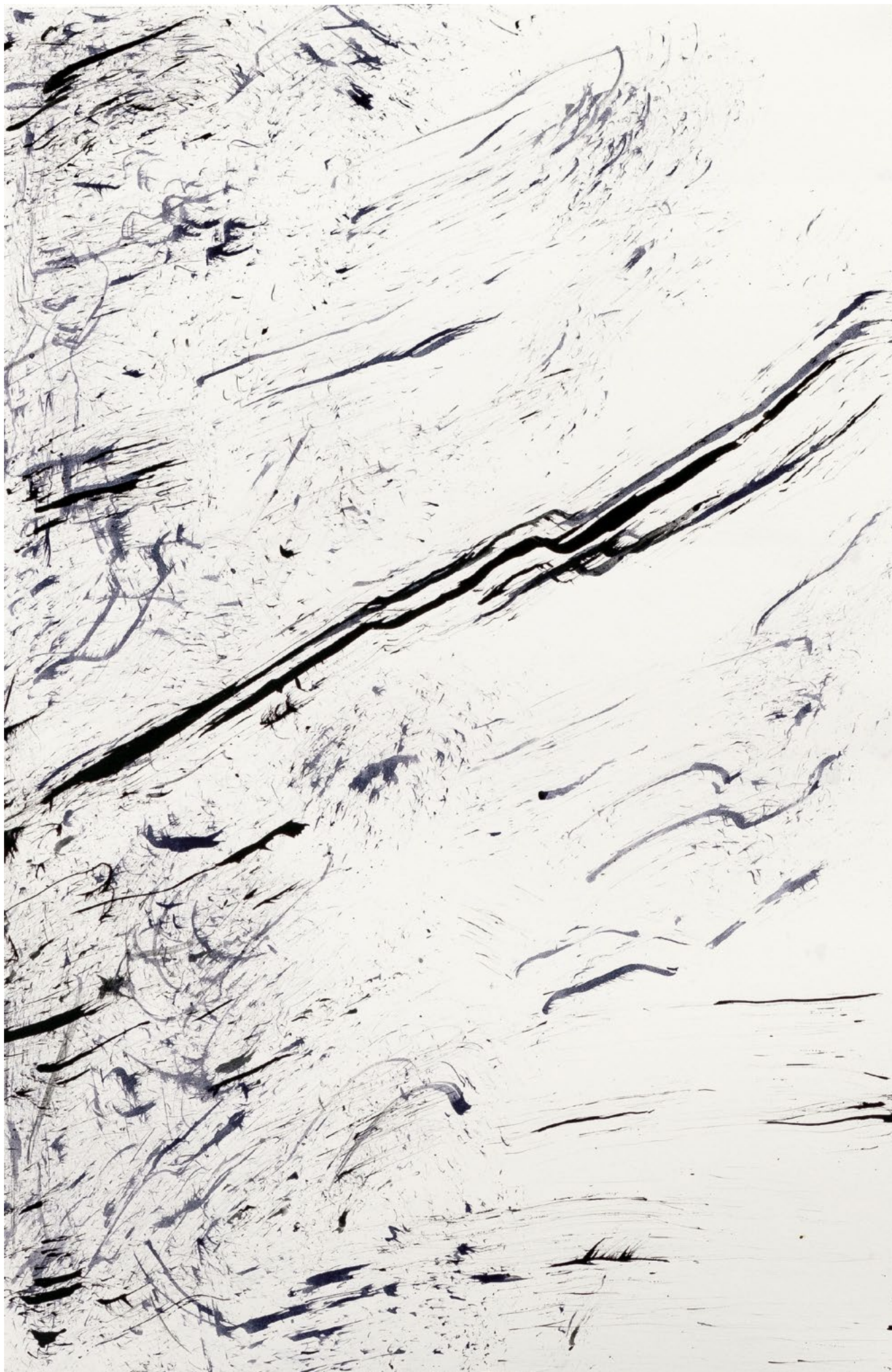
Cozinheira: Estivesse eu a dormir, não depenava agora galinhas.

Governanta: E eu não sacudia almofadas

Criado: E eu não engraxava sapatos.

Caçador: A caça estaria a dormir como eu se este senhor não tivesse aparecido.

Intendente: Livro nenhum me maçaria, nunca reveria as contas, bem poucas preocupações iríamos ter com os saldos.



Bela Adormesida: Diz, como vieste aqui ter?

Não tens olhos como o mar?

Foram ondas a trazer-te ou caíste-nos das nuvens?

Forasteiro: Sou assim tão indesejado?

Bela Adormesida: Por assim me
perturbares o meu agradável sono.



Roi: Primeiro dá-nos
informações.

Forasteiro: Pois sabe: aborrecia-me na corte de meu pai; um dia pus-me a andar, para saber o que é a vida; e quando estava cansado, dormia algures sobre a terra dura, e depois prosseguia; se alguém me barrasse o caminho, defendia-me; e foi então que ouvi falar de ti.

Bela Adormecida: De mim?

Forasteiro: Claro que me apetecia tentar o feito. Prossegui viagem e, apesar de nunca te ter visto, tinha-te sempre diante de mim em espírito, acompanhavas-me os passos, e à noite passava o tempo imaginando como eras doce e amorosa e como seria maravilhoso impressionar-te para que me estimasses um pouco, atrair-te a mim com força, com muita força, e que tu pensasses de mim ser eu para ti algo aceitável.

E agora eis-me aqui, um tanto canhestro, mas que importa desde que aqui esteja em pessoa, como de facto estou.

Continuei viagem e cheguei aqui e penetrei, sem pensar muito na turba envolvente, e logo, como se soubessem que era chegado o momento, os espinhos se separaram, de modo que encontrei o caminho sem entraves e pude então correr para ti; vi-te e beijei-te, e então abriste os olhos.





Bela Adormecida: Oh coitados, os valentes que ousaram desprezar a vida, a quem pareceu mais belo resolver um problema, conquistar honra e amor, do que existir com menos dignidade e valentia. Lembrar-me-ei disto toda a minha vida, e este pensamento deverá animar-me como o perfume das flores; desgraçada serei se não pensar constantemente nisto, para mim igual a respirar.



Forasteiro: Claro, sem dúvida, e eu deveras envergonhado por ser tão bem sucedido agora à tua frente -

Bela Adormecida: Quando tantos bons tiveram de morrer, tantos que, como tu tão fervorosos, por mim ansiavam, que, de olhos azuis brilhantes e cabelo louro, de ânimo puro, de peito jovem cheio de ímpeto juvenil para ganhar esta vida o seu encanto, me disputaram - tu apenas me alcançaste; não lhe concedeu a eles o destino. Não quero isso, portanto lutamos em vão, mesmo que gigantes se metam de perneio. Fortuna! Pff!

Por momentos fiquei quase de mau humor, vê lá! Porém começo a acreditar que tens direitos sobre mim, e é justo que agora te pertença.

Rainha. Não queres pensar melhor sobre este passo?

Medita no que estás a prometer.

Fela Adormecida: Se pensasse nisso muito mais tempo, no fim perdia-lhe gosto. Não, estou em total acordo consigo mesma e agora ele é o meu senhor, embora gostasse de ter imaginado diferente o herói, bem mais formoso, mais gentil e elegante, mais arrebatador também, e, em certo sentido, mais ativo, aí, não devo dizê-lo, tenho de aceitá-lo como é, e faço-o com muito gosto.



Fela Adormecida: Assim seja! Toquem música e alegremo-nos todos juntos. O sol brilha, o céu está azul e os ventos refrescam-nos. O palácio está agora vivo. Todos nós queremos doravante confiar seriamente uns nos outros e, em resumo, construir desta maneira uma sociedade próspera.

Rei: Não faças nada mal, filha, estou de acordo.

Rainha: Eu também.

Forasteiro: E eu, pois doutro modo não podia ser.



Two Finger-Widths Unrest – An Archive-Lead Dialogue in Text and Drawing

DUA
(PATRIZIA BACH AND REGINA DÜRIG)

In their interdisciplinary project *Zum Konvolut F119* (On bundle F119), from which *Two Finger-Widths Unrest* is an excerpt, DUA (Patrizia Bach and Regina Dürig) propose a dialogue between drawing and writing as a collaborative method to artistically explore archival material and challenge one-dimensional, majority-centered concepts of history. The material the dialogue is based on is taken from the TOMIKO Archive – an art project by Patrizia Bach in the form of a photographic archive. It consists exclusively of found family/amateur photographs, predominantly from the 20th century and mostly from the German region.

Keywords: alternative history/s; constraints & collaboration; the archived everyday; drawing and writing

No seu projecto interdisciplinar *Zum Konvolut F119* (On bundle F119), do qual *Two Finger-Widths Unrest* é um excerto, DUA (Patrizia Bach e Regina Dürig) propõe um diálogo entre desenho e escrita como método colaborativo para explorar artisticamente material de arquivo e desafiar conceitos de história unidimensionais e centrados na maioria. O material em que se baseia o diálogo é retirado do Arquivo TOMIKO – um projecto artístico de Patrizia Bach sob a forma de um arquivo fotográfico. Consiste exclusivamente de fotografias de família realizadas por amadores, encontradas predominantemente no século XX e, na sua maioria, na Alemanha.

Palavras-chave: história/s alternativa/s; limitações e colaboração; o quotidiano arquivado; desenho e escrita

DUA

DUA are the Switzerland-based writer Regina Dürig and the Berlin-based artist Patrizia Bach. DUA's projects explore text and drawing in different constellations and constraints. DUA is a friendship and an ongoing artistic dialogue on paper: drawing on their respective practices, Patrizia Bach and Regina Dürig develop collaborative settings to unfold a gentle space of immediacy.

DUA é o nome do colectivo composto pela escritora suíça Regina Dürig e a artista berlinense Patrizia Bach. Os projetos de DUA exploram o texto e o desenho em diferentes constelações e restrições. DUA é uma relação de amizade e um diálogo artístico contínuo sobre papel. Tendo por base as suas respectivas práticas, Patrizia Bach e Regina Dürig desenvolvem configurações colaborativas para revelar um espaço suave de imediatismo.

There lies an almost-electric tingle of excitement in holding a photograph from unknown origin in your hands. You see a person, a place, you see a fine-grained absence. A life flits¹ by – its energy, the darkness, the contrasts. Who was this person? Why are they looking at you? What do you see? In *Two Finger-Widths Unrest*, which is an excerpt from the extensive drawing-and-text project *Zum Konvolut F119* (On bundle F119), we (Patrizia Bach and Regina Dürig) explore these questions and, maybe most importantly, the tingle.

THE ARCHIVE AS AN ART PROJECT

The dialogue in text and drawing *Zum Konvolut F119* is based on the TOMIKO Archive – an art project by Patrizia in the form of a photographic archive. It consists exclusively of found family/amateur photographs, predominantly from the 20th century and mostly from the German region. To date, the collection comprises over 500,000 photographs, which Patrizia is digitizing and indexing piece by piece.

Originally, Patrizia was guided in this project by a very emotional thought – that of saving history and entire phases of life which can be found so carelessly strewn on the ground at overcrowded flea markets. This is where the idea of the bundle comes from, there are no individual photographs in the TOMIKO Archive; the albums and stacks are kept in their entirety. Since 2018 Patrizia is mainly concerned with the (for now) last delivery added to the archive. For over ten years she worked together with a “secret supplier” who browsed house clearing auctions for photo collections. This collaboration ended in 2016 with the extensive contribution of around 6,000 photographs and 72 albums. Subsequently, Patrizia invited different artists to react to the photographs from the last delivery – one of the many works that resulted from this invitation², is *Zum Konvolut F119*.

But why collect other peoples’ private pictures when they themselves (or their heirs) are ready to give or throw them away? For Patrizia, the photographs are evidence of what she sees as history that has not been handed down. Thus, the TOMIKO archive is an encyclopedia of neglected history: How can we preserve alternative history, and how is it to be confronted with the present? How can artistic practice give a voice to suppressed history? Can we find a moment of truth in photographs? What happens to these images in different constellations and environments?

Drawing from our respective practices, we invent constraints and collaborative settings for our work, unfurling a poetic space which encompasses fleetingness, porousness and silence. Bundle F119 contains 151 photographs to which we responded in a conversation of short prose and drawings: we both took a photograph from the bundle and reacted to it in five minutes – Patrizia with a drawing, Regina with a prose miniature written on typewriter. After a while, all the resulting texts and drawings were shuffled and exchanged. Then Regina wrote a text to each drawing and Patrizia made a drawing to each text, again in five minutes. With this method, every photograph is echoed in a fourfold reply: two direct reactions and two indirect ones. The work consists of 604 sheets, 302 drawings and texts.

The time limitation made us react spontaneously to the photographs from the archive, with no filter or prevalent agenda: What can we see and what are we reminded of? What can’t we spot? Where does our gaze turn first? After the five minutes have passed, texts and drawings look at us, and it is hard to say where they came from: a person notoriously asking for directions, men living in walls, a child made from glass. The thought process is brought to a virtual standstill by the time constraint. We are not eager to capture the most beautiful, the most interesting, the most touching aspect of the shot, but to lend our hands to the photograph, allowing it to use us to tell its story – almost automatically. While in a strict *écriture automatique* it is not necessarily desirable to be consistent, to create a coherent piece of writing, the five-minute constraint evokes certain structural elements of automatic writing: most notably the absence of self-censorship. There is so little time to react that is almost impossible to develop an intention, to follow an already-established aesthetic. The results are foreign and personal at the same time. In both the texts and the drawings, a kind of rawness remains, dissolving into splinters of poetry between past and present.

Constructing a *machine à raconter*, a storytelling machine, was one of the main tasks the French writers’ group Oulipo (ouvroir de la littérature potentielle – workshop for potential literature) has challenged itself with, in particular Georges Perec. For his novel *Life, a User’s Manual*³, he devised programmes – mathematical formulas and exhaustive lists with elements that had to appear in the respective chapters of the book⁴. In *Zum Konvolut F119* we use the photographs as programmes. As in Perec’s lists, they supply us with characters, a

¹ “The true picture of the past flits by. The past can be seized only as an image which flashes up at the instant when it can be recognized and is never seen again.” (Benjamin, W.: On the concept of history) Walter Benjamin’s writings (namely “The Arcades Project” and “On the Concept of History”) are the point of departure for several of Patrizia’s projects, for more information see: <https://patriziabach.de/Projekte/Walter-Benjamin-Pas-sagen/>; <https://patriziabach.de/Projekte/on-the-concept-of-history-in-istanbul/>

² See tomikoarchiv.de for other works and collaborations.

³ Perec, G. (2009). *Life a user’s manual*. David R. Godine Publisher.

⁴ See Perec, G. (1993). *Cahier des charges de La vie, mode d’emploi*. Zulma, p. 13.

specific epoch and place, style, clothing, animals, furniture etc.⁵ Unlike Perec, we are not obliged to use all of these elements in our reactions. We allow our regard to be drawn to one element, and allow ourselves to be creative chroniclers, following intuition's immediateness. What we do is inscribe ourselves, our thoughts, bodies and experiences, we create a new layer of history and unfold it gently, carefully, to keep the other layers – already existing and future ones – alive.⁶

THE DIALOGUE IS AN EXTENDED INVITATION

To state the obvious, we are two artists in this project, with two distinct disciplines as background. We react twice to each photograph. The twofoldedness is deeply embedded in the project, as it emphasizes our tentative poetics of the in-between. The dialogue unfolds between us, in between the audience and the drawings/texts. We strive to create a space of absolute openness, allowing the audience to add another layer – by making the original photographs available in a book in the exhibition space. As each drawing and text are referenced, they can be traced back to the original. Thus, our process becomes transparent, the archive material turns into a land-

scape in which the viewers can explore their own ways of seeing and reflecting on the photographs.

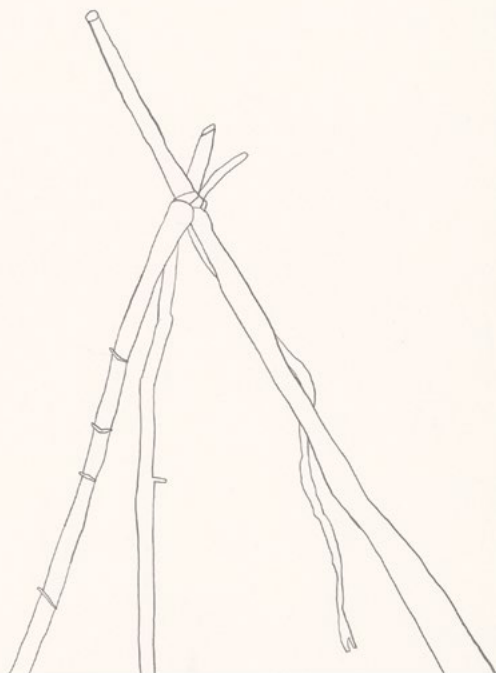
The project hasn't been shown in its entirety yet. For each exhibition⁷ we choose a selection and develop a site-specific hang that allows the sets of four sheets to enter into a dialogue with each other and thus form new connections, contrasts, and references. The material speaks for itself, it creates its own movements and magic. This doubles the moment in the creation process when we put together the sets of four for the first time: a tingle, almost electric. We look at our gazes on paper and they look back, black on white. Sometimes the combination makes the individual drawings and texts stronger, sometimes they become flatter. For this publication we chose those sets of four that, for us, work particularly well. What we cannot replicate in print (due to the limited number of pieces that can be shown and the linear logic of the publication) is the feeling of being inside the work, letting the attention be drawn and creating new connections, an own way of moving through the archive. Our wish to put the work into a conversation with itself, the archive material, and the audience is best summarized with the notion of being *anarchivists*⁸: sensitive to the multiplicity of narratives, driven by intuition and affection.

⁵ ibidem, p. 16.

⁶ In this, Hélène Cixous' concept of *écriture féminine* is an important reference, as she places the tentativeness, the liveliness, the movement – rather than the accomplished, final – at the center of writing. *Écriture féminine* is for her "an inscribing of some sort; it will be [...] not as much a mastered writing, that is, a writing that is aware of writing and observes itself while writing, but an alive writing, ungraspable, in the realm of the subconscious, the phantasms." (Cixous, H. (1980) *Weiblichkeit in der Schrift*. Merve, p. 23, my translation).

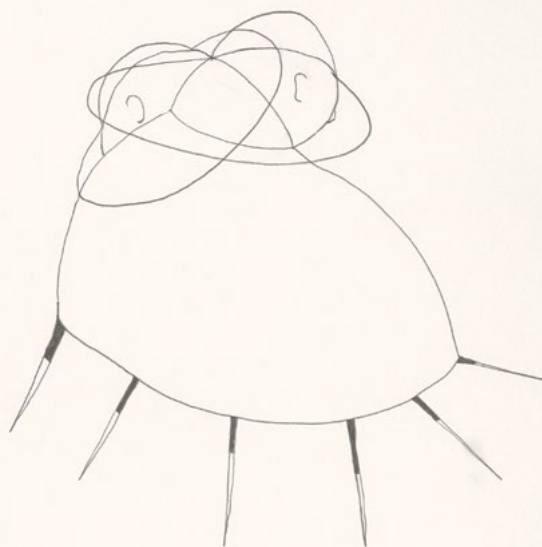
⁷ Zum Konvolut F119 was so far shown in Pavillon am Milchhof, Berlin/Germany, 2022, Cantonale 2020, Kunsthau Langenthal/Switzerland, 2020/21 as well as in an Open Studio event at Künstlerhaus Mengerzeile, Berlin, 2020.

⁸ "To me, anarchives are a complementary opposite and hence an effective alternative to archive. [...] Following a logic of plurality and wealth of variants, they are particularly suited to handle events and movements; that is, time-based sensations. Just as the archeological sees itself first and foremost as an activity, anarchives are principally in an active mode. They do not, however, lay claim to leadership. Nor do they claim to truthfully know where things come from and where they may be headed to. The origin is and remains a trap. Anarchives do not follow any external purpose; they indulge in waste and offer presents. Basically, they are indebted to a single economy, that of friendship." Zielinski, S., & Winthrop-Young, G. (2015). *AnArcheology for AnArchives: Why Do We Need – Especially for the Arts – A Complementary Concept to the Archive?* *Journal of Contemporary Archaeology*, p. 121.



Mitten auf der Kreuzung steht eine
eilig aus Reisig zusammengebundenen
Ueberheblichkeit
Kissen, es hatte beinahe Unfälle
gegeben, aber niemand ~~nix~~ hält an,
steigt aus und brennt ^{sie} ~~es~~ nieder.

Es scheint naheliegend, dass viele
Männer, die sich dem Glauben
verschrieben haben, ~~nix~~ ein Sehnen
nach einem zweiten Körper verspüren,
angemessen biegsam. Nur ~~nix~~
einer sehnte sich danach, allein
zu bleiben, aber als Cowboy, am
Feuer, in der Prarie.

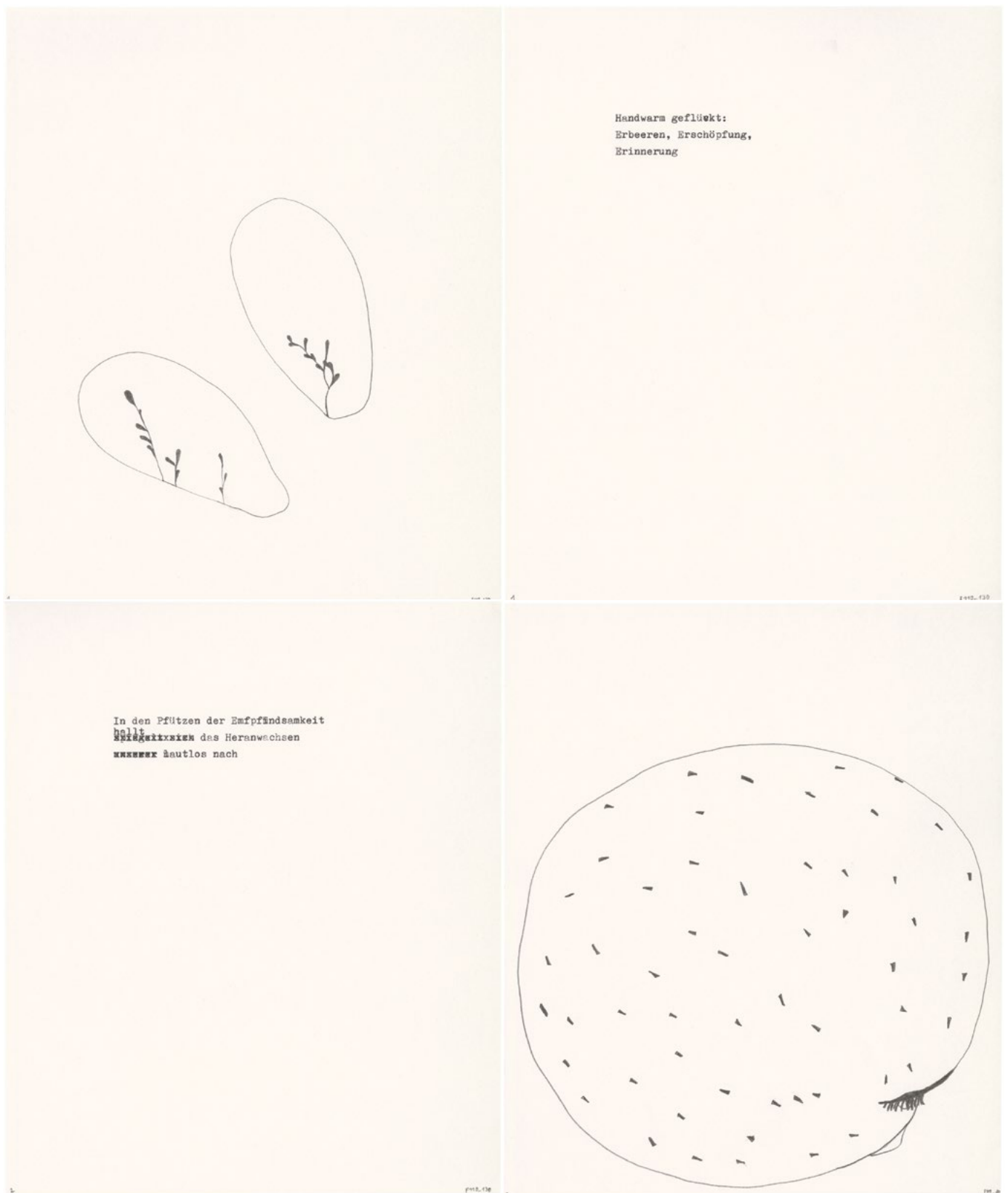


PSIAX

Fig. 1 F119_143.

In the middle of the crossroads an arrogance is
standing, hastily tied together from brushwood,
there had almost been accidents, but no one
stops, gets out and burns it down.

It seems obvious that many men devoted to faith
feel a longing for a second body, appropriately
pliable. Only one longed to remain alone, but
as a cowboy, by the fire, on the prairie.

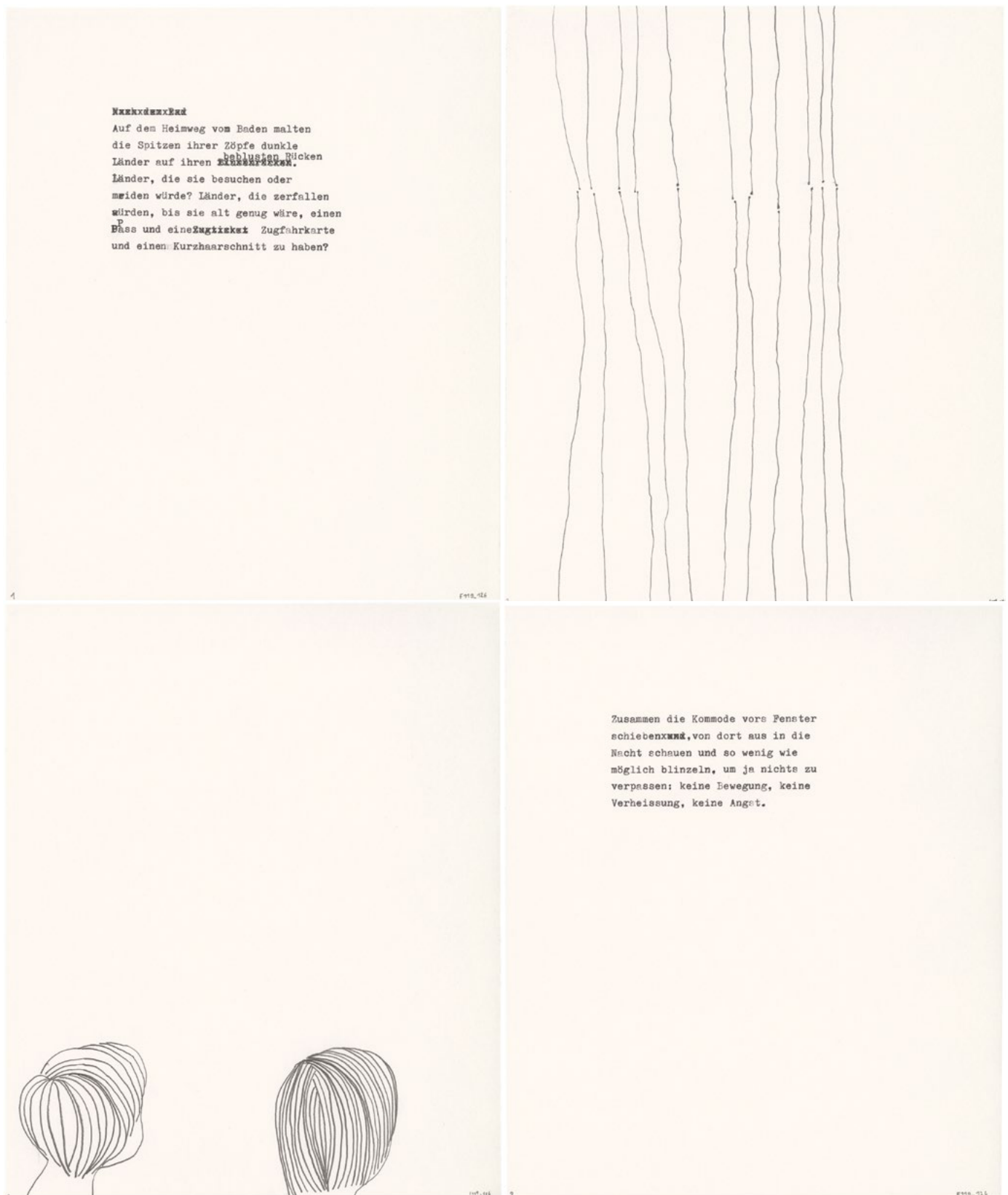


PROJETO

Fig. 2 F119 - 130.

Hand-picked warm:
strawberries, exhaustion,
memory.

In the puddles of sensibility
growing up reverberates silently.



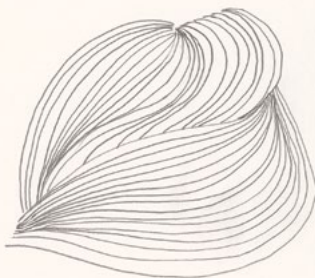
PSIAX

Fig. 3 F119_126.

On the way home from taking a swim, the tips of her braids painted dark countries on her blouse back. Countries she would visit or avoid? Countries that were to collapse until she was old enough to have a passport and a train ticket and a short haircut?

Pushing the chest of drawers in front of the window. From there, looking out into the night, blinking as little as possible so as not to miss anything: no movement, no promise, no fear.

Michi war oft damit beschäftigt,
 Posen nachzuahmen, die er heimlich
 im Fernsehen gesehen hatte. Leider
 durften ~~die~~ seine Klassenkameraden,
 wie er, nur Kindersendungen schauen ~~zu~~
 und ~~sehen~~ ^{würden} seinen Effort frühestens
 in zwei oder drei Jahren zu schätzen
 wissen, wenn er schon lange von der
 Schule geflogen sein und eine Ausbil-
 dung zum Elektriker machen wird, weil
 seine Eltern und Lehrer sich einig
 darüber ~~waren~~ ^{waren}, dass ~~er~~ ihm für eine
 höhere Schule sowohl Konzentration
 als auch Durchhaltewillen fehlt.



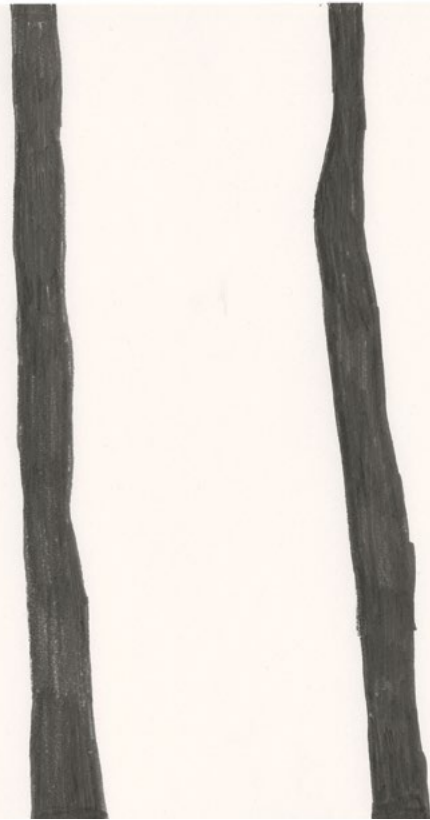
ineinandergeschlungen
 geschlungen
 888
 8

Fig. 4 F119_124.

Michi was often busy imitating poses
 he had secretly seen on TV. Unfortunately,
 his classmates, like him, were only
 allowed to watch children's shows and
 would not be able to appreciate his
 efforts until two or three years from now
 at the earliest, when he will have long
 since been expelled from school and will
 be training to be an electrician, because
 his parents and teachers agreed that
 he lacked both concentration and stamina
 for higher school.

Intertwined.

Eigentlich, sagte Erika, während sie ein bisschen Schorf von ihrem Unterschenkel pulte, hatte ich mir immer gewünscht, dass Menschen sich auch verpuppen. Und dann würden da Überall ~~in~~ diese trockenbraunen Kinderhüllen kleben an der Unterseite des Bettes oder an der Tür. Aber ~~heute~~ ^{heute} habe ich gelesen, sagte sie und aus der Haut trat ein Kugelnchen Blut, dass ~~schmerz~~ Raupen sich in ihren Kokons zu kompletter Matsche auflösen, ~~die~~ ^{die} sich dann ~~neu~~ ^{neu} zusammensetzen muss zum ~~Körper~~ ^{Körper} eines Schmetterlings.



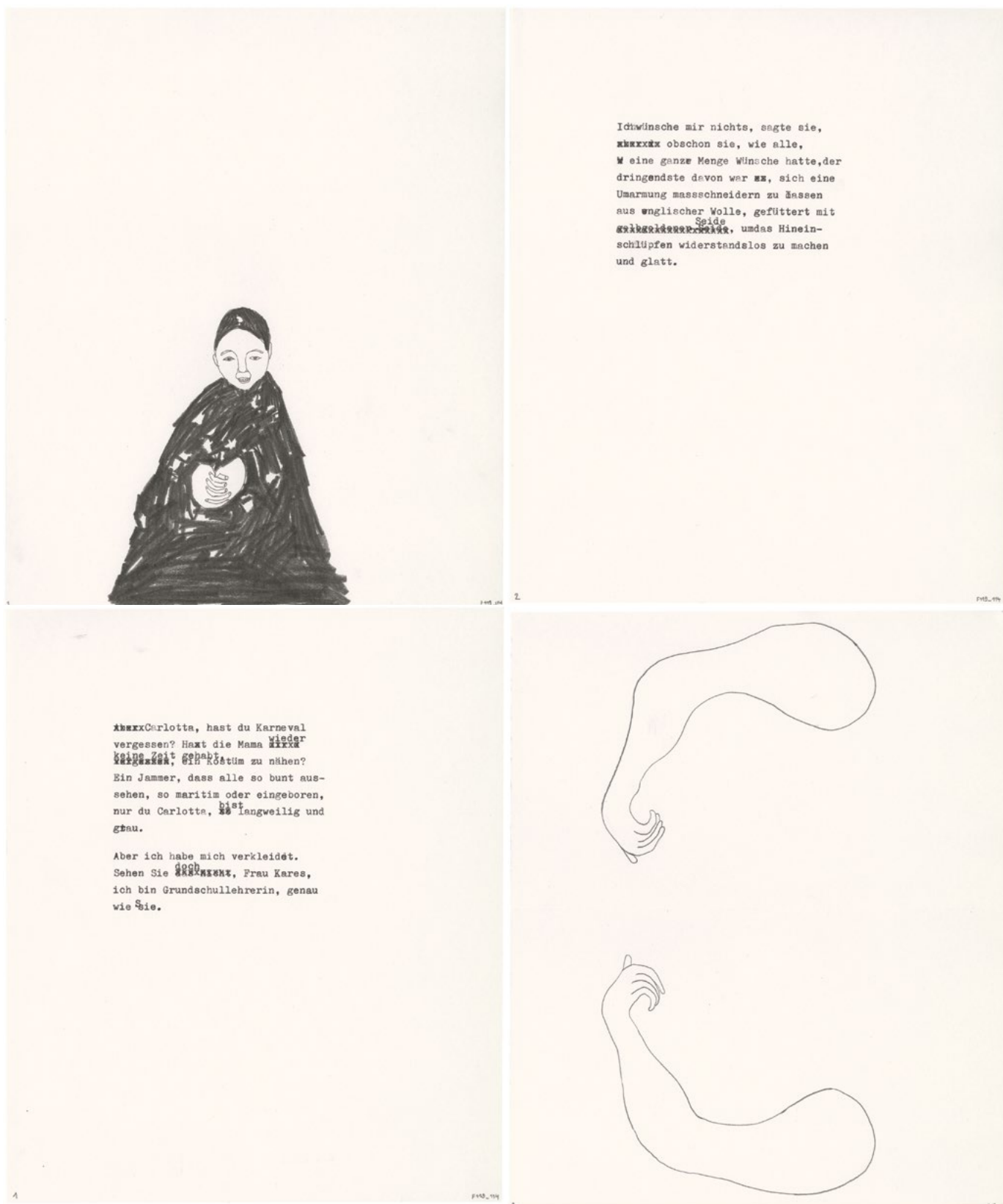
Die Gleichzeitigkeit steigt
als träge Flut über die
Ufer unserer Zeit

PSIAX

Fig. 5 F119_118.

Erika said, while pulping a bit of scab from her shin, I had always wished that people would pupate. And then there would be these dry-brown infant shells stuck to the underside of the bed or the door. But the other day I read, she said, and a bead of blood escaped from the skin, that caterpillars dissolve in their cocoons into utter slush, which then has to reassemble itself all over again into the body of a butterfly.

Simultaneity rises as a sluggish tide over the shores of our time.



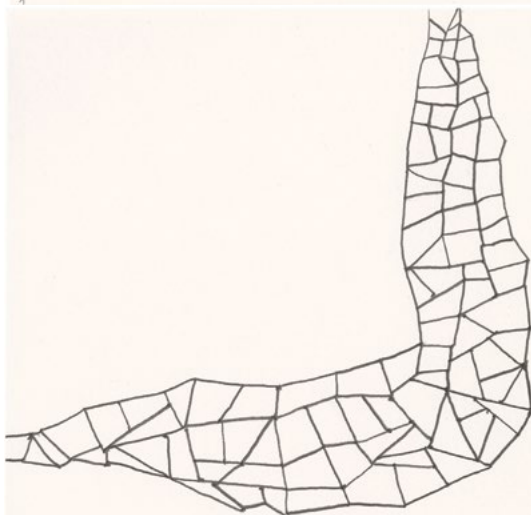
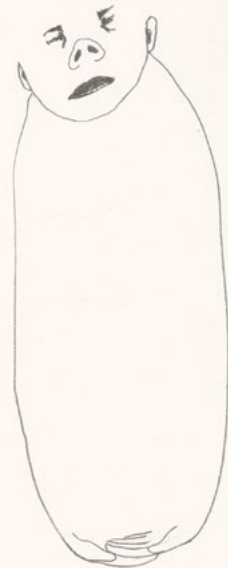
PSIAX

Fig. 7 F119_114.

Carlotta, have you forgotten Carnival?
Did mom not have time to sew a costume
again? It's a shame that everyone looks
so colourful, so maritime or indigenous,
only you Carlotta, are boring and grey.
But I did dress up, Mrs Kares, I'm an
elementary school teacher, just like you.

I don't wish for anything, she said, although
she, like everyone, had a lot of wishes. The
most urgent of them was to have a hug tailored
from English wool, lined with silk, to make
slipping into it effortless and smooth.

Bis ins hohe Alter wartete Alexej
auf die Frau, die ihn komplett
ruinieren würde mit ihren Ansprüchen ,
ihrer Prunksucht, ihrem Neid. ~~Alexej~~
~~alle Frauen, die ihn kennen, wissen~~



Ich habe Theo einen ~~sehr~~ hässlichen
Schal ~~ge~~strickt (weil ich nicht stricken
kann, mir aber eine Art Weiblichkeit
beweisen wollte), dass die eigentliche
Geste der Liebe nicht die Stunden des
kläglichen Handarbeitens sind, sondern
die Tatsache, dass er ihn tatsächlich
trägt.

PROJETO

Fig. 8 F119_124.

Until late in life, Alexei waited for the woman who would completely ruin him with her demands, her ostentation, and her envy.

I made such an ugly scarf for Theo (because I don't know how to knit, but wanted to prove some kind of femininity to myself) that the real gesture of love is not the hours of miserable needlework, but the fact that he actually wears it.

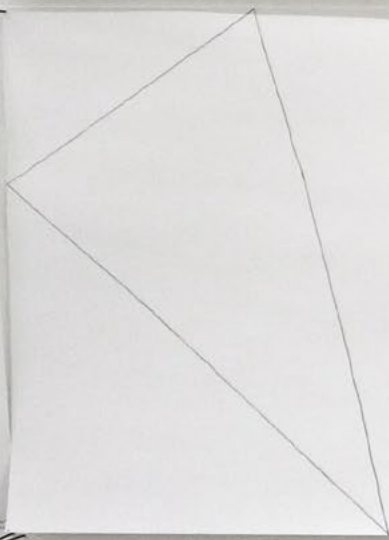
Fig. 9 Exhibition view,
Kunsthaus Langenthal,
Switzerland.

Vom Weiten sieht der Horizont aus
 Salkstein den Notz. zont aus Haus-
 hallenauer wirklich von Verwechseln
 khallich, sofern man kein Einzel-
 mischer ist mit ~~Kreuzen~~ Augen
 aus Himmelstein.

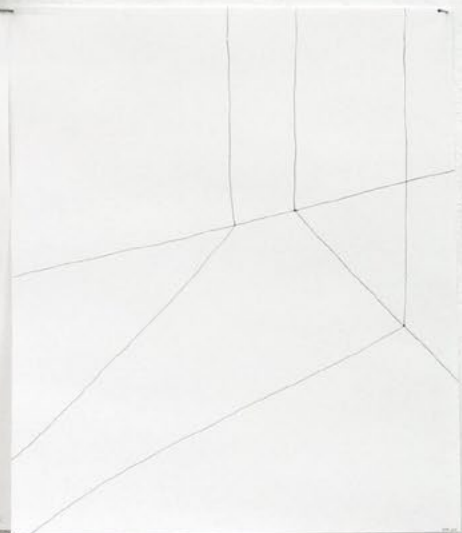
Es klingt, als ob der Wind mit
 Drostbögen hantiert, findet du
 nicht?
 Klingt wie eine Palme.
 Du immer mit deinen Fotologien,
 wenigstens im Urin: könntest du
 dich annehmen.



Bei Fallwind konnte ~~etwas~~
 nichts anderes tun, als bei
 Halb heruntergelassenen Läden
~~Teufel~~ reglos zu sein,
 da mannten die Luftströme
 sämtliche Gewissheiten bis
 zur Unkenntlichkeit durch-
 einanderbrochen.



Jurks Lieblingspiel war es,
 so zu tun, als sei er nicht da.
 Er stand in einer Ecke des Raums,
 ganz unbeweglich und fahl.
 Als Anfang kam uns das unheimlich
 vor, aber mit der Zeit vergahen
 wir ihn totschlich.



es beruhigt sich, zu wissen,
 dass du beherrlich bist ~~ist~~
 und trotzdem beiseite



In sehr seltenen Fällen ist die
 Folgerichtigkeit derart überbietet,
 dass sie mit voller Absicht vergisst,
 wo oben und unten, hinten und vorn
 gewesen sein sollte.

#6

Daily Drawing Desenho Diário

BART GEERTS

PSIAX

Since June 2021 I have been working on the Daily Drawing project. It started as a visual diary without an overarching theme or predefined criteria except for the plan to draw on a daily basis and to make one drawing public every day. I started the drawings on A4-sized paper because it feels familiar, is easy to handle, and allows me to make good quality digital scans for online publishing. Since the beginning of the project, I have stuck to that size.

Throughout the drawings there is an attempt (and I am referring to Trinh T. Minh-ha here) to *draw nearby*. My drawing practice starts from what is close at hand and uses that to embark on a conversation *through drawing*. I do not use drawing in the sense of to draw *something* or to make a drawing *about something*. Rather, drawing is a process to understand what is happening right in front of me while drawing. It is a process of me shaping the drawing and the drawing shaping me. The paper becomes a meeting ground, a place for a dialogue the mind cannot immediately articulate into words.

Words are often present in the drawings. They sometimes act as a starting point, or they are added or erased during the process. Often, they set in motion the implicit 'rules' for the drawing to happen and instigate the dialogue on paper. Sometimes the graphic form of the written word opens a new direction while drawing. Sometimes it's the sound of the word, or its semantic meaning that takes the lead. And during that conversation a map starts to appear. If words or writings are involved in whatever stage of the drawing, they often gradually lose their semantic function. They survive as visual markers on this map, traces of thought.

Desde junho de 2021, trabalho no projeto *Daily Drawing*. Começou como um diário visual sem um tema ou critérios pré-definidos, exceto o plano de desenhar diariamente e tornar público um desenho a cada dia. Comecei os desenhos em papel A4 por ser um formato familiar, fácil de manusear e me permitir digitalizações de boa qualidade para publicação online. Desde o início do projeto, mantive esse tamanho.

Ao longo dos desenhos há uma tentativa (e faço referência aqui a Trinh T. Minh-ha) de desenhar os arredores. A minha prática de desenho começa com o que está à mão e faz-se assim para iniciar uma conversa através do desenho. Não o faço no sentido de desenhar algo ou fazer um desenho sobre algo. Em vez disso, desenhar é um processo para entender o que acontece à minha frente enquanto desenho. É um processo em que eu moldo o desenho e o desenho me molda. O papel torna-se um ponto de encontro, um lugar para um diálogo que a mente não consegue articular imediatamente com palavras.

As palavras estão frequentemente presentes nos desenhos. Às vezes, agem como ponto de partida, ou são adicionadas ou apagadas durante o processo. Muitas vezes, acionam as 'regras' implícitas para que o desenho aconteça e instigam o diálogo sobre o papel. Às vezes, a forma gráfica da palavra escrita inaugura uma nova direção para o ato de desenhar. Às vezes, é o som da palavra ou o seu significado semântico que assume a primazia. Durante a conversa um mapa começa a aparecer. Se palavras ou escritos estão envolvidos em qualquer fase do desenho, muitas vezes começam a perder gradualmente sua função semântica. Sobrevivem como marcadores visuais do mapa, como traços de pensamento.

BART GEERTS

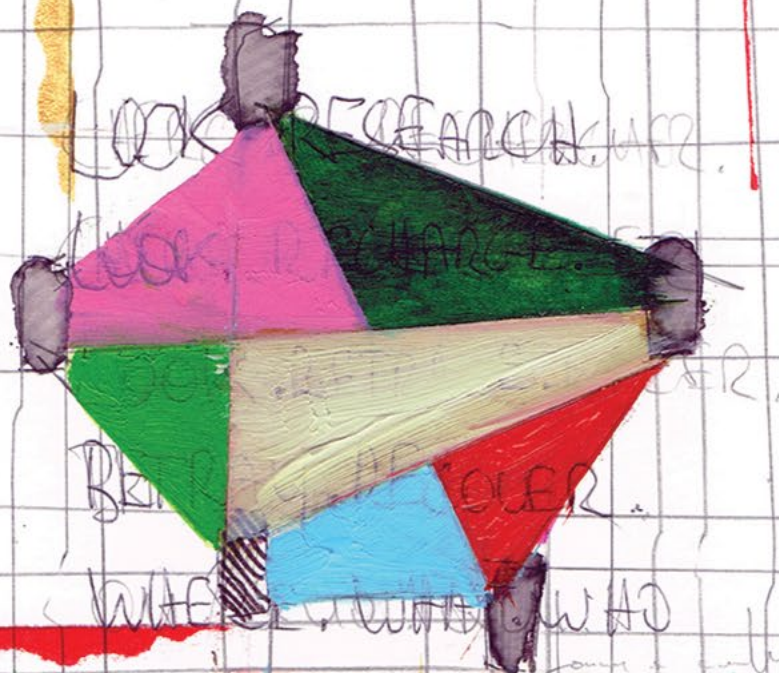
Nasceu em 1978. É um pesquisador em artes com especial interesse pelo desenho como método de investigação. Geerts é PhD em Belas Artes e mestre em Filologia Germânica e em Belas Artes. Ele é professor na LUCA School of Arts e no Instituto Superior de Filosofia da KU Leuven.

Born in 1978, is an artistic researcher with a special interest in drawing as a research method. Geerts holds a PhD in Fine Arts and MAs in Germanic Philology and Fine Arts. He is assistant professor at LUCA School of Arts and the Higher Institute for Philosophy of KU Leuven.

www.battlebooth.be

Typografie, bana en støjomsig: Alderr

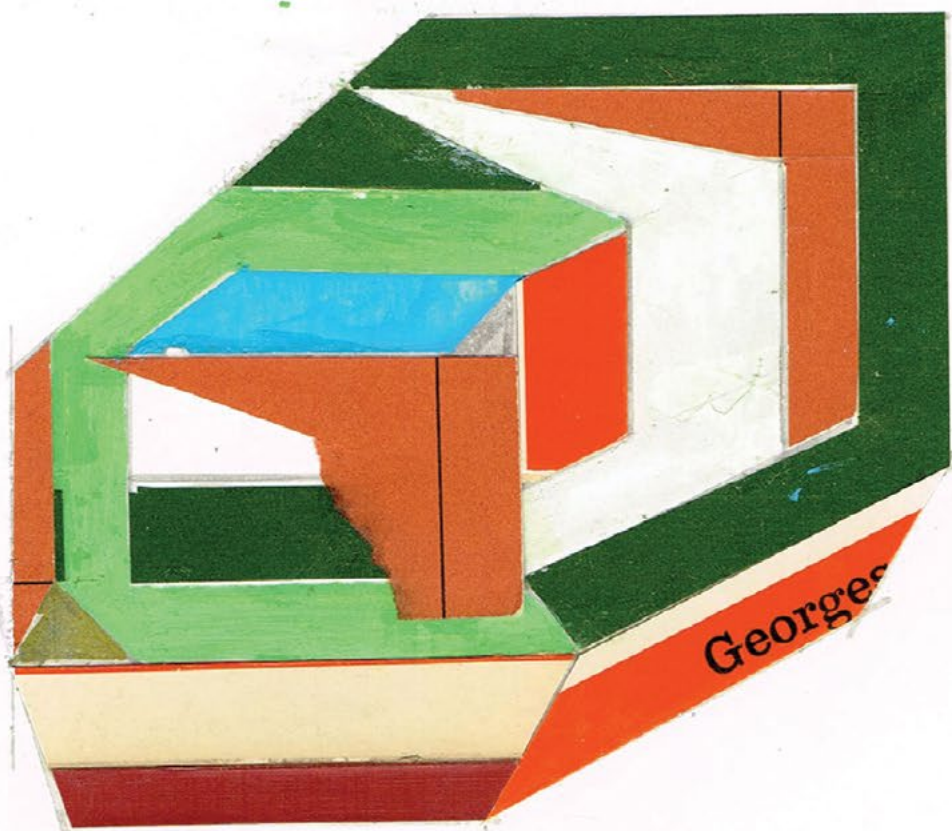




89

Bruxelles

200422



23 05 22

#6

Mancha de texto

Text stain

TEIXEIRA BARBOSA

PSIAX

Precisava urgentemente de riscar qualquer coisa. Por um mero acaso, encontrei 150 títulos de músicas dedicadas contra a guerra desde o início do século XX.

Comecei a riscar as letras num enquadramento próximo do formato A5 (14,8x21cm, papel encontrado no lixo) deixando que cada título se orientasse pela folha de papel conforme a intuição assim o fosse sugerindo; depois, variando o formato do suporte, a escala dos caracteres e o meio riscador, foram-se acumulando distintas soluções gráficas para cada composição.

As composições compõem-se de distintas camadas. Por vezes uma, outras vezes duas ou mais camadas dependentes do meio riscador, da escala das letras ou do formato do papel. Cada camada corresponde a um ciclo completo de 150 títulos de músicas.

Em “Mancha de texto” acumulam-se linhas sem o sentido do significado que a própria escrita propõe. Não se trata de propor uma narrativa, nem um sentido. O que sucede não é o caos, mas o acontecimento do Ser através das sensações que a gramática visual sugere. Dá-se, então, o surgimento do acaso que propõe a passagem a uma construção e condição peculiar. É o momento onde se extrai o intercâmbio entre o passado e o presente, estabelecendo correspondências veladas numa rede de memórias como acto ético e estético.

Aqui, a percepção opera livre do encadeamento narrativo para acolher o prazer do desconhecido numa trajectória sensorial. Constitui-se um acontecimento sensorial que escapa à direcção das letras e das frases, traduzindo-se numa aparente abstracção onde as manchas conduzem para uma releitura do tempo como enunciado visual.

Trata-se, portanto, de imagens que sugerem uma relação de proximidade e de distância que, por consequência, se confronta com qualquer coisa que se encontra “entre” alguma outra coisa, produzindo intervalos de tempo. A presença da luz e a sua ausência estabelecem, igualmente, intervalos onde o silêncio das imagens produz um ruído próprio; desvelando mais um aspecto dos momentos singulares da representação gráfica ao gerar situações paradoxais, em que a realidade e a representação se fazem sentir no mesmo plano. Porque as ressonâncias dos elementos plásticos têm a capacidade de nos relacionar com as coisas e o mundo.

I urgently needed to scratch something out. By a mere chance, I found one hundred and fifty song titles dedicated to or against the war since the beginning of the 20th century.

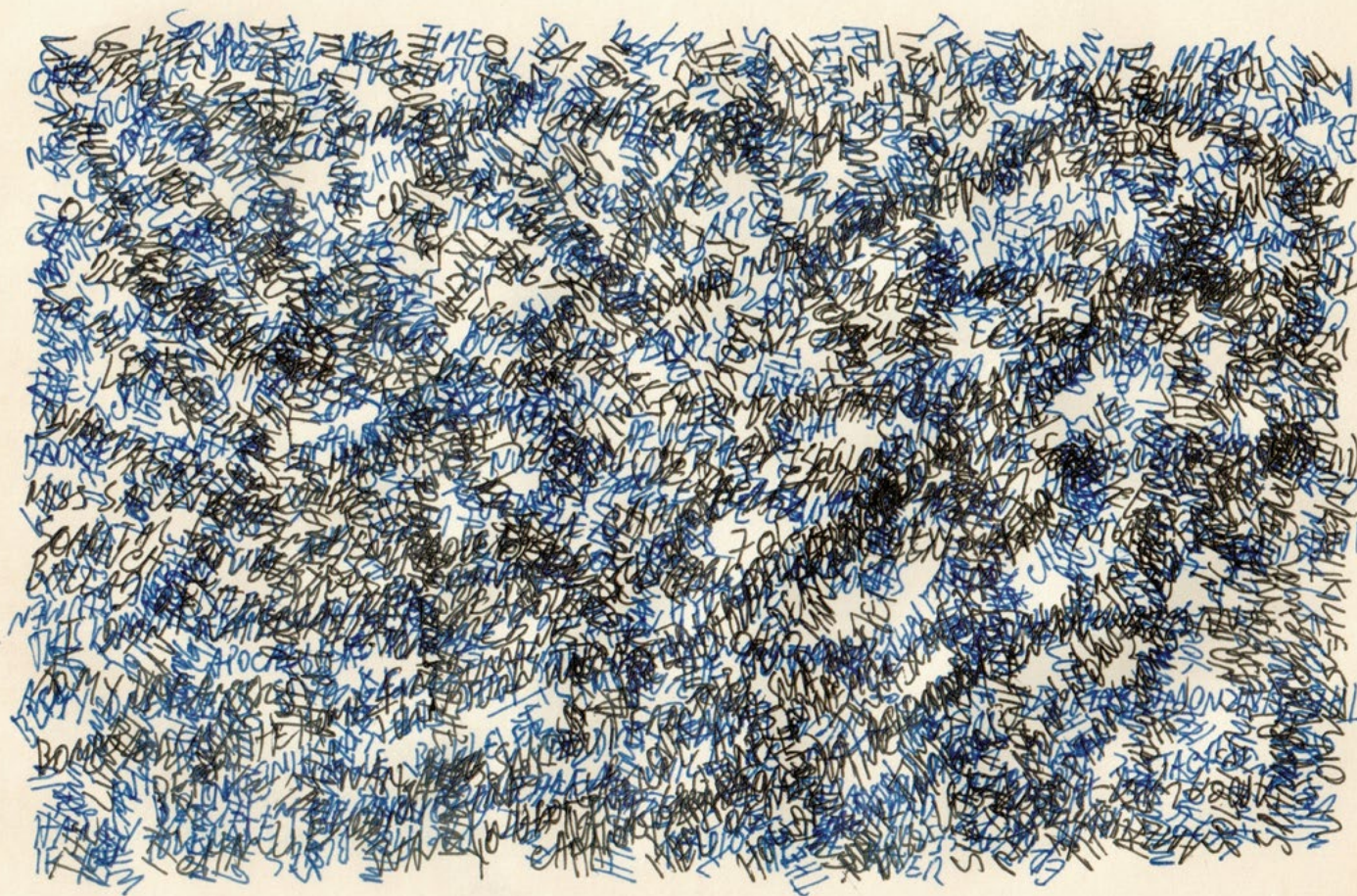
I started scratching the letters in a framework close to A5 format (14,8x21cm, paper found in the trash), letting each title guide itself through the sheet of paper as intuition suggested; then, varying the format of the support, the characters' scale and the scratching medium, different graphic solutions were accumulated for each composition.

Compositions are composed of different layers. Sometimes one, sometimes two or more layers depending on the scratching medium, the scale of the letters or the paper format. Each layer corresponds to a complete cycle of one hundred and fifty song titles.

In Text Stain lines accumulate without the sense of meaning that writing itself proposes. It is not about proposing a narrative, nor a sense. What happens is not chaos, but the happening of Being through the sensations that the visual grammar suggests. It is then the emergence of chance that proposes the passage to a peculiar construction and condition. It is the moment when the exchange between the past and the present is extracted, establishing veiled correspondences in a network of memories as an ethical and aesthetic act.

Here, perception operates free from the narrative enchainment to welcome the pleasure of the unknown in a sensorial trajectory. That is, a sensorial event that escapes the direction of the letters and sentences, translating itself into an apparent abstraction where the stains lead to a re-reading of time as a visual enunciation.

These are, therefore, images that suggest a relationship of proximity, of distance which, consequently, confronts something that is “between” something else producing intervals of time. The presence of light and its absence also establish intervals where the silence of the images produces a noise of its own; revealing yet another aspect of the singular moments of graphic representation by generating paradoxical situations, in which reality and representation are felt on the same plan. Because the resonances of the plastic elements have the capacity to relate us to things and the world.



TEIXEIRA BARBOSA

Marco de Canaveses, 1967. Vive e trabalha no Porto. Artista, curador e professor de desenho. Expõe regularmente desde 1995. Representado em colecções privadas e institucionais. Doutoramento em Desenho pela FAUP, 2016. Mestre em Artes Plásticas, FBAUP, 2005. Investigador - Fac. Belas Artes de Pontevedra da Universidade de Vigo, Espanha, 2000. Licenciado em artes plásticas - escultura, FBAUP, 1995. Criador e curador do Projecto Extéril, 1999 (www.exteril.com). Criador e curador do Proj. Poste - video arte, 2012. Docente de Desenho na FAUP desde 2000. Criador dos Blogues de desenho 1, 2 e 3, FAUP, 2007-2010 (<https://desenho2faup.blogspot.com/>). Criador e curador do projecto de Desenho - Riscotudo, FAUP, 2016 (<https://riscotudo.wordpress.com/>). Colaborador do Núcleo de Investigação em Desenho - NID, do Inst. de Investigação em Artes, Design e Sociedade - i2ADS, da FBAUP.

Marco de Canaveses, 1967. Lives and works in Oporto. Artist, curator and drawing teacher. Exhibits regularly since 1995. Represented in private and institutional collections. PhD in Drawing, FAUP, 2016. Master in Fine Arts, FBAUP, 2005. Researcher in Fac. Belas Artes de Pontevedra of the University of Vigo, Spain, 2000. Degree in Plastic Arts - Sculpture, FBAUP, 1995. Creator and curator of Projecto Extéril, 1999 (www.exteril.com). Creator and curator of Proj. Poste - video art, 2012. Drawing teacher at FAUP since 2000. Creator of the Drawing blogs 1, 2 and 3, FAUP, 2007-2010 (<https://desenho2faup.blogspot.com/>). Creator and curator of the Drawing project - Riscotudo, FAUP, 2016 (<https://riscotudo.wordpress.com/>). Collaborator of the Drawing Research Group - NID, of the Research Institute in Arts, Design and Society - I2ADS, of FBAUP.

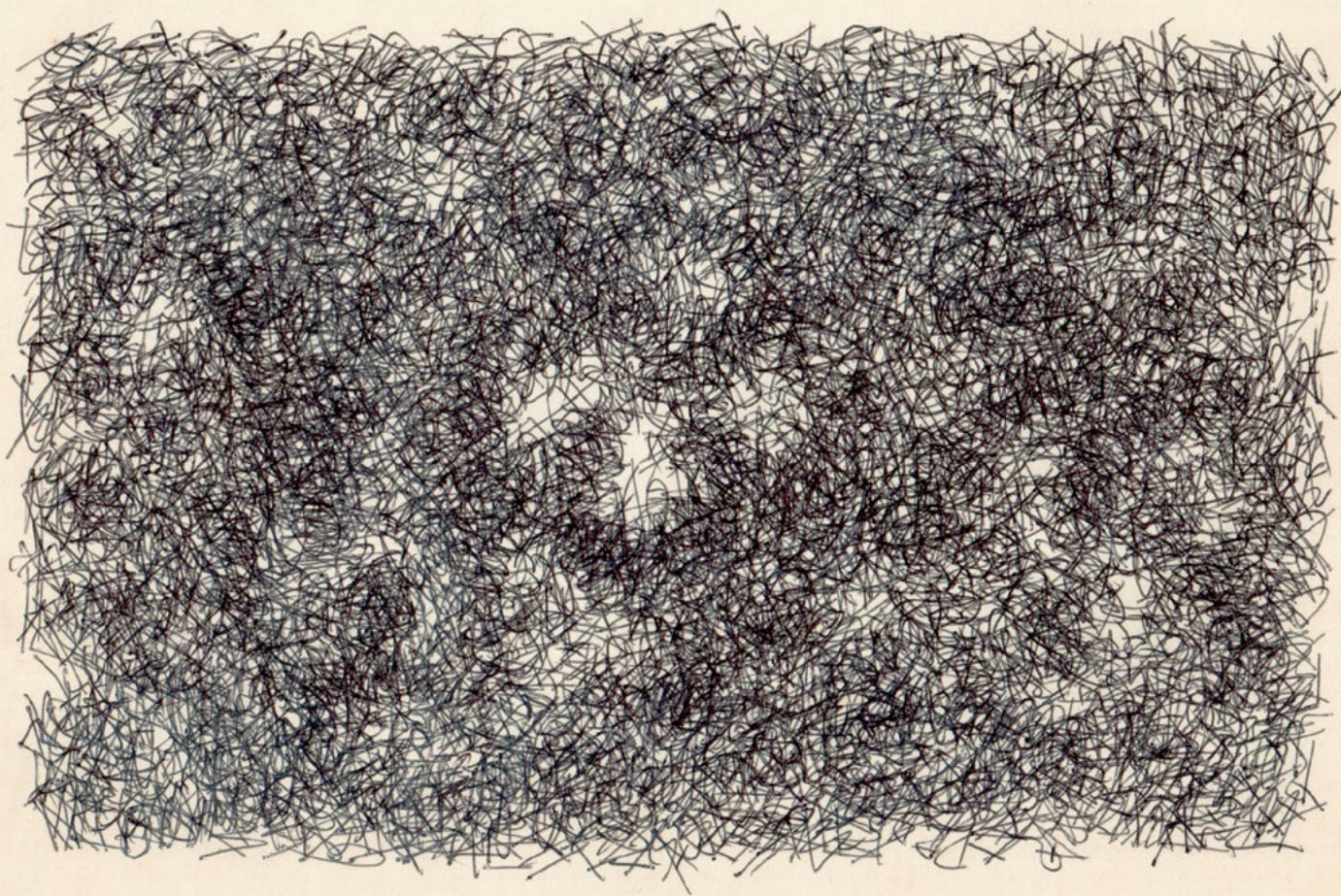
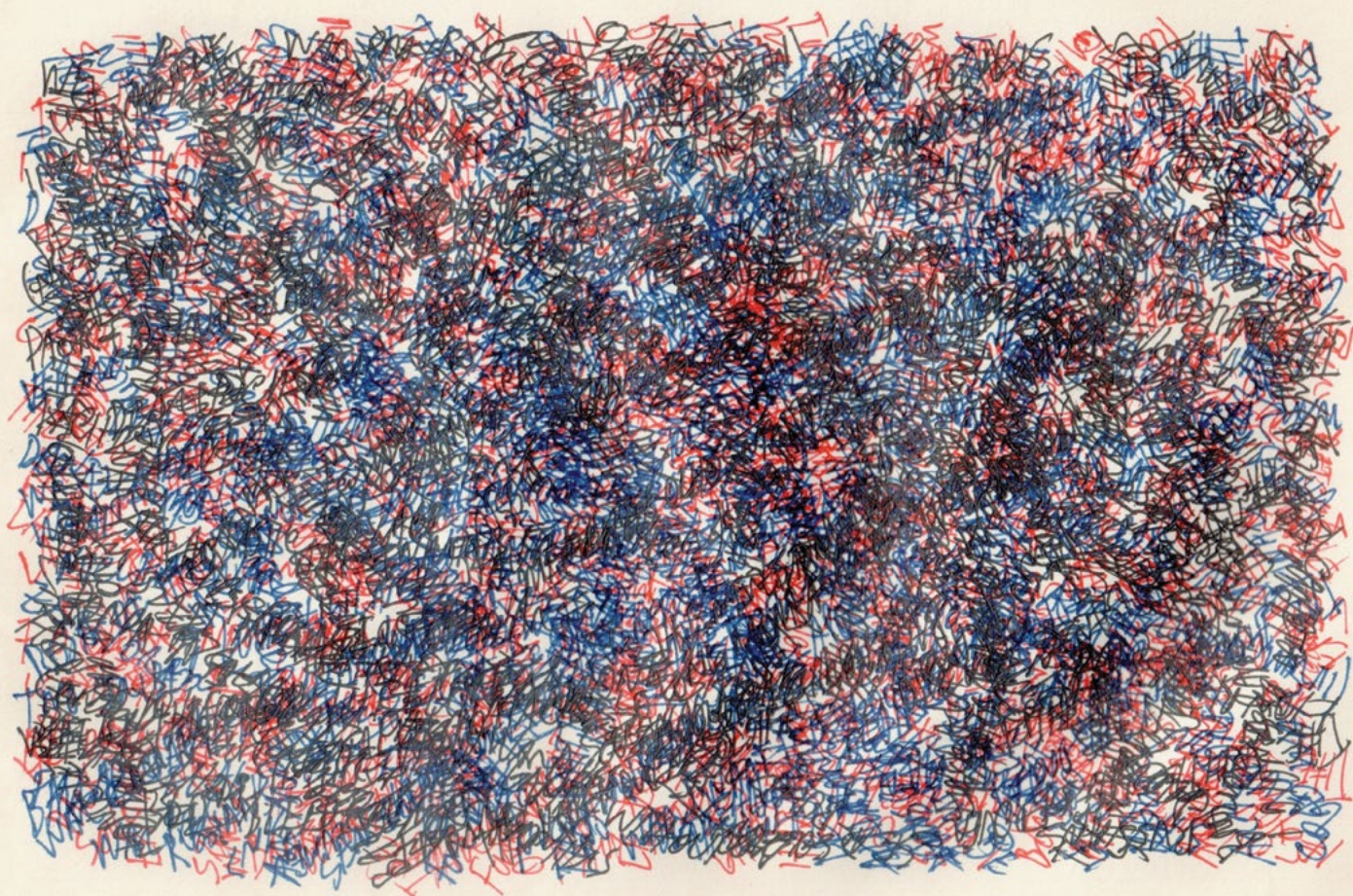
Fig. 1 *Composição I*, 14,8x21cm, esferográfica azul e preto, Abril 2022.

Fig. 2 (p. 114) *Composição II*, 14,8x21cm, esferográfica a vermelho, azul e preto, Abril 2022.

Fig. 3 (p. 114) *Composição IV*, 14,8x21cm, esferográfica, Abril 2022.

Fig. 4 (p. 115) *Composição V*, 50x65cm, pena de galvota, Abril 2022.

Fig. 5 (p. 115) *Composição IX*, 14,8x21cm, lápis de grafite 4B, Abril 2022.



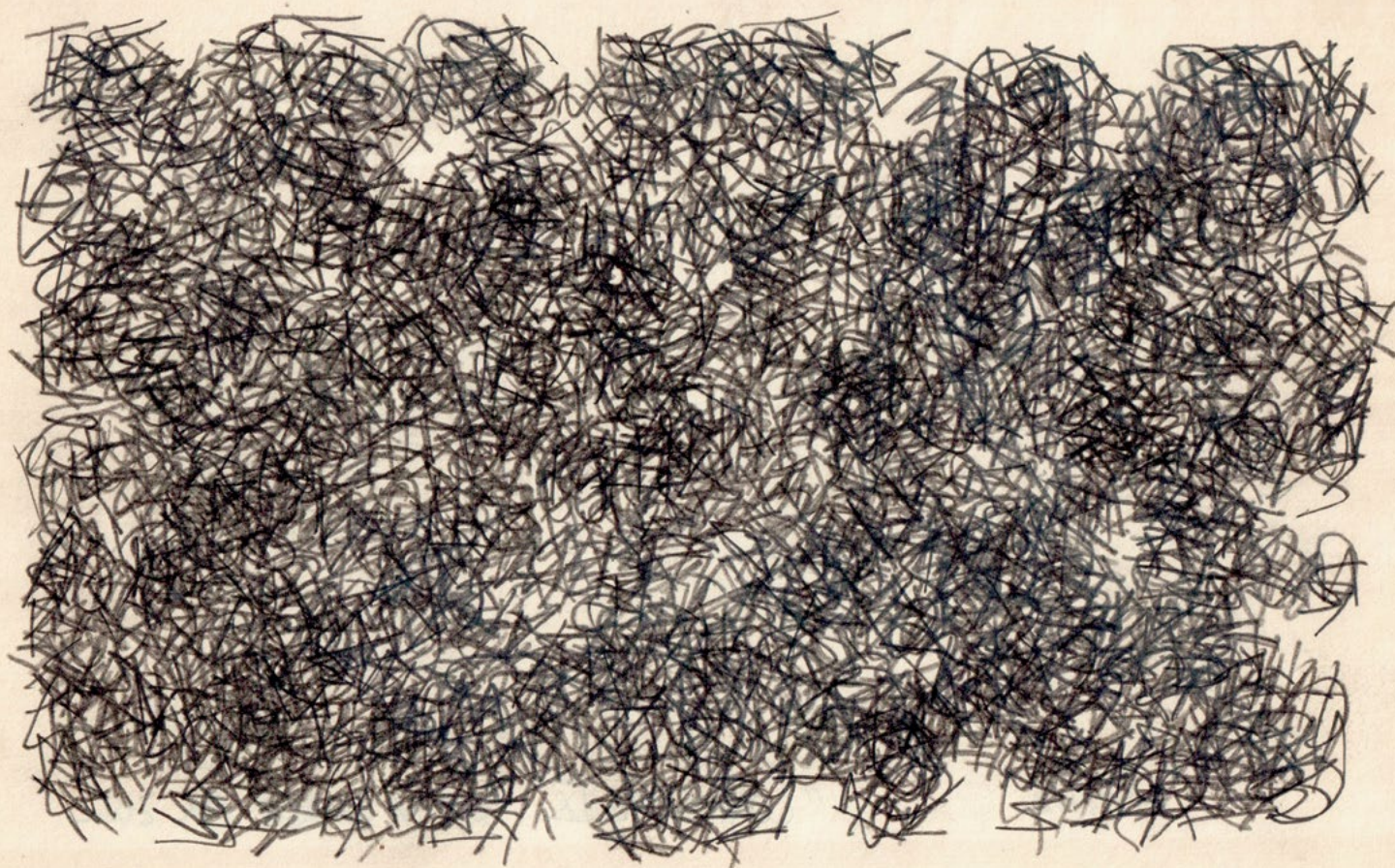
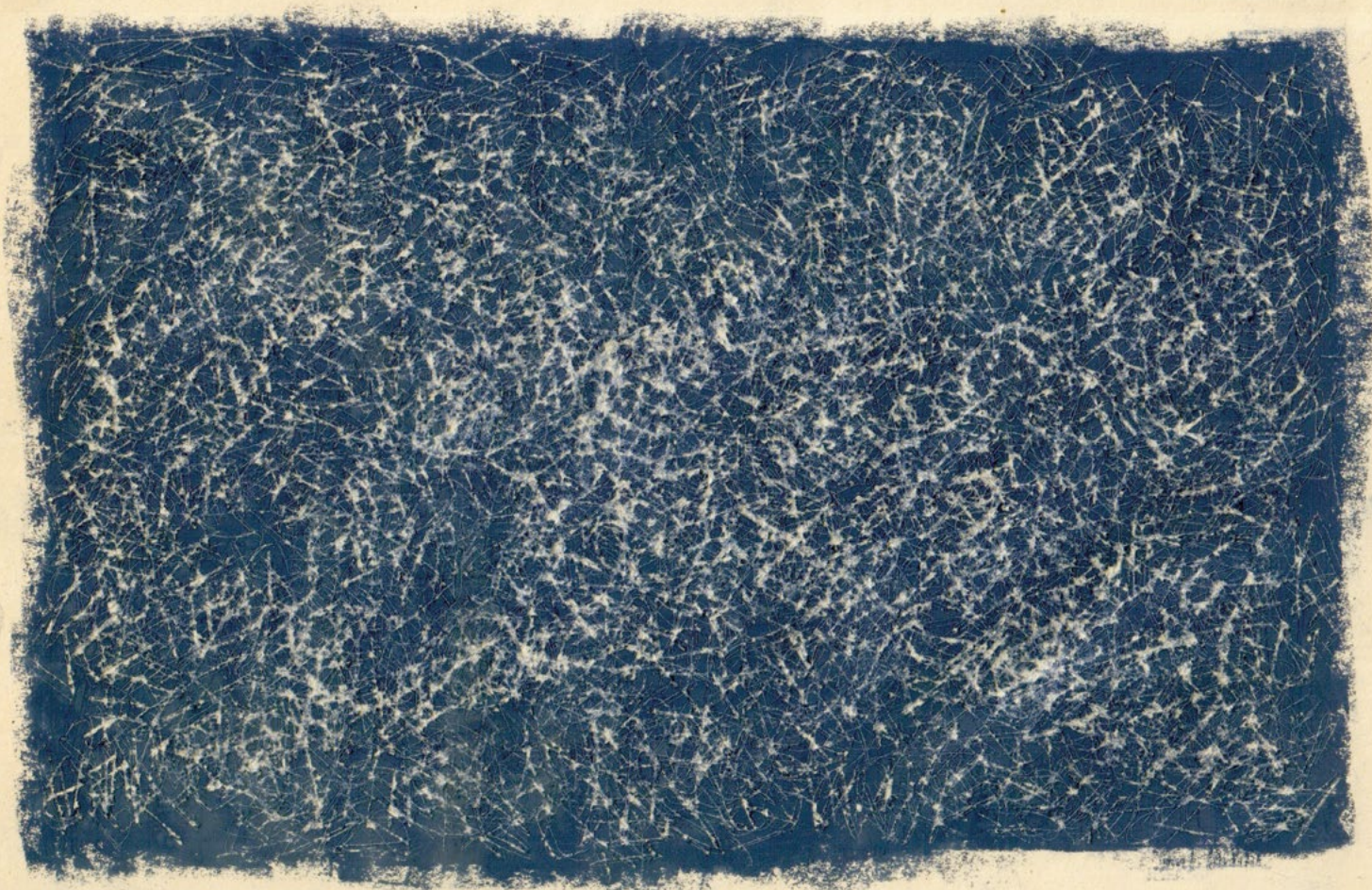


Fig. 6 *Composição XI*,
50x65cm, esferográfica
a preto, Abril 2022.

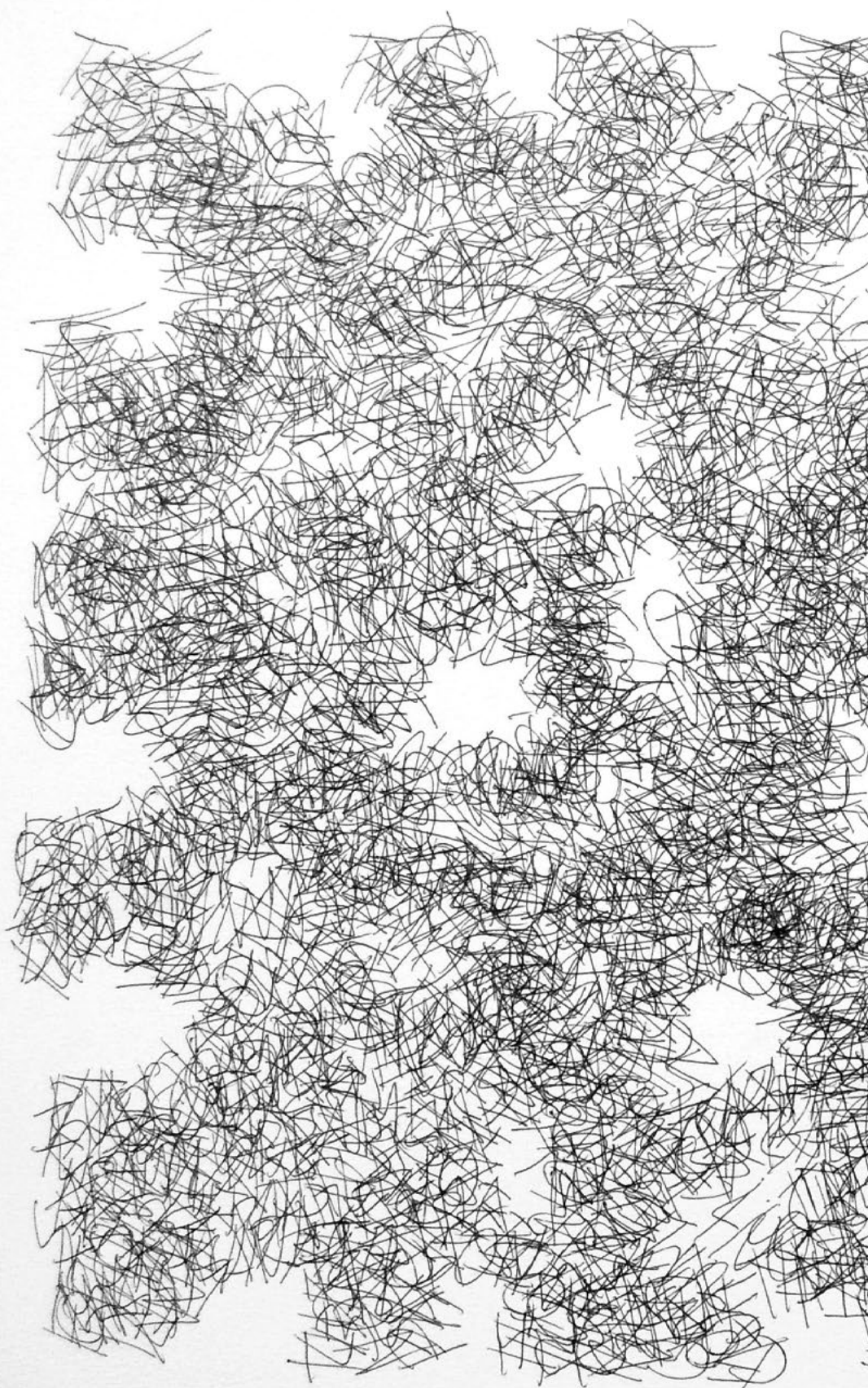
05

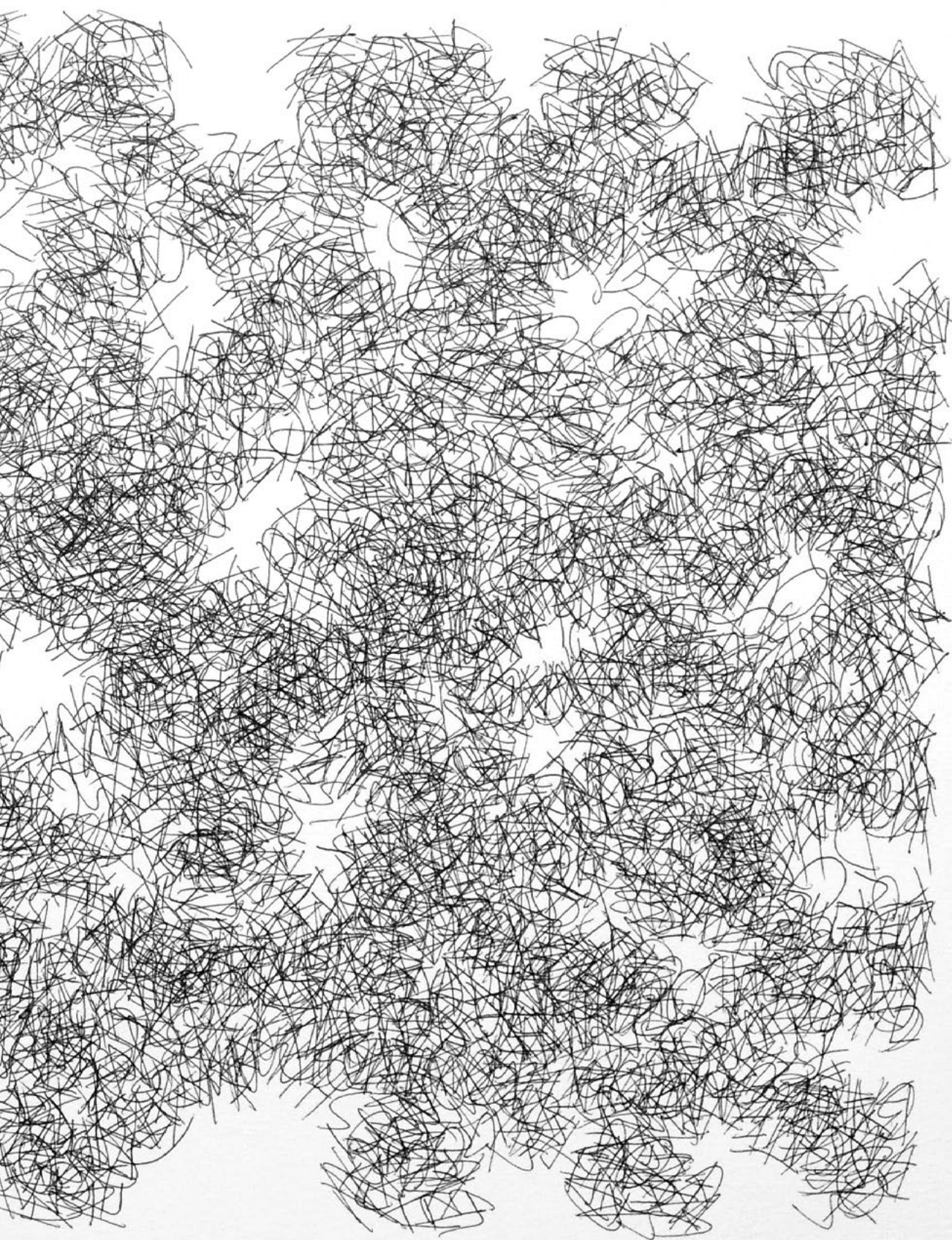
Fig. 7 (p. 118)
Composição X, 14,8x21cm,
grafite sobre pastel
de óleo, Abril 2022.

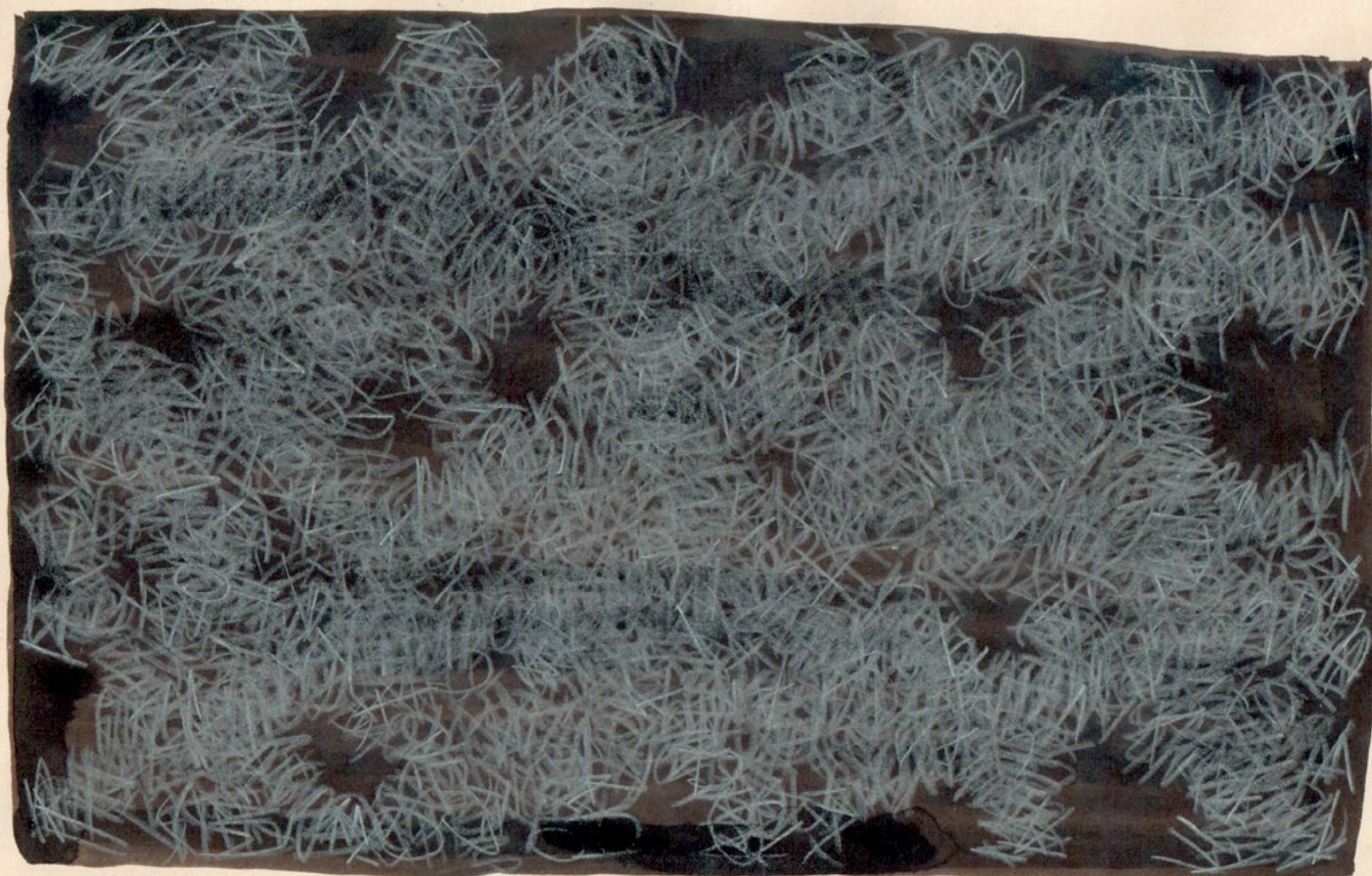
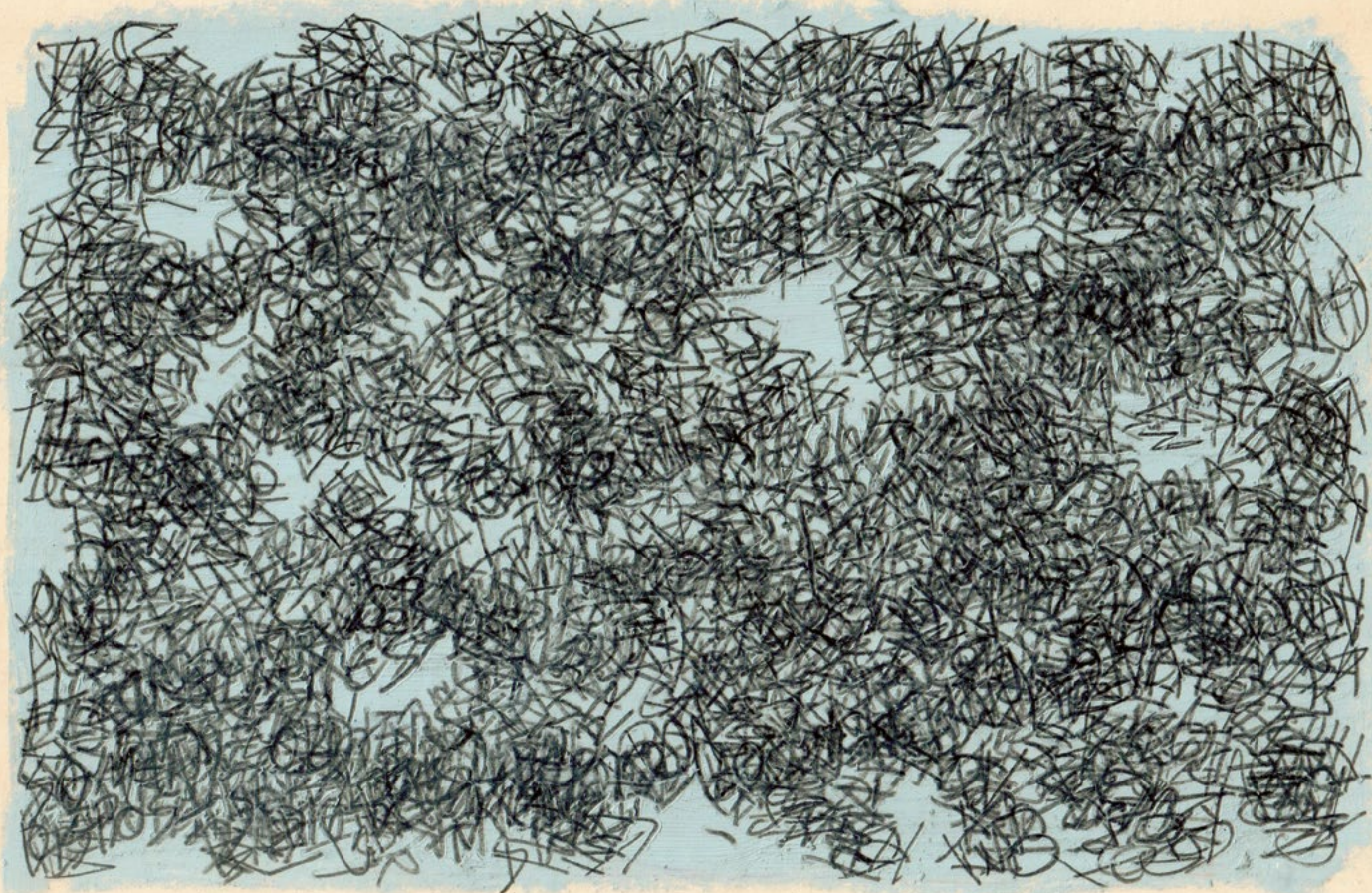
Fig. 8 (p. 118)
Composição XII,
14,8x21cm, lápis
branco sobre tinta
da china, Abril 2022.

Fig. 9 (p. 119)
Composição XIV,
14,8x21cm, tinta azul
e aparo, Abril 2022.

Fig. 10 (p. 119)
Composição XVII,
14,8x21cm, esferográfica
vermelha e preto em
simultâneo, Abril 2022.







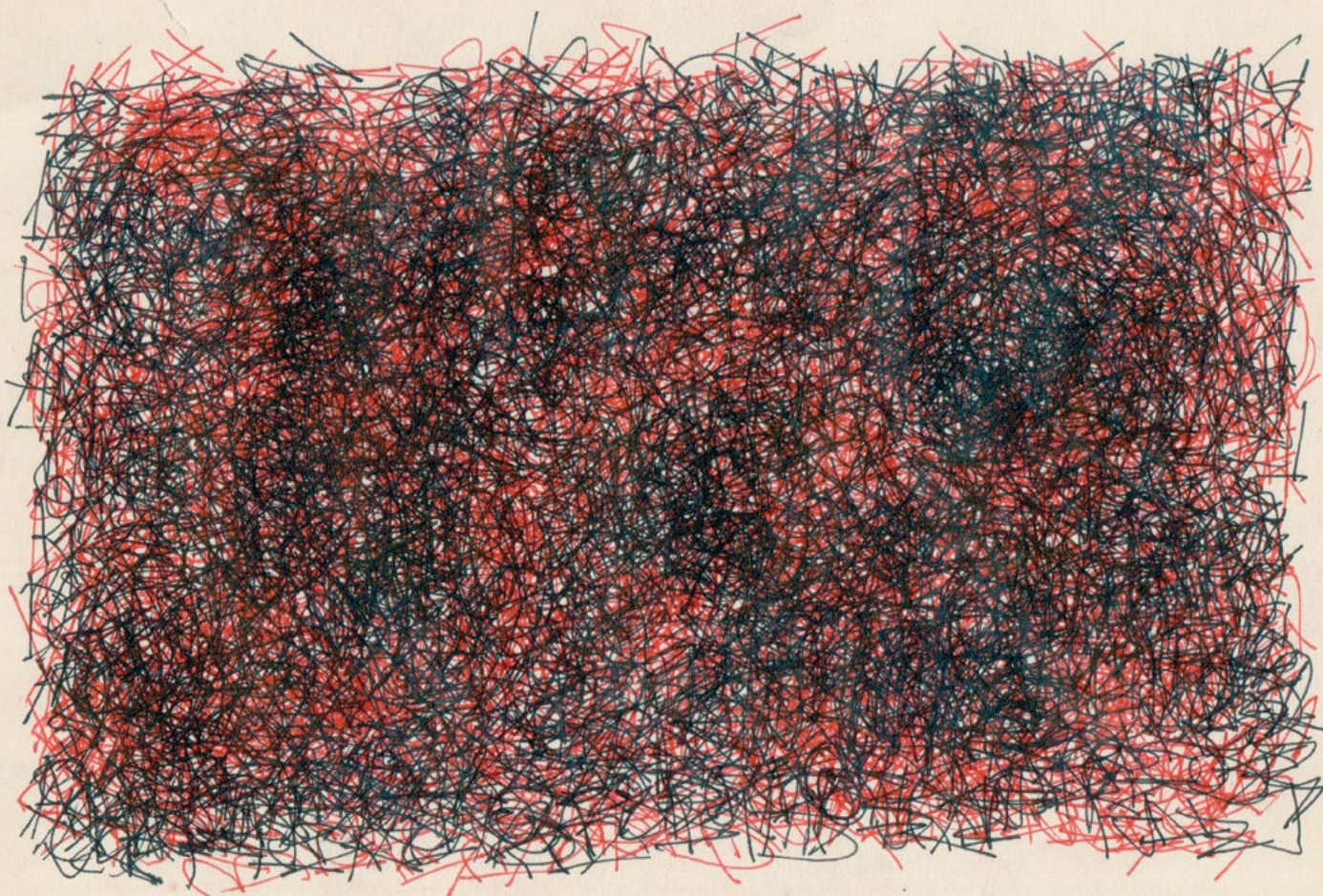
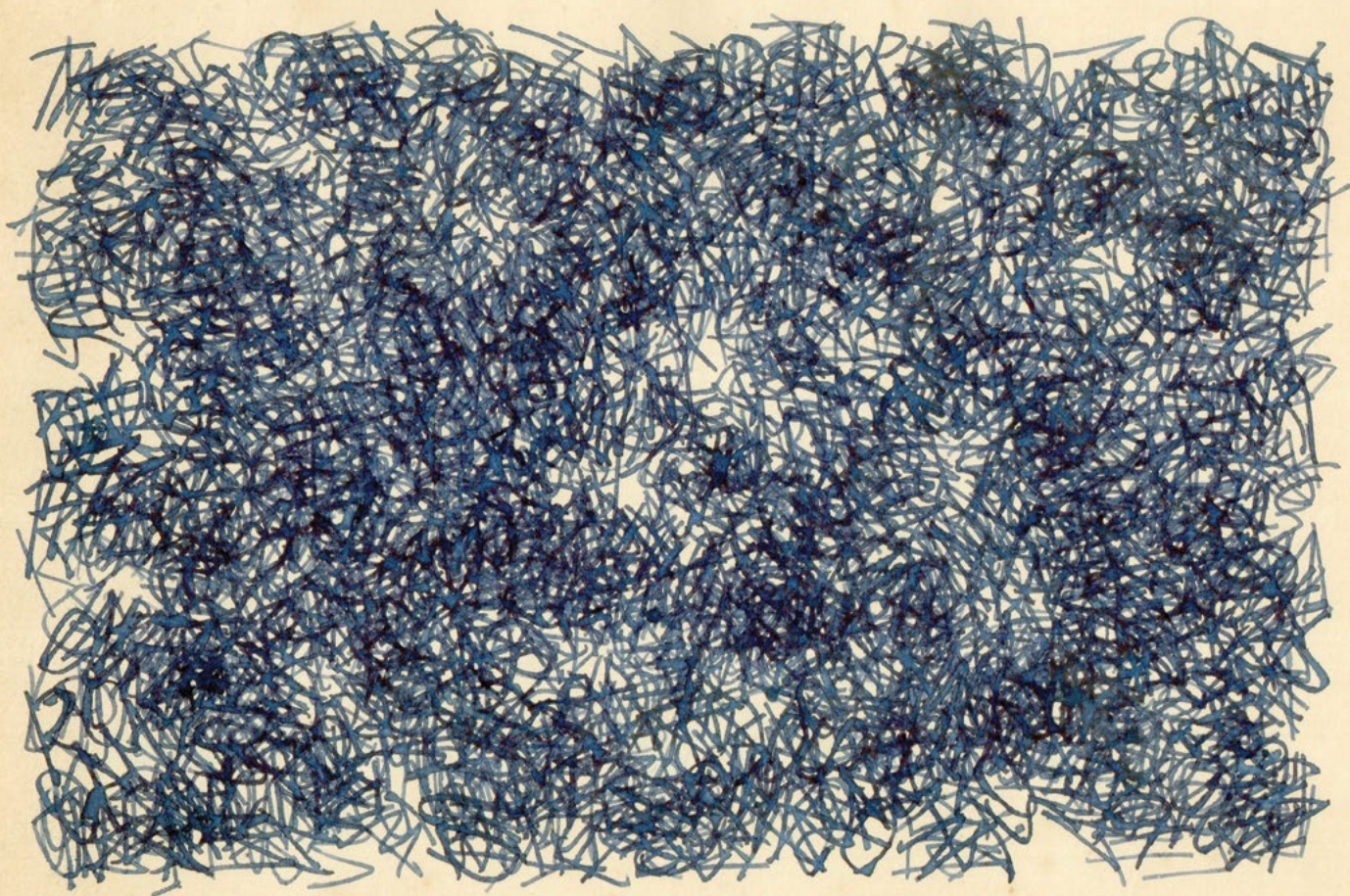
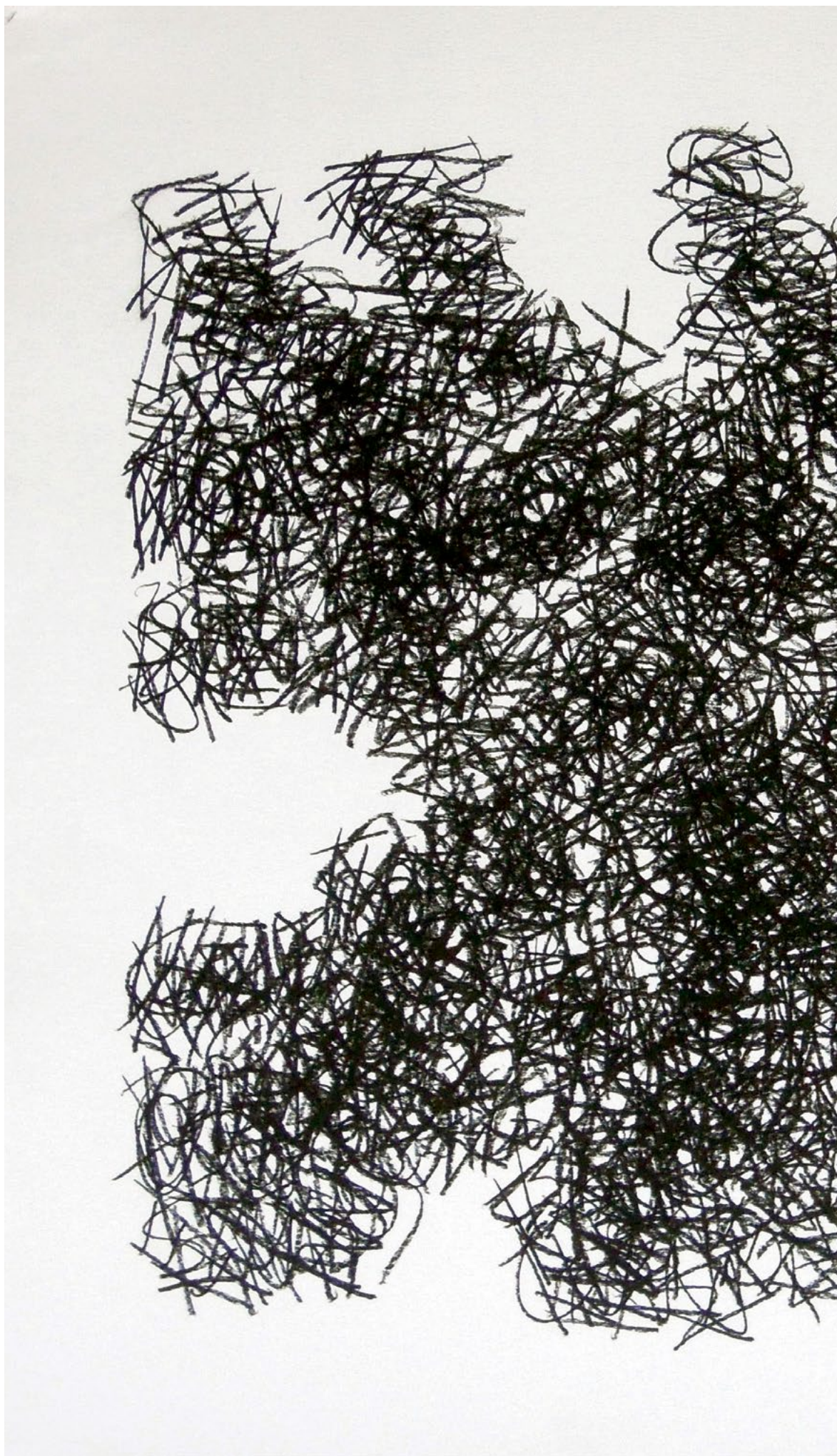
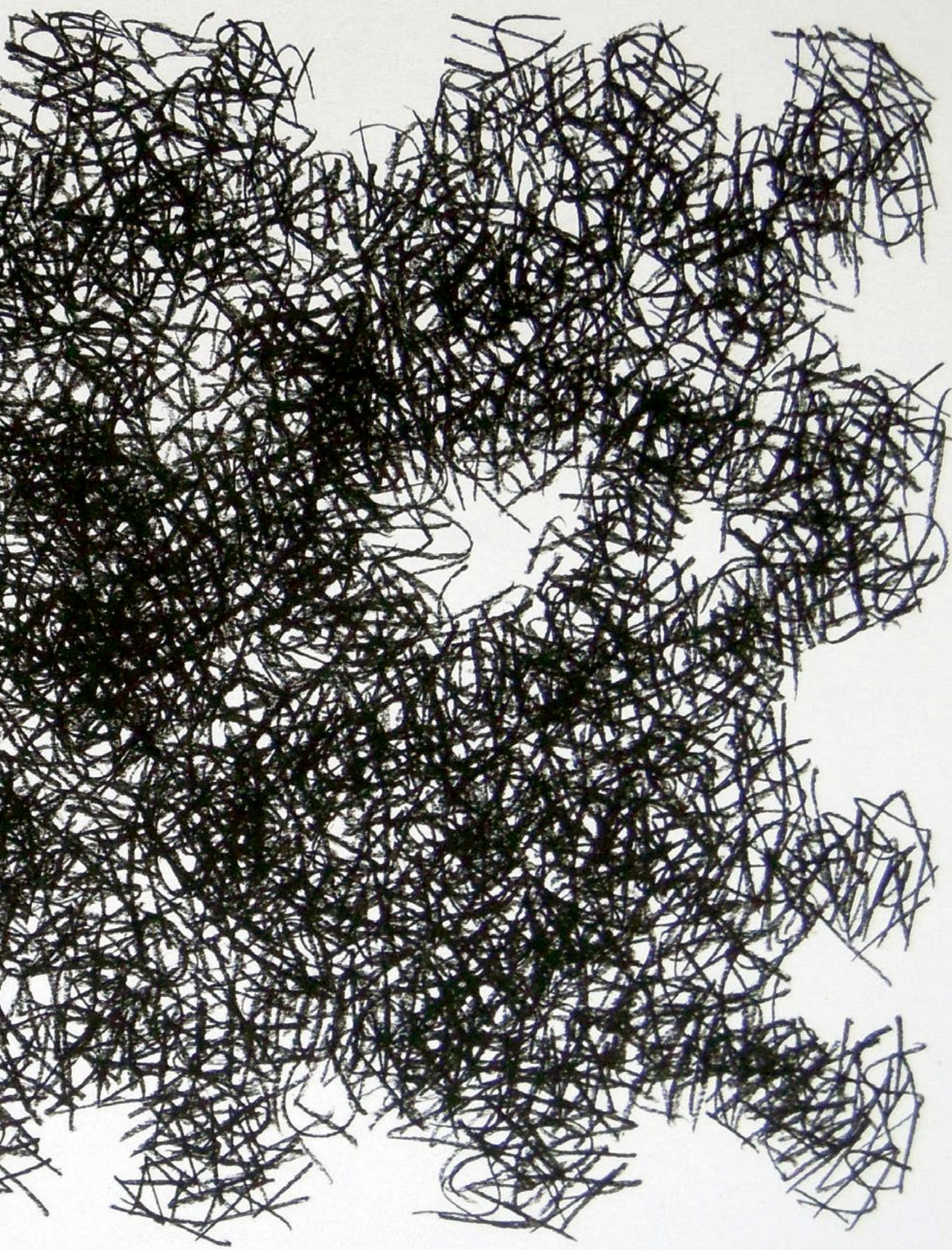
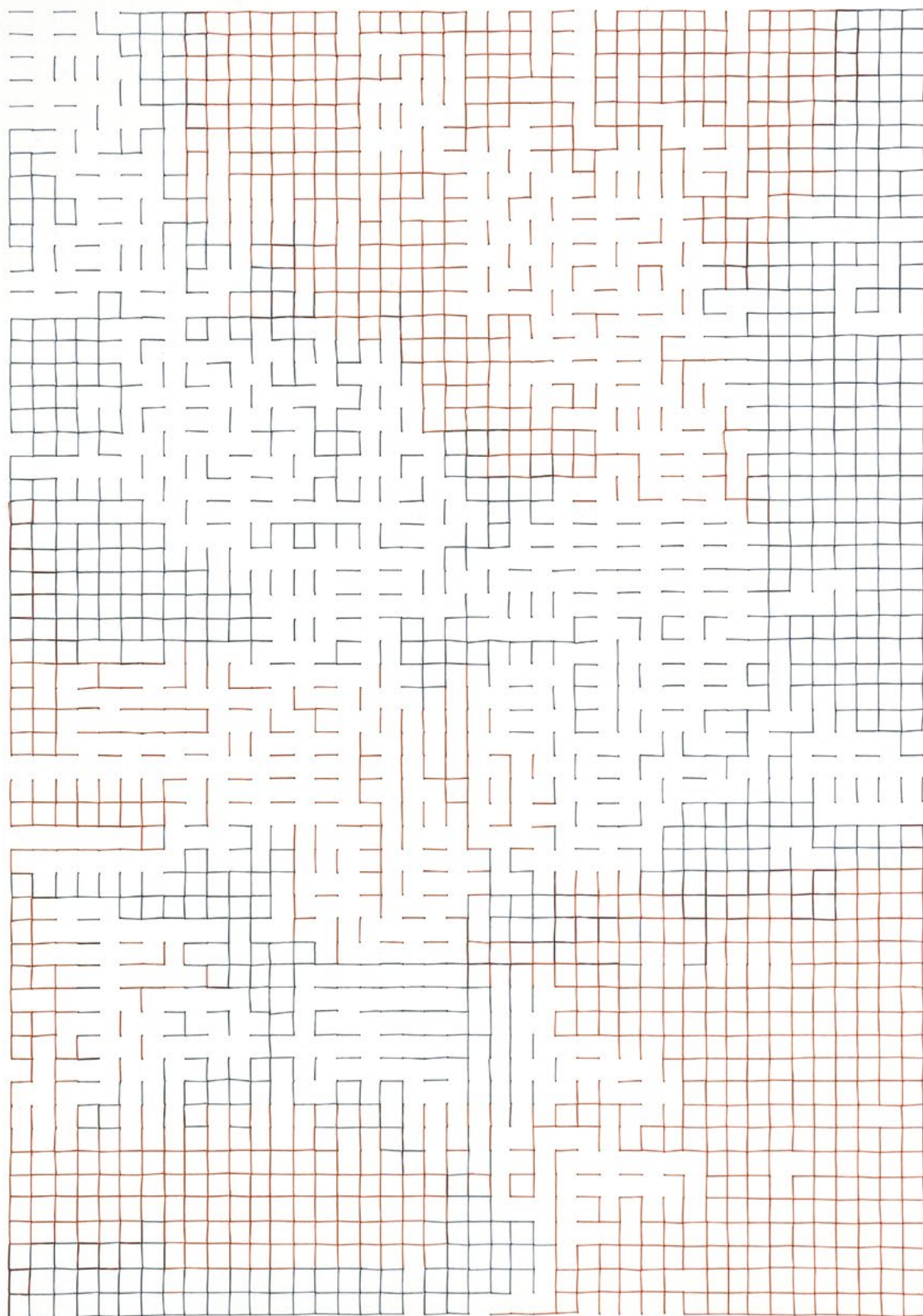


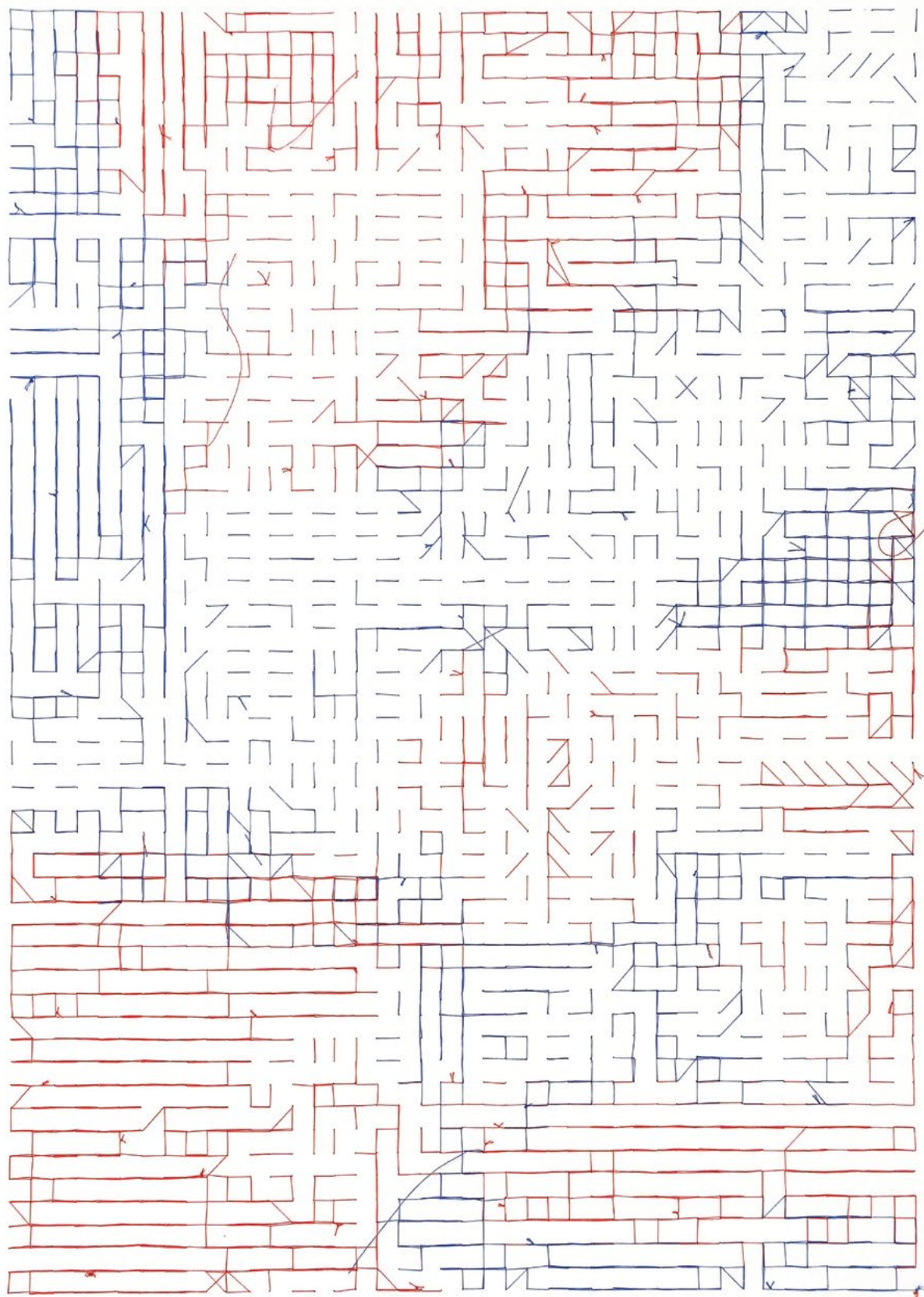
Fig. 11 *Composição XIII*,
50x65cm, carvão sintético,
Abril 2022.







Martinha Maia.
Inquietos (frente),
2022.



Martinha Maia.
Inquietos (verso),
2022.

Porquê Psiax? Psiax é o nome de um dos pintores de vasos gregos que terão introduzido a grande mudança do desenho com a técnica das figuras vermelhas no início do século V a.C. Este é um dos mais notáveis aspectos da arte do desenho e da sua adaptação a uma necessidade tecnológica, empresarial, ritual e social, num dos períodos mais relevantes da cultura grega.

Se nos servirmos de uma analogia com a vida de Psiax na Grécia Clássica, e vivêssemos num período de figuras pretas, como se nos colocaria o quadro de inovação na representação da imagem nos artefactos que utilizamos predominantemente ou que poderão vir a ser utilizados? Ao ser produzido por meios digitais ou manuais, o que se inova e constrói? Como é que se acede a essas imagens? O que as caracteriza e como é que a representação ganha aspectos inovadores ou qualificadores da experiência artística?

A orientação editorial pretende promover e divulgar estudos sobre o papel que o desenho poderá desempenhar no nosso tempo, quer ele se concretize como processo de compreender o mundo, quer como meio de aprendizagem e ensino, ou como elemento caracterizador essencial dos objectos artísticos já existentes ou a criar.

Pretendemos dar a conhecer estudos sobre o desenho como imagem considerando que o desenho como arte plástica, manual ou digital, além de se constituir por um conjunto de elementos típicos e próprios da sua

específica condição material, é, acima de tudo, uma imagem que ocupa lugares no universo infinito de outras imagens materiais, fotoquímicas e electrónicas que hoje nos envolvem.

Importa ligar o passado do desenho – autores, modalidades, temas, tendências, escolas – com as urgências e o sentido de progresso e de ideologia, com as hipóteses que se levantam, com as necessidades que vão da sobrevivência ao sonho, recuperando a memória longínqua do desenho e conduzindo-a para uma actualidade em que se exigem novos entendimentos de uma arte básica do ser-se humano.

Interessa a publicação de estudos monográficos, analíticos, doutrinários, programáticos, metodológicos e críticos desde que se estabeleça, em qualquer dos âmbitos, uma relação entre o passado e o presente. Isto é, interessa colocar as diversas perspectivas em debate, em sintonia, em confronto, em paralelo, em analogia com os problemas, os esforços, as realidades, as obras e as teorias do nosso tempo, quer no domínio da pedagogia, da teoria e prática do desenho, quer no campo da expressão artística.

A Psiax #6 integra uma chamada internacional de participações e revisão cega por pares. Adoptando práticas que visam ampliar os contributos e a sua consequente disseminação, reforçando a confiança científica e artística dos conteúdos apresentados, contribuindo para a qualidade da investigação realizada nestes domínios de conhecimento.

