



Bricolagens, força frágil

Bricolage, fragile force

Bricolaje, fuerza frágil

Paola Basso M. B. G. Zordan¹

Resumo

Recortes, colagens, bricolagens e práticas afins, são pensados a partir de considerações em torno do fragmentário. Dois projetos, Aglutinações e Margens, são apresentados com o intuito de descrever procedimentos de corte e montagens a partir de imagens analógicas originais. As superfícies iniciais funcionam como base para fotografias que criam séries e arranjos diversificados. As complexas possibilidades deste modo de expressão, que articula imagens singulares entre si relacionadas, são pensadas com Aby Warburg e as rupturas vividas em sua época.

Palavras-chave: Bricolagem; Montagem; Recortes; Micropolítica; Montagem

Abstract

Cut-ups, collages, bricolages and similar practices considerate the fragmentary to think. Two projects, Agglutinations and Margins, are presented in order to describe cutting and assembly procedures as from original analog images. The initial stands serve as a basis for photographs that create diverse series and arrangements. The complex possibilities of this mode of expression, which articulates singular images related to each other, are thought of with Aby Warburg and the ruptures experienced in his time.

Keywords: Bricolage; Assemblage; Cut-up; Micropolitcs; Montage

Resumen

Los cortes, collages, bricolajes y prácticas similares son pensados mediante consideraciones de lo fragmentario. Se presentan dos proyectos, aglutinaciones y márgenes, para describir los procedimientos de corte y ensamblaje a partir de imágenes analógicas originales. Las superficies iniciales sirven como base para fotografías que crean diversas series y arreglos. Las complejas posibilidades de este modo de expresión, que articulan imágenes singulares relacionadas entre sí, están pensadas con Aby Warburg y las rupturas experimentadas en su tiempo.

Palabras clave: Bricolaje; Ensamblaje; Corte; Micropolítica; Montaje

¹ Docente do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Líder do grupo de pesquisa Arte, Corpo, enSigno (ARCOE) e membro do Núcleo Transdisciplinar de Arte e Loucura (NuTAL/UFRGS). É formada professora de Magistério das Séries Iniciais pelo Instituto de Educação Gen. Flores da Cunha e Bacharel em Desenho, licenciada em Educação Artística (ênfase Artes Plásticas), doutora e mestre em Educação, pela UFRGS

Uma produção encaixotável-encaixotada, cujo material apresenta n possibilidades de montagens e remontagens, exige que se pense o que tal colecionar de imagens envolve. A partir dos deslocamentos estéticos e epistemológicos provocados por práticas designadas como colagem, bricolagem e assemblagem (AVERSA, 2011; PASSETTI, 2007; LUGET, 2010), apresenta-se aqui as séries Aglutinações e Margens, fazendo considerações em torno da força frágil de procedimentos que envolvem a matérias heterogêneas e problemas, desde as vanguardas modernas, na síntese unitária das experiências artísticas. Com ênfase nas modificações da primeira metade do século XX, Olive e Amey, tratam dos diversos processos que envolvem fragmentos em termos de “deserção” da obra de arte (AMEY, OLIVE, 2004).

Na historiografia, a bricolagem, junção de pedaços extraídos de materiais cotidianos numa superfície, ganha destaque a partir das experimentações cubistas. A terminologia tem relação tanto com brique, tijolo (pedaço de uma construção) como com o termo bricoleurs, que designa trabalhadores manuais. Desde o século XIX, com a banalização da imagem impressa, destacar elementos em materiais gráficos de descarte e dispô-los em cadernos e álbuns (FABRIS, 2008) se torna recorrente. Tais práticas surgem a partir da disseminação de material impresso e da interação lúdica com jornais, revistas, panfletos e outras matérias gráficas. O movimento dadaísta utiliza a bricolagem como recurso plástico-político para suas manifestações, deslocando os conceitos em torno do que vem a ser a arte. A escolha da palavra bricolagem afirma as transições e rupturas na arte, de modo a desmistificar o papel do artista e das técnicas acadêmicas tradicionais, como a pintura e a escultura. Advinda do bric-à-brac, loja de quinquilharias, objetos decorativos baratos, miniaturas, coisas de segunda mão, não museológicas, fazem da bricolagem uma prática quase doméstica, que envolve um aspecto menor das produções artísticas. Na antropologia, a bricolagem foi como Lévi-Strauss explicou seu método, demonstrando operações de pensamento (CORRÊA; FRANÇA, 2014).

O termo montagem se aplica a qualquer busca entre elementos que atinja “uma certa unidade combinatória do heteróclito” (OLIVEIRA, 2017, p.1336), podendo ser aplicado tanto para assemblagens, colagens como bricolagens. Assemblage, cuja tradução do francês tanto pode ser “montagem”, como “junção” ou “reunião”, se aplica a conjuntos de elementos, imagens ou objetos, dispostos num determinado espaço. A colagem tende a ser uma assemblage bidimensional, que integra materiais diversos numa só composição. Diferenciando os conceitos de montagem e colagem, Vinhosa observa que “o que caracteriza a colagem é a superposição de elementos de naturezas diversas, uns sobre e contra outros, em competição temporal desordenada, mas aplainadas espacialmente” (VINHOSA, 2017, p.1423). Para Amey e Olive, ao contrário destas, temos a “decolagem” relacionada as artes do vídeo e multimeios, a qual “se relacionaria ao trabalho que “escapa” dos meios tradicionais e absorve outras técnicas” (AMEY, OLIVE, 2004, p.7). Pode-se compreender a edição de imagens, a montagem visual e os efeitos especiais como decorrência das práticas de recorte e colagem. Sem montagens, sem a criação sequencial das figuras, a imagem em movimento não teria se desenvolvido.

Pensando tais procedimentos como “uma inovação que marcou o pensamento ocidental para sempre” (PASSETTI, 2007, p.23), observa-se a imagem, em seus deslocamentos daí recorrentes, como elemento passível de escapes frente à narrativas lineares e ilustrações canônicas. Com a filosofia de Gilles Deleuze, pesquisas que assumem tais estratégias provocam uma “desordem potencializada pelo choque do dado imediato da imagem” (MELLO, 2014, p. 10). Seja nas artes visuais, na música, na literatura, essas práticas sem lógica, apresentam “fragmentos de coisas cujas histórias originais estão aderidas ou referenciadas a contextos estrangeiros temporalmente desencontrados” (VINHOSA, 2017, p. 1423). Desde as vanguardas modernistas, observa-se que “o fragmento é o modo particular” da ruptura estética “se manifestar” (OLIVE, 2004, p.10-11). A proposição de escrita dadaísta, de Tristan Tzara, que se vale de palavras recortadas retiradas ao acaso de dentro de um saco, é o exemplo mais notável.

Recortar, montar e colar pode ser experimentados por qualquer pessoa. As composições são infinitas e o material de base é acessível a todos. De fato, transpor a visualidade da vida cotidiana numa criação artística mais frágil, “chinfri”, como os próprios dadaístas a nomeavam, revolucionou o modo de pensar a arte. Hanna Höck, um dos principais nomes no que se refere à colagens como modo de expressão, comparando os potenciais das montagens dadaístas à fotografia e ao cinema, defende as contribuições destes meios para “a educação de nossa visão, do nosso saber no que se refere às estruturas visuais, psicológicas e sociais”, tendo em vista que são meios nos quais “coincidem a forma com o conteúdo, o sentido com a figuração” (ADRIANI, 1995, p.55). Selecionar determinados elementos, articular planos, figuras e objetos distintos, buscar a harmonia e os contrastes em uma composição: o recorte e suas montagens posteriores exercitam a organização de planos, a divisão de superfícies, as relações entre elementos díspares e o raciocínio lógico de modo geral. Considerada uma “arte degenerada” pelos nazistas, oferece práticas acessíveis e democráticas, ao gosto popular, que levam a questionamentos em torno de estereótipos imagéticos, aos imperativos de consumo que as imagens provocam, aos problemas do belo, e ao que vem a ser uma obra, o que é uma imagem e seus efeitos em nossas vidas.

Warburg, contemporâneo aos deslocamentos dadaístas, rompe com algumas certezas da historiografia da arte ao pensar as imagens via seu anacronismo, coletando incidências em toda sorte de materiais. Reproduções fotográficas culminaram uma grande montagem de painéis, o chamado Atlas Mnemosyne (2010). Relacionadas a trabalhos de campo e sua biblioteca, os painéis do Atlas envolviam progressiva adição e remanejo gradual de imagens em arranjos diferentes. Ao proceder por sobreposições, acúmulos de fórmulas visuais, ordenamentos provisórios, Warburg mostrava interconexões nos conjuntos fixos, dando a ver um “processo extenso, onde as fixações e refixações subsequentes ocorriam

repetidamente”(LYONS, 2012, p.3). Assumindo a força da reprodutibilidade fotográfica, seu pensamento se expunha em séries e sequências. Compreende-se que montagens relacionam imagens díspares, de modo a “problematizar a imagem, seus aspectos históricos, sintomáticos– crônicos e anacrônicos” e tocar “em suas formas políticas de apresentação e de exposição” (JORGE, 2012,p.132).

É assim que, no projeto RecortAções, temas de pesquisa são trabalhados nas relações entre elementos gráficos coletados. Calçado em material de descarte, recorta-se diversos elementos. Estes são separados em categorias que distinguem superfícies coloridas ou texturizadas, mapas, paisagens, cidades, rostos, pedaços de corpos, corpos inteiros, animais, flores, frutas, comidas, instrumentos, objetos, gráficos, obras de arte historiografadas, ilustrações e desenhos impressos, ornamentos. Em função das composições exigirem aglomerar muitos recortes para escolhas, conta-se muito tempo no desenvolvimento destas ações. O que chamo Aglutinações (1995-2004) parte de composições de recortes analógicos de elementos específicos de uma mesma natureza sobrepostos numa só superfície, que articula todas as superfícies numa série de imagens que podem ser dispostas de diversas maneiras. Uma segunda aglutinação, nunca colada, chamada Labirinto de plantas (2005-2016) pensa o que são os espaços, o confinamento dos corpos e a própria aquisição de imóveis. Esse labirinto consta do recorte e junção de mais de centenas de plantas-baixas advindas do recolhimento de panfletos imobiliários num período de grande crescimento da construção civil brasileira.



Fig.1. Labirinto de plantas disposto no estúdio da autora, 2017, 240 cm x 250cm

Fonte: acervo da autora

Pastas e caixas com figuras e pedaços de papéis organizam recortes por categorias, alguns acondicionados por quase trinta anos, desde quando a bricolagem é assumida como um dos meios possíveis para dar a ver pensamentos. Painéis com estes recortes permitem que questões de pesquisa sejam visualizadas e o material coletado, que vai sendo armazenado segundo divisões feitas de acordo com categorias, define temas para futuras composições. Ao contrário da montagem do Atlas, os elementos que recolho nem sempre são imagens inteiras, podendo ser pedaços de cor, partes de figuras, texturas. Nem todos fragmentos são, por si, uma imagem completa. As produções possíveis são incontáveis. Há colagens específicas,

mas aqui trato de dois trabalhos cujas séries se desdobram em montagens diversificadas. Tal como os estudos de Warburg, cada montagem implica remontagens.



Figura 2. Painel no estúdio, com impressões de Aglutinações, 2020. 240 x 150cm

Fonte: acervo da autora

Ao articular os estudos de Warburg à Filosofia da Diferença, Didi-Huberman (2013) trata a imagem como uma espécie de risco nessa zona de intervalos que percorrem a matéria dos painéis. Entende que a obra de Warburg, “nova forma de saber visual” é “uma aposta epistêmica revolucionária” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.271), cuja força se encontra nas intermitências entre todas as imagens dispostas. O acolhimento à “formas quebradas” para o desenvolvimento de “formas contíguas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.140), se assemelha aos agrupamentos de fotografias dos estudos e obras de David Hockney (2001), o qual, num mural mais linear do que o Atlas de Warburg, pesquisa a composição via justaposição de imagens pensado as técnicas renascentistas e contemporâneas de reprodução. Com Warburg e, posteriormente, com Hockney, podemos considerar o material de trabalho imagético como “um conjunto de mesas para recolher a fragmentação visual do mundo, sua infinita variabilidade ou invenção formal” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.193), colhida e recolhida no que podemos chamar como mesa de imagens (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.204).

Perante esses processos, o adjetivo FRÁGIL é explorado conceitualmente como paradoxo e sintoma em torno da própria produção. Posteriormente ao início de uma série de propostas em torno desse pensar o “frágil”, incluindo coleta de papelões com a palavra, encontro a pintura FRAGILE, de Antônio Dias. Descubro que esta se refere a uma caderno de seu exílio, cheio de desenhos e colagens, dos anos 1960. Esta, entre outras coincidências, constitui um inventário de obras e artistas cujas realizações se aproximam de meus projetos e trabalhos, o qual traduz conexões, contágios e diálogos. Para o que aqui apresento, destaco a sintonia com os albums de recortes da série *Nuestro Norte Sigue Siendo el Sur* (2014) do uruguaio Gustavo Tabares, expostos na X Bienal do Mercosul. Neste laudo de coincidências incluí a obra *Casa de papel* (2013-2019), de Amanda Teixeira, exposta no Goethe Institut (2019), em Porto Alegre, a qual monta, no chão, um labirinto de recortes de plantas de apartamentos, tal qual, mas em menor número, as imagens que coletei a fim de seguir com o projeto *Aglutinações*. Aglutinar recortes de um mesmo gênero, criando superfícies que tendem a um padrão homogêneo, ainda que as imagens nunca sejam as mesmas, lembram os trabalhos¹ do islândes Erró, que descobri em 2014, cuja saturação de recortes, especialmente as colagens dos anos 1960, apresentam os mesmos princípios da minha série.

1 Além de Erró, a presente pesquisa investiga trabalhos de recorte e colagem como os de Myla Dalbesio, Laurindo Feliceano, Martha Pombo, Sérgio Romagnolo, Rocío Montoya, Wangechi Mutu. Embora esta última tenha se consagrado em grandes mostras e no mercado das artes, é possível observar o quanto os procedimentos em questão ainda estejam em espaços menores e a margem das demais modalidades artísticas.
Cf: <http://kolajmagazine.com/content/>.



Figura 3. Mesa de separação e montagem, 2020. 150 x 220 cm
Fonte: acervo da autora



Figura 4 Aglutinações, 2008.
Fonte: acervo da autora



Figura 5 Aglutinações, 2020. Dimensões variáveis de acordo com impressão
Fonte: acervo da autora

Elementos similares numa superfície materializam o conceito de *derme pictórica*, criado com a finalidade de mostrar um “corpo sem órgãos” (DELEUZE;GUATTARI,1996) visual, cuja consistência é a paisagem plástica da Terra e a vida que nela se desenvolve. As colagens *Aglutinações* juntam em superfícies específicas séries de águas-céus-fogo-rocha-cristais-vegetais-flores-frutas-pele-seios-bocas-olhos-rostos-casas-prédios, que apresentam, visualmente, conceitos para os quais nem sempre as palavras são suficientes.

Em função das muitas possibilidades para arranjar as superfícies dessa série, cada elemento aglutinado se mantém em superfícies avulsas, sem páginas intermediárias que comporiam o *intermezzo* mescladode um elemento ao outro. Uma vez enquadradas como obras independentes, podem ser montadas vertical ou horizontalmente seguindo a lógica da série original ou outras. Recortes e colagens analógicos podem ser desconfigurados em sua transposição para imagem digital e, posteriormente, impressão fotográfica, modo de ver que “triunfou”(HOCKNEY, 2001,p.196) sendo o suporte da última determinante nos resultados expositivos. Com Didi-Huberman, trata-se o “objeto artístico pelo anacronismo que ele contém, pelas aberturas na história que ele mesmo provoca, pelas armadilhas ou pontos cegos que eles criam para a própria teoria, assim como os desafios para o pensamento”(JORGE, 2012, p.129). Visto operar com texturas e massas de cor, é possível deslocar estes trabalhos para o campo da pintura, pensando um pintar sem tinta, no qual as marcas de cola, como no projeto *Margens*, se tornam elemento da composição. Ao se pensar a complexidade das imagens, especialmente as proliferações e coincidências artísticas, uma análise de fotografias observa a necessidade de se pensar o quanto “alguns acontecimentos irrompem da planície do cotidiano”(CARLI; BARROS, 2018, p. 235), problematizando as fronteiras entre modalidades artísticas secularmente estabelecidas.



Figura 6 Cristais, série Aglutinações. Colagem original 29, 7 x 21 cm
Fonte: acervo da autora



Figura 7. MARGENS, 2007, totalidade da colagem original, 48 cm por 65 cm.
Fonte: acervo da autora

O projeto Margens, o qual uma das composições possíveis foi exposta em 2019 na Livraria Taverna, em Porto Alegre com curadoria de Marina Polidoro, explora as múltiplas opções de enquadramento fotográfico de uma só colagem. Destacando o que a pesquisadora defende em sua tese, que este tipo de trabalho, "a cada montagem expositiva" requer "uma nova conformação" (POLIDORO 2014, p.150). Ao mostrar como essas operações em torno das imagens selecionadas "traduzem, transformam e deslocam o objeto da captura" (POLIDORO, 2014, p.19), aceita-se a irregularidade nos contornos, o soltar das bordas, o enrugamento de camadas de papéis e outras falhas como força potencial do resultado plástico. Como Aglutinações, mas de modo distinto, Margens é um projeto com muitas possibilidades. Parte de uma composição que ocupa apenas as bordas do papel. De difícil captura fotográfica em sua totalidade, pois o foco central é vazio, esse trabalho funciona como base para séries fotográficas que criam novas superfícies singulares, de tamanhos diversos, independentes do todo original. Todos os recortes da composição são ligados à natureza selvagem, apresentando uma profusão colorida de figuras sobrepostas, animais, répteis, felinos, elefantes, cães, aves, insetos, morcegos, um touro, gemas, joias, conchas, vegetais, flores, fauna e flora marinhas, imagens ligadas ao feminino, como lemanjá, deusa ioruba do mar. Uma onça é um dos elementos dos fragmentos fotográficos extraídos da colagem analógica. Este enquadramento específico se intercala a frutas maiores que o felino, flores e bombons. Cada parte de Margens tem algum mote a ser explorado. A totalidade original pode ser dividida em duas margens específicas e em quatro quadrantes.

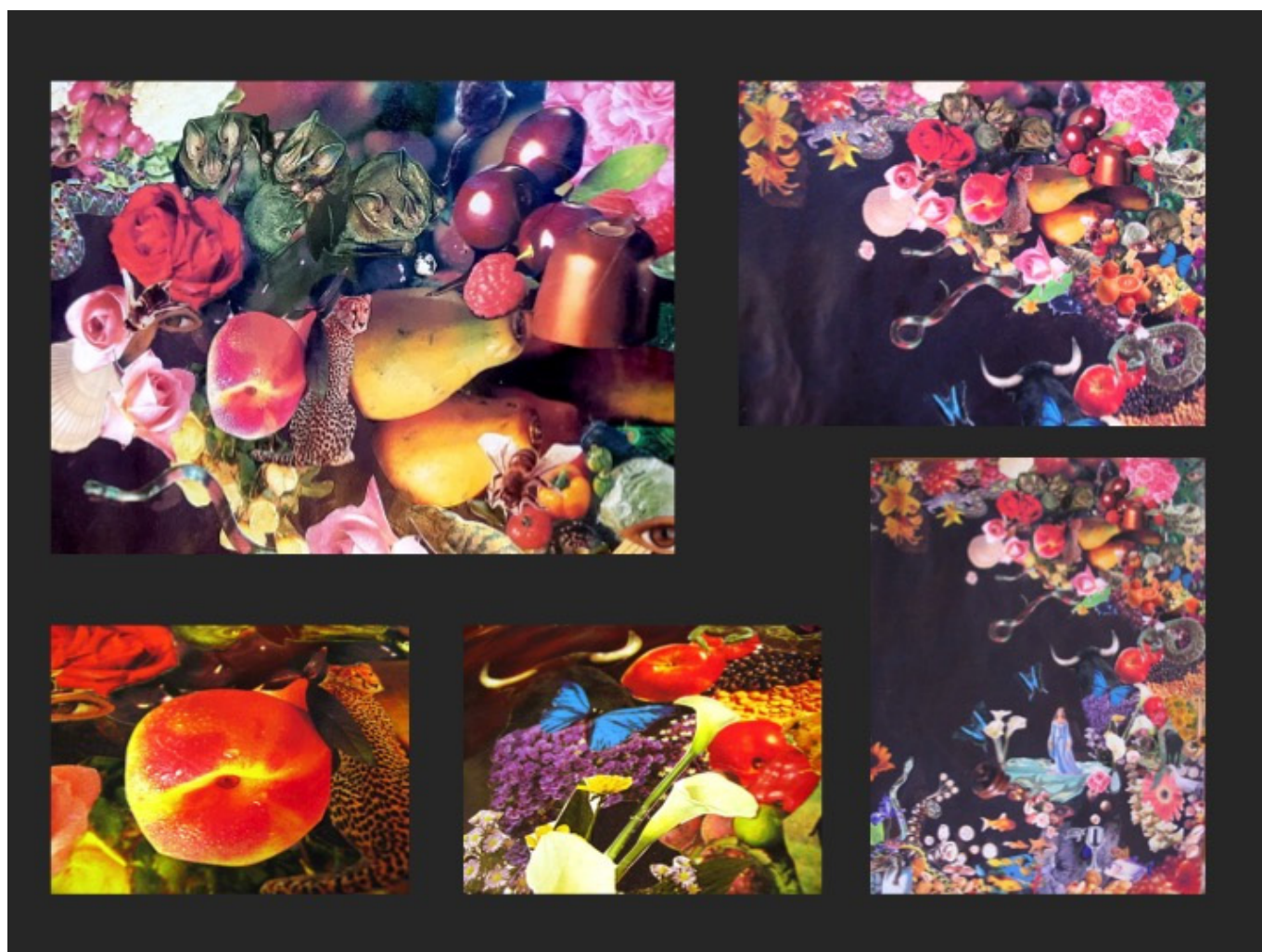


Figura.8. MARGENS, enquadramentos e angulações do quadrante superior e lado esquerdo.

Fonte: acervo da autora

A série fotográfica tem a intenção de explorar variáveis de enquadramento, aproximação de elementos, angulação e variações luminosas. A colagem se desdobra em diversos cortes, criando novas visões a cada fotografia, incluindo distorções das imagens do plano a partir de inclinações no ângulo da câmera. Como fotografia digital impressa apresenta configurações diferentes em relação ao trabalho inicial, as quais podem tanto funcionar como um trabalho individual como podem ser recompostas conjuntamente. Aberta a n discussões, ao explorar elementos localizados, a colagem, uma vez reproduzida via cortes que a ampliam, redimensiona as imagens de acordo com a proximidade da lente sobre as figuras e superfícies

de foco, permitindo uma diversidade de questões e de olhares. Quando colocadas em novas montagens, as fotografias sobrepostas e repetidas apresentam outras configurações e diálogos.



Figura.9 MARGENS, 2019, composição para exposição. 150 cm x 220 cm.

Fonte: acervo da autora

Para o que se chamou exposição molecular, a montagem buscou uma composição descentrada, cuja ampliação das margens foi sendo montada gradativamente de acordo com a escala das fotografias em relação à colagem inicial. A re-composição se deu à maneira das montagens fotográficas, como *Pearblossom Highway*, de David Hockney. Para o projeto expositivo, a diferença em relação à estratégia acontece no redimensionamento gradual de cada parte fotografada do todo. Pequenos fragmentos ampliados em duzentos a trezentos por cento em relação ao tamanho original permitem que, nas bordas do painel, sejam vistas tanto as retículas das impressões das figuras recortadas, como as próprias imperfeições no corte das bordas.

Se uma obra se define por aquilo que a sintetiza, sua unidade, enquanto objeto ou composição, obriga a pensarmos as aporias das imagens que a constituem. Não se trata de questionar conceitos, tampouco negar o que vem a ser arte, mas sim pensar conexões, fissuras, continuidades e descontinuidades entre imagens. Pensar as partes de cada imagem passível de ser recortada afirma uma inquietação, um percorrer de elementos que não reconhece fronteiras para o saber visual e conhecimentos demarcados. As duas séries aqui apresentadas se situam numa pesquisa que desenvolve o que designo idolatria iconoclasta, projeto que dilacera imagens de culto e usa fragmentos para diversas composições, inclusive tridimensionais. Via criações que se valem dos atributos iconográficos do feminino, atravessa diversas modalidades artísticas. A pesquisa, torna as reproduções fotográficas meio de expressão. Ao dialogar com as atividades chamadas Recortações, cuja junção de matéria-prima torna estes trabalhos estendidos a longos espaços de tempo, diversas perspectivas se apresentam.

Com Warburg, trata-se de pensar as imagens em suas relações entre si e seus inúmeros desdobramentos, sendo a arte museológica, apenas um aspecto a se desdobrar. Coleções, restos do dia-a-dia, despojos de uma civilização industrial, mostram como, na mesa de pesquisa onde confrontamos fragmentos, “as imagens terão contribuído para elaborar os círculos de inteligibilidade de saberes de todos os gêneros” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.204). Embora a bricolagem seja contemporânea à obra de Warburg, seus estudos, assim como a posterior pesquisa de Didi-Huberman, não referenciam as experimentações dadaístas. A articulação entre os procedimentos de Warburg e as práticas modernistas, em especial o dadaísmo, é um dos pontos desenvolvidos pela presente pesquisa. Até agora, apenas o texto de Kieran Lyons (2012), que faz aproximações entre Warburg e Duchamp, foi encontrado. Destarte essas modalidades artísticas terem mais de cem anos, observa-se o quanto, em currículos de cursos de Artes, possuem espaços secundários, de modo que podemos dizer que são uma arte menor.



Figura 10 MARGENS, 2019, Enquadramento ultra ampliado do canto superior esquerdo.

Fonte: acervo da autora

Propagadas em fanzines, na mail-art, se disseminam mais pelo underground do que pelos circuitos legitimados, sendo o trabalho de Tabares representado em catálogo, de modo que não possibilita a visualização das colagens (FIDELIS, TAVARES, 2015, p. 381). Retiradas de destaque, omissão, apequenamento, situações que definem favorecimentos e escolhas, sempre de ordem política, são efetivos obscurecimentos. Pude observar, in loco, a falta de iluminação para o trabalho de Hanna Höck na galeria do acervo da Helmut Newton Foundation, enquanto artistas mais “famosos” tinham spots devidamente iluminando suas obras. Tais fatos evidenciam a força frágil desse tipo de obra, nunca acomodada e plenamente aceita nas grandes mostras e nos espaços expositivos legitimados. Transdisciplinares, técnicas envolvendo montagem de fragmentos se estendem a estratégias literárias, sendo o método de Burroughs determinante para as interconexões entre a bricolagem e a literatura experimental. Editar, rearranjar, suprimir elementos, tornando os textos originais, dos quais eram extraídas as palavras, outra composição, são estratégias utilizadas “na ficção científica, nos quadrinhos, no punk e em diversas outras instâncias” (MELLO, 2014, p.5). Ao promover uma multiplicidade de pontos de vista, simples e complexas, bricolagens, colagens, recortes, em suas inúmeras montagens, extrapolam as fragilidades dos suportes e materiais, especialmente quando transpostas ao digital.

Consideradas um tipo de anti-art, as bricolagens dadaístas que surgem no contexto de grandes transformações sociais, são das tantas produções que mostram a imanência entre ver e pensar. São um tipo de arte molecular, cujas potências estão no menor, na força frágil de seus meios, mas jamais podem ser consideradas “menos” do que outras artes. Tais práticas, por afirmarem uma micropolítica própria do recorte e da colagem, contribuindo ao campo ampliado da fotografia, atestam o quanto as demarcações ontológicas da arte, dos artistas, dos campos de conhecimento e da própria materialidade do objeto artístico, são contingentes e problemáticas.

Referências

- ADRIANI, G. Hanna Hoch – 1889-1978 – Colagens. Ostfildren: DuMont Dokumente, 1995.
- AMEY, Claude; OLIVE, Jean-Paul (orgs). Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre? Paris: L'Harmattan, 2002.
- AVERSA. P. C. Bricolagem – procedimento artístico e metodológico. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Subjetividade, Utopias e Fabulações. 20o, 2011, Rio de Janeiro. Anais do 20o Encontro da Anpap.
- BURROUGHS, W. The Cut Up Method. Disponível em: <https://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88v/burroughs-cutup.html>. Acesso maio de 2020.
- CORRÊA, M. R; FRANÇA, C. A figura do bricoleur em práticas artísticas. VISUALIDADES, Goiânia v.12 n.2 p. 225-239, jul-dez 2014
- CARLI, A; BARROS, A. T. Notas para um pensamento por imagem: do discurso visual à imagem como queda. Revista Ícone.Recife, Vol. 16, 2018 PPGCOM/UFPE, pp. 225-239.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. Mil platôs - vol.3, São Paulo: Editora 34, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, G. Atlas ou o gaio saber inquieto. O olho da História, III. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, G. A imagem sobrevivente: história e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FABRIS, A. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa. (org.) Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- FIDELIS, G; TAVARES, M. Mensagens de uma Nova América. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes do mercosul, 2015.
- HOCKNEY, D. O conhecimento secreto: redescobrimdo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- JORGE, E. Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman. Artefilosofia. N. 12 (2012), 117-139.

- LYONS, K. Visual Arrangements in Duchamp's *Étant donnés* and Warburg's *Mnemosyne*. Plymouth University, 2012.
- LUGET, M. D. de. La fragmentation, ce monstrueux , Appareil [En ligne], 6|2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/appareil/420>
- MELLO, J. G. Suportes de experimentação: fanzines e cut-ups como recurso estético na escrita. Campinas: ALEGRAR – n.14 - Dez/2014 -
- OLIVEIRA, D. Imagem-memória: o gesto da montagem no trabalho de arte. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. Anais do 26o Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.1328-1342.
- PASSETTI, D. V. Colagem: arte e antropologia. Ponto e vírgula. Revista Eletrônica Semestral do Programa de Estudos de pós-graduandos em Ciências Sociais da PUC-SP, 1º semestre, no. 1, 2007
- POLIDORO, M. Aproximação de fragmentos capturados: uma poética em desenho e colagem. Porto Alegre: IA/UFRGS, 2014. 181f. Tese (Doutorado em Artes Visuais), 2014.
- VINHOSA, L. Conjunções disjuntivas na colagem fotoperformance e anacronismo. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. Anais do 26o Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.1419-1430.
- WARBURG, A. Atlas *Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.