

D 2023

# SEM ESPAÇO

Arquiteturas descartáveis da cidade  
Uma investigação em Desenho

**Flávia Costa**

Tese de Doutoramento apresentada  
à Faculdade de Belas Artes  
da Universidade do Porto  
em ARTES PLÁSTICAS  
Área Científica: DESENHO





# SEM ESPAÇO

Arquiteturas descartáveis da cidade  
Uma investigação em Desenho

Flávia Costa

Tese apresentada à Universidade do Porto para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de doutor em Artes Plásticas-Desenho, no âmbito do Doutoramento em Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Realizada sobre a orientação científica do Doutor Paulo Luís Ferreira de Almeida, Professor Auxiliar do Departamento de Desenho e Investigador no i2ADS.

Esta investigação foi financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia [bolsa número SFRH/BD/132448/2017], no âmbito do Doutoramento em Artes Plásticas FBA/UP inserida no *i2ADS-Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade*. A investigação decorreu maioritariamente na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto com períodos intercalados de trabalho desenvolvidos na *Academy of Fine Arts Helsinki - University of Arts of Helsinki* (Helsínquia, Finlândia, 2018-19) e na *Facultad de Bellas Artes da Universidad del País Vasco* (Bilbao, Espanha, 2019) em resultado do período de formação complementar prevista no regulamento de Bolsas de Investigação (capítulo III, SECÇÃO I, Artigo 18º ponto 7).

Porto, 2023







# O júri

## Presidente

*Pintor Mário Augusto Bismarck Paupério de Almeida*

Professor Catedrático da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

## Vogais

*Doutora Ana Rita Sousa Gaspar Vieira*

Professora Adjunta no Instituto Politécnico de Tomar da Escola Superior de Tecnologia de Tomar

*Doutor Miguel Jorge Alves Miranda Bandeira Duarte*

Professor Auxiliar da Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho

*Doutora Sílvia Patrícia Moreno Simões*

Professora Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

*Doutor Paulo Luís Ferreira de Almeida (Orientador)*

Professor Associado da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

## Resultado

*Aprovada*



*Aos meus pais*

*Que me continuam a dar muito espaço para sonhar.*





# Quero agradecer

A quem me ensinou que o Desenho e a sua investigação fazem-se com rigor, entusiasmo e muita paixão. E que nos últimos anos disponibilizou-se a uma generosa partilha de conhecimento. O meu orientador: o Professor Doutor Paulo Luís de Almeida.

Aos que me receberam como se fosse aluna de longa data:  
Em Bilbao, na *Facultad de Bellas Artes - Universidad del País Vasco*, a Professora Doutora Genoveva Linaza, que me acompanhou sempre de muito perto com bastante dedicação. Ao Professor Doctor Isusko Vivas pelas inúmeras conversas sobre escultura e objectos no espaço e ao Professor Doctor Adolfo Ramirez Escudero pelo entusiasmo contagiante sempre que falávamos sobre Desenho.

Em Helsínquia, na *University of the Arts Helsinki* (Uniarts Helsinki), o Professor Doutor Mika Elo pela prontidão e disponibilidade com que me recebeu e a Professora Doutora Susan Mooney pelos desafios e sorrisos.

E a todos aqueles que me reconfortaram...

Os que me abraçavam quando chegava a casa: os meus pais, o meu irmão, o pequeno João e a Margarida. Com quem dividi angústias e muitas gargalhadas: o César, a Olga, o Diogo, o Pedro e a Natália. E o que me deu a mão quando isto ainda era só uma ideia: o Zé.

*Obrigada, Gracias, Kiitos*

# Resumo

*SEM ESPAÇO. Arquiteturas descartáveis da cidade - Uma investigação em Desenho* é um projeto de investigação artística que aborda a construção da visibilidade intermitente de certas estruturas - as arquiteturas descartáveis - em diferentes geografias: Vila Nova de Cerveira (Portugal), Barcelos (Portugal), Porto (Portugal), Bilbao (País Basco, Espanha) e Helsínquia (Finlândia).

Por arquiteturas descartáveis, um termo cunhado por Allan Kaprow (*throw-away architecture*, 1966), queremos identificar as estruturas temporárias que reconfiguram a perceção que temos do espaço urbano, ao mesmo tempo que não o alteram de forma decisiva: barricadas, cercas, tendas, palcos, contentores, andaimes. No entanto, o seu sentido passageiro dificulta tanto a apreensão que delas fazemos como a forma como as podemos comunicar na sua relação com a cidade.

No processo de tornar essa temporalidade visível aproximamo-nos do conceito de *hiperdesenho* (Marshall e Sawdon, 2012), um desenho situado entre dimensões, e do desenho de natureza ativista, um *activist drawing* (Deutsche, 2001), que reivindica o direito à cidade e permite-nos representar o espaço enquanto acontecimento (Tschumi, 2001). Para isso, foi relevante a vivência *in situ* em cada uma das cidades segundo uma perspetiva relacional com o espaço, a partir da noção de *throwntogetherness* de Doreen Massey (2005). Isto significa que são os encontros aleatórios com a diferença e diversidade de contextos, neste caso das arquiteturas descartáveis, que informam os meios e os processos da representação.

A partir da experiência direta do espaço, que engloba uma apreensão visual mas também háptica, recorremos ao cruzamento de saberes vindos da cartografia enquanto método de investigação rizomático (Deleuze e Guattari, 2000), da etnografia sensorial (Pink, 2009) e aos modelos da antropologia que recentram o desenho como forma de estudo dos lugares. E que no seu conjunto são assumidos como métodos da investigação para consolidar as formas pelas quais o desenho lida com a temporalidade destas estruturas, tornando essa temporalidade visível.

Ao preferirmos a dimensão sensível do caminhar como uma prática criativa, foi possível descrever e representar os espaços enquanto processo de mapeamento (Vaughan, 2013). Mas pensar no território não marcado das arquiteturas descartáveis implicou, também conceber o movimento do corpo de quem representa e as arquiteturas descartáveis (enquanto eventos) como elementos, que funcionam reciprocamente onde a perceção e a ação têm de ser pensadas como categorias operativas do desenho. É nesse sentido, que argumentamos que os processos cognitivos implicados na compreensão do espaço revelam-se nas representações que dele fazemos, como são exemplo o modelo experiencial (marcas produzidas pela mobilidade do corpo) e o modelo formal (axiomas expressos em linguagens formais como os mapas) (Mark and Frank, 1996).

Não esquecendo ainda que a forma, a disposição e a organização espacial destas estruturas na paisagem condicionam também a nossa movimentação e estão diretamente implicados no modo como as apreendemos. Aqui, o corpo tornou-se num instrumento auxiliar da visão, num diálogo entre a visualidade ótica e a háptica, permitindo-nos transferindo para o desenho os movimentos e taticidade do corpo de quem o faz, através de um saber que se instala no desenho formado pela experiência do real. E que conduziu a trabalhos artísticos diferenciados, demonstrando a capacidade do desenho gerar múltiplas respostas para um mesmo problema.

A investigação de doutoral aqui apresentada materializa-se num projeto artístico onde o desenho é ao mesmo tempo a metodologia de investigação e o resultado. *Desembaraço* (V.N. Cerveira, Portugal 2017); *A tenda* (Barcelos, Portugal 2018), *Tapumes* (Porto, Portugal 2019), *Polvo Compacto* (Bilbao, Espanha 2019) e *The Fence* (Helsínquia, Finlândia, 2018-2019) configuram estudos situados, que exploraram e descrevem esta relação na sua singularidade apontando para um diálogo modal entre o desenho, a experiência incorporada e o espaço.

*Desenho, Hiperdesenho, Arquiteturas descartáveis, Experiência incorporada, Cartografia*

# Abstract

*NO SPACE. Disposable architectures of the city - A drawing based research* is an artistic research project that addresses the construction of the intermittent visibility of certain structures - *disposable architectures* - in different geographies: Vila Nova de Cerveira (Portugal), Barcelos (Portugal), Porto (Portugal), Bilbao (País Vasco, Espanha) e Helsínquia (Finlândia).

By *disposable architectures*, a term coined by Allan Kaprow (*throw-away architecture*, 1966), we mean temporary structures that reconfigure our perception of urban space, while not decisively altering it: barricades, fences, tents, stages, containers, scaffolding. However, their fleeting meaning hinders both our apprehension of them and the way in which we can communicate them in their relationship with the city.

In the process of making this temporality visible, we approach the concept of *hyperdrawing* (Marshall and Sawdon, 2012), a drawing located between dimensions, and drawing of an activist nature, an *activist drawing* (Deutsche, 2001), which claims the right to the city and allows us to represent space as an event (Tschumi, 2001). For this, it was relevant to experience *in situ* in each of the cities according to a relational perspective with space, based on the notion of *throwntogetherness* by Doreen Massey (2005). This means that it is the random encounters with the difference and diversity of contexts, in this case of disposable architectures, that inform the means and processes of representation.

From the direct experience of space, which encompasses a visual but also haptic apprehension, we resort to the intersection of knowledge coming from cartography as a rhizomatic investigation method (Deleuze and Guattari, 2000), from the sensorial ethnography (Pink, 2009) and from the models of anthropology that refocus drawing as a way of studying places. And that, as a whole, they are assumed as research methods to consolidate the ways in which drawing deals with the temporality of these structures, making this temporality visible.

By preferring the sensitive dimension of walking as a creative practice, it was possible to describe and represent spaces as a mapping process (Vaughan, 2013). But thinking about the unmarked territory of disposable architectures implied, therefore, conceiving the movement of the body of those who represent and disposable architectures (as events) as elements that work reciprocally, where perception and action must be thought of as operative categories of drawing. It is in this sense that we argue that the cognitive processes involved in understanding space are revealed in the representations we make of it, such as the experiential model (marks produced by the mobility of the body) and the formal model (axioms expressed in formal languages such as the maps) (Mark and Frank, 1996).

Not forgetting that the shape, layout and spatial organization of these structures in the landscape also condition our movement and are directly involved in the way we apprehend them. Here, the body has become an auxiliary instrument of vision, in a dialogue between optical and haptic visuality, allowing us to transfer to the drawing the movements and tactility of the body of the person who draws it, through a knowledge that is installed in the drawing formed by the experience of the real. And that led to different artistic works, demonstrating the ability of drawing to generate multiple responses to the same problem.

The doctoral research presented here materializes in an artistic project where drawing is both the research methodology and the result. *Desembaraço* (V.N. Cerveira, Portugal 2017), *A tenda* (Barcelos, Portugal 2018), *Tapumes* (Porto, Portugal 2019), *Polvo Compacto* (Bilbao, Spain 2019) and *The Fence* (Helsinki, Finland, 2018-2019) configure situated studies, which explored and describe this relationship in its singularity, pointing to a modal dialogue between drawing, embodied experience and space.

*Drawing, Hyperdrawing, Disposable architectures, Embodied experience, Cartography.*

# Índice

|                                                                                    |           |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| INTRODUÇÃO .....                                                                   | 19        |
| Motivações .....                                                                   | 19        |
| Tema e âmbito da tese .....                                                        | 20        |
| Estratégias metodológicas .....                                                    | 24        |
| Objetivos gerais .....                                                             | 28        |
| Estrutura e conteúdos .....                                                        | 29        |
| <br>                                                                               |           |
| <b>PARTE I .....</b>                                                               | <b>35</b> |
| Capítulo 1: <b>Arquiteturas descartáveis</b> .....                                 | 41        |
| Nota introdutória .....                                                            | 41        |
| 1.1 A cidade como contexto .....                                                   | 42        |
| 1.2 Esboço de um campo semântico .....                                             | 46        |
| 1.2.1 (des)cartáveis .....                                                         | 46        |
| O sentido figurado do adjetivo descartável .....                                   | 47        |
| 1.2.2 Olhar para trás: Das construções nômadas às arquiteturas <i>pop-up</i> ..... | 49        |
| O que entendemos por uma arquitetura <i>pop-up</i> ? .....                         | 52        |
| Olhar de um outro ângulo .....                                                     | 56        |
| 1.3 Representação da impermanência .....                                           | 58        |
| 1.3.1 Arte e Arquitetura: o espaço como matéria comum .....                        | 58        |
| 1.3.2 Aparecer e desaparecer: a (im)permanência .....                              | 59        |
| 1.3.3 Modelos de representação .....                                               | 62        |
| 1.4 O campo semântico: uma possibilidade .....                                     | 67        |
| <br>                                                                               |           |
| Capítulo 2: <b>Entre o corpo e a cidade</b> .....                                  | 71        |
| Nota introdutória .....                                                            | 71        |
| 2.1 Contar histórias espaciais .....                                               | 72        |
| 2.1.1 A paisagem que muda .....                                                    | 72        |
| 2.2.2 Caminhar ao sabor das regras de cada espaço .....                            | 76        |
| 2.2.3 Caminhar: uma prática criativa e crítica .....                               | 80        |
| 2.2 O exercício de cartografar .....                                               | 84        |
| 2.2.1 O desenho de mapas e a reencenação .....                                     | 84        |
| 2.2.2 O imaginário cartográfico .....                                              | 89        |
| 2.2.3 A notação da linha .....                                                     | 93        |
| 2.2.4 Cartografar: uma investigação rizomática .....                               | 97        |
| <br>                                                                               |           |
| Capítulo 3: <b>O espaço como conhecimento incorporado</b> .....                    | 103       |

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| Nota introdutória.....                                              | 103 |
| 3.1 Exercício háptico de descoberta do espaço.....                  | 104 |
| 3.1.1 O <i>embodied knowledge</i> .....                             | 104 |
| 3.1.2 De perto e ao longe: Entre o toque, a visão e a audição ..... | 108 |
| Ver com o toque, tocar com a visão .....                            | 108 |
| Participar pelo som.....                                            | 110 |
| 3.2 Da percepção do entorno à representação do temporário .....     | 112 |
| 3.2.1 Percecionar: uma atitude corpórea .....                       | 112 |
| 3.2.2 Perceber as estruturas no espaço à medida que caminhamos..... | 116 |
| 3.3 Ver para além das formas.....                                   | 121 |
| <br>Capítulo 4: <b>Pensar com as mãos</b> .....                     | 127 |
| Nota introdutória.....                                              | 127 |
| 4.1 O desenho como pesquisa .....                                   | 128 |
| 4.1.1 Um olhar sobre a discussão .....                              | 128 |
| 4.2 Escolher descobrir pelo desenho .....                           | 132 |
| 4.2.1 Sobre o não saber... ..                                       | 132 |
| 4.2.2 Desenhar para descobrir.....                                  | 134 |
| 4.3 Dar a ver: a construção de uma visibilidade intermitente.....   | 139 |
| 4.3.1 Intermitência visual e o desenho .....                        | 140 |
| 4.3.2 Inventar(r) .....                                             | 142 |
| O Desenho ativista: breve explicação .....                          | 142 |
| O hiperdesenho: Circunscrever o conceito.....                       | 146 |
| <br><b>PARTE II</b> .....                                           | 153 |
| Nota Introdutória.....                                              | 155 |
| <i>Modus operandi</i> .....                                         | 156 |
| <br>Capítulo 5: Projeto <b>Desembaraço</b> .....                    | 159 |
| 5.1 Apresentação .....                                              | 160 |
| 5.2 Estar lá e caminhar.....                                        | 162 |
| 5.3 <i>O desenho que se instala</i> .....                           | 166 |
| <br>Capítulo 6: Projeto <b>A tenda</b> .....                        | 173 |
| 6.1 Apresentação .....                                              | 174 |
| 6.2 Que estruturas são estas?.....                                  | 180 |
| 6.3 O mapa das quintas-feiras .....                                 | 184 |
| Às quintas .....                                                    | 186 |

|                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 6.4 Construir uma visibilidade.....                                             | 188 |
| 6.5 <i>A tenda quer-se com quem a entenda</i> .....                             | 190 |
| Capítulo 7: Projeto <b>Tapumes</b> .....                                        | 197 |
| 7.1 Apresentação .....                                                          | 198 |
| 7.2 O trajeto no Porto .....                                                    | 199 |
| 7.3 Cenografias ocasionais .....                                                | 204 |
| 7.4 As pequenas perceções.....                                                  | 206 |
| 7.5 <i>Trabalhos em Curso</i> .....                                             | 210 |
| Reencenação como hipótese de desenho .....                                      | 210 |
| Capítulo 8: Projeto <b>Polvo Compacto</b> .....                                 | 217 |
| 8.1 Apresentação .....                                                          | 218 |
| 8.2 A chegada.....                                                              | 219 |
| 8.3 Bilbao, uma cidade plural.....                                              | 222 |
| 8.4 Da cidade aos desenhos .....                                                | 224 |
| 8.5 <i>Um perfil temporário da cartografia de Bilbao</i> .....                  | 232 |
| Capítulo 9: Projeto <b>The fence</b> .....                                      | 239 |
| 9.1 Apresentação .....                                                          | 240 |
| 9.2 O poder da cerca .....                                                      | 241 |
| Em Helsínquia .....                                                             | 242 |
| 9.3 A cerca na sua potencialidade de criação .....                              | 244 |
| 9.4 <i>Follow(ing)</i> em dois actos.....                                       | 248 |
| 9.5 Drawing the gesture of care.....                                            | 258 |
| The ecology of care in the spatial and temporal boundaries of the city .....    | 258 |
| <b>Conclusão</b> .....                                                          | 263 |
| <b>Anexos</b> .....                                                             | 269 |
| Quadro síntese da <i>PARTE II</i> .....                                         | 269 |
| Quadro síntese da <i>Publicações Visuais: Exposições</i> .....                  | 270 |
| Quadro síntese da <i>Publicações Teóricas: Comunicações e Publicações</i> ..... | 271 |
| Listagem de Publicações Visuais e teóricas.....                                 | 272 |
| <i>Video-paper</i> .....                                                        | 273 |
| <b>Lista de imagens</b> .....                                                   | 275 |
| <b>Bibliografia</b> .....                                                       | 279 |







# INTRODUÇÃO

## Motivações

Uma das minhas memórias mais antigas de infância é a de desenhar linhas coloridas com um pincel muito pequeno na superfície plana de vasos de cerâmica. Lembro-me da cor vibrante das tintas, do cheiro forte do diluente e dos gestos que fazia copiados pelos da minha mãe que, sentada ao meu lado, com alguns pinceladas pintava a totalidade a peça. Era nesses momentos que me ensinava o nome das cores, mostrava-me como se misturavam e explicava-me como devia mover o pincel para não passar as linhas do desenho marcadas na superfície do vaso. Já o meu pai gostava de me mostrar como se desenhavam as coisas, como eram na realidade ou como quiséssemos que fossem. Sentado ao meu lado, criava imagens à medida do que íamos conversando. Outras vezes deixava alguns materiais como colas, tesouras, arames maleáveis, tintas “à mão” para eu poder “fazer coisas”. Dizia-me com frequência: “Experimenta...E se não correr bem começa de novo.”

Ambos têm o antigo sexto ano e profissões operárias.

Operar é também uma das funções do Desenho, assim com a possibilidade de nos deixar experimentar com a liberdade de voltar atrás e recomeçar. O desenho cria um espaço para testar, para falhar e voltar a tentar. Dos instrumentos mais sofisticados a uma simples folha de papel um lápis, é nos dada liberdade para colocar questões, testar hipótese, trabalhar com acasos e com a consciência da imprevisibilidade. É também nesse manuseamento material não controlável, do saber pelo fazer inspirado pelas experiências da infância, que reside a minha vontade de escolher o desenho para descobrir sobre o que ainda não sei e embarcar numa *aventura intelectual sobre o processo de criação* (Carter, 2004) do *produzir conhecimento* (Tonkinwise, 2008).

Dizia-me a professora Veva Linhaza que acompanhou a residência em Bilbao, que a investigação artística é dimensão possível da prática artística e deve ser entendida como uma possibilidade de fazer tudo aquilo que nos seja possível sem fazer nada daquilo que não queremos fazer. Seguindo esta premissa, a motivação para este projeto doutoral surge, primeiramente, pela vontade de prosseguir estudos iniciados com o trabalho de mestrado “(Des)desenhar o lugar: Espaço, Movimento e Desenho”. Um projeto focado na prática do desenho com o propósito de averiguar as potencialidade que o desenho estabelece com territórios que se diluem na vida quotidiana: lugares não-marcados, que se cruzam com o conceito de “não-lugar” de Marc Augé (1992) e a partir dos quais é desenvolvido um conjunto alargado de *(des)desenhos*. Estes desenhos invocavam um método de cancelamento das imagens iniciais, originando novas imagens e significados dos espaços em estudo.

Um assunto que tenho vindo a desenvolver na minha prática artística e que aqui se aprofunda em todas as suas complexidades. E que me motiva também a explorar os desdobramentos, que o projeto doutoral poderá assumir nas estratégias elaboradas para o ensino do desenho em áreas diversas, como o Design ou as Artes Plástica. Mas também na investigação, nomeadamente, nas relações entre o desenho, o movimento do corpo e as ciências do território, no âmbito do projeto *DRAWinU*, sediado no i2ADS, em parceria com o i3S e o CMUP.

## Tema e âmbito da tese

As cidades são organismos dinâmicos e reativos, que incorporam a possibilidade de mudança constante e de uma desordem que provoca novas situações espaciais. Condição que nos leva a entendê-las numa perspectiva mutante, como algo aberto que se encontra numa eterna transformação, sem possibilidade de se fixar numa imagem final (Lynch, 1960). A expressão, “SEM ESPAÇO”, que dá título a este projeto, tem a intenção de nos sugerir essa realidade urbana sempre mutável, onde a falta de afirmação e a inconstância leva-nos a negar a disponibilidade concreta do espaço em prol de uma incerteza. É nesse enquadramento, que assumimos o território da cidade como contexto e as arquiteturas descartáveis como pretexto para uma investigação através da prática de desenho.

Nas palavras de Pablo Sendra (2015) a cidade é comparada a uma *assemblage* pela capacidade de estabelecer relações entre os processos formais (edifícios perenes) e informais (construções provisórias) que lá surgem, numa estética de acumulação. Um entendimento subjacente à ideia de Giovanni de la Varra (2001) quando a descreve como um fenómeno *Post-it*, referindo-se a um espaço de acontecimentos múltiplos onde se multiplicam dinâmicas alternativas de ocupação temporária. É nesse choque de ordens não coordenadas, como descrevia Rudolf Arnheim, (1966), que vemos surgir no espaço urbano determinadas construções, que reconfiguram a perceção que temos do lugar ao mesmo tempo que não o alteram de forma decisiva. A estas estruturas chamamos *throw-away architecture* seguindo o termo provocatório de Allan Kaprow (1966) para se referir a construções que desaparecem no espaço após cumprida a sua função.

E por isso o termo está relacionado com construções obsoletas, que expressam o sintoma de uma cultura que rapidamente descarta o que perdeu o seu uso imediato, transposto para a prática artística ele é usado para designar processos e estruturas, que assumem a sua condição de impermanência. Isto significa serem pensadas e desenvolvidas com o intuito de desaparecerem podendo, nesse processo, ser reinventadas num outro espaço e tempo. A reinvenção, será sempre uma ampliação do seu significado da obra, uma vez que difere da versão original.

Foi nessa dimensão positiva que adotamos o adjetivo descartável para circunscrever um campo semântico acerca da materialidade transformativa de certas estruturas arquetípicas, que surgem no espaço urbano sem nunca atingirem um estado de permanência. Referimo-nos a composições de andaimes, cercas, tendas, vedações que conservam na sua génese uma natureza autopoietica pela capacidade de ser reinventarem constantemente. Por isso, descartável é nesta investigação sinónimo de impermanente, temporário, provisório, intermitente, transitório, ocasional, incerto, maleável, recursivo e dissipativo.

Este último é um termo que recuperamos do campo da física para qualificar um sistema que tem uma forma (esqueleto de barras metálicas, lonas, placas de madeira) estável, mas que está sempre a mudar segundo um processo dinâmico reposicionável. Tal como acontece com os sistemas de andaimes ou tendas da feira semanal, que se reconfiguram continuamente, numa reorganização dos elementos pelos quais é constituída. É isso que lhes permite adaptar continuamente às novas situações dando origem a um repertório quase infundável de arranjos formais ou *tipologias do depois* (Peran, 2009). E que, à semelhança de uma heterotopia da arquitetura, seriam sempre outras de si mesmas.

Peguemos no exemplo da tenda. Ela pode servir como abrigo para a venda de produtos, mas também um espaço para habitação, sinal de protesto ou até ocupação do território. Lembramos ainda que a condição descartável das arquiteturas, que aqui estudamos, advém da relação com o que neles sucede. São os eventos onde se situam, que as definem e condicionam, não apenas como função no tecido social, mas também perceptivamente.

Como categorias híbridas, as arquiteturas descartáveis, situam-se entre a condição de objeto e lugar, de espaço e acontecimento, integrando em si diversidade de relações que as enquadra enquanto *espécies de espaços* (Perec, 1974). Ao materializarem-se em construções que potenciam uma arquitetura de duração muito limitada que reage aos acontecimentos, tornam-se em espaços, ainda que singulares e irrepetíveis dentro da cidade, que falam de outros espaços (espaço urbano). O que as difere tanto dos conceitos de *não-lugar* (como lugar não identitário) postulado por

Augé (1992) como o do conceito de *espaço liminar*, enquanto espaço segregador e reintegrador próprio de um ritual de passagem (Turner, 1977).

Comprometidas então com uma visibilidade intermitente, as composições de andaimes, cercas, tendas enquadram-se numa categoria arquitetônica de *estruturas propositadamente de vida curta* (St Hill, 2016, p. 2) e de natureza imprevisível. *Pop-up architecture* foi o termo usado por Epstein-Mervis (2016) para definir uma arquitetura, que reage rapidamente ao tempo fugaz dos acontecimentos e a um espaço que se dobra, multiplica, distorce (Vidler, 2000).

A reavaliação crítica a que o espaço foi sujeito enquanto categoria antropológica, etnográfica ou urbanística, tem posto também em evidência a singularidade com que a prática do desenho se foi confrontando com o espaço e as suas mutações. O que indica, por sua vez, uma aproximação à condição do artista como etnógrafo teorizada por Hall Foster (1996) através da qual o desenho estabelecer novas relações com o espaço de atuação.

Do mesmo modo que o espaço já não é apenas caracterizado pela geografia - hoje configuram-se novas dimensões do tempo e do espaço - também a compreensão da palavra “arquitetura” requer premissas mais profundas do que aquelas que a palavra nos sugere, não estando reduzida a coisas particulares como edifícios. A este respeito Parcell (2012) propõe-nos entender a arquitetura como sinónimo de um complexo e flutuante sistema sem limites fixos de conhecimento. O que demonstra que a Arquitetura sempre fez parte de um campo expandido onde se procura ultrapassar a sua dimensão material (Vidler, 2004).

Solà-Morales (2013) abordou essa questão ao falar do poder transformativo da sua materialidade, já Hirsch et al., (2015) enunciando a arquitetura como uma infraestrutura inatingível, defendeu que ela não poderá ser apenas reduzida ao físico e ao tátil, mas que é também sobre fluxos de pessoas, eventos, ações e sobre o que acontece no espaço. Uma compreensão, que a afasta da conceção de *espaço-forma* e a aproxima da relação *espaço-evento* defendida por Bernard Tschumi (1981) sobre o argumento de que o evento, a par do espaço e do movimento, é essencial para a notação da experiência arquitetónica.

Estas considerações nortearam a nossa abordagem às arquiteturas descartáveis e fizeram-nos rever alguns dos modelos sensíveis de representação destes espaços, que demonstram uma preocupação em perceber de que forma a arte aborda o sentido passageiro da arquitetura. Allan Kaprow (1966) com *Fluids*, materializou a ideia da *throw-away architecture*, recorreu à criação de acontecimentos para refletir criticamente sobre as construções que desapareciam no espaço. Já Gordan Matta Clark com as séries de *Anarchitecture* (1974) questionou a estabilidade dos edifícios por meio de mutações espaciais realizadas diretamente sobre as fundações do ambiente construído.

Numa dimensão transformativa da arquitetura Thomas Hirschhorn apodera-se do espaço onde expõe para criar dispositivos arquitetónicos efémeros. Numa lógica semelhante Carlos Bunga fala de uma *espécie de arquitetura* para invocar uma ideia de espaço real quando constrói os seus ambientes imersivos. Enquanto Lucy + Jorge Orta abordando com as *Potencial Architecture* (2013) abordam uma ideia mental que potencia uma arquitetura a partir do processo da diferenciação das células humanas que se renovam constantemente.

Considerando os exemplos citados, percebemos que quando a arte fala de arquitetura, fala de obras que desenvolvem um diálogo entre ambos os campos disciplinares perante a necessidade de refletir acerca das transformações da cidade em função do espaço vivido.

Ainda que o nosso projeto seja atravessado por um campo epistemológico plural em torno da ideia de espaço, mais propriamente a transformação espacial por meio das estruturas arquitetónicas momentâneas, o que aqui propomos é ver esta realidade pelas lentes do Desenho. Significa perceber de que modo a experiência vivida – a arquitetura de invisibilidade intermitente – e o desenho enquanto prática se podem complementar. Com esse intuito, investigamos as relações que o desenho pode estabelecer com estes espaços, enquanto mediador das suas características fenomenológicas, instrumento de pensamento, comunicação e experimentação. O que faz com que esta investigação não seja sobre arquitetura, antropologia, etnografia, mas que se cruze, contamine e explore possibilidades vindas destes campos disciplinares para, a partir daí, alargarmos a nossas descobertas em relação à complexidade do nosso objeto de estudo.

Salvaguardando a natureza plástica desta investigação e sublinhando o seu campo de atuação no domínio artístico, acreditamos que é nessa transdisciplinaridade, interdisciplinaridade ou indisciplinaridade, como falava Rancière (2005), que as fronteiras disciplinares deixam de representar um limite fixo e transformam-se numa zona intermediária. Onde o conteúdo do assunto estudado tem a possibilidade de expandir-se, criando espaço para o impensado e inesperado.

Longes das questões antropológicas ou arquitetónicas, o âmbito desta investigação situa-se em torno da análise das potencialidades do desenho na compreensão de arquiteturas descartáveis no espaço urbano. Estas estruturas - na relação com os lugares que as enquadram e os acontecimentos dos quais geralmente dependem - solicitam a construção de eixos diagonais entre diferentes estratégias, meios e convenções, e a transferência entre dimensões do desenho e do lugar. Nesta circunstância, a definição identitária do lugar é aqui assumida como um problema também de desenho, mais do que a sua conceptualização antropológica. Daí que as características destes espaços não-marcados sejam consideradas potencialmente como temas e processos do desenho.

Como um *continuum*, o desenho não se define como um meio ou forma de expressão. Ele é produtor e produto, representa e questiona dando ênfase a um conhecimento derivado da formação e teste de hipóteses (Simmons, 2014). Enquanto acto de desenho, a hipótese surge como uma premissa essencial para expandir o campo das expectativas sobre a elaboração imagética num jogo contínuo entre o modo de pensar (e se...) e o início de uma certeza (então...) (Cocker, 2011). Seja qual for o seu objetivo, a sua tarefa é de nos fazer entender, pensar, refletir, tomar decisões, dar sentido à experiência e conduzir-nos à criação de algo. É neste enquadramento que a noção de *experiências exploratórias* (Schön, 1991, cit. in Dryssen, 2011) enfatiza o poder da prática artística de natureza aberta e especulativa, na qual se pesquisa a formação de regras alternativas para alcançar novos entendimentos sobre a realidade investigada.

Mas compreender estas estruturas que não têm uma referência visual estabelecida, implica lidar com os desdobramentos continuados de um espaço recursivo que, cada vez que é remontado, adquire uma configuração diferente, embora dependente de uma forma original. E refletir sobre o acontecimento que as origina. O que significa lidar com a temporalidade destas estruturas, tornando essa temporalidade visível. Neste processo, exploram-se os limites da disciplina num processo constante de estímulo-resposta entre o desenho e a inconstância destas formas, recorrendo ao “desenho ativista”, enquanto registo de uma perceção (visual e háptica) e ao hiperdesenho como possibilidades de reencenar os acontecimentos dos espaços.

Um desenho ativista (*activist drawing*) (Deutsche, 2001) é um desenho, por definição operativa (Tschumi, 2001) que reivindica o direito à cidade e nos permite representar o espaço enquanto acontecimento, com base em enunciados que categorizam o espaço e nos permitem pensar o lugar além do registo ótico e normalizado das suas representações. O desenho de natureza ativista é aqui proposto como um instrumento de auscultação instigador do pensamento e construção discursiva sobre estas estruturas temporárias.

Enquanto invenção, direcionamo-nos para um desenho que se revela na oportunidade de explorar e cruzar dimensões, adotando a condição híbrida que caracteriza o hiperdesenho (Sawdon & Marshall, 2012). A dificuldade em definir o hiperdesenho advém da própria condição oscilante do desenho, da impossibilidade de uma definição consensual, como uma prática que se faz num *continuum* de possibilidades mutuamente exclusivas. Inquieta esta é *uma abordagem mais ampla e sem restrições* (2012, p. ix), que se situa entre a bi e a tridimensionalidade, entre a superfície da folha de papel e as paredes do espaço expositivo, entre a subtilidade da forma e a sua materialidade numa escala cenográfica. O prefixo *hiper* refere-se precisamente a *uma qualificação de excesso, exagero* do que é espetável que o desenho seja dentro dos sublimites da disciplina. “*Hyper*” está além de uma visão tradicional do desenho “o que é próprio do desenho” (Hanrahan, 2012, p. xi).

Perante o que foi descrito nas linhas anteriores propomos ao longo desta investigação responder às seguintes perguntas:

*Como se visualizam e memorizam as arquiteturas  
descartáveis da cidade?*

*Como é que a percepção fenomenológica do espaço  
informa a prática do desenho?*

*Como se visualizam e memorizam as arquiteturas  
descartáveis da cidade?*

## Estratégias metodológicas

Nas linhas seguintes fazemos uma breve descrição acerca das estratégias metodológicas que adotamos neste *projeto-tese*, dividindo-as em cinco pontos.

### Ponto 1: Situar teoricamente as questões investigativas

Sendo uma investigação artística, começamos por rever a investigação anterior para obter uma visão fundamentada sobre as principais modelos teórico-práticos em torno da ideia de espaço nas suas dimensões urbanísticas, cartográficas, antropológicas, etnográficas. Para além de uma bibliografia mais clássica Lefebvre (1974), De Certeau (1984), Foucault (1984) apontaram-se as considerações tecidas por autores como Augé (1992), Ingold (2000, 2011), Pink (2011), Virilio (1991), Vidler (2004) Solá Morales, (2013); Epstein-Mervis, (2016).

Esta revisão ajudou-nos a terraplanar um campo teórico para perceber que estruturas são estas - arquiteturas descartáveis - como se caracterizam e quais as possíveis relações com o desenho. E que por sua vez nos deu ferramentas para construir um campo semântico onde mais do que discutir a validade de cada adjetivo ou nomeação que poderá ser usada para definir estas construções, preocupamo-nos com a ideia de que o sistema a que chamamos de “arquitetura” não é redutível ao físico e ao tátil. O que fundamenta a nossa intuição inicial que as construções que intitulamos de arquiteturas descartáveis (*throw-away architecture*) contêm na sua estrutura física e relacional especificidades e atributos que intensificam a capacidade experimental do desenho focado no uso espaço; focado, sobretudo, em questões ligadas à experiência vivida, modelos de percepção-ação e de representação.

É num presente informado pelo passado, que o desenho reclama a expansão das suas fronteiras e estabelece uma condição híbrida. É a partir deste estado das coisas, e de considerações sobre os espaços e modos de os perceber, que este projeto se propõe recorrer às complexidades e potencialidades da prática do desenho. O que nos fez mergulhar numa bibliografia mais recente focada nos problemas do Desenho na contemporaneidade privilegiando, em especial, o discurso direto e poético de artistas, que se têm dedicado a investigar através da prática do Desenho: Petherbridge (2010, 2016); Anderson (2017), Cain (2010), Cocker (2012), Dexter (2005); Gansterer(2011); Marshall and Sawdon (2012).

### Ponto 2: O roteiro geográfico e investigativo

À semelhança da natureza das construções estudadas, também a investigação foi desenvolvida numa lógica transitória o que proporcionou desenvolver e apresentar trabalho cá em Portugal, mas também na Finlândia (Helsínquia) e Espanha (Bilbao) decorrente do período de intercâmbio realizado em cada uma das cidades. O roteiro geográfico e investigativo foi pensado para confrontar diferentes contextos urbanísticos, com o objetivo de ampliar o conjunto de possibilidades que nos permitisse desenvolver um estudo mais complexo sobre a experiência espacial. Para, a partir daí, fomentar um diálogo entre o desenho e as arquiteturas descartáveis, no sentido de construir um conjunto de ferramentas analíticas para descrever esta relação na sua singularidade. E por isso cada cidade, cada evento, cada estrutura estudada foi contribuindo para o desenho da própria investigação.

De uma cidade pequena do norte de Portugal (Barcelos) onde quase podemos andar de olhos fechados por tão bem a conhecer, às gigantescas ruas de uma capital desconhecida no outro extremo da Europa (Helsínquia) o projecto desenvolve-se de acordo com aquilo que vamos vendo, ouvindo, experienciando, descobrindo. Um exemplo disso, foi o modo como o projeto *Polvo Compacto* (Bilbao, 2019) se foi desenvolvendo em torno de uma referência etnográfica da cidade: o azul Bilbao ou como o convite para colaborar no projeto *Fences of new kuvA* (2018-2022) me fez regressar novamente à Finlândia no Verão para voltar a olhar novamente para a cerca na sua potencialidade criadora.

Queremos com isto dizer, que há muito neste trabalho que não pode ser planeado, mas responde, adapta-se e envolve-se com acontecimentos imprevisíveis que vão, eles próprios estruturando a investigação e originando mudanças de rumo.

### Ponto 3: Compreensão fenomenológica dos territórios

Sem a possibilidade de premeditar o que poderia encontrar em cada cidade foi a vivência *in situ* que ditou a natureza diferenciada de cada um dos projetos. Ao que se junta o olhar periférico da figura do artista radicante (Bourriaud, 2011), que vê a cidade não a partir do mapa, mas a tactear o espaço com os pés e senti-lo com todo o corpo sensorial.

A partir da experiência do espaço, que engloba uma apreensão visual, mas também háptica, recorremos à prática caminhar como uma “técnica do corpo” (Mauss, 1934) que nos permite ir além da necessidade de mover o corpo através do espaço. Masschelein (2010), por exemplo, diz-nos que através do caminhar, mais do que obter uma perspectiva do que nos rodeia, o que se gera é *um olhar para além de todas as perspectivas*, porque para se ter uma perspectiva é preciso estar em uma posição e, ao contrário, caminhar *é ex-posição, estar fora de posição* (p.278). Isso permite-nos ganhar um outro nível de consciência acerca daquilo que nos rodeia ao ponto de nos deixarmos afetar pelos encontros aleatórios que poderiam ocorrer.

*Throwntogetherness*, é como Doreen Massey (2005) define este modelo de pensamento relacional em que o espaço é apreendido mais pelos eventos, interações e relações imprevistas, do que com uma apreensão linear da sua extensão. Já David Crouch, 2010 fala de um *flirt* com o espaço explicando que tal como acontece num romance, é na combinação entre a incerteza e o inesperado que descobrimos novas formas de compreender, pensar e fazer. Trazendo para o contexto da nossa investigação isso significa que é o confronto com as circunstâncias imprevistas e as singularidades das arquiteturas descartáveis em cada um dos contextos onde estávamos inseridas, que ditam os desenvolvimentos do trabalho. Isso tornou-se possível pela presença de um de um corpo, que apreende o espaço pela experiência do percurso (Vaughan, 2009). A este respeito, Lakoff e Johnson (1999) explicam que o nosso sistema conceptual é estruturado através das nossas experiências corporais e do entorno onde nos encontramos, o que por si requer um envolvimento físico com o meio ambiente onde a artista/investigadora entrelaça a visão com o movimento.

A caminhada, na sua dimensão sensível e multissensorial, é também um processo que nos permitiu descrever e representar os espaços enquanto processo de mapeamento (Vaughan, 2013). Karen O'Rourke (2013) defende que tal como caminhar, o mapeamento é uma experiência incorporada realizada a partir de um determinado ponto de vista, que reflete não só as nossas perspectivas e objetivos específicos como também representa o sentido dos locais. Uma premissa que nos aproxima de uma representação subjetiva do lugar a partir de mapas feitos à medida do corpo dos lugares - mapas *tailor made* - (Cardoso, 2019). Uma proposta que visa sublinhar a identidade do lugares enquanto damos a conhecer novas formas de os ver. Para isso é considerada a importância das decisões tomadas durante o processo e desenho tendo em conta a consciência sensorial do corpo do desenhador.

Se as metodologias voltadas para o caminhar procuram um conhecimento a partir da experiência corporal do pensar pelo fazer (Ingold, 2013), o Desenho, enquanto modo de investigação que gera novos conhecimentos sobre o visual e comunica-os através do visual (Garner, 2008) permitiu-nos descobrir pelo gesto. John Berger (2013) lembra-nos que um desenho é um registo autobiográfico da descoberta de um evento - visto, lembrado ou imaginado, o que por si revela algo sobre a pessoa que desenha, as condições em que o fez e uma consciência da experiência do ver. Ao que acrescentamos que não há um olhar inocente sobre as coisas, mas antes uma relação dialética onde se desencadeiam imagens que passam a integrar o próprio objeto.

#### **Ponto 4: Pensar com as mãos**

A expressão “pensar com as mãos” é aqui usada para nos referirmos à investigação baseada na prática em cada projeto. Onde por meio de um manuseamento material ensaiamos hipóteses de representação acerca da visibilidade intermitente das arquiteturas descartáveis desenvolvidas e organizadas segundo o modelo metodológico do *ciclo RSVP* (Halprin, 1966) através do qual o processo de pensamento fica visível.

Nas linhas seguintes particularizamos a metodologia, que orchestra cada projeto e que é composta pelas seguintes etapas:

##### **Experiência *in situ***

Corresponde à vivência situada em cada cidade num determinado período temporal, que variou entre duas semanas V.N. Cerveira (PT) (junho 2017), seis meses em Barcelos (PT) (setembro de 2017 a janeiro de 2018), cinco meses no Porto (PT) (fevereiro de 2018 a junho de 2019), cerca de ano de modo intervalado em Bilbao (ES) (fevereiro a outubro de 2019) e três meses em Helsínquia (FN) em dois momentos diferentes: setembro e outubro de 2018 e no mês junho em 2019. Altura dedicada a vaguear pelo espaço com o propósito identificar as arquiteturas descartáveis, mapeá-las e inventariá-las tendo em conta as suas especificadas naquela cidade, numa atitude que se qualifica como mapeamento profundo (*deep mapping*).

##### **Experiência mediada**

Um segundo momento, o da experiência mediada, corresponde à produção de desenhos realizados no interior do ateliê. Uns feitos para organizar pensamentos, e por isso mais íntimos e secretos, e outros para ensaiar ou questionar processo e modelos de representação. Uns mais operativos, outros da ordem da inventiva e da especulação suscitados pelas múltiplas transformações formais das arquiteturas descartáveis. No seu conjunto, são trabalhos que sublinham a capacidade do desenho poder ser várias coisas: mediador, ação, objeto, pensamento, representação.

##### **Experiência desenhada**

A experiência desenhada corresponde ao desenho de escala arquitetónica instalado (ou realizado performativamente) especificamente para um espaço expositivo na cidade da experiência *in situ*.

##### **Experiência reflexiva**

Por último, a experiência reflexiva, corresponde à revisão reflexiva do trabalho realizado, relacionando-o com a prática e a literatura associada, de modo a informar e potenciar novos desenvolvimentos práticos, e apresentada na forma de publicação (artigo, capítulo de livro, *video-paper*).



## Ponto 5: Notas organizativas acerca do estilo da tese

### *Nota 1 O exercício de interpretar e traduzir*

No decorrer do trabalho optou-se por traduzir todas as citações para a língua portuguesa, aquela na qual foi escrita e pensada esta tese. Tendo, no entanto, sempre em vista, que a tradução é um exercício de negociação onde o tradutor não perde o autor de vista podendo até ampliá-lo, mas nunca alterá-lo tal como nos lembra Borges (2010). As exceções acontecem com palavras ou expressões, que ao nosso ver poderiam ficar comprometidas com a tradução. Nestes casos respeitamos a escrita na sua língua de origem redigindo-as em itálico. Existe ainda uma terceira situação, a das palavras, expressões ou citações que aparecem com aspas. Estas representam modos de falar na gíria popular, como acontece quando transcrevo excertos das conversas que tive com pessoas com quem me fui cruzando.

### *Nota 2 O discurso visual*

Esta tese é composta por um elevado número de imagens que organizamos hierarquicamente da seguinte maneira:

Na PARTE I as imagens principais a aparecem no decorrer do texto, enquanto as secundárias são convocadas por meio de uma hiperligação em nota lateral. Todas as imagens aparecem em tonalidades de preto e branco, uma exceção apenas quebrada quando são apresentados desenhos próprios.

Na PARTE II o conjunto de imagens é mais alargado e de natureza diversa: registos fotográficos de inventariação e de documentação processual, esquemas, maquetes e muitos desenhos. Todas elas estão aqui como documentos de um processo investigativo. São evidências das decisões tomadas, de um acto de pensamento que se torna materialmente presente através da sua imagem. Aparecem a cores estando apenas as imagens processuais ou de inventariação do espaço em tonalidade preto e branco

### *Nota 2 Normas académicas*

Esta tese foi escrita segundo o novo acordo ortográfico, com as referências autorais e bibliografia a seguirem a norma APA 7th, tal como é recomendado pela Universidade do Porto.

## Objetivos gerais

A tese tem como objetivo principal contribuir para a visibilidade das competências do desenho na representação de estruturas e objetos marcados pela transitoriedade e desaparecimento. O mesmo desaparecimento, que caracteriza as estruturas arquitetónicas que estão associados a acontecimentos pontuais com uma duração temporal limitada, não tendo por isso uma forma única e estável. Ao serem inconstantes, a apreensão destas estruturas coloca o problema da sua visibilidade num lugar central, quer dos processos implicados no seu reconhecimento pelo desenhador, quer da forma como o desenho as revela e comunica enquanto imagem e matéria gráfica.

Assumindo-as como meio principal do pensamento e conceção do desenho, propomos investigar as possibilidades induzidas pelo que é potencialmente gerado pelas arquiteturas descartáveis no sentido de perceber de que modo o desenho incorpora o efeito temporal destes espaços, explorando a sua condição híbrida como projeto e formulação.

Para isso tivemos em conta quatro objetivos principais:

**Objetivo 1:** Levantamento e análise crítica de cinco diferentes espaços urbanos no território europeu Portugal (V.N.Cerveira, Barcelos, Porto), Espanha (Bilbao) e Finlândia (Helsínquia) através de um mapeamento exaustivo das arquiteturas descartáveis que neles surgem.

**Objetivo 2:** Identificação dos fundamentos fenomenológicos e modelos percetivos destes espaços a partir da mobilidade do corpo e tendo em conta os conceitos: percepção visual-ação (Müsseler, 2004), e a Cartografia enquanto método de investigação rizomático (Deleuze e Guattari, 2000) e as notações corporais.

**Objetivo 3:** Explorar um conjunto de processos e atuações gráficas e percetivas (registos arquitetónicos, mapas, diagramas, esquemas, assemblages), que se assumem como meio principal do pensamento e conceção do desenho linear.

**Objetivo 4:** Identificar, problematizar e explorar conexões e interpenetrações entre a prática do espaço pelo estudo das arquiteturas descartáveis e o processo de desenho, implicando a dimensão performativa do ato de desenhar como ação recíproca da experiência do espaço.

## Estrutura e conteúdos

Em termos organizativos decidimos que a *exegesis*, documento escrito que aqui se apresenta e à qual compete desempenhar um papel crítico e complementar da reflexão da prática, que seria dividida em *Parte I* e *Parte II*. Duas peças de um mesmo *Corpus* de trabalho interligadas no tempo e nos seus efeitos.

### PARTE I

É onde introduzimos e contextualizamos o leitor acerca do propósito investigativo para uma melhor compreensão da prática desenvolvida, que preenche na totalidade a segunda parte deste documento. Em termos de organização, esta parte é composta por quatro capítulos. São eles:

**Capítulo 1** *Arquiteturas descartáveis*: partindo da análise da cidade em constante transformação, exploramos o campo semântico da expressão “arquiteturas descartáveis”. Num exercício que inclui um olhar sobre esta tipologia de construções temporárias ao longo da história arquitetura e a sua relação com as práticas artísticas.

A falta de consenso em lhe atribuir um nome ou associar à imagem de forma específica leva-nos a assumir que os sistema a que chamamos arquitetura não é redutível ao físico nem ao eterno. E por isso falar de arquitectura descartáveis é falar de um arquitetura de materialidade transformativa que permite estabelecer relações singulares entre o espaço e o desenho.

**Capítulo 2** *Entre o corpo e a cidade*. Aborda-se o território da cidade numa perspectiva fenomenológica, que engloba a apreensão visual e háptica, recorrendo à prática como um método particular de interação e descoberta das especificidades de cada cidade. Um trabalho corporal que nos permite ativar pensamentos e experiências, deixando-nos afetar pelos encontros irrepetíveis que acontecem no espaço urbano. E onde o corpo é pensado na sua totalidade sensorial.

**Capítulo 3** *Da percepção à representação* analisamos as relações entre a percepção e representação do espaço, questionando o modo como as diferentes características das cidades, geografias, orografia, condições climáticas e comportamentos sociais geram diferentes formas de relacionamento e ,por conseguinte, representações também diferentes. Argumentamos que a caminhada é também um meio de tomada de consciência das implicações mútuas que estas características têm nas representações da cidade, onde o corpo serve como um instrumento fenomenológico para pensar o que nos rodeia.

**Capítulo 4** *Pensar com as mãos* reflexão acerca da investigação artística, particularizando a pesquisa como investigação em Desenho. Relaciona-se a construção da identidade das arquiteturas descartáveis com categorias como o desenho de natureza ativista e o hiperdesenho.

## PARTE II

Corresponde à apresentação dos cinco projetos desenvolvidos recorrendo a um discurso direto na primeira pessoa e de uma escrita, que é autorreflexiva a lembrar os relatos dos diários de viagem de quem experienciou a cidade não como um facto, mas como um fazendo-se. Em termos de organização esta parte é composta por cinco capítulos, cada capítulo corresponde a um projeto.

### Capítulo 5: *Projeto Desembaraço* (V. N. de Cerveira, Portugal, 2017)

Foi realizado em V.N. Cerveira em torno das utilização esporádica das “varas de pesca”, estruturas de apoio aos pescadores cerveirenses durante o período de pesca sazonal da lampreia e do sável no rio Minho. Enquanto objeto final foi apresentado um desenho instalado - *Desembaraço* - na condição de *site-specificity* que se adapta no espaço encenando um ambiente, como um diorama. Ao trabalharmos nos três planos de representação frontal/parede; horizontal/chão; espaço real) expandimos os suportes do desenho num espaço de imersão, capaz de geral a experiência de um corpo presente.

### Capítulo 6: *Projeto A tenda* (Barcelos, Portugal, 2017-2018)

*A tenda* corresponde a um estudo sobre as tendas e os procedimentos de montagem, que ocorrem semanalmente para a realização da feira na cidade de Barcelos. No acompanhamento desse processo transformativo do espaço urbano, mas também das próprias falámos com feirantes, observamos a forma como se organizam, os protocolos de montagem que realizam assim como os gestos que fazem. Todos esses dados apreendidos da experiência do espaço foram interpretados tanto como matéria como processo de desenho dando origem a diferentes conjuntos de desenhos finalizando o projeto com *A tenda quer-se com quem a entenda...* Um desenho de natureza situacional, onde se exploraram os limites da disciplina num processo constante de estímulo-resposta entre o desenho e a inconstância destas formas de modo a construir uma visibilidade sobre o que é temporário.

### Capítulo 7: *Projeto Tapumes* (Porto, Portugal, 2018)

O projeto *Tapumes* tem como ponto de partida o percurso entre a estação de comboios de Campanhã e a FBAUP na cidade do Porto. Este foi um dos primeiros trajetos que fiz na cidade do Porto já no longínquo ano de 2007 e que foi recuperado no início do doutoramento. Dez anos tinham-se passado, e apesar das ruas serem as mesmas sua aparência estava diferente. Havia composições de andaimes, vedações de chapa, passeios de madeira provisório, cortinas de rede que esvoaçavam com a força do vento. Estas cenografias ocasionais tinham-se apoderado das ruas e com isso a experiência do percurso tinha-se transformado. Da inventariação do espaço surgiram mapas, esquemas e desenhos, que nos ajudaram a compor a obra *Trabalhos em Curso*. Um desenho instalação onde se projetam as possibilidades de transportar a para o lugar expositivo a experiência incorporada da cidade recorrendo à reencenação como estratégia de desenho.

**Capítulo 8: Projeto *Polvo compacto* (País Basco, Espanha, 2019)**

*Polvo Compacto* desenvolve-se em reação à experiência fenomenológica da cidade de Bilbao numa dimensão também etnográfica. Ao assumir a prática de caminhar como uma ferramenta de descoberta e mapeamento deste território novo disponibilizamo-nos também a ouvir histórias e desabafos dos seus habitantes. Nesse exercício percebemos que as múltiplas composições de andaimes que surgem Bilbao são já compreendidas como uma segunda pele dos edifícios. São eles que maquiavam a cidade. Este foi o ponto de partida para desenvolvermos um conjunto de desenhos, mapas, desenhos-esquema, desenhos montagem, ações performativas que nos permitiram especular em torno da construção de um perfil temporário da cartografia de Bilbao num período temporal específico. O projecto encerra-se com um desenho de escala arquitetónica na cor “azul Bilbao” feito por medida para o corpo da cidade naquele período temporal e para o espaço expositivo que o recebeu, a sala *Extexpare* no *Biskaia Aretoa* (Bilbao).

**Capítulo 9: Projeto *The fence* (Helsínquia, Finlândia, 2018-2019)**

Este projeto é representativo da vivência e experiência incorporada da cidade de Helsínquia em dois momentos temporais, que proporcionaram a realização de *Follow me* (entre setembro e outubro de 2018) e *Are you go to follow me?* (junho 2019). Dois desenhos realizados publicamente *sobre* a cerca de madeira que envolvia a construção da nova KuvA (Academy of fine Arts, Helsinki), através dos quais reencenamos por meio de uma reconstituição performativa os rituais de passagem pelo espaço. Tanto o primeiro acto como o segundo foram construídos sobre gestos corporificados e comunitários num espaço compartilhado com a audiência. Esta condição de co-presença entre o artista e o público durante a realização deve ser entendida como um encontro inclusivo, que convida a uma experiência compartilhada. E que se concretiza por meio de um desenho incorporado onde o gesto de quem faz é prolongado no gesto de quem vê. Nos dois momentos o desenho assume uma natureza ativista ao reivindicar o direito à cidade numa dimensão que o postula também como um acto de cuidado.











# PARTE I



# SEM ESPAÇO

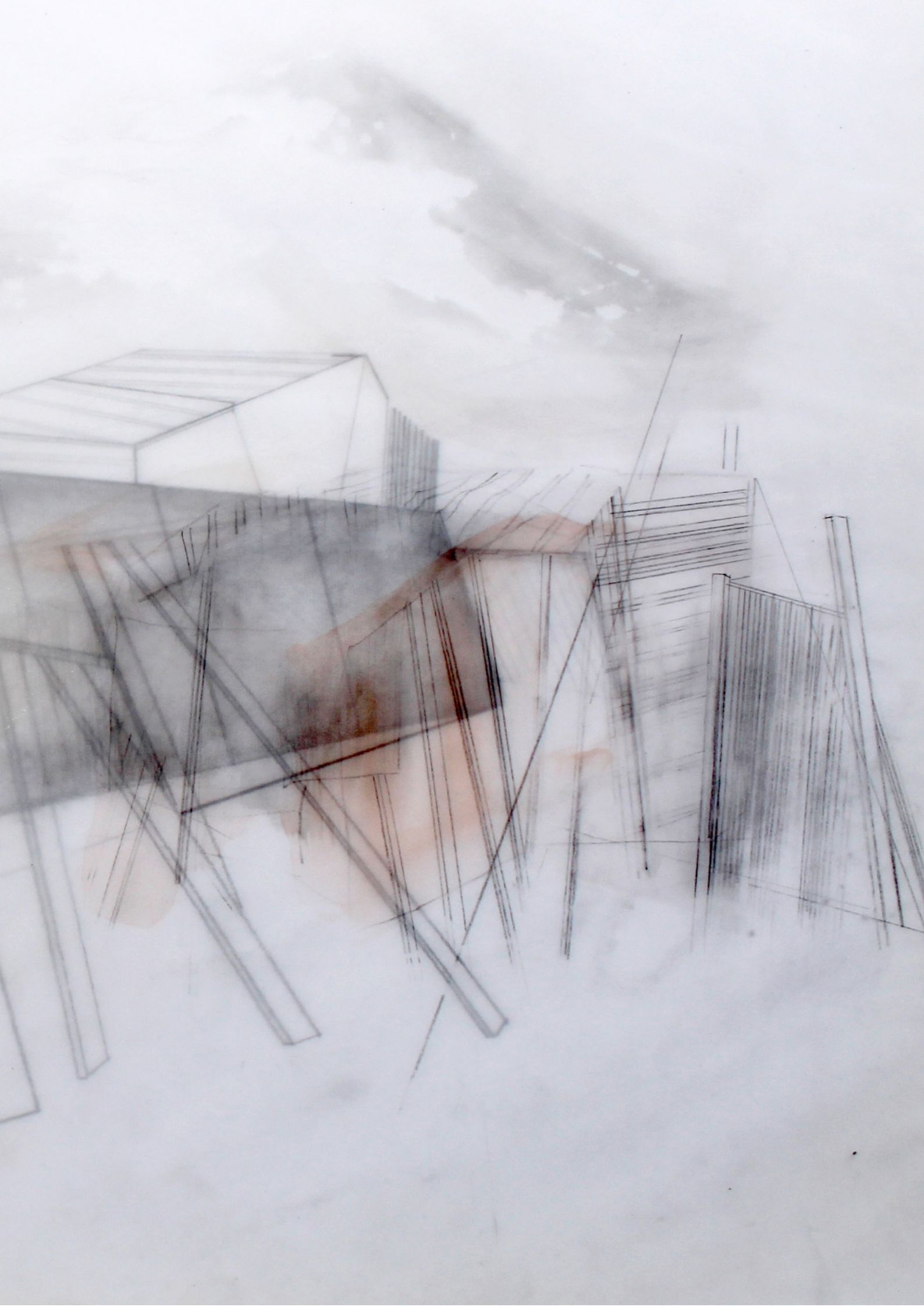
Arquiteturas descartáveis da cidade

Uma investigação em Desenho



img. 01 Flávia Costa, Detalhe da série *Gipsy Drawings*, Proj. *A tenda*, Barcelos (PT), 2018.





1

capítulo

# Capítulo 1: Arquiteturas descartáveis

## Nota introdutória

As cidades são organismos dinâmicos e reativos, que incorporam a possibilidade de mudança constante e de uma desordem que provoca novas situações espaciais. É nesse choque de ordens não coordenadas, como descrevia Rudolf Arnheim, (1966), que vemos surgir no espaço urbano uma tipologia de estruturas arquetípicas marcadamente temporárias, dissipativas, transitórias, que conservam na sua gênese um regime dinâmico reposicionável.

Falamos das composições de andaimes, tendas, cercas, que surgem no espaço urbano de modo provisório e que por nós foram nomeadas de arquiteturas descartáveis seguindo o termo provocatório de Allan Kaprow (1966).

É enquanto *espécie de espaço*, termo suscitado pela leitura de Perec (1974), que enquadrámos as arquiteturas descartáveis como estruturas arquitetônicas intermitentes, que surgem de modo pontual e geralmente improvisadas como resposta casuística a um vento ou circunstância social. Percebendo-se ora como acontecimento ora como objeto. O que as afasta de uma definição unívoca e que serve de mote para que no campo artístico desenvolverem-se conceitos como *throw-away architecture* (Kaprow, 1966), *anarchitecture* (Matta-Clark, 1974) e *potential architecture* (Orta, 2013), que revelam a preocupação dos artistas em perceber de que forma a arte aborda a condição provisória destas estruturas.

Sem uma referência visual estabelecida, compreender as arquiteturas descartáveis implica lidar com os desdobramentos continuados de um espaço recursivo, que cada vez que é remontado adquire novas formas. Uma condição que coloca o problema da construção da sua visibilidade num lugar central, quer pela apreensão realizada quer pela forma como o desenho as poderá representar

enquanto acontecimento e comunicar como imagem. Mas se, por um lado, estas ocupações temporárias salvaguardam uma lógica de natureza provisória sem comprometer definitivamente a arquitetura permanente nem o espaço envolvente, por outro restauram o tempo histórico e local da cidade atual impondo uma nova temporalidade, que se afasta de um espaço-tempo tecnológico (Virilio, 2002).

Nas linhas seguintes, propomos através de uma perspetiva histórica alinhar algumas considerações acerca destas construções temporárias para melhor percebermos o que hoje é designado de arquitetura *pop-up* (Epstein-Mervis, 2016). Nesse exercício de olhar para trás é notório o modo como a arquitetura constantemente dedica-se a observar para a arte em busca de respostas, justificações ou inspirações. É num constante reflexo de influências e interferências entre estes dois campos disciplinares que nos vamos situar.

E por isso é também importante mencionar, que o nosso interesse em relação às arquiteturas temporárias volta-se, em especial, para as qualidades temporais e transformativas destas construções. É o fascínio pelo seu repertório de formas e tipologias construtivas capazes de transformações infinita aliadas a uma natureza momentânea, que nos leva a elegê-las como pretexto de uma investigação que é de Desenho.

As coordenadas descritas neste primeiro capítulo servem para terraplanar uma investigação prática atenta às questões de temporalidade, permanência e transformação espacial no contexto de quatro cidades europeias (Vila Nova de Cerveira, Barcelos, Porto, Bilbao e Helsínquia). Com o propósito de estudar as relações que no desenho podem-se estabelecer com as arquiteturas descartáveis.

## 1.1 A cidade como contexto

*A cidade de Sofrónia compõe-se de duas meias cidades.  
(...) Uma das meias cidades está fixa, a outra é provisória e quando acaba  
o tempo da sua estadia despregam-na, desmontam-na e levam-na dali  
para fora, para a enxertar nos terrenos vagos de outra meia cidade.  
Assim todos os anos chega o dia em que os operários destacam os  
frontões de mármore, deitam abaixo as paredes de pedra (...) Aqui fica a  
meia Sofrónia das barracas de tiro ao alvo e dos carrocéis.*  
(Calvino, 2018, p. 73)

Sofrónia é uma das cidades invisíveis descritas por Marco Polo na história de Calvino, que evoca não só uma ideia atemporal de cidade, como também um debate acerca da cidade em constante mutação. É a durabilidade material que coloque a permanência enquanto qualidade arquitetónica mais desejável numa situação limite entre a presença e a ausência, entre o que tem uma visualidade constante ou é intermitente.

Em termos de escalas temporais, a arquitetura permanente é definida em períodos mais longos, como anos, décadas, séculos e está associada a uma sucessão linear de tempo e a uma estabilidade formal e visual. Por sua vez, a arquitetura temporária é construída para eventos pontuais, tem uma presença que pode ser pensada em termos de ciclos e intervalos temporais, o que lhe atribui uma visualidade intermitente.

A consciência acerca do tempo ganha maior expressão no discurso arquitetónico quando Vitruvius, através da qualidade de *firmitas* manifesta a capacidade de um edifício durar “para sempre” (Ruskin, 1849) tendo em conta a sua resistência material e solidez. A partir de então à arquitetura é exigida permanência e garantia de estabilidade como condições para salvaguardar a sua eternização geracional, cultural e civilizacional. Tais considerações sustentam a compreensão tradicional de permanência e o nosso entendimento de uma “arquitetura normal” como construções que persistem no espaço e no tempo de forma absoluta.

O reconhecimento de que a materialidade física decai e a deterioração é inevitável torna a perenidade num conceito vulnerável e mostra que a permanência já não pode ser vista como o único propósito final da arquitetura. Esta questão torna-se ainda mais pertinente quando consideramos que existe uma abordagem alternativa que remonta ainda antes do nascimento da arquitetura como disciplina e que diz respeito às construções temporárias - abrigos, tendas, estruturas vernaculares - das culturas nómadas.

A palavra “temporário” é o oposto exato de permanente. Do latim *temporarius* significa algo que só dura um certo tempo. Quando usado no campo da arquitetura é sinónimo de *estruturas propositadamente de vida curta* (St Hill, 2016, p. 2) ativadas por um programa ou evento para responder às intenções de um momento específico de curta duração. O que associa as estruturas temporárias a qualidades efémeras e transitórias.

A efemeridade pressupõe uma presença fugaz, uma duração tão curta que a própria criação admite a destruição dentro da escala humana de tempo de modo perceptível. Nas palavras de Escobar, uma obra efémera é aquela que nasce para morrer onde a *criação deve dar lugar à destruição* (1999, p. 17a). São obras que sujeitam-se à desapareição completa do objeto. A sua temporalidade torna-se visível pela experiência do instante excluindo a hipótese de uma nova configuração em outro espaço: *Tem lugar num aqui, e o seu tempo é num agora. (...) Por um lado, é imediato e por outro é a memória. É instante e é história; é presença e é ausência.* (Escobar, 1999, p. 20b). Por sua vez a transitoriedade cruza-se com a descrição de *arquitecturas sem solo fixo* (Puente, 2000) ou de edifícios que *pisam levemente na terra* (Kronenburg, 2014), ambas as expressões sugerem um sentido nómada e uma lógica de permanência dinâmica.



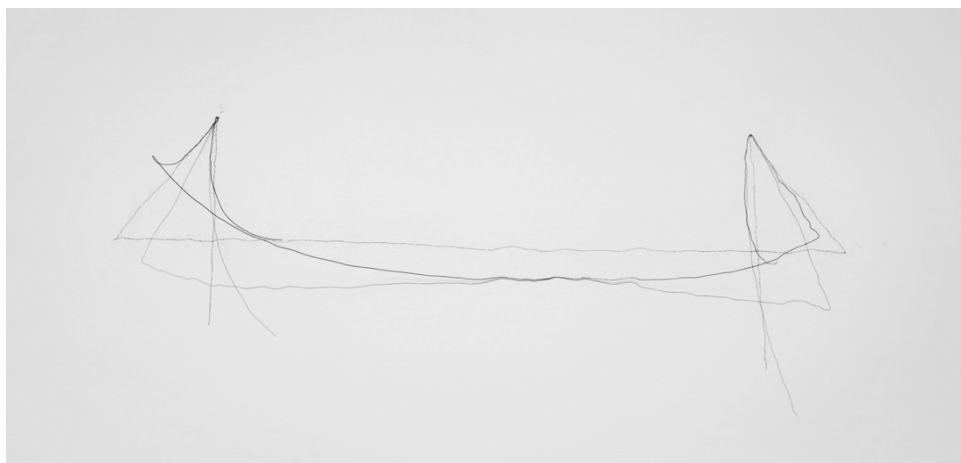
Adjetivos como móvel, portátil, flexível, transportável, desmontável são usados recorrentemente por Robert Kronenburg (1995, 2008, 2007) para descrever esta tipologia de arquiteturas, que abrigam na sua génese a capacidade de serem transferidas de lugar num processo de readaptação constante aos diferentes locais onde são montadas.

*Assim, um edifício transformável é aquele que muda a configuração, volume, forma ou aparência por meio de alteração física da estrutura, do revestimento ou da superfície interna para permitir uma modificação importante na forma para usá-la ou percebê-la. É uma arquitetura que abre, fecha, expande ou contrai.*  
(Kronenburg, 2007, p. 146)

As diferenças entre estas duas condições podem também ser pensadas a partir da dinâmica do processo em Desenho pela distinção entre o tempo entrópico e o tempo transitivo abordado por Pamela M. Lee (1999). No primeiro, a entropia relaciona-se com a qualidade efêmera enquanto um tipo de duração que se tenta medir e marcar como instante (Lee, 1999, p. 35). O segundo modelo temporal do desenho, o transitivo, corresponde a um movimento cruzado da forma com a matéria e dos meios com os fins na obra de arte *expondo um tráfico explícito ou uma oscilação entre materiais, formas e gestos, por vezes de uma natureza decididamente não gráfica* (Lee, 1999, p. 43).

Associada à segunda lei da termodinâmica, a entropia funciona como uma força dispersiva sobre a qual a matéria está sujeita à dissipação e degradação crescente: *a dimensão temporal da entropia é entendida como irreversível e anti teleológica, sincrónica como uma progressiva desintegração da forma material*. (Lee, 1999, p. 37). E está ainda relacionada à perda da memória e à dissolução da qualidade da informação. Nesta dimensão e recorrendo ao ensaio “Arte e entropia” (Arnheim, 1997) a entropia é definida como *uma medida quantitativa do grau de desordem de um sistema* (1997, p. 366). Sendo essa desordem um choque de ordens não coordenadas que gera de modo imprevisível, desordenada e aleatório um efeito catabólico responsável pelo desfaseamento das coisas. Neste enquadramento o desenho caracteriza-se como um processo de dissolução associado à imagem do artista como um “entropólogo”. Nas palavras de Lévi-Strauss um entropólogo mapeia o processo e estuda os sinais de sua desintegração. É um cientista da dissolução ao contrário do enciclopedista, o que constrói estruturas e sistemas (Almeida, 2008).

O *Erased de Kooning Drawing* (1953) de Rauschenberg é um exemplo do que Pamela M. Lee (1999) nomeia de temporalidade entrópica como algo que sugere o modo pelo qual os sistemas revelam-se, descobrem-se e desdobram-se progressivamente no tempo. Aqui, o desenho fez-se pela contínua ação de “desdesenhar” traduzida no processo do cancelamento gradual da imagem original com o propósito de retornar o papel à condição de superfície vazia.



img. 02 Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953. img. 03 Richard Tuttle, *31 st Wire Pieces*, 1978.

Enquanto os *Wire Piece* (1972) de Richard Tuttle demonstram uma perfeita noção de transitoriedade a partir da articulação de três tipologias de linhas: o traçado do lápis, a construção em arame e a sombra que ele projeta. Pairando entre a tridimensionalidade e a bidimensionalidade, por um lado o desenho é sugerido como a diretriz da ação escultórica resultante, por outro a sombra projetada pelo fio de arame *eco*a a reverberação entre a linha desenhada e o arame. Mas eles também sugerem outra função transitiva nos *Wire Pieces*, a sua peculiar configuração de lugar no tempo (Lee, 1999, p. 47). A relação da sombra com o local determina, que a percepção da obra por parte do observador é determinada quer temporalmente quer espacialmente. Isso acontece uma vez que as sombras ao sugerirem a passagem de luz através da parede invocam também a passagem do tempo naquele espaço.

Na arquitetura, esta capacidade de os espaços transformarem-se, dilatarem-se e contraírem-se conforme os fluxos ao seu redor surge na condição de liquidez. Uma *arquitetura líquida* como Ignacio de Solà-Morales (1998) descreve, é uma arquitetura mais do tempo do que do espaço, inscrita como um processo imerso numa temporalidade instantânea que rejeita a forma estática e analítica do espaço. As noções de liquidez e fluidez (Bauman, 2000) surgem como metáfora para falar de um ambiente, que conserva em si a capacidade de transformação contínua.

Viver na cidade atual, mutante e transitória composta por elementos que podem ser adaptados e continuamente modificados desafia as concepções formais. A este respeito Pablo Sendra (2015) recorre à noção de *assemblage*, usada também nas Artes Plásticas, para explicar que a cidade é uma superfície com capacidade de estabelecer relação entre os processos formais (edifícios perenes) e informais (estruturas temporárias) derivado das diferentes situações que lá surgem. Já Richard Sennett nos anos 70 sugeria que a cidade deveria ser projetada para a desordem, entendendo esta desordem como a condição de deixar o espaço incompleto. O que por si incentiva o aparecimento de processos emergentes e mudanças que provoquem novas situações.

Os projetos reunidos na exposição *Post it city: Ciudades ocasionales* (CCCB, Barcelona, 2008)<sup>1</sup> são exemplos de múltiplas e variáveis práticas urbanas, que de forma legítima sobrepõem-se ao urbanismo planeado e resgatam o direito à cidade. Dos sistemas informais dos vendedores de rua, passando pelas construções fronteiriças entre San Diego (USA) e Tijuana (México), campos de refugiados, cidades efêmeras construídas para festivais de música como o *Burning Men* (USA) ou festival religioso *Kunbh Mela* (Índia) até à apropriação da copa das árvores na *Garde l'Elest* em Paris pelos emigrantes afegãos para guardar os seus pertences pessoais.

É a partir destes casos de ocupação temporária que Giovanni La Varra propõem-nos compreender a cidade enquanto fenómeno *post-it city* (La Varra, 2001). Este termo serve para falar do território urbano como um espaço de acontecimentos múltiplos onde multiplicam-se dinâmicas alternativas de ocupação temporária, que se sobrepõem à homogeneização do espaço público. *Post-it City é o texto que deambula pela cidade, uma forma de sublinhar, esconder, realçar o texto original para lhe conferir um aspeto temporário, fazer adaptações rápidas e ligeiras* (La Varra, 2008, p. 014). A cidade torna-se, assim, num *work in progress* marcado por uma alteração veloz da sua composição, e por isso deve ser entendida como um organismo vivo, dinâmico e reativo que incorpora em si a possibilidade de mudança e o ajustamento constante.

Uma cidade *sobre exposta* foi a nomeação que Paul Virilio (1991) usou para referir-se a uma cidade radicalmente intensa e dinâmica. Cujo aspeto está continuamente a ser reconstruído pelos ecrãs e telas da cidade, que anulam a nossa dimensão espacial e a percepção do tempo em prol de uma *temporalidade singular de uma difusão instantânea* (1991, p. 442). E no qual o espaço construído ocorre dentro de uma topologia eletrónica. O que impõe o acesso à cidade através de uma *incerteza do encontro, como se não pudéssemos estar mais diante da cidade, mas sim permanecer para sempre dentro* (Virilio, 1991, p. 441).

É neste ponto que as arquiteturas descartáveis têm algo a dizer. São elas que pela sua fisicalidade material e natureza provisória restauram o tempo cronológico e histórico do lugar afastando-se de um espaço-tempo tecnológico. As suas metamorfoses, trânsitos e readaptações informando-nos acerca dos tempos locais e do conjunto de circunstâncias à volta desses acontecimentos e situações. A cidade faz-se aparecer por esse tempo e contexto, que passa e que nós

<sup>1</sup> O Projecto *Post it city: Ciudades ocasionales* (CCCB, Barcelona, 2008) pode ser consultado em: <https://www.moma.org/calendar/groups/8>

conseguimos ver e perceber pelo aparecimento e desaparecimento destas construções momentâneas, que à semelhança de acasos furtivos não podem ser mapeados de modo categórico.

Ainda sobre a cidade sobre exposta, Virilio explica que se os limites físicos como muros e cercas não já significam um obstáculo físico permanente, agora esses limites redirecionaram-se para fronteiras espaciais impercetíveis como limites sociais, económicos, de género, mas também temporais.

Esta condição de fronteira é abordada por Ben Schachter, no projeto de desenho *Eruv Maps* (2007). O *Eruv* é um mapa feito pelas linhas aéreas dos fios elétricos, telefónicos ou fios de arames, que delimita o perímetro para além do domínio privado por onde os judeus ortodoxos e tradicionais podem deslocar-se durante o *Sabbath*. Esta é uma fronteira teórica que lhes permite contornar os limites de uma proibição bíblica ao mesmo tempo que conceptualiza o espaço como uma realidade que pode ser manipulada e redefinida. É deste modo, que partindo de elementos já existentes no espaço (postes e fios) os desenhos de Schachter revelam uma prática diferente de definir a cidade pelas linhas das ruas. E em certa medida este projeto alude-nos ao pensamento de Rudofsky (1969) acerca do potencial da rua como um lugar coletivo, que nos permitem construir uma visão antropológica da cidade através da relação entre a rua e as pessoas.

É também baseada nesta alternativa à interpretação usual da rua apenas como lugar de trânsito, que procuramos desafiar a condição predominante do nosso tempo para perceber os efeitos reais da arquitetura, nomeadamente a temporária, nas cidades de Vila Nova de Cerveira (Portugal), Barcelos (Portugal), Porto (Portugal), Bilbao (Espanha) e Helsínquia (Finlândia). A busca pelas estruturas não solicitadas que marcam ou libertam o espaço, transitam, adaptam-se e transformam-se, às quais chamamos de arquiteturas descartáveis, permitiu-nos retratar cada uma das cidades de modo particular. Foi a partir destas múltiplas espécies de espaços, que desenvolvemos uma prática artística atenta às dinâmicas de transformação da cidade. Como dizia George Perec, por não existirem lugares estáveis, imóveis, imutáveis é que *o espaço passa a ser questionado, deixa de ser uma evidência, deixa de ser incorporado, deixa de ser apropriado. O espaço é uma dúvida.* (1974, p. 91). E por isso precisamos de marcá-lo, designá-lo. Precisamos de conquistá-lo.



img.04 Ben Schachter, *Eruv Maps*, 2007.

## 1.2 Esboço de um campo semântico

### 1.2.1 (des)cartáveis

Por arquiteturas descartáveis entendemos estruturas arquitetônicas intermitentes, que reconfiguram a percepção que temos do espaço urbano sem o alterar de forma decisiva. Caracterizadas por uma permanência breve, alteram temporariamente a cartografia da cidade, o seu imaginário e, potencialmente, produzem outros espaços ao mesmo tempo que criam lentes sobre os existentes. Ao serem singulares e irrepetíveis, são categorias híbridas que se situam entre a condição de objeto e lugar, de espaço e acontecimento resistindo, portanto, a uma definição unívoca.

Cercas, vedações, tendas, composições de andaimes, barricadas ou palcos materializam um modo de construir provisório e surgem na cidade como resposta pontual, e geralmente improvisada, a situações quotidianas, sociais ou políticas. São, por isso, construções que potenciam uma arquitetura e que diferem do conceito de *não lugar* (como lugar não identitário) cunhada por Augé (1992) e *espaço liminar* enquanto espaço segregador e reintegrador próprio de um ritual de passagem (Turner, 1977) ou espaços intersticiais como espaços limites.

A condição descartável, à qual estão associadas, advém da importância menor que estas estruturas adquirem por serem facilmente substituíveis e disponibilizarem-se para diferentes usos conforme a exigência da ocasião. No dicionário de língua portuguesa, o adjetivo “descartável” é definido como algo *que se pode descartar; que é feito para uma ou poucas utilizações* sugerindo uma conotação pejorativa de “inútil”, “insignificante” e até de “desperdício”. No entanto, no âmbito deste projeto doutoral **SEM ESPAÇO: Arquitetura descartáveis - Uma investigação em Desenho** - “descartável” é sinónimo de: substituível, impermanente, temporário, provisório, intermitente, transitório, efêmero, ocasional, incerto. Este conjunto de adjetivos compõem uma rede interpretativa sobre a qual construimos desdobramentos sucessivos para ensaiar hipótese de representação sobre as qualidades poética e transformativas destas espécies de espaços.

Em termos históricos, a ideia de substituição e de troca de produtos é pelos menos tão antiga quanto o consumismo e a sociedade capitalista, mas é sobretudo no século XX que os objetos e a arquitetura, inclusive, começaram a ser concebidos com essa consciência flexível. A ideia de obsolescência surge com maior vigor na natureza contraditória do Modernismo que, em prol do capitalismo, enaltece a discrepância entre a solidez e o descartável. Ser moderno era fazer parte de um universo em que *tudo o que é sólido dissolve-se no ar*<sup>1</sup>. Isto significa que tudo estaria em constante fluxo sem possibilidade de manter-se fixo durante muito tempo. A “destruição criativa” (Shumpeter, 1994) fez desaparecer tudo que era velho para dar lugar novas formas a um ritmo acelerado, e onde o novo seria sempre substituído pelo próximo novo à semelhança do ciclo natural.

Na década de 1960, a questão do consumo tornou-se num tema central discutido em vários ângulos e um ponto crucial para uma compreensão aprofundada da cultura dessa década (Whiteley, 1987). Nas Artes Plásticas, o movimento *Pop-Art* propunha uma crítica à massificação da cultura popular capitalista. No Design Reyner Banham (1981) aludia a uma estética do descartável para referir-se aos produtos populares produzidos em massa e facilmente dispensáveis. Na Arquitetura grupos como *Archizoom* (Itália, 1966-1974), *Superstudio* (Itália, 1966-1978) ou *Archigram* (Inglaterra, 1961-1974) reivindicam uma arquitetura composta por estruturas intercambiáveis defendendo-a como equipamento vivo em vez de edifícios. Estas propostas comprometiam-se com a noção de descartabilidade defendendo-a enquanto “serviço”, tal como foi anunciada na publicação *Archigram 3: Expendability, towards a throwaway Architecture* (1963). Mais recentemente Simon Sadler (2005) caracteriza estas propostas imaginativas com a expressão *Architecture without Architecture*, para referir-se a uma estética indeterminada, que sugere o

<sup>1</sup> Esta expressão é usada no *Manifesto of the Communist Party* (1984), escrita por Karl Marx e Friedrich Engels e reflete o caráter revolucionário do capitalismo moderno, que transformou a Europa em meados do século XVIII. Expressão que Marshall Berman recupera em 1982 com o livro *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity* (1982) onde explora a experiência da modernidade.

desperdício das construções. É neste ponto que a condição descartável passa a ser sinónimo de uma readaptação de significados em resultado de uma nova contextualização que é criada.

Trazendo para o espaço híbrido da relação da Arquitetura e as Artes Plásticas salientamos, a título de exemplo, a arquitetura temporária experimental praticada nos eventos anuais no *MoMA PSI*<sup>2</sup> (Nova Iorque), que depois de apresentada é vendida e montada noutros lugares. Uma situação semelhante aconteceu com a instalação *Dismaland* (Londres, 2015)<sup>3</sup> de Banksy. Esta obra é exemplificativa da amplitude que o termo descartável pode tomar, ao apontar, especialmente, para uma metamorfose arquitetónica tendo em conta uma dimensão temporária, recursiva, adaptativa. Neste caso depois de cinco semanas aberta ao público a instalação que era um gigantesco parque temático foi desmontado e a madeira e os acessórios foram enviados para um campo de refugiados perto da cidade de Calais (França).

<sup>2</sup> Projecto MoMA PSI (Young Architects program) pode ser consultado em: <https://www.moma.org/calendar/groups/8>

<sup>3</sup> Projecto *Dismaland* (Banksy, Londres, 2015) pode ser consultado em: <https://dismaland.co.uk/>

## O sentido figurado do adjetivo descartável

Recuperando a visita ao dicionário a respeito do significado da palavra *descartável* surge-nos ainda uma terceira definição, que é salvaguardada por um sentido figurado do termo aludindo ao *que é pouco importante ou facilmente substituível*. Esta sugestão de inferioridade, quando transposta para o âmbito arquitetónico cruza-se com as considerações tecidas por Bernard Rudofsky (1968) acerca da *Non-Pedigreed Architecture*. Uma expressão por ele criada para designar uma arquitetura produzida não por arquitetos, mas pela atividade espontânea de um povo. E que sendo tão pouco conhecida à data não havia sequer um nome para isso: *Por falta de um rótulo genérico vamos chamá-la vernacular, anónima, espontâneo, indígena, rural, conforme o caso*. (Rudofsky, 1968, p. 3).

Ao confrontar-nos com a distinção entre a arquiteturas eruditas (as permanentes com estatuto monumental) e as populares (as que surgem das condições momentâneas e onde pertencem as cercas, vedações, barricadas) Rudofsky tem como objetivo *quebrar os nossos conceitos estreitos da arte de construir* (1968, p. 3). Para isso exalta as características das arquiteturas populares, que ao contrário das arquiteturas eruditas, revelam um carácter selvagem, na medida em que não se definem pelo respeito a regras comuns nem por um reportório formal. São as circunstâncias e as necessidades momentâneas que ditam as regras, e por isso ela é uma arquitetura que prefere envolver-se com o espaço num período temporal particular ao invés de se impor.

Esta é uma atitude contrária à tradição construtiva que consideramos normal, e por isso as arquiteturas temporárias ficam conotadas como frágeis, débeis... Descartáveis. Porque ao contrário das arquiteturas vernaculares, por exemplo, são construções desenraizadas feitas para resolver um problema específico no imediato. As suas figuras nascem do impulso de sobrecarregar a forma e de simplificar a operação de construir, que pela sucessiva acumulação de elementos vão-se dissolvendo lentamente na paisagem confundindo-se como o que lá está. Isso acontece por meio de um processo contínuo e improvisado que nunca lhe confere um estado de permanência. Falamos por exemplo, das cercas que se constroem de modo ilegal como acontece num acampamento cigano ou nas tendas de sem abrigos. Paradoxalmente há nesta técnica construtiva uma dissolução dos limites físicos da arquitetura fruto de uma substituição contínua, o que a potencia para uma maior diversidade de configurações, propósitos e acontecimentos.

De um outro ponto de vista sobre o tema, Solà-Morales (2013) explica que a fragilidade, ao que associamos também dimensão do descartável, pode não ter nada a ver com a baixa qualidade construção ou conceptual. Mas que ela é justamente a manifestação arquitetónica da condição contemporânea do tempo como evento. A noção de tempo como um sistema fechado deu lugar a uma experiência múltipla guiada pelo acaso, que tem no acontecimento a sua melhor forma de expressão. A arquitetura que daí surge é uma construção débil, porque aceita a fragilidade da sua presença nesse tempo descontínuo. No entanto ela não deixa de ser monumental.

Longe da ideia de permanência como Aldo Rossi (1966) descrevia tendo em conta a imobilidade da arquitetura da cidade, a monumentalidade da arquitetura débil construi-se pela recordação da experiência de cada um. E é aqui que se encontra o valor da debilidade, quando *a arte e a arquitetura são capazes de produzir precisamente quando não se apresentam como agressivas e dominantes, mas tangenciais e débeis* (Solà-Morales, 2013, p. 76).

Ao reconhecermos uma relação múltipla com a realidade percebemos, que as arquiteturas como as composições de andaimes, as cercas, as tendas, vedações tornam-se débeis e facilmente substituíveis. Isto acontece, porque aceitam a condição sempre provisória de acontecimento incorporando em si a incerteza e a desordem em função dos eventos para que são projetadas. Sabendo que a debilidade é aquilo que nos impede de fixar uma ideia através de leis ou de princípios estáveis, este poderá ser outro nome para nos referirmos a uma arquitetura disposta a reinventar-se a cada experiência. Uma arquitetura débil, que sem ter a ambição de modificar ou confundir-se com a paisagem, ela apenas instala-as como uma disposição provisória de elementos cuja finalidade extingue-se na possibilidade de acontecimentos.

Uma realidade que apesar de todas as ideias vanguardistas estão diretamente relacionadas com uma herança construtiva nómada. Em que a temporalidade e a impermanência eram assumidas tanto como condições necessárias como oportunidades de definir e experienciar o espaço.



### 1.2.2 Olhar para trás: Das construções nômadas às arquiteturas *pop-up*

O encanto provocado pelas tendas de circos itinerantes, assim como os aparatos cénicos montados para celebrações anuais ou simplesmente as esplanadas com guarda-sóis coloridos num dia de verão, são as imagens que povoam a nossa memória quando falamos de arquitetura temporária. Une-as o efeito surpresa que provocam, que advém quer do seu surgimento inesperado, quer pelas formas (aparentemente) novas e cenográficas com que se apresentam e que marcam a nossa experiência sensorial dos espaços. Muitas vezes frágeis e levadas pouco a sério estas construções dão-nos pistas sobre uma forma de construir, que nos encanta por revelar um *desejo latente de liberdade e movimento* (Bevan, 2015, p. 18).

Com uma longa linhagem no campo construtivo a arquitetura temporária é uma parte antiga do nosso património arquitetónico enraizado às primeiras formas vernaculares criadas pelas civilizações nômadas. Perante a impossibilidade de fixarem-se numa localização geográfica os povos nômadas construíam estruturas momentâneas que pudessem transportar facilmente. Com a passagem para a cultura sedentária essa necessidade reverte-se em favor de uma fixação no território feita também por meio da construção de abrigos permanentes. A partir de então a Arquitetura é instituída como disciplina tornando-se sinónimo de resistência e solidez, o que coloca as construções de natureza temporária num plano paralelo, muitas das vezes minorizado.

No entanto, como Bonnemaison e Macy (2008) explicam, a relação entre ambas foi sempre complementar no modo como se influenciaram mutuamente. Se, por um lado, a rapidez com que as arquiteturas temporárias se transformam em estruturas construídas/desmontadas as torna passíveis de serem historicamente esquecidas ou até mesmo negligenciadas, por outro lado, a condição temporal disponibiliza-as para a itinerância e reinvenções formais em resposta a uma vasta diversidade de propósitos. Esta disponibilidade dá-lhes liberdade para ensaiar projetos arrojados muitos dos quais tornaram-se permanentes como a Torre Eiffel que, erguida como o arco de entrada temporário para a exposição de Paris de 1889, mantém-se até à atualidade na paisagem parisiense.

A história da arquitetura é um reflexo das constantes influências, interferências e inspirações vindas das Artes. Serão as arquiteturas temporárias as que melhor revelam essa dimensão. Na perspetiva histórica, o valor das arquiteturas temporárias salienta-se em três dimensões: a habitacional enquanto modelo móvel vinculada à cultura nómada, como ferramenta de defesa e apoio nas expedições e acampamentos militares, e sobretudo, como laboratório criativo para arquitetos e artistas. A natureza momentânea destas construções foi ao longo dos tempos assumida como uma vantagem para explorar ideias extravagantes e ensaiar projetos vanguardista, ao ponto de no século XVIII e início do século XIX muitas destas construções serem apelidadas de *Folly* (do francês *folie- loucura* significa deleite e prazer e, portanto, diversão e felicidade) associando-as a experiências emocionais marcantes.

É vinculado às celebrações festivas que aconteceram as mais impressionantes manifestações deste género. Grandes eventos históricos dos países, nomeadamente vitórias militares, tratados de paz, eventos religiosos e comemorativos foram assinalados no momento exato do acontecimento recorrendo a uma arquitetura temporária de madeira. Provisoriamente eram criados grandiosos aparatos cénicos como castelos, teatros, arcos triunfais, palcos repletos de significado alegórico e teatralização, que provocam um deslumbramento coletivo e perduravam-se na memória de quem os vivia. Estas construções e arranjos urbanos, que duravam só o seu preciso tempo materializavam a dimensão momentânea da própria festa.

Os primeiros exemplos erguidos especificamente para o entretenimento surgem com os teatros e anfiteatros na Roma Antiga, com o intuito de contornar a oposição do governo a edifícios permanentes de cariz festivo. Laura Klar (2006) explica-nos, que apesar do espetáculo ser uma parte integrante da vida no período romano, a permanência desse tipo de construções que incitavam à festa e celebração poderiam comprometer a moralidade do povo romano e despoletar competições entre as elites, por isso: *Até 55 B.C., não havia teatro permanente na cidade*

de Roma, e as peças eram encenadas em estruturas temporárias de madeira, destinadas a ficar em pé por algumas semanas no máximo (Klar, 2006, parágrafo 2).

Na Europa medieval, há já notícias de palanques ornamentados com tecidos e tapeçarias e festões de flores por ocasião de festas populares, cortesãs ou religiosas (Roque, 2015). No entanto, uma história linear emerge apenas na Renascença atingindo a perfeição com o repertório da festa Barroca (Chabrow, 1974). É nesta altura que se evidencia o gosto pela construção do espetáculo através de *arquitetura de festival* (Bonnemaison et al., 2008), que a par da demonstração de exuberância servia também como instrumento de propaganda política, social e ideológica. Um dos exemplos mais paradigmático desta época e considerado uma obra-prima da arquitetura temporária é a majestosa cidade provisória *The Field of the Cloth of Gold* (Calais, França, 1520) construída para o encontro diplomático entre Henrique VIII da Inglaterra e rei Francisco I da França. Apesar de ter durado apenas três semanas, o grandioso e exuberante aparato cénico repleto de simbologia e significado alegórico provocou um deslumbramento coletivo, que se perpetuou na imaginação popular mesmo depois do seu desaparecimento. É neste sentido, que Barbara Chabrow afirma que *em grande medida as estruturas temporárias são valiosas não por apesar, mas por causa do seu caráter fugaz e popular* (1987, p. 391). É como transferência de memória e conhecimento que elas perduram, daí também o seu caráter performativo.

Com advento da Revolução Industrial estas arquiteturas deram lugar, na segunda metade do século XIX, a um equivalente industrial na tipologia de pavilhões expositivos construídos para hospedar as Exposições Universais, as Expos na contemporaneidade. Histórica e conceptualmente os pavilhões estão vinculados à arquitetura nómada como estruturas móveis, flexíveis e adaptáveis, que abrigam na sua génese a possibilidade de reaparecerem noutros lugares em tempos diferentes e com manifestações para além da original: *assim como as borboletas*<sup>A</sup>, *o pavilhão voa, pousando de vez em quando* (Punkte, 2000, p. 11). Esta capacidade de desenvolver múltiplas temporalidades associadas à ambição do movimento conota-os como *edifícios voadores* (Hirsch, 2009) ou *arquiteturas fugazes* (Muro, 2007).

O inovador sistema construtivo de módulos pré-fabricados usado no *Crystal Palace* (1851) a propósito da primeira Exposição Universal (Londres, 1851) deu pistas para que a mobilidade se interlasasse com a arquitetura, e pela primeira vez um edifício de grande envergadura perdeu o vínculo com o sítio e transitou. Uma premissa, que marca toda a história dos pavilhões sobretudo no século XX e XXI com as mais variadas propostas na abordagem à temporalidade e transitoriedade. Dos inúmeros exemplos destacamos, aos dias de hoje, os pavilhões que atualmente são apresentados na *Serpentine Gallery*<sup>4</sup> (Kensington Gardens, Londres) numa mistura entre arte e arquitetura assim como os pavilhões/instalação *Etherea*<sup>5</sup> realizados por Edoardo Tresoldi para o festival de música *Coachella* (USA, 2018) ou as construções insufláveis do coletivo *Plastique Fantastique*<sup>6</sup> (Berlim, 1999-) numa mistura entre arte e arquitetura e design. Num campo mais alargado é de referir as construções de grande escala erguidas temporariamente para dar apoio a problemas sociais, catástrofes ou ainda a situações pandémicas como a que vivemos. Trata-se, neste caso, de uma *arquitetura afirmativa* (Slessor, 1995) pelo poder de rapidamente melhorar a condição de vida das pessoas.

#### A

Pavilhão e borboleta (em francês *pavillon* e *papillon*) partilham a mesma raiz etimológica *papilio*, o que nos ajuda a estabelecer uma genealogia, ainda que simplificada, acerca do pavilhão. Para isso torna-se pertinente recuar ao antigo império Romano onde as pequenas estruturas desmontáveis e portáteis erguidas rapidamente nos acampamentos militares e assembleias diplomáticas eram chamadas de *papilio* - borboletas em latim, e do qual o termo francês pavilhão deriva. (Robinson, 2013).

<sup>4</sup> Os projetos apresentados na da *Serpentine Pavilion* podem ser consultado em: [https://www.serpentinegalleries.org/?s=pavilions&type=event&archive\\_post=true](https://www.serpentinegalleries.org/?s=pavilions&type=event&archive_post=true)

<sup>5</sup> O projeto *Etherea* (Edoardo Tresoldi, USA, 2018) pode ser consultado em: <https://www.edoardotresoldi.com/works/etherea/>

<sup>6</sup> Os projetos de *Plastique Fantastique* podem ser consultados em: <https://plastique-fantastique.de/All-Projects>



img. 05 Autor desconhecido, Detalhe da pintura *The Field of the Cloth of Gold*, 1520



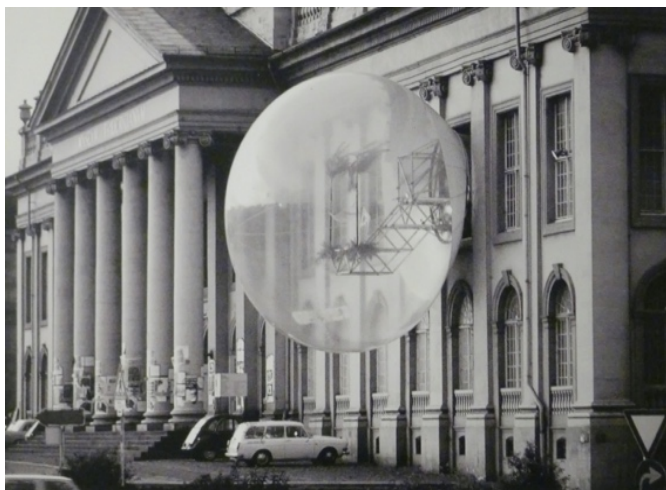


A capacidade de montar, desmontar e reconfigurar facilmente as estruturas foi também uma estratégia adotada pelos arquitetos da década de 60, que através de componentes temporários, flexíveis e reposicionáveis como células habitacionais, cápsulas ou estruturas insufláveis projetavam a arquitetura para a criação de situações. A *Endless House* (Frederick John Kiesler, 1924), a *Casa desmontable* (GATEPAC, 1932) ou a *Maison en carton à brûler après usage* (Guy Rottier, 1968-69) são exemplos de modelos arquitetônicos, que aspiravam a construções de natureza circunstancial. Com uma abordagem mais extravagantes salientam-se os projetos *Cabine hôtelière mobile* (Ionel Schein, 1956) e *Multi-purpose pods* (Jean-Louis Chanéac, 1958-60) fundados numa lógica de acoplação em edifícios perenes.

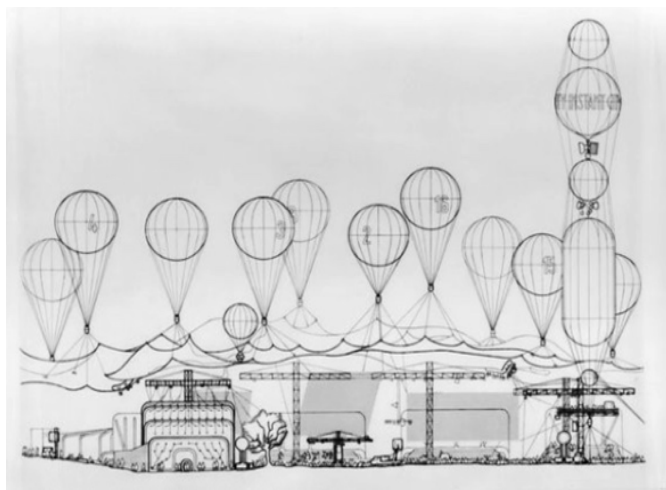
Depois de considerar a possibilidade de mobilidade de um elemento em particular os arquitetos apresentam também propostas à escala da cidade projetando-a como um recipiente adaptável à conexão destas células. Em 1958, Constant Nieuwenhuys imaginou *New Babylon* como uma cidade flexível organizada em ambientes atmosféricos possível de ser reconfigurada constantemente pelos habitantes. Yona Friedman propôs *Ville Spatiale* (1958 -1962) como um conjunto de estruturas que expandiam sobre a malha urbana já existente. E o coletivo *Archigram* (1963-1974) com a *Plug-in City* (1964), *Walking City* (1964) e *Instant City* (1969) apontavam para alternativas, que ultrapassavam a dimensão material da arquitetura. Em comum todos estas propostas ambicionavam a mobilidade e expressavam-na por meio de projetos experimentais e utópicos, que na maioria das vezes não ultrapassaram os limites do papel ficando conhecidas como as *paper architecture*<sup>B</sup> (Avvakumov, 1980).

## B

O termo *paper architecture* surge em meados de 1980 pelas palavras de Yuri Avvakumov (1957 -) para classificar um gênero de arquitetura conceitual na URSS produzido apenas em papel. Servindo como forma de contornar restrições políticas e criticar a natureza padronizada da arquitetura da época. A *paper architecture* oferecia uma liberdade de expressão, desprendida das restrições estaduais possibilitava a construção de reinos fantástico e idealista, sendo por isso uma verdadeira arquitetura visionária.



img. 06 Haus-Rucker-Co, *Oase No. 7*,



img. 07 Peter Cook, *Instant city*,

A década de 1960 é uma marcada por uma arquitetura de vanguarda atraente e características memoráveis, que rapidamente começaram a seduzir as grandes marcas comerciais. Os benefícios da rapidez de montagem/desmontagem assim como o baixo custo de produção aliada a uma distinta capacidade cenográfica, fizeram com que marcas comerciais adotassem as ideias contra culturais do Design e da *arquitetura pop-up* (Epstein-Mervis, 2016). Mais uma vez a arquitetura é diretamente influenciada pela tradução da situação cultural mediada pela Arte por meio de um determinado sistema de códigos.

A par desta visão temos consciência que os paradigmas arquitetônicos de hoje já não se revelam em projetos utópicos da década de 1960-1970, mas antes em abordagens que transformaram a arquitetura numa experiência. Experiência essa que surge de uma fusão de influências vindas da Arte, Arquitetura e Design dando origem a propostas, que demonstra a maleabilidade do conceito *pop-up*.

## O que entendemos por uma arquitetura *pop-up*?

O conceito de *pop-up* foi popularizado em diferentes campos onde estão incluídos também a Arte, a Arquitetura e o Design. E independente da área em que é usado ele traduzirá sempre um acontecimento de natureza imprevisível de grande impacto visual e sensorial. Nas palavras de Kathryn Best:

*Um pop-up descreve uma empresa ou evento que é configurado rapidamente, para uma operação de curto prazo num local temporário. Pode durar um dia ou várias semanas e normalmente desaparece tão rapidamente quanto “apareceu”. Como conceito, é usado pelas empresas para criar interesse em produtos e serviços de marca, por artistas e designers para sediar exposições e eventos à semelhança das galerias, e por influenciadores da cultura popular para promover ambientes e experiências únicas.*

(Best, 2021, p. 203)

Fruto do movimento *Pop Art*, o termo remete-nos para uma gramática de excessos, exuberância e um sentido estético pouco refinado e até banal. Características que pré-determinam um sentido muito vincado acerca do termo *pop-up* e que acaba por contaminar muitas outras interpretações. Ao trazê-lo para o contexto da nossa investigação propomos analisá-lo do ponto de vista da prontidão com que reage a certos acontecimentos no espaço urbano. E que aqui é estudado a partir da materialização de um objeto arquitetónico de carácter temporário.

Para melhor entendermos a relação entre o termo *pop-up* e as arquiteturas descartáveis propomos que se recordem, por exemplo, da rápida ação de abrir e fechar um guarda-chuva. Ou da velocidade com que as tendas, especialmente as de campismo, podem ser montadas ao insuflarem automaticamente. Podemos ainda ser mais literais e pedir que se lembrem do que acontece quando abrimos um livro de *Pop-up*. No gesto de separar duas páginas uma forma salta de imediato. Esse acontecimento ilustra na perfeição o surgimento/desaparecimento de uma forma instantaneamente, tal como acontece quando abrimos o guarda-sol ou montamos a tenda. E que é também comum (ainda que com escalas temporais diferentes) ao modo repentino como aparecem/desaparecem as estruturas de andaimes, as cercas, vedações, barricadas no espaço urbano. Com estas analogias assumimos a utilização do termo *pop-up* à luz de uma qualificação temporal que traduz a rapidez, velocidade, instantaneidade.

Este é um senso de urgência bastante apreciado pelas estratégias de *marketing* das empresas, uma vez que quando colocadas num local urbano as arquiteturas *pop-up* criam um ambiente físico experiencial memorável. O que as torna numa poderosa ferramenta de media social que comunica o fator *cool* da marca pelo grau da sua *Tweetability* (Holwich, 2015). Ainda que o termo esteja fortemente associado ao universo publicitário não nos podemos esquecer, que o uso da arquitetura para fins comerciais por meio de construções, que deslumbram era já desenvolvido com os pavilhões das Feiras Universais. Num olhar ainda mais voltado para trás elas estão também relacionadas com tendas rudimentares erguidas para a troca de produtos. No entanto, como esclarece Epstein-Mervis, *A introdução de um elemento comercial no que antes era uma prática subversiva marcou uma mudança na arquitetura pop-up. Hoje, o conceito é, como a crítica de arte Rosalind Krauss disse sobre escultura, quase “infinitamente maleável”*. (2016, parágrafo 11).

Uma ideia que o autor desenvolve em “The rise and rise of Pop-Up Architecture” (2016) onde explica ainda, que ao romper com as fronteiras da arquitetura tradicional em termos de permanência e longevidade estas estruturas disponibilizam-se a mudanças instantâneas em tempos específicos. E que por isso a *arquitetura pop-up* pode promover um propósito singular e concentrar seu impacto: *O próprio termo pop-up sugere um foco no “para cima” e não no “para baixo” – uma ênfase na velocidade, presença e atividade, como se o intervalo de tempo encurtado agregasse valor à experiência*. (Bartom, 2013, parágrafo 1).

Ao contrário dos *slower buildings* (arquitetura perene) os *pop-up* apresentam uma escala alternativa de construção e demolição, que os coloca como soluções prontamente disponíveis sem deixar vestígios marcantes na cidade: *A razão pela qual os pop-ups podem aparecer tão facilmente é porque eles também podem desaparecer com a mesma facilidade* (St Hill, 2015, p. 35). Fazem da impermanência uma das suas características mais marcantes e da transitoriedade a sua melhor tática para se renovarem constantemente. Com essas vantagens, a arquitetura *pop-up* é considerada uma reação de vanguarda aos modelos permanentes tradicionais e elogiada pela sua progressividade. É neste ponto que o termo *arquitetura pop-up* torna-se pertinente ao constituir-se como uma revisão atualizada acerca da arquitetura de natureza temporária, que procura adequar-se de forma responsiva aos desafios da vivência atual. No texto “Pavilions, Pop Ups and Parasols: The Impact of Real and Virtual Meeting on Physical Space” (2015) encontramos o seguinte esclarecimento:

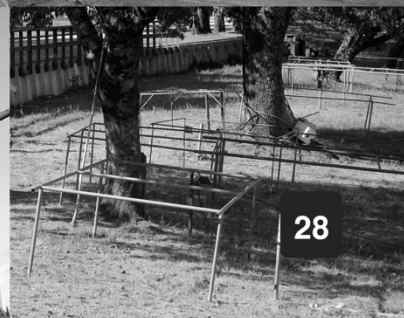
*Em todo o mundo, está a surgir uma nova forma arquitetónica. Para os locais públicos está a ser encomendada uma arquitetura progressiva para promover interações abertas, indeterminadas, levemente programadas ou interações não programadas entre pessoas. Este novo fenómeno da forma arquitetónica - Pavilhões, Pop-Ups e Guarda-sóis - é pressagiado por uma rápida mudança das relações sociais que fluem dos media sociais como Facebook, Twitter e Instagram.*  
(Van Schaik et al., 2015, p. 148)

Para os autores o facto de termos uma vivência cada vez mais tecnológica implica que o encontro real no espaço físico deve ser reinventado por inovações e práticas arquitetónicas criativas, que rompam com a normalidade. Por sua vez, essa rutura é o que permite a adaptação das arquiteturas *pop-up* a demandas imprevisíveis e experimentais, onde é possível ensaiar um *mundo alternativo, não inteiramente real, nem inteiramente ficcional* (Pestana, 2016, p. 3). E que nos leva a concluir que *A arte pop-up é subversiva num sentido positivo porque propõe algo com o qual as pessoas não estão acostumadas* (Saucier as cit in Rochon, 2012, parágrafo 7).

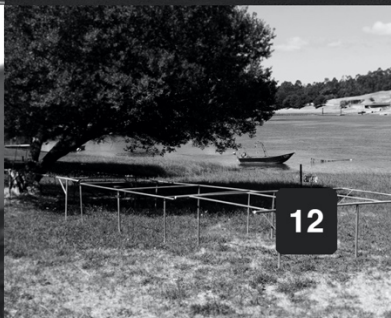
Ao ultrapassar os limites da arquitetura tradicional esta nova forma arquitetónica torna-se simultaneamente numa *expressão ousada de pensamento e criatividade irrestritos* (Arieff, 2011, parágrafo 19) e uma oportunidade para repensar no temporário como uma resposta a uma civilização em fluxo: *o “temporário” é tão retro que se tornou radical* (Arieff, 2011, parágrafo 3). Tornando o impermanente, inesperado e até o irreverente itens básicos da comunidade atual (Epstein-Mervis, 2016). Estas questões têm que ver com as próprias percepções de tempo e lugar na arquitetura, que estão hoje profundamente alteradas tendo em comparação as preocupações vitruvianas com a duração e estabilidade.

Ao contrário do tempo da arquitetura clássica, que é eterno, estático e hierárquico e passível de ser controlado o tempo moderno é concebido como a própria diversidade e casualidade com que percebemos a realidade. A experiência do contemporâneo dá-se através da percepção de um tempo que se dobra. Aqui, como afirma Solà-Morales, a *experiência (da realidade) é uma experiência de acontecimentos* (2013, p. 102). É neste enquadramento que Solà-Morales apresenta-nos a noção de uma *arquitetura intempestiva*, a que *nasce da intempérie de qualquer sistema de princípios, de tradições, ou de códigos linguísticos* (2013, p. 104). Esta é uma arquitetura do tempo moderno, voltada para uma realidade mais intensa, que toma como ponto de partida a materialidade do evento e as circunstâncias específicas do encontro. Pensar nas *arquiteturas pop-up* neste enquadramento leva-nos a entendê-las como uma arquitetura de possibilidades, que testa cenários e configura novas ferramentas no processo de transformação da cidade.









- 01 Porto, Portugal, 2018
- 02 Barcelos, Portugal, 2022
- 03 Helsínquia, Finlândia, 2018
- 04 Bilbao, Espanha, 2019
- 05 Porto, Portugal, 2021
- 06 Helsínquia, Finlândia, 2018
- 07 Guimarães, Portugal, 2020
- 08 Porto, Portugal, 2021
- 09 Helsínquia, Finlândia, 2019
- 10 Barcelos, Portugal, 2017
- 11 Porto, Portugal, 2018
- 12 V.N.Cerveira, Portugal, 2018
- 13 Porto, Portugal, 2021
- 14 Lisboa, Portugal, 2019
- 15 Barcelos, Portugal, 2018
- 16 Ponte de Lima Portugal, 2017
- 17 Porto, Portugal, 2020
- 18 Bilbao, Espanha, 2019
- 19 Barcelos, Portugal, 2017
- 20 São Petersburgo, Rússia, 2019
- 21 Bilbao, Espanha, 2019
- 22 Porto, Portugal, 2021
- 23 Barcelos, Barcelos, 2018
- 24 Helsínquia, Finlândia, 2018
- 25 Bilbao, Espanha, 2019
- 26 Fão, Portugal, 2021
- 27 Paris, França, 2020
- 28 V.N.Cerveira, Portugal, 2018
- 29 Talin, Estónia, 2018
- 30 Afurada, Portugal, 2022
- 31 Paris, França, 2020
- 32 Helsínquia, Finlândia, 2019
- 33 Barcelos, Portugal, 2020
- 34 Estocolmo, Suécia, 2019
- 35 Porto, Portugal, 2020
- 36 Barcelos, Portugal, 2018
- 37 Porto, Portugal, 2022
- 38 Milão, Itália, 2019
- 39 Helsínquia, Finlândia, 2018
- 40 Bilbao, Espanha, 2019
- 41 Espinho, Portugal, 2021
- 42 Bilbao, Espanha, 2019

## Olhar de um outro ângulo

Longe do deslumbramento pomposo, que temos vindo a falar existem outras realidades onde podemos encontrar as *arquitecturas pop-up*. Referimo-nos tanto às que aparecem de forma não programada como produto de marginalização do espaço urbano – as arquitecturas subversivas – as que são rebeldes, parasitárias, ilegais assim como as que surgem para regular o espaço da cidade, as chamadas arquitecturas defensivas ou disciplinadoras.

No vasto universo do primeiro caso pertencem, nomeadamente os refúgios improvisados dos sem abrigos, as bancas dos vendedores ambulantes, as marcações dos lugares de estacionamento ou até o espaço para o estendal secar na via pública. Para Robert Kronenburg estas são *arquitecturas subversivas* (2005). Construções que surge à margem da lei urbanística e dos códigos construtivos em resposta a uma necessidade específica recorrendo a materiais e infraestruturas já existentes ao redor. A esta dimensão rebelde podemos acrescentar o sentido oportunista. Consideração fundada na capacidade que tais arquitecturas têm de reivindicar um lugar na cidade segundo, muitas das vezes, uma lógica parasitária (Bardzinska-Bonenberg, 2017). Em que por meio de adições arquitectónicas de pequena escala infiltram-se e hospedam-se em edifícios já existentes, como os *Sukkah*. Construções temporárias de madeira realizadas anualmente pelos judeus praticantes para comemorar o êxodo e onde habitam durante sete dias em cada ano.

Soluções, como Perra (2011) lhes chamou, ainda que inicialmente sejam temporárias, muitas delas passam a fazer parte de modo permanente da paisagem da cidade. Por muito que sejam ignoradas, o facto é que depois de estabelecidas passam a exercer uma grande influência na forma como as pessoas captam e entendem a cidade. Elas compõem, de um modo geral, um panorama muito estimulante do perfil urbanístico e etnográfico do nosso quotidiano e são o resultado de uma criatividade espontânea demonstrativa da nossa habilidade poética e tecnológica para quebrar as regras convencionais e alterar o uso dos objetos e do território. Afastadas dos protocolos construtivos ou qualquer tipo de licença estas *arquitecturas sem arquitectos* (Rudofsky, 1964) são, por definição, instantâneas, temporárias, mutáveis e representam um modelo de construção oportunista em relação ao seu contexto.

Com pontos em comum no que diz respeito à agilidade, mas com intenções bastantes diferentes temos a arquitetura defensiva: *A arquitetura “defensiva” ou “hostil” é projetada para excluir ativamente categorias particulares de pessoas* (Smith et al., 2018, p. 6) e serve para purificar o espaço cidade (Bickford, 2020). Encontramo-las materializadas em obstáculos físicos como gradeamentos, cercas, muros, vedações colocadas estrategicamente para impor restrições à ocupação de espaços na cidade. E por isso, ao contrário da arquitetura subversiva, constituem-se como actos deliberados de constrangimento potenciados por uma violência simbólica (Bourdieu e Wacquant, 1992). São um ato de violência porque levam ao constrangimento e à subordinação dos indivíduos, sem atos abertos e explícitos de força ou coação. A questão foi abordado pela artista Sarah Ross através das peças *Archisuits* (2005-06). Um conjunto de quatro trajes vestíveis que incluem o espaço negativo das estruturas para as quais foram criados, permitindo que os usuários encaixem nas estruturas projetadas para os excluir. Com preocupações sociais no final dos anos 90 também o artista Micahel Rakowitz apresentava os *paraSITE* (1998)<sup>7</sup>. Estruturas infláveis projetadas para moradores de rua que se hospedam às saídas externas do sistema de aquecimento, ventilação e ar condicionado dos edifícios que os aquece e infla.



img. 09 Sarah Ross, *Archisuits* (fotos e a utilização no espaço público), 2005-6.

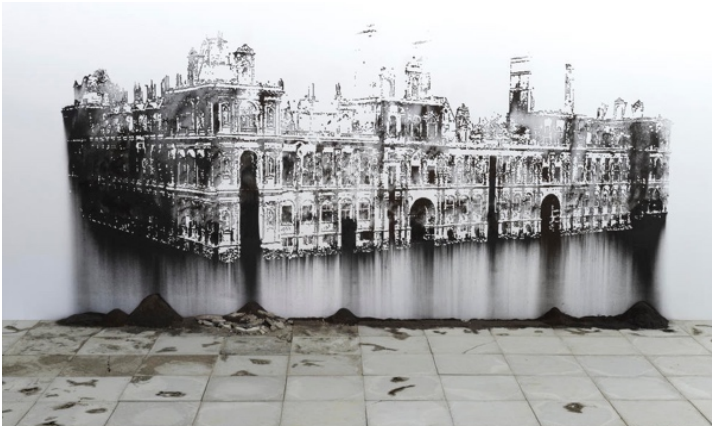


img. 10 Micahel Rakowitz, *paraSITE*, 1998.

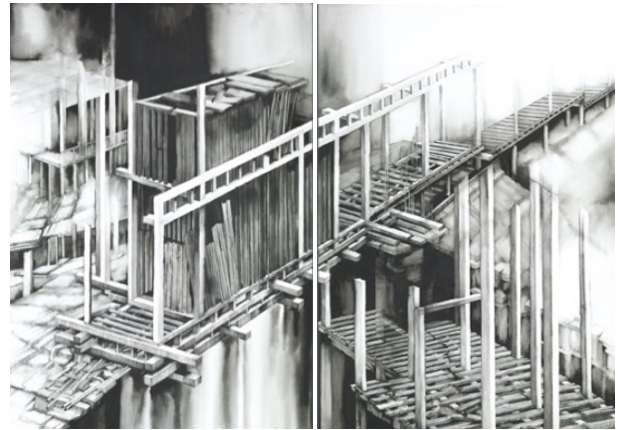


Com uma postura menos interventiva, os desenhos e instalações do artista francês Nicolas Daubanes demonstram que nenhum espaço é inocente. Ao desenvolver uma prática focada em lugares como cercas, vedações, prisões ele traduz plasticamente a ideia de contestar ordens. Uma das maneiras como isso acontece é através da utilização de materiais como limalhas e pó de ferro como ferramentas de desenho. Ao mesmo tempo que nos remete para o gradeamento prisional, este material fino depositado por magnetização na parede revela uma dimensão volátil do desenho, que pode desaparecer com o mais pequeno sopro. Os desenhos Daubanes convocam assim a ideia de demolição, mas também sabotagem e rebelião como é possível perceber pelos que apresentou na exposição *L'Huile et l'Eau* (Palais de Tokyo, Paris, 2020).

Um assunto que tem marcado também a prática artística (Desenho e escrita) de Deanne Petherbridge. Na série de desenhos *Crossing the Abyss* (2021) são usadas imagens arquitetónicas imaginadas como um meio metafórico para lidar com assuntos complexos sobre questões sociais e políticas. Explica Petherbridge (2021), que tais evocações através das cercas destruídas ou paredes desmoronadas foram concebidas para levar os espectadores a contemplar narrativas ameaçadoras de tempo, dissolução e mudança. O que torna o desenho numa metáfora visual.



img. 11 Nicolas Daubanes, *Toit de la prison Charles III*, 2020.



img. 12 Deanna Petherbridge, *Crossing the Abyss* (diptico), 2019.

Sem pretensões de cariz social, político, urbanístico ou arquitetónico o que aqui pretendemos é terraplanar um campo semântico desta tipologia arquitetónica impermanente tendo em conta a vivência na cidade. Independente do propósito com que foram construídas as estruturas por nós estudadas, tendas, canteiros de obras, estruturas de andaimes, cercas, partilham com todos estes exemplos uma materialidade transformativa capaz de reinvenção constante. E à qual nos dedicamos a estudar através da prática do desenho.

## 1.3 Representação da impermanência

### 1.3.1 Arte e Arquitetura: o espaço como matéria comum

*Para que serve o desenho na dificuldade de representar a impermanência com os códigos do desenho arquitetónico?*

C

No dicionário de Língua Portuguesa (1999) a palavra “arquitetura” é descrita como: *s. feminino uma das belas-artistas; arte de edificar ou traçar ou traçar planos para a construção de edifícios com qualidade estética; [fig.] plano; projecto; artificio.*

Remontando à antiga Grécia não havia uma palavra para definir o que hoje chamamos de *Arquitetura* nem *Arte*, da mesma forma não havia distinção entre as *Belas Artes* (Pintura e Escultura) e os ofícios de artesão (carpinteiro, cozinheiros, construtores). Todas as manufaturas incluindo os edifícios eram conseguidos pelo domínio da *techné*, adquirido durante o desenvolvimento do sujeito no interior de uma cultura. Cada técnica seria executada por um grupo específicos de *tektonai* (artesãos) estando as construções estavam a cargo do *tékton* “construtor”. É da junção entre extensão do arcaico *tékton*, construtor, com a palavra *arkhi*, chefe, que surge o nome *arkhitekton*, chefe dos operários. Na transposição da palavra grega *arkhitekton* para o latim *architectus*, ela ganha dois significados: o mestre construtor e o inventor.

D

Quando Rosalind Krauss apresentou o ensaio “Sculpture in the Expanded Field” (1979) indicava a necessidade de estender o discurso crítico da arte para acomodar novos tipos de obras de arte produzidos nas décadas de 1960 e 1970. Obras, que ultrapassavam os limites da escultura tradicional e entravam nos domínios da arquitetura e da paisagem.

Parafraseando Nelson Goodman (1978) serve para construirmos *versões-do-mundo*, o que significa a produção de interpretações alternativas com uma consciência crítica daquilo que nos rodeia. Ao desenharmos tanto as cercas na cidade de Helsínquia como as estruturas de andaimes de Bilbao ou ainda as tendas da feira semanal de Barcelos estamos a reconhecer estas estruturas dissipativas na sua condição de visibilidade transitória. O que implica lidar com a sua temporalidade e refletir acerca do acontecimento que as origina. Neste processo estabelece-se uma relação de reciprocidade entre a estrutura da cidade e o processo de desenho.

De facto, o conjunto de potencialidades expansivas da arquitetura, sobretudo as descartáveis, estendem-se para além da imagem construída e lógica do edifício, tornando-a numa ferramenta para pensar nos desafios das mutações espaciais da cidade. Segundo Sephen Parcell (2012) compreender a definição da palavra “arquitetura”<sup>C</sup> na cultura ocidental hoje requer premissas mais profundas do que aquelas que a palavra nos sugere: “*arquitetura*” *é um nome abstrato. É inerentemente singular e não significa coisas particulares como edifícios* (2012, p. 12). Ao recuperar quatro definições históricas de arquitetura como: *techné* (técnica), arte mecânica, arte do *Disegno* e como uma das Belas Artes a par da Pintura, Escultura, Poesia e Música, Parcell propõe-nos entender a arquitetura como sinónimo de um complexo e flutuante sistema sem limites fixos de conhecimento. O que por si demonstra, que a arquitetura sempre fez parte de um campo expandido (Vidler, 2004).

Uma ideia de expansão que é também desenvolvida em “Art and Architecture: A Place Between” (2006) onde Jane Rendell invoca uma ampliação do campo expandido introduzido por Rosalind Krauss (1979)<sup>D</sup> ao referir que:

*precisamos entender as obras de arte como produtos de processos específicos, de produção e receção, que operam num campo ainda mais ampliado e interdisciplinar, onde os termos são definidos não apenas por uma disciplina, mas por várias simultaneamente*  
(Rendell, 2006, p. 43)

Invocando uma dinâmica entre a Arte, Arquitetura e Teoria Crítica, Rendell (2006) sugere a formação de uma *prática espacial crítica* para descrever obras de Arte ou Arquitetura, que partilham o espaço como matéria em comum de problematização e reflexão acerca da cidade. Sendo esse espaço percebido por meio das vivências dos indivíduos que participam na sua construção. Um assunto que encontra pontos de ligação com os clássicos ensaios acerca da produção do espaço Lefebvre (1974) e da sua definição como um lugar vivenciado pela voz de Michel De Certeau (1984). Por sua vez composto por numerosas camadas de significação a que Michel Foucault (1984) chamou de *heterotopia* enquanto Deleuze (1993) emprega a palavra *dobra*.

Estas categorias são fundamentais para a compreensão de um *warped space* (Vidler, 2000), um espaço deformado que é constituído por configurações inquietantes incluindo as da arquitetura da cidade: *o espaço (...) tem sido cada vez mais definido como um produto de projeção subjetiva e introjeção, em oposição a um contentor estável de objetos e corpos* (Vidler, 2000, p. 1). Concentrando-se nas condições atuais de deslocamento e ausência de lugar, Vidler argumenta que essa distorção é produzida, em parte, pelos artistas que rompem com as fronteiras convencionais ao integrar questões arquitetónicas nos seus trabalhos.



A essa espacialidade, que resulta da contaminação entre duas áreas disciplinares Anthony Vidler (2000) chamou de *intermediate art* enquanto Jane Rendell (2006) refere-se a um a *place between*. Este último termo é desenvolvido a partir da reflexão acerca do conceito de sítio baseada na tipologia de obras *site-specific*, que vão além da mera localização geográfica e estabelecem relações com a performance e a etnografia. Exemplo disso são os trabalhos de Allan Kaprow, Robert Morris, Gordon Matta-Clark, Rachel Whiteread que assumem a arquitetura como um dispositivo de reflexão acerca das transformações da cidade. Assim, quando a Arte fala Arquitetura fala de obras que estabelecem uma relação de diálogo permanente com as construções arquitetônicas e o espaço urbano como um *continuum* entre os dois campos perante a necessidade de mútua problematização em função do espaço.

### 1.3.2 Aparecer e desaparecer: a (im)permanência

Enquanto estruturas dissipativas, construções com um sistema dinâmico reposicionável que apesar de uma forma estável está a sempre a mudar, sem referência visual estabelecida as arquiteturas descartáveis contrariam uma das qualidades arquitetônicas mais desejável: a permanência.

Formalmente o conceito de permanência é introduzido no discurso arquitetônico por Vitruvius (séc. I a.C - séc. I d.C) na qualidade de *firmitas* quando defende no seu tratado *De Architectura*, que uma construção passe a ser chamada de arquitetura deve atingir três qualidades: *firmitas* (solidez), *utilitas* (utilidade) e *venustas* (beleza). E mais tarde, século XV, revisitado por Alberti quando refere-se à *soliditas*. Ambos os termos expressam a vontade utópica da perpetuação dos edifícios através da continuidade alcançada por meio da solidez e durabilidade material perante uma compreensão linear do tempo. Considerações, que sustentam a compreensão tradicional de permanência e o nosso entendimento de “arquitetura normal” como construções, que imortaliza o Homem perante *terror do tempo* (Harries, 1982) perdurando no espaço de forma absoluta como um *lieux de mémoire* (Nora, 1989).

A aspiração a uma presença eterna tornou a obra a arquitetônica como numa ferramenta contra a própria mortalidade e atribui-te estatuto de evidência histórica na condição de monumento. No entanto, o ambiente desafiador do último século levou a um confronto entre as noções tradicionais de permanência e as adaptações modernas. O contributo de Alois Reigl (2015) início do século ao admitir o *valor da antiguidade* (*der Alterswert*) pelo reconhecimento da degradação lenta e inevitável da obra em resultado da passagem do tempo sobre o material, foi um forte contributo para começar a libertar a permanência das convencionais associações históricas. No entanto, a mudança de paradigma aconteceu no Modernismo, que em resultado do vigor económico e da estética do descartável institui durações de curto prazo e um ritmo da mudança acelerado.

A partir de então o tempo e a relatividade passam a estar envolvidos nas considerações acerca do conceito de permanência, o que nos leva a entender que a arquitetura é apenas relativamente permanente. Uma compreensão que Vitruvius subtilmente sugeria ao distinguir entre o *que não cederá com o tempo* e os elementos *duráveis sem defeitos até uma idade avançada* (Herbert et al., 1960), mas que ganha maior importância com as considerações acerca da necessidade de manutenção dos edifícios (Ford, 1997).

No estudo “Firmitas re-visited: Permanence in Contemporary Architecture” (2006) é argumentado que se os materiais são capazes de manter a coerência em resposta aos próprios ciclos dinâmicos da natureza através do valor da idade, isto sugere que eles têm a capacidade de fazer o mesmo em resposta à agitação gerada pela atualidade de fluxos na qual vivemos. Logo, *para que a permanência seja útil como um conceito contemporâneo, precisamos incluir nele todo um continuum de qualidades - do relativo ao absoluto e do dinâmico ao estático*<sup>E</sup> (Touw, 2006, p. 5).

Ao entendermos estes diferentes modos e domínios que o conceito de permanência pode ter, ganhamos consciência da sua natureza flexível, o que nos oferece uma base ampliada para refletirmos sobre a aplicabilidade do termo em relação às arquiteturas descartáveis.

#### E

A permanência relativa admite a decadência e é mutável enquanto a permanência absoluta ambiciona o eterno. Estas duas qualidades descrevem como a permanência pode ser avaliado em termos de durabilidade.

A permanência dinâmica e estática, definem os modos como a permanência manifesta-se fisicamente. A dinâmica existe quando os componentes de um edifício perduram pela reutilização em potencialmente numerosos edifícios, locais e funções. Já a permanência estática, corresponde à forma tradicional de permanência, na qual um edifício perdura num único local.

Trata-se, sobretudo, de perceber como as múltiplas situações de fluxo podem relacionar-se e enfatizar a capacidade transformativa destas estruturas. Na prática será como as partes desmontadas de uma construção tornam-se em elementos constituintes de outra. Nesse processo, a permanência é produto da instabilidade temporal, e por isso, é dinâmica e relativa.

Tomemos o exemplo do sistema construtivo dos andaimes e a sua natureza transformativa. Recorrentemente associados a uma tarefa subsidiária no auxílio dos trabalhos de construção civil, estas estruturas têm sido utilizadas das mais diversas formas e fins pelas suas características mutantes. A fácil montagem/desmontagem, mobilidade e a possibilidade de reconfigurações infinitas torna-se ambivalentes em vários campos. Num momento são cenários de um canteiro de obras como no momento a seguinte podem ser o material principal de um pavilhão temporário como o *Newcastle* (Assemble Studio, Bélgica, 2017)<sup>7</sup> erguido para acolher concertos num festival de música. Podem ainda ser submetidas a um uso criativo como faz a artista finlandesa Pia Sirén nas suas esculturas expandidas. Materiais de construção como andaimes, lonas, redes, são usados por Sirén para criar paisagens artificiais temporárias, que à semelhança de um canteiro de obras também transitam e são reconstruídas adaptando-se ao novo espaço como é exemplo a *Sculture Expanded/ Malminkartano Forest* (2019) e *Sculture Expanded/ Kamppi Landscape* (2019) montadas em tempos e localizações diferentes na cidade de Helsínquia.

7 O projeto *Newcastle*,  
(Assemble Studio, Bélgica, 2017)  
pode consultado em:  
<https://assemblestudio.co.uk/projects/horst-festival>



img. 13 Pia Sirén, *Malminkartano Forest*, Helsínquia, 2019.

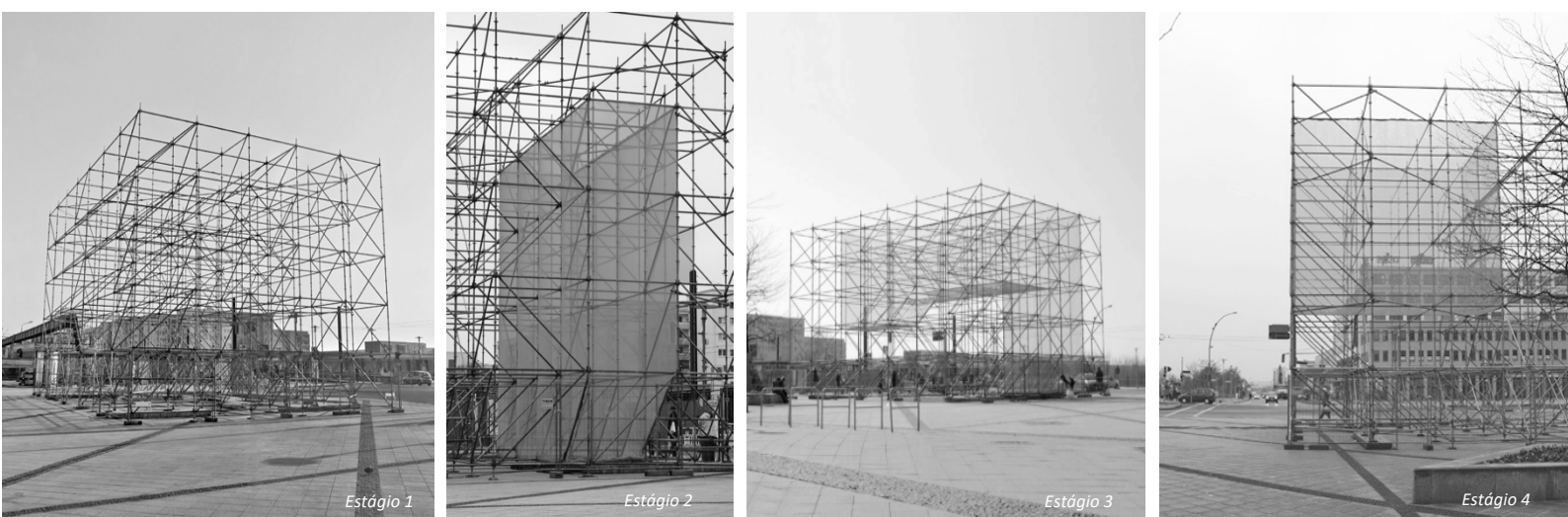


img. 14 Pia Sirén, *Kamppi Landscape*, Helsínquia, 2019.

Da abordagem artística salientamos ainda o exemplo da instalação mutante *Luftschloss* (Anna Borgman e Candy Lenk, Berlim, 2012) desenvolvida com a intenção de refletir sobre *a esperança frustrada de permanência* (Borgman & Lenk, 2012, info). Para isso exploraram a capacidade dissipativa do sistema de andaimes através de uma dinâmica alteração de formas espaciais que ocorreu semanalmente. A manipulação do aparato formal da estrutura incutia assim diferentes estados intermédios de duração.

*A partir da imagética de um estaleiro de obras, o objeto ganha uma forma dinâmica e torna-se numa obra de transição cuja presença já contém a sua própria ausência. Os materiais normalmente usados para ocultar o processo de construção tornam-se materiais da própria construção. A instalação oscila entre a permanência e a volatilidade, a tectónica aterrada de um canteiro de obras e o pairar sem lugar de uma nuvem.*

(Borgman & Lenk, 2012, info)



img. 15 Anna Borgman e Candy Lenk, *Luftschlos*, Berlin-Hellersdorf, 2012.

Ao entender a permanência como um *continuum* a partir do conceito cíclico de tempo, as artistas reconhecem também que o material pode retornar à sua forma original num processo de recursividade. Isto é, como algo que muda de cada vez que é usado para expressar alguma coisa definida previamente (Holbraad, 2013). E que é por elas explorado ao modificar semanalmente a instalação numa alusão também ao ritmo da nossa experiência contemporânea de tempo.

Sabendo que nós apenas conhecemos o tempo indiretamente pelo que acontece no espaço, observando a permanência e a mudança (Kubler, 2013) torna-se pertinente encontrar soluções que reconhecem e valorizam os vários estágios de permanência em relação à natureza ocasional de estruturas como cercas, vedações, tendas. Atendemos nessa linha de pensamento à reflexão de Ignasi de Solà-Morales (1997), que ao reconhecer que vivermos numa cultura do acontecimento considera a arquitetura como um evento. E, como tal, deve ser avaliada sob os critérios da permanência e não de materialidade. O *evento* de Solà-Morales possibilita criar *uma dobra numa realidade múltipla* (1997, p. 96) e serve como uma visão de permanência dinâmica onde são criados momentos de “choque” que revelam um novo tipo de arquitetura baseada na experiência.

Na mesma ordem de ideias, também Bernard Tschumi (1981) deslocou as considerações acerca da arquitetura como *espaço-forma* para a relação *espaço-evento*, ao sugerir que ela é *também evento, ação e o que acontece no espaço* (Tschumi, *Manhattan Transcripts 1976-1981*) dentro de um contexto espaço temporal. O projeto dos *Manhattan Transcripts (1976-1981)* é revelador de como o evento a par do espaço e do movimento é o elemento essencial para a notação da experiência arquitetônica.

Sobre arquitetura e experiência, Pedro Gadanhó (2007) fala de uma dimensão performativa da arquitetura como resposta dinâmica às transformações em curso da cultura e da sociedade contemporâneas. Na sua opinião, a arquitetura deve ser entendida como *uma prática especializada capaz de gerar ideias e conceitos efêmeros, (...) que correspondem a uma noção cada vez mais expandida da mobilidade nas sociedades contemporâneas*. (Gadanhó, 2007, p.26).

Assim, ao contrário das obras arquitetônicas perenes, que se mantêm estáticas a arquiteturas descartáveis, temporárias por natureza, privilegiam uma abordagem de carácter dinâmico focado no uso do espaço durante o intervalo temporal em que existem. Se, por um lado, recuperam o tempo local de um espaço urbano em constante agitação, por outro ao serem inconstantes colocam o problema da visibilidade num lugar central ligado a implicações quer dos processos comprometidos no seu reconhecimento pelo desenhador, quer da forma como o desenho as revela e comunica enquanto imagem e matéria gráfica. Nas linhas seguintes apresentamos algumas propostas artísticas que demarcam-se pela capacidade de intervenção e interação com a natureza inconstante desta espécie de espaço.

### 1.3.3 Modelos de representação

*Como descrever as arquiteturas descartáveis pop-up?*

*De que forma as dinâmicas processuais, que as caracterizam influenciam essa descrição?*

F

Enraizada nas práticas artísticas na década de 60 a ideia de *situação* é percebida como um conjunto de condições produzidas no espaço e no tempo abrangendo relações materiais, sociais, políticas e económicas. Hoje o conceito abarca reflexões acerca da prática e da teoria da Arte, incluindo as noções de *site specific*, o artista como *etnógrafo*, a relação entre ação e espaço público, o significado de lugar e localidade. (Dorethy, 2009).

Interpretadas do ponto de vista de situações<sup>F</sup> devido à sua natureza impermanente, as arquiteturas descartáveis priorizam o momento em vez do tempo, e assim a experiência direta e múltipla sobre a simplicidade da reflexão distanciada (Smith, 2008, cited in Dorethy, 2009). Aliado a isso está ainda o facto de serem configurações diferenciadas com propósitos específicos e geograficamente distantes, o que implica uma abordagem atentas aos atributos situacionais de cada uma. As tendas para feira semanal da cidade de Barcelos (Portugal) não reúnem as mesmas características que uma instalação de andaimes em Bilbao (País-Vasco, Espanha) da mesma forma as cercas que povoam a cidade de Helsínquia (Finlândia) em nada se aproximam aos aparatos estruturais das obras de construção na cidade do Porto (Portugal). Daí a necessidade de ensaiar diferentes modelos de representação tendo em conta a ideia da temporalidade e espaço-evento pensado nas práticas artísticas.

Sobre a questão do tempo, nomeadamente do tempo do instante (*Aion*), recordamos as palavras de Solà-Morales empregues na definição da arquitetura intempestiva e que na nossa opinião definem a condição *pop-up da arquitetura descartável* que estudamos. Atentemos à explicação: *Em Aion (...) o tempo é apenas o instante sem espessura ou extensão. Com ele tudo sobe à superfície e torna-se um evento instantâneo.(...)É volátil e provisório. Foge antes que o consigamos capturar.* (Solà-Morales, 2013, p. 98). Esta consideração acerca do tempo instantâneo é reveladora da dificuldade de construir uma visibilidade de estruturas como cercas, andaimes, tendas, barricadas. O autor apontava isso mesmo quando referia que a experiência do tempo instantâneo não é codificável, uma vez que a linguagem não vem a ele, mas desenvolve-se nele. Um assunto ao qual dedicamos a nossa investigação informada pela prática artística de Allan Kaprow (1967), Gordon Matta-Clark (1974), Thomas Hirschhorn, Carlos Bunga, Lucy + Jorge Orta (2013).

Kaprow recorre à criação de acontecimentos para problematizar as construções que desaparecem completamente no espaço e às quais chamou de *throw-away architecture* (Kaprow, 1966). As estruturas quase arquitetónicas realizadas para a obra *Fluids* (1967) são exemplo de uma reflexão crítica, mas também irónica e humorística que o artista faz à cultura da obsolescência salvaguardando a ideia de que a mesma consciência que planeia o descartável planeia também uma renovação contínua, na medida em que tudo pode ser substituído. Mas se por um lado o sentido descartável surge como crítica ao ciclo veloz de construção e destruição modernista, por outro permite uma abordagem do espaço em constante mutação determinado pelo que lá acontece. Daí o duplo sentido de *Fluids* como explica na entrevista a Richard Schechner:

*Fluids é um único evento realizado em vários lugares num período de três dias. Consiste simplesmente na construção de enormes estruturas de gelo retangulares (...) em cerca de 20 lugares em Los Angeles. Se estivesses a cruzar a cidade, de repente serias confrontado por essas estruturas vazias mudas e sem sentido que foram deixadas a derreter. Obviamente, o que está a acontecer é uma espécie de mistério; usando um material comum (com despesas consideráveis) para fazer estruturas quase arquitetónicas que parecem deslocadas de um cenário de cidade semitropical. As estruturas não têm um significado. Na verdade, o seu próprio vazio e sua rápida deterioração proclamam o oposto de significado.*  
(Kaprow, 1968, p. 154)



Mas *Fluids*, sublinha ainda outra ideia para nós muito pertinente, a de uma arquitetura que se reinventa. Apresentado originalmente em 1967, *Fluids* é reinventado primeiramente em 2005 na *Art Unlimited*, *Art/36/Basel* e depois em 2008 na *Tate Modern* para a *Saturday Live Happening Again*. Sobre o regresso à ideia original de 1967 Allan Kaprow observou:

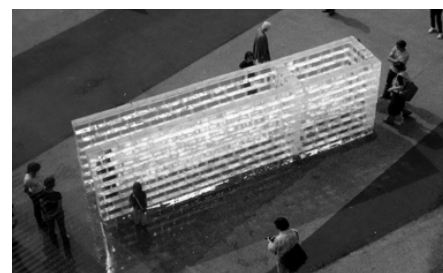
*Embora houvesse uma versão inicial de Fluids, não há um trabalho original ou permanente. Em vez disso, há uma ideia de fazer algo e um traço físico dessa ideia. Ao inventar uma versão de Fluids... (um) não estão a copiar o meu conceito, mas a participar numa prática de reinvenção central no meu trabalho. Fluids continua, e suas reinvenções multiplicam ainda mais os seus significados. (A sua história e artefactos são catalisadores), um convite para fazer algo.*  
(Kaprow, 2004, *On reinventions of Fluids*)

Nesta abordagem as obras originais são como catalisadores que sinalizam a transformação natural, daí o artista descrevê-las como reinvenção: *Digo reinvenções, ao invés de reconstruções, porque as obras... diferem marcadamente dos seus originais*. (Kaprow, 1991, p. 23). Ao assumir esta distinção de vocábulos opõe-se à crença tradicional de que o objeto físico de arte deveria ser fixado de forma permanente. Tornando-se *Fluids* num exemplo de “arte transitória”. Tal como foi sugerido na exposição online imersiva *Gallery of Lost Art* (Tate, 2012)<sup>9</sup> onde foram reunidos um conjunto de obras que haviam sido destruídas, apagadas, roubadas ou simplesmente feitas para desaparecer.

Os processos de modificação, destruição e reconstituição são também temas abordados pela artista Anya Gallaccio. Preocupada com os processos de modificação, destruição e reconstituição nas suas instalações *site-specific*, Gallaccio recorre com frequência a materiais orgânicos (gelo, chocolate, flores, açúcar) que se deterioram naturalmente. E sobre os quais a artista não controla o seu desfecho, como é exemplo a obra *Intensities and surfaces* (London, 1996)<sup>10</sup> que se vai fundindo com o espaço à medida que derrete. Em ambos os casos, Kaprow e Gallaccio, estamos perante a construção de arquiteturas de curto prazo compreendidas com o frágil equilíbrio entre presença e ausência, material e imaterial, algo e nada.

<sup>9</sup> O projecto *Gallery of Lost Art* (Tate, 2012) pode ser consultado em: <https://galleryoflostart.com/>

<sup>10</sup> A obra *Intensities and surfaces* (Anya Gallaccio, 1996) pode ser vista em: *Lost Art* (Tate, 2012) pode ser consultado em: <https://www.tate.org.uk/art/artist/s/anya-gallaccio-2658/lost-art-anya-gallaccio>



img. 16 Allan Kaprow, *Fluids*, 1967. img. 17 *Fluids*, Art Unlimited. Art/36/Basel, 2005 (Canto superior direito). img. 18 *Fluids*, “Out of Actions”, Geffen Contemporary at the Museum of Contemporary Art, 2008 (Canto inferior direito).

G

Termo utilizado para denominar o projeto colaborativo *Anarchitecture* (1974) composto pelos artistas: Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry, Richard Nonas e Gordon Matta-Clark. Sendo este último o membro com maior destaque, ao desenvolver trabalhos que proponham uma visão alternativa ao que é normalmente considerado arquitetura. Ficando a palavra *anarchitecture* associada ao trabalho de transformações espaciais de Matta-Clark, que aludem a uma *não-arquitetura*. A uma anarquia na arquitetura referindo-se a prática criativa que prestava atenção às mudanças, vazios e não-lugares no espaço urbano.

As *Anarchitecture* (1974)<sup>G</sup> de Gordon Matta-Clark são também uma forma de expressão crítica e reflexão sobre a sociedade da época e a desmaterialização do objeto. Em “Objects to be destroyed” (2000) Pamela M. Lee explica que as *Anarchitecture* de Matta-Clark apresentam um sentido de construção invertido por contrariar a temporalidade construtiva que almeja a perpetuação. Numa abordagem escultórica, as suas experiências procuram um espaço vazio pela prática da desconstrução com o intuito de desdobrar e desmultiplicar o espaço para melhor compreender a arquitetura. Em *Splitting* (1974) que consiste na separação física de uma casa em duas partes, o artista testa o limite da espacialidade arquitetônica dando origem a um novo espaço subtraindo-o ao antigo. Situando estes recortes arquitetônicos entre o *ready made* e a metáfora arquitetônica.

Com uma postura etnográfica e crítica urbana as construções escultóricas de Thomas Hirschhorn invocam a arquitetura numa dimensão transformativa, mas também metafórica. Enquanto dispositivos arquitetônicos efêmeros, as suas instalações de *site-specific* têm o poder de transformar a arquitetura dos sítios onde se instalam num processo aberto à participação ativa do espectador. Em *Community of Fragments* (Dinamarca, 2021) os visitantes foram convidados a participar na sua reconstrução em pleno museu criando esculturas e trabalhos bidimensionais que contribuam para a exposição. Uma proposta que vai de encontro à prática do artista, que inspirado na cultura de massas e superabundância de informação explora a plasticidade de modestos materiais quotidianos. Cartões já utilizados, fitas-colas, folhas de papel servem para, novamente, criar algo através de um processo onde as ações permanecem visíveis para que possamos ver o acertar da forma.

A construção de ambientes imersivos mutáveis é também proposta por Carlos Bunga para desenvolver *uma espécie de arquitetura*, ou seja, *uma ideia mental de arquitetura* e não um espaço real (Bunga, 2019, parágrafo 1). No caso do artista português há um interesse pelo potencial criativo e simbólico dos aspetos efêmeros das construções arquitetônicas como os edifícios abandonados ou demolições. Servindo-lhe estes como ponto de partida para abordar questões relativas à experiência espacial de deslocamento, passagem do tempo e transformação espacial. Através do cartão, fita adesiva e tinta, Bunga constrói instalações à escala arquitetônica por meio de dinâmicas que nos remetem para uma encenação de ciclos de construção e destruição. Acontece ainda as suas instalações serem transformadas ou até desmanteladas no decorrer da exposição, tal como aconteceu na exposição *Reconfigured* (Whitechapel, 2020) daí que possam ser entendidas como metáforas de impermanência e invocações a uma arquitetura. Tais métodos reconhecem a mutabilidade do material assim como uma atitude direcionada para a entropia. As arquiteturas da vida, como lhes chama, são também objeto de reflexão nos seus desenhos, que funcionam como pistas exploratórias para a apresentação da sua prática artística, que responde de forma imaginativa e tátil à arquitetura urbana.



img. 19 Gordon Matta-Clark, *Splitting 9*, 1977. img. 20 Thomas Hirschhorn, *Community of Fragments*, 2021. img. 21 Carlos Bunga, *Carlos Bunga: Reconfigured*, 2020.



É sobre uma ideia mental que potencia uma arquitetura no cruzamento com investigações científicas que Lucy + Jorge Orta (2013) apresentam *Potential Architecture*. Um projeto no qual o processo criativo deriva do fascínio pelos mecanismos da biologia celular e do sistema da diferenciação das células humanas. Inspirados pelas infinitas mutações criadas pelas células embrionárias à medida que se expandem os artistas desenvolverem, por meio de desenhos e esculturas e instalações, estruturas arquitetônicas fundadas numa paralelismo entre as arquiteturas do corpo humano com estruturas externas.

Da singularidade do vestuário ao planeamento urbano passando por questões humanitárias e sociais o corpo é para os artistas um critério indispensável para redefinir o relacionamento entre o indivíduo e seus arredores, como são exemplo as séries *Refuge Wear* (1992-2007), *Body Architecture* (1997-1998), *Modular Architecture* (1996), *Nexus Architecture* (1995-2021), *Totipotent Architecture* (2009-2013)<sup>11</sup>. As formas diferenciadas na prática artística demonstram a preocupação dos artistas em fazer novos recortes da realidade na relação com estas estruturas. A questão de cada modelo enuncia ao espaço, tempo e às capacidades transformativas das estruturas arquitetônicas circunscrevem uma prática sobre o *fazer* e o *saber* com base na experiência autoral.

11 Os projetos aqui referidos podem ser consultados em: <https://www.studio-orta.com/en/artworks/serie/35/architecture>



img. 22 Lucy+Jorge Orta, *Antartic village-No Borders* (desenho), 2006-2007.

**Descartáveis**, substituíveis, **temporárias**, intermitentes,  
efémeras, **provisórias**, ocasionais, dispersivas, incertas,  
impermanentes, mutantes, dissipativas, líquidas, **recursivas**,  
transitivas, reinventivas, **transformativas**, adaptativas,  
flexíveis, instáveis, voláteis, reposicionáveis, **transitórias**,  
desmontáveis, **sem solo fixo**, colapsáveis, nômadas,  
itinerantes, móveis, disponíveis, *pop-up*, espontâneas,  
momentâneas, **instantâneas**, fugazes, **imediatas**,  
**intempestivas**, reativas, responsivas, hostis, selvagens,  
abusivas, *sem pedigree*, voadoras, **subversivas**, defensivas,  
francas, **imprevisíveis**, frágeis, débeis, *folly* (loucas),  
desenraizadas, não programadas, marginais, **experimentais**

## 1.4 O campo semântico: uma possibilidade

A lista de adjetivos com que começamos este texto ilustra a dificuldade em usar apenas um termo para qualificar a natureza impermanente de certas arquiteturas descartáveis - cercas, barricadas, tendas, composições de andaimes. Daí a nossa proposta passar pela construção de um campo semântico. De notar que um campo semântico torna visível a importância atribuída por uma cultura a um fenómeno, assim como os códigos culturais com que estas estruturas são entendidas. Códigos esses que são muitas vezes contraditórios entre si. Isso acontece quando a mesma estrutura pode ter diferentes códigos culturais associados simultaneamente a celebrações festivas, de revolta, de abrigo e ao protesto.

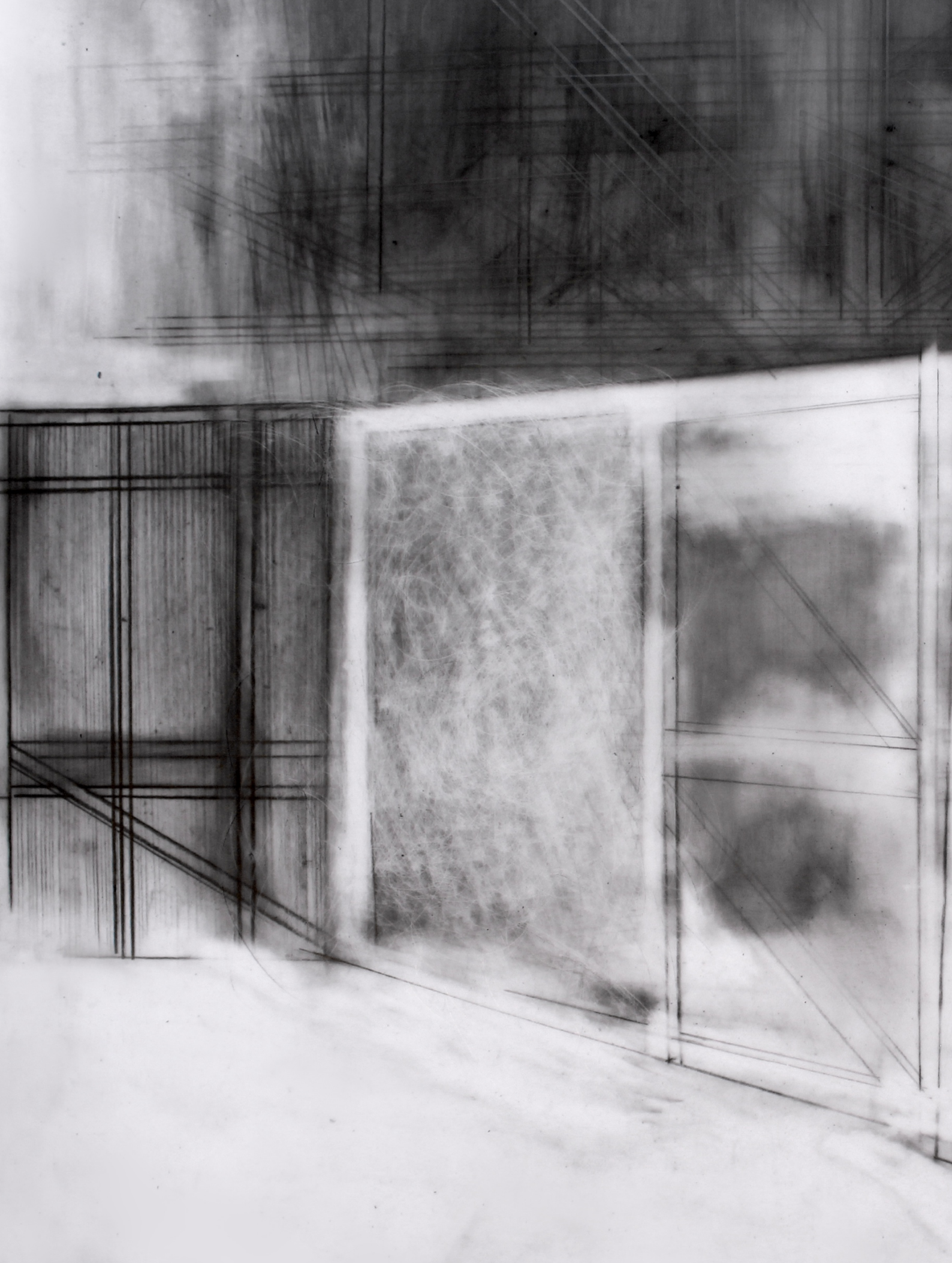
Vejam os exemplos da tenda. Reconhecendo-a como um tecido que é insuflado pelo vento ela acarreta, dependendo das circunstâncias, simbolismo mágico dos circos itinerante, um cenário temporário para o vendedor ambulante, um abrigo em situação de urgência, uma forma de demarcação territorial num protesto e uma habitação permanente de um sem abrigo. Com isto percebemos que diferentes códigos geram diferentes interpretações, definições, qualificações, nomeações. E isso mais do que discutir o nível de autoridade e a importância de cada adjetivo focamo-nos na ideia de que o sistema a que chamamos de “arquitetura” não é redutível ao físico e ao tátil. Um pensamento que não é novo, visto que ao longo da história da arquitetura de vanguarda a imaterialidade enunciavam uma promessa de liberdade em relação ao peso da construção permanente. Mais recentemente o tema é abordado num ponto de vista que enuncia a arquitetura como infraestrutura intangível (Hirsch et al., 2015) reforçando a ideia de que a arquitetura nunca foi apenas sobre construção. É também sobre os fluxos de pessoas, informações e recursos que moldam o espaço.

Quando, em 2013, Solà-Morales propôs um novo entendimento sobre a noção de tempo na contemporaneidade, tocava também no assunto ao defender que a arquitetura contemporânea não podendo ser produzida a partir de uma referência inamovível encontra-se com a necessidade de construir-se sobre o ar, de construir-se no vazio. (Solà-Morales, 2013, p. 65). Sendo esse vazio uma alusão ao espaço disponível para as múltiplas configurações inesperadas remetendo-nos para uma materialidade transformativa. Isto leva-nos ao que Paul Valéry (1964) antecipou no ensaio acerca da conquista da ubiquidade, onde refletiu acerca das numerosos potenciais e possibilidades da arte e da arquitetura quando sujeitos às vastas transformações dos tempos modernos. Ao longo do texto Valéry mencionava já sobre o modo como as mudanças nas matérias, espaços e tempos tinham transformado a maneira como as obras de arte eram transmitidas e reproduzidas podendo estas serem recriadas onde quer que o aparato apropriado estivesse disponível. Refletindo sobre o mesmo fenómeno, Walter Benjamin defendia que apesar da reprodutibilidade resultar na perda de autenticidade do objeto artístico, este processo é dotado de um potencial criativo. Ao libertar-se da aura a arte amplia indefinidamente o seu universo de possibilidades criativas.

Enquadradas nestas premissas as arquiteturas descartáveis são entendidas como construções de tempo real desenvolvidas para um acontecimento. O que as disponibiliza para uma reinvenção a cada experiência para a qual são convocadas, e por isso entendemo-las como descartáveis de uso múltiplo. Trata-se de arquiteturas que se reinventam continuamente gerando novas construções como tipologias do depois. Martí Peran usa o termo para falar de uma *after architecture* (2009) referindo-se a uma pluralidade dos tempos. Trata-se, a esse respeito, de redobrar a ideia de temporalização - o depois diversifica a ideia de tipologia que, em primeira instância, designa tipos e soluções que se pretendiam estável e categórico. As tipologias do depois, dessa forma, viriam a compor uma espécie de heterotopia da arquitetura, ali onde ela seria sempre outra de si mesma e para além de suas determinações estáticas. (Peran, 2009, parágrafo 2)

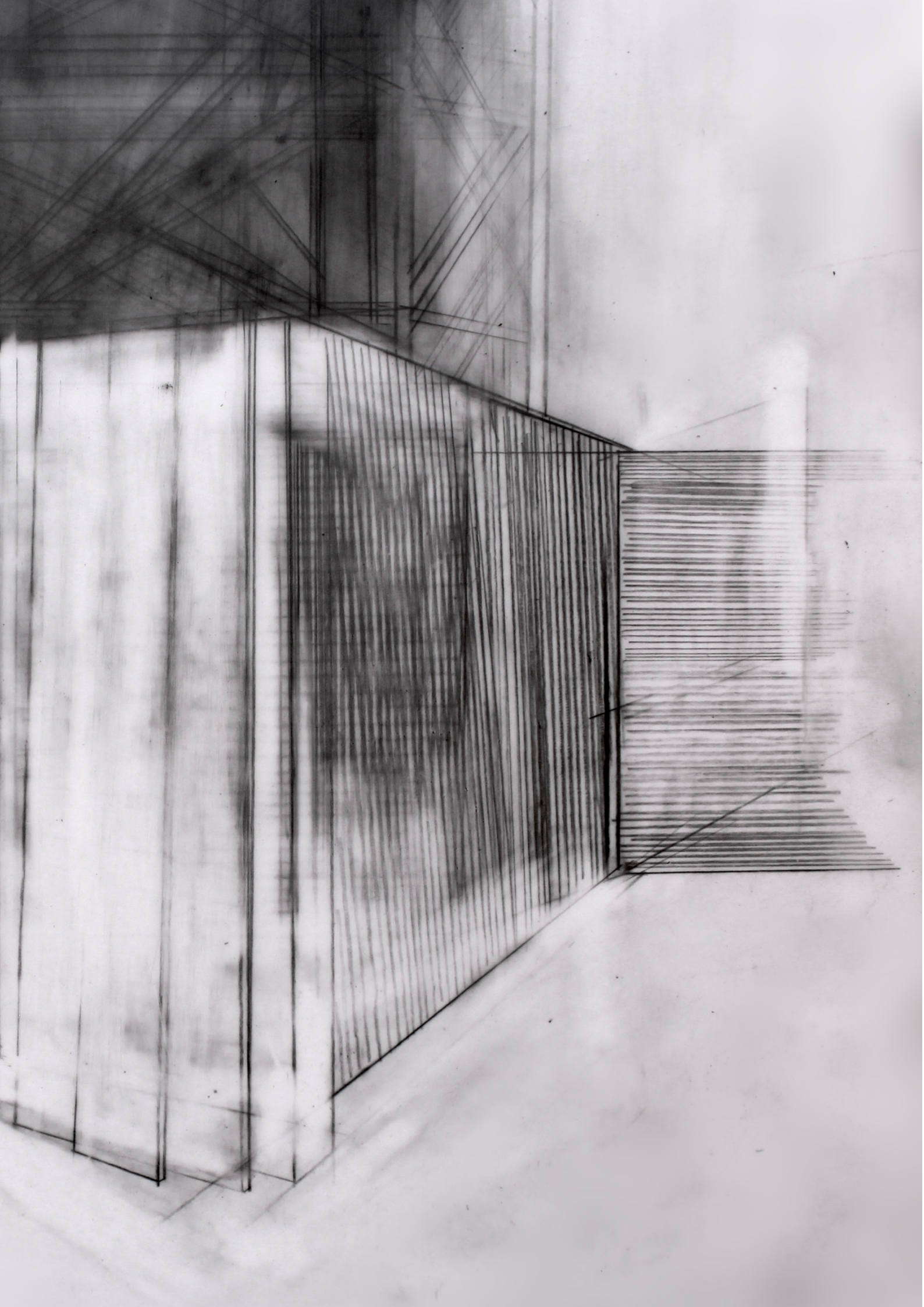
Neste enquadramento os sistemas de andaimes, cercas e tendas enquadram-se nesta categoria construtiva marcada por uma condição experimental que, aliada à prontidão de resposta, disponibiliza-as para deixarem-se surpreender pelas circunstâncias espaciais e de nos surpreender pelas suas mais variadas mutações sejam elas legais ou ilegais, de celebração, de protesto, necessidade, imposição ou defesa.





img. 23 Flávia Costa, Detalhe da série *Cenários negros*, Proj. *Tapumes*, Porto (PT), 2018.





2

capítulo



## Capítulo 2: Entre o corpo e a cidade

### Nota introdutória

Para quem vive hoje numa cidade não é possível imaginar a paisagem urbana sem cercas, vedações, andaimes, barricadas, barreiras de segurança. Estas estruturas arquitetónicas pontuam uma sucessão contínua de acontecimentos que impedem a cidade de ter uma imagem finalizada.

O que faz com que conhecer uma cidade seja, em última análise, um projeto em *devir* que se desdobra nos eventos e no tempo bem como no espaço. E por isso “*Assistir ao acontecimento*” da arquitetura e do urbano significa muito mais do que “*ver acontecer*” e “*requer*” compreender com múltiplas ideias e intelectos, com todo o corpo (Borden et al., 2000, p. 10).

Neste processo de compreensão fenomenológica dos territórios assumimos no contexto deste projeto doutoral um cruzamento de saberes vindos da Antropologia (Ingold & Vergunst, 2008; Ingold 2000, 2013) da Etnografia Sensorial (Pink, 2009) e da Cartografia enquanto método de investigação rizomático (Deleuze e Guattari, 2000) como ferramentas metodológicas para descobrir a cidade e contar as suas histórias. Visto que o caminhar *proporciona uma forma de praticar o espaço através do tempo e tempo através do espaço* (Rendell, 2006, p. 185).

A partir da experiência do espaço, que engloba uma apreensão visual, mas também háptica, recorremos à prática caminhar como uma *técnica do corpo* (Maus, 1934) que permite-nos ir além da necessidade de mover o corpo através do espaço deixando-nos afetar pelos encontros com o que lá nos deparamos. Uma perspetiva relacional intitulada de *Throwntogetherness* (2005) por Doreen Massey.

Estas propriedades aproximam-se da condição de artista como etnógrafo descrita por Hall Foster (1995) assente na partilha de métodos entre ambos os campos disciplinares (Pink et al., 2004; Schneider e Wight, 2006, 2010), promovendo

hipóteses de experimentação que nos remete para uma *viragem sensorial* da etnografia (Rutten et al., 2013) paralela a uma *viragem etnográfica* da arte contemporânea (Foster, 1996).

Tim Ingold apelida este fenómeno de *encontro etnográfico* e refere que o potencial do desenho, enquanto método partilhado, reside na capacidade de *descrever as vidas que observamos e com as quais participamos, tanto em movimento quanto em repouso*. (Ingold, 2011, p. 221).

Pensar no território não marcado das arquiteturas descartáveis implica, assim conceber o movimento do corpo de quem representa e as arquiteturas descartáveis (enquanto eventos) como unidades, que funcionam reciprocamente. E onde a percepção e a ação têm de ser pensadas como categorias operativas do desenho.

De facto, os processos cognitivos implicados na compreensão do espaço revelam-se nas representações que dele fazemos, como são exemplo o modelo experiencial (marcas produzidas pela mobilidade do corpo) e o modelo formal (axiomas expressos em linguagens formais como os mapas) apresentados por David Mark e Andrew Frank (1996).

Não esquecendo ainda que a forma, a disposição e a organização espacial destas estruturas na paisagem condicionam também a nossa movimentação (Müsseler et al., 2004; Tversky et al., 1999) e estão diretamente implicados na forma como as apreendemos. Aqui o corpo da desenhadora torna-se num instrumento auxiliar da visão num diálogo entre a visualidade ótica e a háptica (Marks, 2000) transferindo para o desenho os movimentos e taticidade do corpo de quem o faz.

Trata-se por isso de entender a representação por meio do desenho como um pensamento corporal, o que leva-nos a considerar as ações do desenho como prolongamento do corpo do artista que as realiza.

*Como é que a experiência fenomenológica de um espaço informa a prática do desenho? O que gera a experiência do caminho?*

*Como se visualizam as arquiteturas descartáveis da cidade?*

## 2.1 Contar histórias espaciais

### 2.1.1 A paisagem que muda

Nas reflexões sobre a prática da vida quotidiana, De Certeau (1984) escreveu que caminhar é uma *forma elementar de experiência com a cidade* (1984, p. 93) e o primeiro encontro imediato e físico com aquilo que nos rodeia, a partir do qual podemos simultaneamente *descobrir e criar* (De Certeau, 1984). Por sua vez Jane Rendell fala de uma *prática espacial criativa e crítica* que permite *descobrir e transformar* (2006, p. 153) a cidade. Já Francesco Careri (2016) entende o caminhar como uma prática através da qual adquire-se sentido estético dos ambientes urbanos e, portanto, uma prática estética. Ainda que com considerações diferentes, todos eles são unânimes ao sugerir o caminhar como a melhor forma de investigar e explorar a cidade pela capacidade de tornar visíveis as múltiplas transformações do território.

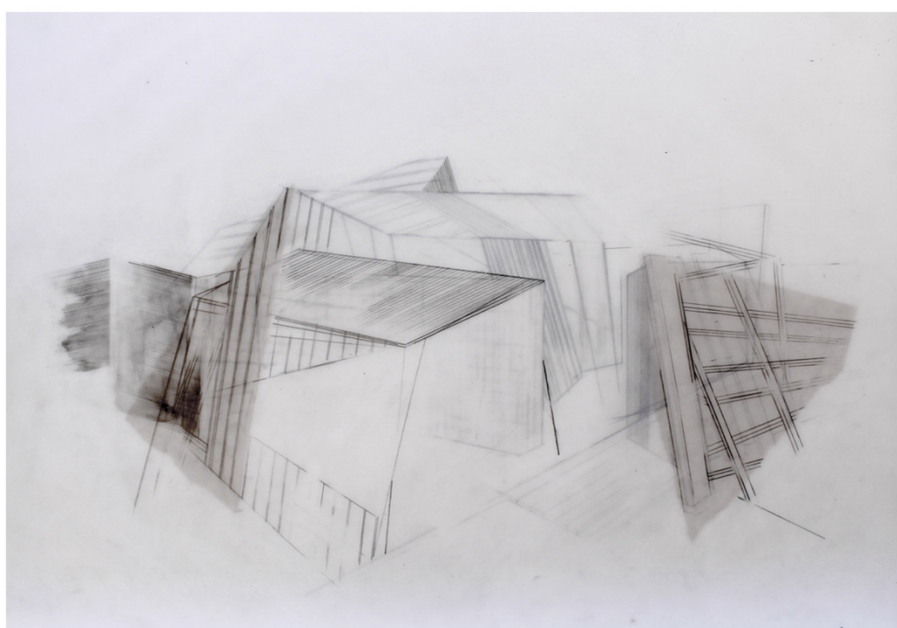
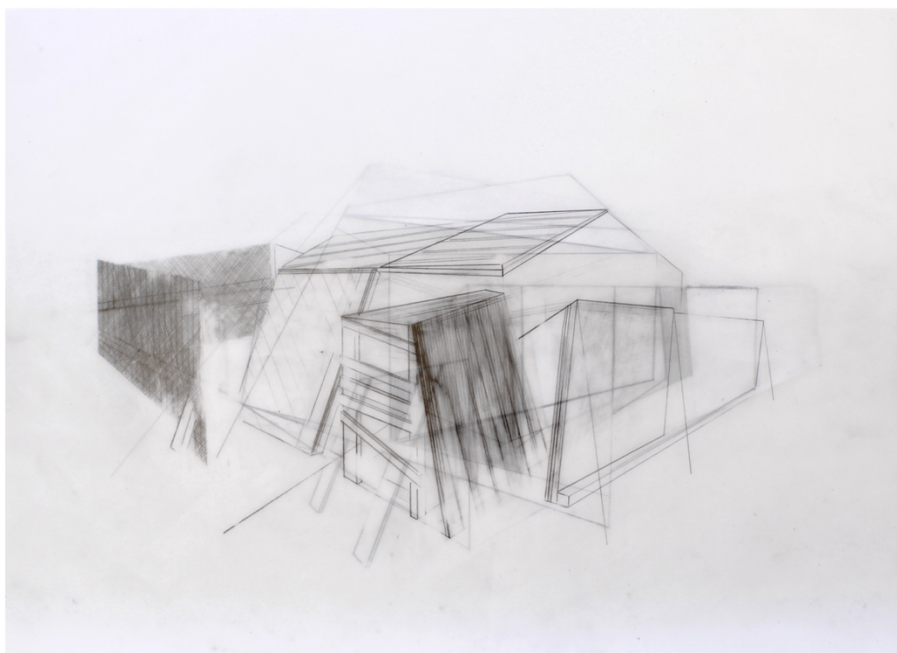
Em comum estas propostas consideram o espaço urbano como um campo potencialmente artístico que é ativado, incorporado e construído performativamente com base numa dinâmica contínua entre corpo e espaço. Michel De Certeau foi claro quando defendeu que o acto de caminhar está para o sistema urbana como a fala está para a linguagem, sugerindo que os caminhos percorridos mostram mais do que apenas uma linha na superfície, eles revelam toda uma história de movimento pelo espaço urbano.

Subjacente a esta proposta está a ideia de que da mesma forma que o nosso corpo fica inscrito na cidade, também a cidade fica inscrita e configura o nosso corpo, logo corpo e cidade são mutuamente constitutivos. Um ponto de vista proposto também enaltecida por Richard Sennett (2003) quando defende que, através das diferentes representações do corpo e as experiências corporais de um povo podemos contar uma história da Cidade. No desenvolvimento do seu argumento, Sennett lembra-nos que a maioria das pesquisas sobre as cidades têm-se centrado no estudo das pedras, citando em jeito de exemplo a clássica obra “The City in History” (Mumford, 1961) com o comentário: *quatro mil anos de história urbana, traçando a evolução dos muros, casas, ruas e praças* (as cited by Sennett 2003, p. 20). Com esta confrontação entre o corpo e a pedra, o autor aclamou a uma abordagem mais subjetiva que privilegiasse as sensações do corpo. Isso traduz-se num estudo atento ao modo como as pessoas se movimentam, o que veem, ouvem assim como o de momentos específicos das cidades (como a eclosão de guerras ou revoluções), que tenham assinalado significativamente as relações entre as experiências corporais e os espaços em que as pessoas viviam.

Esta visão remete-nos para a conceção de que tanto as pedras como a arquitetura (no entendimento vitruviano) podem ser porosas, como descreveu Benjamin e Anne Lacis (1978) no retrato da cidade de Nápoles. A ideia de porosidade relembra-nos, que a cidade é essencialmente algo não-definido e que a arquitetura não é apenas a das obras permanentes, que parecem imutáveis ao longo dos séculos, mas é também a que é temporária, volátil, colapsável, desmontável, recursiva, parasitária, *pop-up*, descartável. A que varia no tempo e no espaço e que surge de forma improvisada caracterizando a cidade de hoje. Uma cidade aberta, incompleta, errante, conflituosa, não linear (Sennett, 2007) que se encontra numa eterna transformação e que a sua história é reescrita ao longo dos tempos consoante as camadas que vão sobrepondo-se nesse enorme palimpsesto. Uma cidade *post-ít*.

Quando Kevin Lynch (1960) apresentou a análise em torno da imagem da cidade defendia que esta não se poderia resumir a um produto final, mas antes a uma sucessão contínua de fases: A cada instante, há mais do que os olhos podem ver, mais do que o ouvido pode ouvir, um cenário ou uma vista à espera para ser explorada. (Lynch, 1960, p. 1). Dizia também que as pessoas estruturam a sua imagem da cidade pouco a pouco a partir de cinco elementos identificáveis, são eles: os bairros, os cruzamentos, as vias (ruas, linhas de trânsito, canais), os limites (fronteiras entre duas áreas de espécies diferentes, podem os rios, viaduto, praças) e os elementos marcantes.

Estes últimos são pontos de referência exteriores ao observador (torres, edifícios, esculturas) que funcionando como indicadores espaciais. A sua principal característica é a singularidade no contexto onde estão inseridos, podendo ser alcançada de duas maneiras: uma ao



0

A série *Gipsy Drawings* corresponde a conjunto de desenhos inspirados nas construções mutantes da comunidade cigana na cidade de Barcelos.

img. 24 a 26 Flávia Costa, *Série Gipsy Drawings*, Barcelos (PT), 2017-18.

serem vistos a partir de muitos lugares e/ou outra por estabelecerem um contraste com as formas do cenário de fundo. Características essas que são em certa medida, comuns às arquiteturas descartáveis. As cercas, as tendas, os tapumes, as composições de andaimes são também eles marcadores espaciais, com particularidades temporais e formais muito específicas, que caracterizam momentaneamente o espaço da cidade.

Lembremo-nos ainda que a cidade é um organismo vivo, *um lugar vivente e empático dotado de um inconsciente próprio* (Careri, 2016, p. 163), como tal está sujeita a mudanças diárias. O que hoje está, amanhã pode já lá não estar tratando-se no caso das arquiteturas descartáveis de uma paisagem do “aqui e agora”, que acontece num dado momento e num determinado tempo e na qual participamos. E, por isso, a paisagem de que aqui se fala não é uma representação nem cenário estático ou pano de fundo de ações, mas antes a condição obrigatória para estarmos no mundo. Ela é a *forma na qual o mundo se apresenta a quem nele habita e se desloca* (Ingold, 2002, p. 193) Não há seres humanos sem lugares e sem paisagem e não há lugares nem paisagem sem seres humanos, daí Edward Casey defini-la com *uma totalidade incompleta de lugares* (2001, p. 417) que nós mesmos construímos, interpretamos, relacionamos e estabelecemos afinidades.

De uma visão objetificadora da paisagem centrada tendencialmente na relação natureza/cultura passamos a olhá-la através da forma como a vivenciamos. As considerações tecidas por Jay Appleton em “The Experience of Landscape” (1975) apontavam já para uma distinção entre quem estuda a paisagem e quem estuda como experienciamos a paisagem. Neste ponto, Appleton priorizava a interpretação subjetiva e experiencial dos pintores, dos arquitetos e dos escritores. Mais recentemente David Crouch (2013) argumenta, que o desafio passa por *repensar a paisagem como processo e não como objeto* (2013, p. 119). Esta afirmação realça, que a paisagem não é uma construção específica nem uma mera representação, mas deverá ser pensada no modo de viver *no e com o* território. E, por isso, *corpo e paisagem são termos complementares: cada um implica o outro, alternadamente como figura e fundo* (Ingold, 2000, p. 193).

Estas ideias tornaram-se bastante importantes no contexto desta investigação, na medida em que a paisagem temporária composta pelas arquiteturas descartáveis das cidades por onde passamos foi estudada por meio dos actos quotidianos de interação. Por outras palavras, foi através do que Tim Ingold (2000) apelidou de *dwelling*, uma abordagem, que aponta para a imersão do sujeito num ambiente como uma condição inevitável de existência. E por isso a análise da paisagem é subordinada à experiência individual, sensorial e está suscetível a uma produção estética singular. Com esta consideração percebemos que a paisagem não se esgota na narração das suas características materiais nem tão pouco nas representações simbólicas e iconográficas (Cosgrove and Daniels, 1988). Mas que está, sobretudo, ligada aos aspetos processuais e dinâmicos do quotidiano que nos dão conta da sua temporalidade (Ingold, 2000). E que apela a um pensamento e representação diferenciada do espaço geográfico num exercício que o re-situa numa perspetiva quer da experiência vivida (Lefebvre, 1991; Tuan, 2001) quer das relações. Uma posição que explorada por Mike Crang e Nigel Thrift em “Thinking Space” (2000) onde por meio de uma revisita das teorias seminais do pensamento espacial os autores reúnem um conjunto de ensaio onde identificaram a experiência, as viagens, a mobilidade, a prática artística e a performance enquanto temas que promovem uma nova intersecção entre Arte e Geografia focada na prática espacial.

Este último ponto tem sido abordado no campo da Geografia Humana <sup>H</sup> através das *teorias não-representacionais* também chamadas de a *geografia do que acontece* (Thrift, 2007). Onde a partir destas propostas os geógrafos desafiaram as representações homogêneas de paisagens e instigaram maneiras de as estudar tendo em conta os eventos, os encontros, as experiências e as perturbações que surgem de forma imprevisível. Abrindo caminhos possíveis para que a paisagem seja reconhecida como dinâmica e processual: *Em vez de examinar o trabalho das representações examinam-se os momentos de ocorrência; as coisas enquanto elas ocorrem; ligações entre coisas que acontecem e a forma como elas são sentidas, compreendidas e valorizadas.* (Crouch, 2013, p. 120).

Uma questão que David Crouch já tinha vindo a desenvolver quando sugeriu que pensássemos na paisagem de forma relacional como se de um *flirt com o espaço* se tratasse “Flirting with space: thinking landscape relationally” (Crouch, 2010). Este é talvez o melhor ponto de

## H

A noção de espaço quando pensado em articulação com a paisagem (Tim Ingold, 2002b; Hirsch e O'Hanlon, 1995), surge associado ao espaço mental, o dos filósofos, físicos e matemáticos. Ou seja, é mensurável, tem teor representativo e uma dimensão de não-significados sendo por vezes abstrato. E isto é o oposto da quotidianidade e dos significados sociais. O que pretendemos aqui é pensar no espaço enquanto condição do social e, acima de tudo, como condição humana; espaço enquanto possibilidade de interação. O espaço das possibilidades de relações

partida para pensarmos na interação entre os conceitos de paisagem e espaço. Lembrando que para o autor a paisagem é a poética expressiva do espaçamento, a alegoria ao *flirting* é usado para nos mostrar que a nossa relação com a paisagem é uma *possibilidade de vir a ser*, uma *combinação entre prazer contingente, incerteza e esperança* (Crouch, 2010, p. 5) análoga ao que acontece num romance. Também aqui: *O inesperado abre-se; descobrimos novas formas de sentir, mover e pensar (...). Mesmo na familiaridade e envolvimento habitual rítmico, o significado e a nossa relação com as coisas podem mudar de registo (...)* (2010, p. 5).

Doreen Massey apelida esta teoria de encontros de *throwntogetherness* (2005). Descrevendo-a como um modelo de pensamento com o qual aprendemos mais com os eventos e as relações imprevistas, que se cruzam e interagem umas com as outras, do que com uma apreensão linear do espaço:

(...) *umas das características verdadeiramente produtivas da espacialidade material (é) o seu potencial para a justaposição casual de trajetórias provavelmente não relacionadas anteriormente (...). Este é um aspeto da produtividade da espacialidade que pode permitir que 'algo novo' aconteça.*  
(Massey, 2005, p. 94)

Enquanto David Crouch preferiu pensar o processo relacional com a paisagem através do conceito de espaço e não de lugar, Massey propôs eliminar a distinção entre lugar, enquanto dimensão do significativo, vivido e quotidiano, e de espaço, enquanto dimensão de não-significados. A sua preocupação sustentou-se em pensar na *forma como imaginamos o espaço* (2005, p. 18) defendendo um reposicionamento da ideia de espaço a partir de três proposições: primeiro como produto de inter-relações; segundo enquanto esfera da possibilidade de existência de multiplicidade e heterogeneidade e terceiro como algo em constante construção, nunca acabado (2005, p. 9-12).

Estas proposições consequentemente, abrem novas possibilidades: pensar, não nas entidades/identidades como já constituídas, mas nos próprios processos de relação que as produzem; e reconhecer as histórias e trajetórias particulares dos outros<sup>1</sup>. Uma conceção de espaço que o afasta de uma dimensão abstrata, como recipiente de ações, mas enquanto condição do social potenciador de múltipla possibilidade de interação e relação, espaço enquanto parte de sermos ser humano localizados no mundo perante diferentes situações.

Foi sobre o experienciamos, o que vimos acontecer, o que sentimos, percebemos e interpretamos, que construímos o nosso entendimento acerca da paisagem temporária das cidades por onde passamos e a partir daí contamos cinco histórias espaciais. Com esse propósito a prática de caminhar deixou de ser entendida apenas como um acto funcional para tornar-se num método particular de interação e descoberta das especificidades de cada uma cidade. Para além de uma forma de ver paisagens, o caminhar transformou-se, sobretudo, num modo de criar paisagens (Jacques, 2016). A isto junta-se, tal como Tiberghien sugeriu, *a capacidade dos artistas de ver aquilo que não há, para fazer brotar daí algo* (2016, p. 17). Esse algo são cinco histórias espaciais que ganham corpo nos projetos *Desembaraço* (V. N. Cerveira, PT, 2017), *A tenda* (Barcelos, PT, 2018-19), *Tapumes* (Porto, PT, 2018), e *Polvo Compacto* (Bilbao, ES, 2019) e *The fence* (Helsínquia, FN, 2018-19)<sup>2</sup>.

## I

Uma dimensão relacional da paisagem aparece já como premissa em alguns trabalhos de origem nórdica pelos nomes de Peil e Jones (2005) ou Olwing (2004) defendendo de uma forma geral uma postura contra teorias objetificadoras e representativas da paisagem e uma clara convergência para o plano do quotidiano, das práticas, costumes e direitos.

## O

O desenvolvimento de cada projeto pode ser consultado no [Corpo Prático](#).



## 2.2.2 Caminhar ao sabor das regras de cada espaço

Sabemos de antemão, que a cidade é um campo de relações e estímulos, com o qual o corpo do artista que caminha envolve-se e deixa-se influenciar. Sabemos também que todo e qualquer espaço é vítima de uma panóplia de acontecimentos, que lhe atribui involuntariamente, novas qualidades que advém do que lá acontece e dos seus praticantes. Ele é transformado ora por intermédio de práticas de espacialização exatas daqueles momentos ora pelo próprio encontro do corpo com o espaço num exercício de apropriação e inscrição, através do qual se proporcionam relações corporais capazes de gerar múltiplas apropriações comuns e incomuns de um lugar.

Nesse exercício de apropriação e inscrição, onde estão implicados também diferentes ritmos de caminhar, o corpo fica responsável pelas experiências urbanas específicas, que relatam a diversidade, a complexidade e a multiplicidade descrevendo de forma subjetiva uma geografia também do ritmo. Os ritmos são os eixos de ligação entre o(s) próprio(s) corpo(s) e o espaço, identificando quem o realiza. O que os torna num termo de identidade, que se regula, renova e opõe distintamente ao sabor das mudanças que constroem o temporal de acontecimentos no espaço urbano. Um exemplo do que provoca essas mudanças são as tendas, cercas, vedações, composições de andaimes, que marcadas por múltiplas temporalidades (ritmo, sequência, duração) interrompem a ordenação do espaço e os ciclos normativos da cidade. Mas se por um lado isso contrapõe a *esterilidade tátil* do território urbano que pacifica o corpo (Sennett, 2003), por outro implicam uma compressão do espaço urbano baseada nas relações espaço-tempo experienciais, que contemplam o imprevisto. E, por sua vez, implicam o caminhar como uma metodologia de envolvimento com o espaço tendo em conta também o ritmo com que o fazemos. A um passo lento, cauteloso, hesitante ou apressado, nervoso, atrasado.

Mas caminhar não é uma forma neutra de conexão entre dois pontos nem tão pouco uma prática corporal mecânica. Marcel Maus (1934) enunciava isso mesmo ao defini-la com uma *técnica do corpo* com especificidades culturais e sociais, que resultam de uma forma particular de educação e contágio motor distinta de sociedade para sociedade. Uma ideia semelhante é partilhada por Lefebvre 2004 quando ao identificar a regulamentação dos ritmos incorporados ao longo do tempo apresenta-nos a noção de *dressage*. Recuando um pouco mais David Seamon (1979) nos finais dos anos 70 falava do caminhar como um *place-ballet*, um conjunto coreografado de ritmos que sustentavam as rotinas regulares do corpo na prática dos lugares. Com estes estudos percebemos, que não há uma maneira natural de andar e as técnicas do corpo também são parte da vida em sociedade, tornando o andar numa prática social<sup>J</sup> (Ingold e Lee Vergunst, 2008; Edensor 2010; Lorimer, 2011).

Em “Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot” (2008) para além de considerarem o caminhar como *uma atividade profundamente social* (Ingold e Vergunst, 2008, p. 1) defendem-no como um movimento intencional do corpo, que precisa de ser analisado à semelhança de um processo dinâmico. E que por sua vez, permite-nos relacionar diferentes formas de pensar sobre *o corpo e os seus movimentos; sobre a percepção e o trabalho dos sentidos; educação e formação do conhecimento; constituição do espaço e do tempo; construção de relações entre humanos e não-humanos* (Ingold e Vergunst, 2008, p. 1). Neste sentido, podemos considerar o caminhar como um movimento responsivo dos nossos corpos na presença de outros corpos e objetos assim como aos eventos de temporalidade variável que encontramos no ambiente urbano.

Falamos, por exemplo, do que acontece quando irrompemos no mar de tendas que surgem semanalmente na cidade de Barcelos e sob as quais caminhamos protegidos do sol e da chuva com ritmos variados conforme a zona. Na zona dos ciganos o movimento é contínuo com um passo meio lento meio apressado conforme a multidão impõe, enquanto na parte dos legumes é muito devagar, já na do calçado e na da roupa é mais apressado. As pessoas sabem para onde querem ir intercalando o seu trajeto com paragem para apreçar ou mudar repentinamente de direção. Um movimento que em muito se assemelha ao que tivemos nas ruas do Porto, que povoadas por composições de andaimes, barreiras transformam-se em autênticos labirintos obrigaram-nos a caminhar mais lentamente e alterar percursos no imediato, como mudar para o outro lado da rua, seguir por passagens improvisadas. Uma situação parecida ao que aconteceu em Bilbao, com uma

J

Segundo Andreas Reckwitz<sup>1</sup> podemos entender as práticas sociais como um desempenho regular e habilidoso dos corpos. Isto significa que quando aprendemos uma prática, aprendemos a ser corpos de uma certa forma, o que torna as práticas em atividades corporais rotinizadas (2002, p. 251). Em jeito de síntese podemos dizer, que o conceito de prática tem a ver com as ações e a atividade humana, o que nos leva a usar o termo “práticas de caminhar.”

diferença na quantidade de andaimes que povoam os passeios da cidade. Eram bastantes e por isso andar nas ruas da cidade significava, repetidamente, caminhar cautelosamente porque num só passeio de alguns metros poderíamos ter de contornar barreiras, ceder passagem, passar por baixo de pontes metálicas ou estruturas de madeira. Uma gincana que com a familiarização ao espaço era feita cada vez mais rápida. Rápida era também a caminhada feita para contornar as gigantescas cercas em Helsínquia, que pareciam prolongar infinitamente tanto o espaço restrito quanto o tempo que demorávamos a percorrê-las.

A velocidade com que todas estas estruturas aparecem ou desaparecem, surgem ou transformam-se denunciam uma arritmia no compasso normativo da cidade e denuncia também os diferentes ritmos com quais naturalmente nos adaptamos a elas. Ao identificar as especificidades espaço-temporais dos lugares, Lefebvre explicava que *todo ritmo implica a relação de um tempo com o espaço, um tempo localizado ou, se desejarmos, um lugar temporalizado* (1996, p. 230). É aqui que o seu estudo acerca da *rhythmanalysis* (2004), uma análise entre a atividade locomotiva e a experiência sensorial a partir do ritmo de caminhada, ajuda-nos a perceber como os diversos ritmos caracterizam o espaço e como através de um corpo sensorial conseguimos identificar o *conjunto polirrítmico* (Cragg, 2001) da cidade e as subtis transformações do espaço.

No estudo que desenvolveu acerca da história do caminhar, Rebecca Solnit referiu ainda que *O ritmo de caminhada gera um tipo de ritmo de pensamento, e a passagem por uma paisagem ecoa ou estimula a passagem por uma série dos pensamentos* (2000, p. 5-6). Torna-se assim claro, que a prática de caminhar vai para além da necessidade de mover o corpo no espaço e deve ser pensado como um *trabalho corporal* (Solnit, 2000) através do qual produzimos pensamentos e experiências. A ligação entre pensar e andar era já recorrente na academia da Grécia antiga, os peripatéticos eram aqueles que seguindo o método de ensino de Aristóteles promoviam a prática de caminhar pelos ambientes (experiência empírica) como forma de instigar reflexões mais profundas como enunciavam Jean-Jacques Rousseau (1974) David Thoreau (1994) ou David Le Breton (2015). Mais recentemente Laurene Vaughan (2008) sintetiza estas ideias ao defender que: *Seja um ato físico ou uma metáfora para a transição intelectual e o desenvolvimento de ideias, caminhar cria um espaço para exploração e para descoberta*. (2008, p. 317)

Tendo ainda em conta que além do movimento intencional e necessário de um pé após o outro, caminhar é essencialmente *uma forma informal de estar presente no ambiente público* (Gehl, 1987, p. 135). É também uma prática estética e criativa (Careri, 2016). Pode ainda ser um ato performativo no sentido de uma prática artística, uma forma política ou ativista de envolvimento com o espaço urbano. Em qualquer um dos casos caminhar transmite um significado o que difere de uma caminhada involuntária quotidiana. E por isso, tal como sugeriu Jane Rendell (2006), caminhar como obra de arte ou com finalidade artística torna-se uma prática espacial criativa e crítica. Um assunto que já vínhamos a tratar em trabalhos anteriores, tais como *Póéticas do espaço*, num estudo sobre a zona histórica de ponte de Lima e as suas esplanadas. Ou ainda quando foi desenvolvido o projeto de mestrado com o título *(Des)desenhar o lugar*, sobre espaços que se enquadram na categoria de não-lugares (Augé, 1992).



img. 27 Flávia Costa, *Poéticas do espaço*, Capela das Pereiras, Ponte de Lima (PT), 2017.



img. 28 e 29 Flávia Costa, Detalhe das peças.

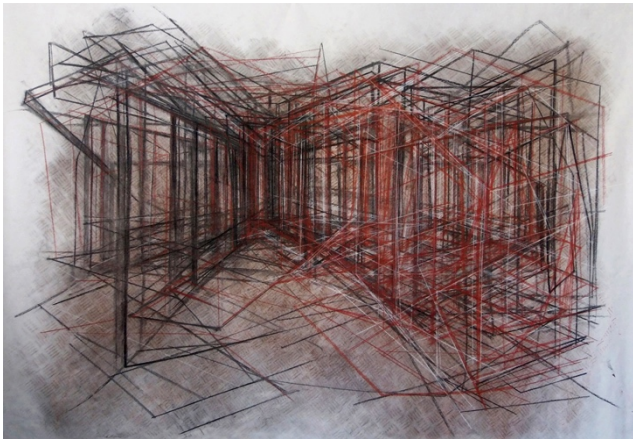
### *Poéticas do espaço*

Capela das Pereiras, Ponte de Lima, 2017.

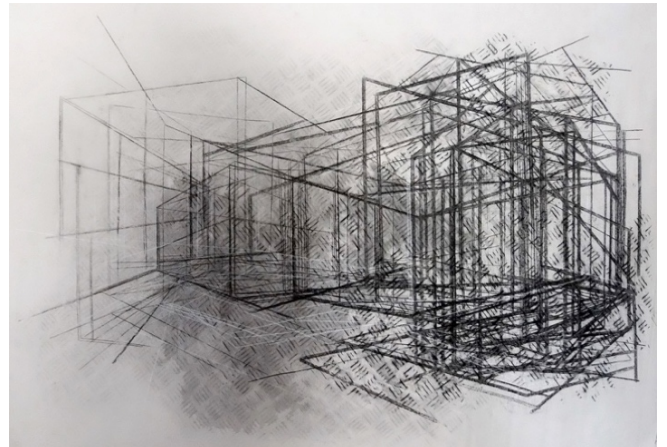
*Desenho-Instalação* desenvolvido para a exposição *Lethes Art Ponte de Lima 2017* com o tema *Memória e Identidades*.

Inspirado pela ideia de poética do espaço de Gaston Bachelard, este projeto foi desenvolvido a partir da mudança provocadas pelas esplanadas que instalam-se no sopé da escadaria da capela da Pereiras.

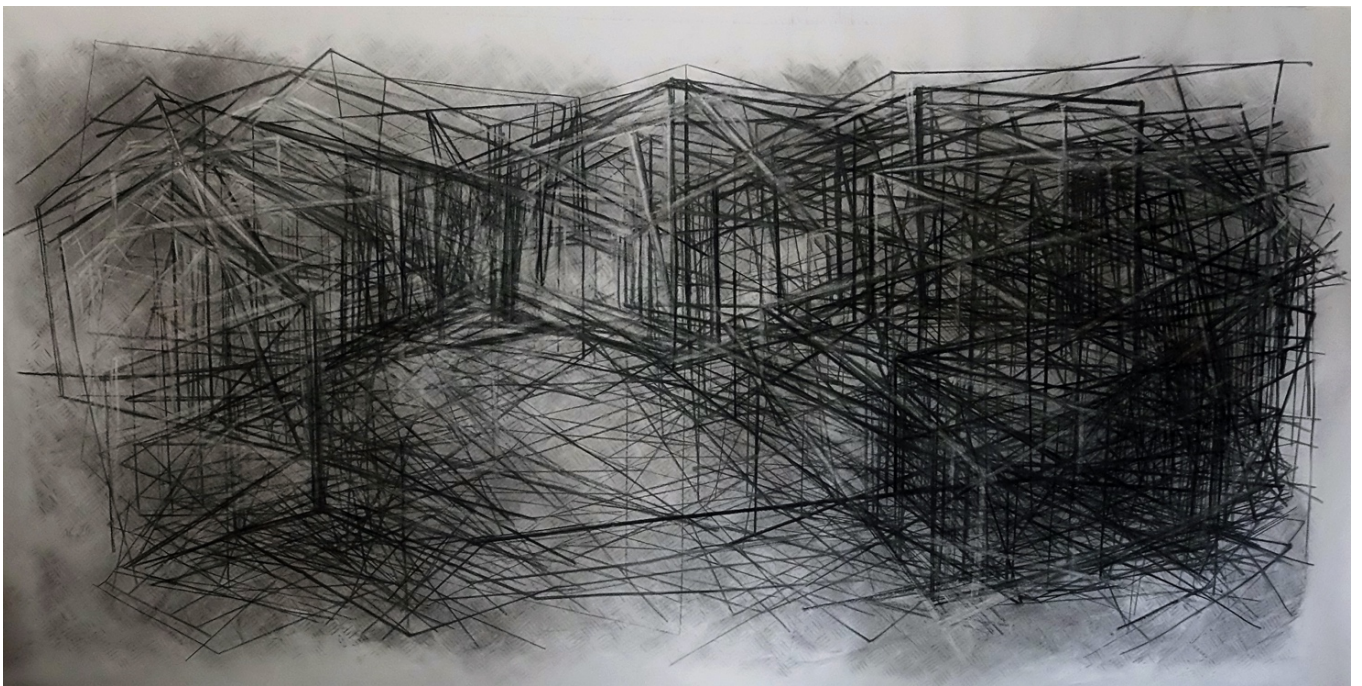




img. 30 Flávia Costa, *(Des)desenho 13*, Porto (PT), 2012-13.



img. 31 Flávia Costa, *(Des)desenho 11*, Porto (PT), 2012-13.



img. 32 Flávia Costa, *(Des)desenho 14*, Porto (PT), 2012-13.

### ***(Des)desenhar o lugar: Espaço, Movimento e Desenho***

Projeto de Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão, FBAUP 2011-2013

Orientação Professor Doutor Paulo Luís de Almeida

Um projeto onde exploram-se as relações entre o desenho e a percepção de espaços não marcados ou de não-lugares (Augé, 1992), confrontando o problema da sua representação com a experiência das marcas que os definem, como o anonimato, a transitoriedade e a insignificância cultural. Através de uma prática desenhada exploraram-se estratégias representacionais que relacionassem a percepção visual do espaço com a mobilidade do corpo e os sistemas de notação.

## 2.2.3 Caminhar: uma prática criativa e crítica

No campo artístico é, sobretudo, a partir das vanguardas artísticas dos anos 60, que os artistas começaram a explorar a caminhada quer como prática estética em si mesma quer como ferramenta processual, para enunciar o conteúdo das suas produções. Embora muito distintos nas suas abordagens e tratamento do espaço nomes como Hamish Fulton (*Mountain Skyline*, Nepal, 2011), Lygia Clark (*Caminhando (walking)*, 1964), Stanley Brown (*This Way Brown*, 1960 - 1964), Bruce Naum (*Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (Square Dance), 1967-1968), Richard Long (*A Line Made By Walking*, 1967) ou Michael Heizer (*Circular surface planar displacement Drawing*, 1970) entre muitos outros foram responsáveis por esta nova abordagem. De entre eles destacamos o poder criativo, que Francis Alÿs (*Seven Walks*, 2004-05)<sup>12</sup> atribui à caminhada tornando-a numa ferramenta para revelar a cidade:

*É um espaço perfeito para processar pensamentos.  
Pode-se funcionar a diferentes níveis simultaneamente (...). Além disso,  
quando se está a caminhar, está-se ciente ou desperto para tudo o que  
acontece na visão periférica, os pequenos incidentes, cheiros, imagens,  
sons... Caminhar traz um rico estado de consciência.*  
(Alÿs, 2005, part 4)

O caminhar tornou-se para o artista numa metodologia de descoberta da cidade. na busca por poéticas do quotidiano que passam despercebidas à maioria das pessoas, tais como observar a rotina diária do entregador de leite ou estudar a sonoridade dos gradeamentos numa determinada zona. Estas informações deram origem a desenhos, pinturas, vídeos, performances, mapas e notas soltas que traduzem leituras subjetivas do espaço e confidenciam detalhes só percebidos por um *walker/stranger*, na medida em que o artista está numa posição privilegiada de observação: *ele faz parte do grupo, mas não domina os códigos deste grupo* como explica Colline Milliard (2010, p. 3).

Este é um olhar periférico, que pontua continuamente a prática artística de Francis Alÿs e que enuncia um modelo renovado da figura de *flâneur* adequada à realidade contemporânea tendo em conta uma estética radicante. Quando Bourriaud (2011) apresentou a noção do artista radicante defendia-o como um sintoma de um mundo marcado pela mobilidade. Seria radicante o artista, que pela experiência de viagem fosse capaz de criar uma topologia do mundo em resultado das trocas culturais decorrentes da sua movimentação.

Esta consideração aproxima-nos à ideia de *travelogue*<sup>K</sup>, um termo cunhado por Burton Holmes (1904 as cited in Caldweel et al., 2006) para se referir a um tipo de relato visual de viagem (flmático), que estava centrado na figura do viajante/explorador/realizador. O objetivo era de consolidar o imaginário em torno da viagem numa combinação entre a realidade, a interpretação subjetiva e alguma invenção. Nesta perspetiva o *travelogue* seria um método de gravar as interpretações dos outros por um olho inventado, o olho que interpreta. E que mais não é do que uma visão itinerante, que busca as características e detalhes inesperados da paisagem desconhecida. (Caldweel et al., 2006) A palavra *travelogue* também se aplica à literatura referindo-se a relatos orais sobre experiências e lugares visitados pelo viajante, podendo esse viajante ser um artista que navega no desconhecido e colhendo dessa experiência para construir a sua poética.

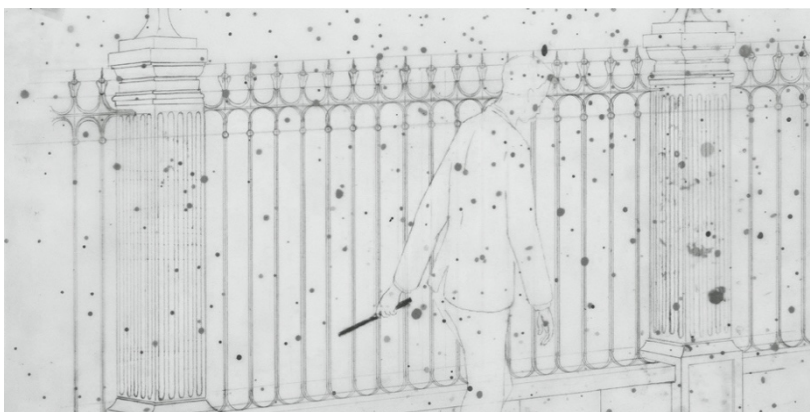
É neste sentido a ideia de *travelogue*, se cruza com as práticas artísticas, exemplo disso é o corpo de trabalho desenvolvido por Tacita Dean. Fascinada pelo tema paisagem e a viagem como ferramenta de trabalho, a artista vai tecendo poéticas com o que vai encontrando nas viagens, em especial pelo que é efêmero, pelos encontros ocasionais e situações circunstanciais. A partir das quais constrói os seus projetos onde reúne a imagem (desenho, fotografia, instalação, vídeo) e a narrativa com muitos dos seus desenhos a incorporar notas manuscritas (muitas impercetíveis), como acontece nos desenhos *T&I* (2006).

<sup>12</sup> O projeto *Seven Walks* (Francis Alÿs, Londres, 2004-05) pode ser consultado em: <https://www.artangel.org.uk/project/seven-walks/>

<sup>K</sup>

A palavra *travelogue* deriva da combinação entre *travel* (viagem) e *monologue* (monólogo), que por sua vez deriva do *mono* (sozinho) e *logos* (fala, palavra. Será então um relato falado ou escrito das experiências (físicas, culturais, emocionais) de um indivíduo que viaja.





img. 33 Francis Alÿs, Detalhe de *As ns tire*,  
(Desenho preparatório para uma das ações de *Seven Walks*), 1995-99.



img. 34 Tacita Dean, *T&I*, 2006.

O inspirador trabalho tanto de Alÿs como Dean influenciou-nos nessa construção de um *travelogue* com as cidades por onde fomos passando em território nacional e internacional. Desenvolvendo para cada uma delas um projeto composto por diferentes abordagens (desenhos, mapas, apontamentos, recolhas, gravação de sons), que se finalizava (apresentação pública) também com um desenho em grande escala desenvolvido tendo em conta as características do espaço onde seria exposto. São assim projetos também sobre a poética da viagem.

Em “Travel and Representation” (Garth et al., 2017) é nos dito que as várias formas de representação que constituem a *poética da viagem* mais do que tentativas de descrição mimética da realidade são processos de reinterpretação do mundo individual de quem viaja. São oportunidades de olhar além/atrás/através da experiência sobre o que está/estava “lá” e de ilustrar o sentimento do artista de ter “estado lá”. Ao preferirmos a dimensão sensível de caminhar ao cálculo métrico foi possível descobrir uma outra cidade distanciada da sua representação objetiva dos mapas. Referimo-nos à cidade apreendida pelo viés do tempo, do movimento e da percepção da passagem à qual Francesco Careri apelidou de cidade líquida:

*A que é descoberta pela errância dos artistas é uma cidade líquida, um líquido amniótico em que se forma espontaneamente os espaços de alhures, um arquipélago urbano a ser navegado indo à deriva. Uma cidade em que os espaços do estar são ilhas do grande mar formado pelo espaço do ir.*  
(Careri, 2016, p. 28).

Uma breve história das errâncias urbanas pode ser contada apontando três momentos: Ao primeiro está associada a invenção da mítica figura do *flâneur* recriada por Baudelaire e analisada já no século XX por Walter Benjamin (1987). Foi através dela que Benjamin refletiu acerca da importância de desorientação para aprendermos a navegar no labirinto que é a cidade com o objetivo de obter novos estados de consciência acerca do que nos rodeia e deixar-nos influenciar por eles. O segundo momento é pautado pelas deambulações e visitas-excursões a lugares banais realizadas pelos dadaístas e surrealistas e o terceiro corresponde ao pensamento crítico dos situacionistas em relação ao urbanismo moderno dando origem à produção de mapas psicogeográfico e à noção de deriva. Esta última é defendida por Guy Debord (1956) como uma técnica do andar sem rumo com o intuito de construir situações.

A tese central situacionista era a de que por meio da construção de situações diretamente relacionados com os efeitos de natureza psicogeográfica chegariam à transformação revolucionária da vida quotidiana, o que afasta o conceito de deriva das noções tradicionais de viagem e de passeio. E ainda que não tenha sido pensada com propósitos artísticos, a deriva passou a ser adotada pelos artistas que procuravam explorar o potencial poético do urbano. Hélio Oiticica, por

exemplo, referia-se a um *Delirium Ambulatorium* para descrever as caminhadas criativas, que lhe permitiam poetizar o espaço urbano.

É com uma intenção semelhante que consideramos o exercício da deriva, na medida em se trata de uma caminhada espontânea enquanto metodologia para descobrir cada uma das cidades. A esta condição juntamos as características sugeridas pela figura do *flâneur* revista por Walter Benjamin, que contrapõem a experiência atual de cidade marcada por uma hipertrofia do olho (Joseph, 2002). Isto significa uma apreensão rápida e redutora que nos expropria da experiência na cidade. Contrapondo esta atitude e num elogio aos errantes Paolo Jacques (2012) menciona que a *prática da errância, pode ser pensada como instrumento da experiência de alteridade na cidade, ferramenta subjetiva e singular - o contrário de um método cartesiano* (2012, p. 23). Isto acontece porque o *errante* não vê a cidade a partir de uma visão do mapa, mas experimenta-a e inventa a sua própria cartografia a partir da sua experiência itinerante, que realiza tendo em conta três propriedades: a capacidade de perder-se, a lentidão e a corporeidade. A esta proposta acrescentamos o ponto de vista de Francis Alÿs quando refere que caminhar *em particular à deriva, ou passear, já é - dentro da cultura da velocidade do nosso tempo - uma espécie de resistência. Mas também passa a ser um método muito imediato para o desdobramento de histórias*. (Ferguson, 2008, p. 63).

Nesta linha de pensamento foi essencial assumir tanto uma atitude mais paciente como um olhar mais lento, que nos obrigou a ver o espaço em inúmeras ocasiões, durante longos períodos de tempo. Um processo necessariamente moroso, mas que permitiu-nos criar uma relação dialogante com o que ia acontecendo no espaço.

Exercida de forma ambulante, (ir)regular, (in)voluntária e (in)consciente, a caminhada tornou-se uma experiência subjetiva e individual, que enalteceu a relação entre a experiência e o lugar. O que a tornou numa ferramenta reveladora da diferença, analisada aqui através das arquiteturas descartáveis. Segundo Thierry Davila, através da leitura crítica que fazemos do território, pode-se até falar da *invenção de um novo território* (2002, p. 42). De facto, o poder de vaguear pela cidade de uma maneira lenta e pachorrenta levou-nos a um outro nível de conhecimento geográfico, mais subjetivo, emotivo e incorporado. Foi a seguir um caminho desenhado entre as ervas que descobrimos as *Varas de pesca* na marginal do Rio Lima em V. N. Cerveira. Em Helsínquia foi o engano numa direção, que fez-nos circundar uma enorme barreira de madeira e tomar consciência das restrições que implicava no processo de orientação na cidade.

Mas ainda que nos tínhamos deixado levar pelos acontecimentos do espaço e pelo entusiasmo de descoberta dos lugares as nossas caminhadas seguiam critérios (ritmo em que eram feitas, pontos de orientação) e tinha objetivos (como mapear determinada área naquele dia). Dentro destes parâmetros disponibilizamo-nos ao que poderia acontecer. Houve alturas em que o ritmo foi mais lento porque o sítio era novo (Bilbao e Helsínquia), noutras houve mais intimidade com o lugar, aconteceu na cidade de Barcelos e noutros ainda uma relação mais crítica com o lugar como Porto. É dentro deste trabalho em campo de natureza fenomenológica pelas diferentes cidades, que consideramos que as nossas caminhadas assumem, de acordo com as diferentes fases do processo, uma dimensão: intencional, a discursiva e a conceptual.

Esta distinção é sugerida por Filipa Matos Wunderlich (2008) tendo em conta as práticas de caminhada notáveis no contexto de nossa vida cotidiana. E servem, sobretudo, para explicar como o caminhar é uma prática de múltiplos que influencia a nossa perceção da cidade e os padrões de relacionamento que desenvolvemos como os lugares urbanos. Segundo Wunderlich, a primeira, caminhada intencional, une-nos entre o um ponto *A* ao *B* e está associado a um ritmo mais acelerado e consta como uma tarefa necessária. Trazido para o contexto do nosso projeto, ela acontece, de modo mais evidente, no projeto *Tapumes* (Porto, 2019), no qual é escolhido desde o início um percurso em particular de ligação entre dois pontos. A estação de comboios de Campanhã e a FBAUP. E que, naturalmente, acaba por repetir-se em Helsínquia com o mesmo tipo de trajeto entre a minha casa e a KuvA (*Faculty of Fine Arts Helsinki*).

De um ponto de vista alargado aos objetivos da proposta investigativa todas as caminhadas realizadas são dotadas de uma intenção: mapear as arquiteturas descartáveis de uma determinada cidade num intervalo de tempo específico. Nesse sentido, o ponto *A* e ponto *B*, corresponderiam às sucessivas construções temporárias pelas quais íamos passando e criando o nosso

mapa temporário da cidade. Simultaneamente esta ação poderia já ser aquilo que Wunderlich definiu como caminhada discursiva. A que é descrita como *um modo participativo de caminhada, durante o qual explorarmos conscientemente a paisagem enquanto a experimentamos sensorialmente ao passar* (Wunderlich, 2018, p. 132). Dá, por isso, ênfase a uma maneira espontânea de caminhar, que nos remete para a figura do *flâneur*, que vagueava pela cidade.

Por último, a caminhada conceitual, reivindica um modo reflexivo de caminhar que produz uma consciência crítica do espaço urbano, ou seja, é uma resposta criativa à nossa interpretação do lugar (2018, p. 132). Informando também o processo plástico e conceptual de cada um dos projetos. Com isto Wunderlich (2008) propor-nos entender a prática de caminhar como um modo temporal de interação compostas por múltiplas temporalidades complexas, que se desdobram no espaço urbano influenciando a nossa percepção do tempo ao nível da sua experiência e da representação. A experiência da mobilidade potenciada pela experiência *in situ* enaltecem o argumento defendido por Laurene Vaughan de que o caminhar pode ser realizado *como uma prática de mapeamento, um ato de criar e comunicar sobre a natureza do lugar* (2009, p. 322).

*Como poderemos mapear algo que é inconstante,  
que se situa entre a presença e a ausência?*

## 2.2 O exercício de cartografar

### 2.2.1 O desenho de mapas e a reencenação

Enquanto representação visual da viagem, o desenho de mapas<sup>L</sup> ganhou novos contornos à medida, que os descobridores e exploradores do *Novo Mundo* começaram a partilhar por meio de cartas geográficas e desenhos as suas experiências pela terra incógnita. Mas, como explica Harley (1987), provavelmente sempre houve um impulso de mapeamento na consciência humana, e que *a experiência de mapeamento - envolvendo o mapeamento cognitivo do espaço - sem dúvida, que existia muito antes dos artefactos físicos a que hoje chamamos de mapas* (1987, p. 1). Basta lembrarmos dos numerosos sistemas de percursos desenhados nas paredes das cavernas, que assinalavam os seus trajetos e locais de caça. E que por si revelavam uma consciência espacial capaz de desenvolver um esquema mental por parte dos nossos antepassados.

Recuperando a definição de mapa dada por Harley & Woodward (1987) eles são *representações gráficas que facilitam a compreensão espacial de coisas, conceitos, condições, processos ou eventos no mundo humano*. (1987, p. xvi). Podemos ainda completá-la com a seguinte explicação. Como *mediadores entre um mundo mental interior e um mundo físico exterior, os mapas são ferramentas fundamentais para ajudar a mente humana a dar sentido ao seu universo em várias escalas*. (Harley, 1987, p. 1).

São os artistas do Renascimento, em particular, que estabelecem uma relação histórica (de uma forma mais vincada) com a produção dos mapas. Introduzidos na qualidade de cartógrafos tal como aconteceu com Leonardo Da Vinci dedicavam-se juntamente com outros colaboradores (aqueles que mediam o território, os que faziam o inventário dos objetos, os gravadores à Cosmografia (como uma ciência geral para análise e realização de mapas). E que a partir do século XIX passa a ser chamada de Cartografia<sup>M</sup> fazendo *referência à arte, à ciência e à tecnologia de fazer mapas, e também ao estudo da sua história e a sua compreensão como documentos científicos, artísticos, históricos e simbólicos* (Cabezas Gelart, 2015, p. 12).

Etimologicamente, a palavra cartografar resulta da junção dos vocábulos grego *Khártes* (papel; carta geográfica) com a *gráphein* (significa escrever, desenhar)<sup>2</sup> o que nos leva a entender a cartografia como a ciência e arte de desenhar (segundo determinados sistemas de projeção) cartas geográficas. Numa recente definição proposta pela *International Cartographic Association* a cartografia corresponde à *Habilidade singular para a criação e manipulação de representações, visuais ou virtuais, do espaço geográfico - mapas - permitindo a exploração, análise, compreensão e comunicação de informação acerca desse espaço*. (2003, p. 17)

Num olhar histórico proposto em “The Map and the Development of the History of Cartography” (Harley, 1987) é mencionado que o significado dos mapas deriva do facto de serem feitos para contar a outras pessoas sobre os lugares ou espaço que experimentaram. Dito isto percebe-se, que ao longo da história os mapas foram mais do que apenas a soma de informações técnicas ou processuais reunindo em si uma complexidade de interações e implicações comportamentais. A descrever visualmente os lugares os mapas instituíram protocolos dominantes de ver e estar à vista numa cultura específica e num determinado momento.

Isto é segundo uma ordem visual reflexiva, um regime escópico, como Svetlana Alpers (1983) explica ao falar da cultura cartográfica holandesa no início do período moderno. Ao contrário das pinturas renascentistas marcadas por representações mais narrativas com o espaço em perspectiva cartesiana, a arte holandesa era descritiva. Chamava a atenção para muitas coisas pequenas em vez de algumas grandes; a sua luz era refletida nos objetos em vez de modelá-los através do claro-escuro, dando preferência aos efeitos atmosféricos ao invés do dramatismo renascentista que convida os espectadores para as cenas representadas, em vez de mantê-los à distância.

L

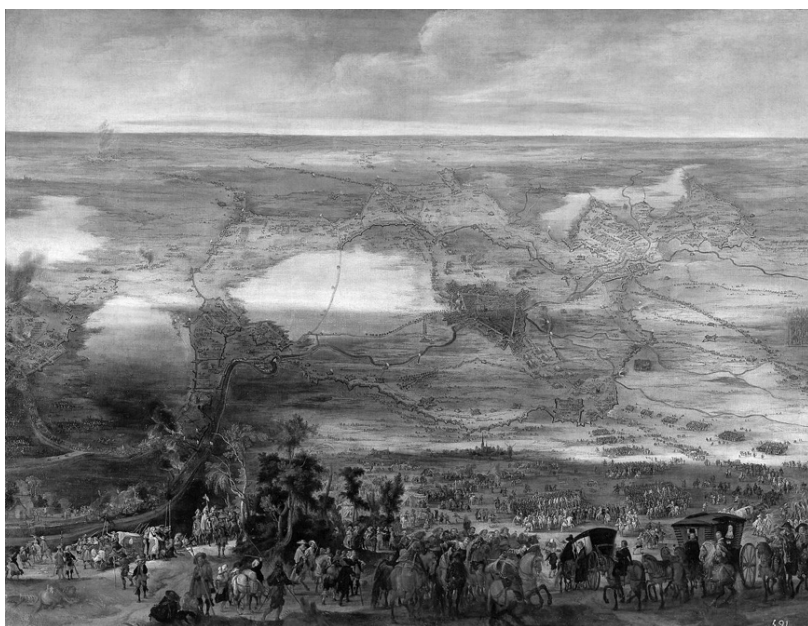
Segundo de Van der Krogt (2015, p.125) palavra *mappa*, que significa pano/tela ou bandeira de sinal. No latim clássico foi usada para *mappa mundi* correspondendo a uma representação do mundo durante a Idade Média. A palavra *map* é encontrada na língua inglesa pela primeira vez em 1527 como uma abreviatura de *mapemounde* (c. 1380).

M

Segundo Van der Krogt (2015) a cartografia como palavra é muito mais jovem do que o próprio “desenho de mapas” e que embora os gregos tivessem já uma designação para este ofício *pinakographia* sentiu-se a necessidade de dar um nome próprio à profissão no início do século XIX. Visto que até então desenhar mapas era possivelmente visto como um artesanato de apoio à geografia na descrição dos lugares (e muitas vezes visto como parte da corografia). À medida que a geografia desenvolveu-se como ciência, surgiu a necessidade de considerar também o desenho de mapas mais académico.

O termo Cartografia foi pela primeira vez empregue em 1839 pelo 2º Visconde de Santarém, Manuel Francisco de Leitão e Carvalhosa apresentado numa carta de 8 de dezembro de 1839, escrita em Paris e dirigida ao historiador brasileiro Adolfo de Varnhagen (Van der Krogt 2015).

<sup>2</sup> Porto Editora – cartografar no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2022-01-26 12:16:38]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/cartografar>



img. 35 Pieter Snayer, *Asedio de Breda*, 1667.



img. 36 Johannes Vermeer, *The allegory of painting*, 1666.

Todas estas características demonstram também que a cartografia está desde a sua origem num posicionamento ligado à descrição do território do ponto de vista da experiência do cartógrafo. O que torna os mapas, em poderosos “textos culturais” que para além de serem um documento histórico sobre técnicas, métodos de trabalho, mentalidades eram também um catalisador de devaneios íntimos (Brian Harley as cited by Gould and Bailly, 1999). E por isso, segundo López Vílchez, *na representação do território não podemos falar de uma representação, mas antes de uma multiplicidade de representações que terão resolvido problemas concretos e se terão configurando para a resolução de problemas específicos* (2021, p. 30). E neste enquadramento o desenho foi um denominador comum a todas essas fases, revelando-se como uma linguagem que está em contínua evolução adaptando-se às diversas necessidades.

A natureza subjetiva do impulso de mapear e a capacidade do desenho para se adaptar às diferentes condições, quer de produção quer de representação, em cada altura é notória na seleção de textos sobre os desenhos do território presentes no livro “Dibujo y Territorio” (Cabezas Gelabert e López Vílchez, 2015). Aqui, a par do rigor geométrico e matemático são referenciadas as habilidades cartográficas para descrever a paisagem a partir do valor testemunhal, como são exemplo os desenhos periciais de *a vista de ojos* ou as *corografías*. Os primeiros eram realizados com o objetivo de revelar um testemunho ocular de determinada situação ou lugar onde teria havido conflito. Por sua vez, as *corografías* correspondiam à criação habilidosa de vistas que davam a conhecer, para além das condições arquitetónicas e urbanas, as práticas espaciais dos locais. Comprometida, no entanto, com uma indissociável combinação de aspetos imaginados inaugurando um novo período de representação cenográfica da cidade. Tal representação exigia a necessidade da pintura dos lugares, e por isso nenhum homem seria corógrafo se não fosse pintor (Torelló, 2015).

Nestas representações cria-se uma ideia da realidade fruto de uma retórica da observação. Trata-se de comunicar um imaginário da paisagem por meio das teorias de reencenação baseando a ideia de lugar e espaço como intrinsecamente significativos, em vez de transparentes ou neutros. Geoff Quilley (2012) explicava isso mesmo em “Re-enacting Art and Travel” a partir das desenhos feitas por viajantes do século XIX pelo Pacífico. No ensaio o autor esclarece, que as imagens de paisagem produzidas pelos artistas navais resultavam de uma combinação de lentes tanto pessoais como históricas, temporais, sociais, ideológicas, físicas. E por isso eram desenhos reencenados em relação à paisagem e ao meio ambiente.



Produzidas como parte de um processo de viagem, estes desenhos, aludiam para a criação de imagens como um processo temporal, situado tanto num momento histórico como ambiente específico ultrapassavam assim uma dimensão ilustrativa. Eram estes desenhistas os olhos dos imperadores além-fronteiras ressaltando as maravilhas dos impérios, eram eles que criavam à sua imagem os lugares (muitos deles imaginados), que povoam a História da Arte, mas também a Literatura. Tal como o viajante Marco Polo o fez descrevendo fantasiosamente cidades invisíveis ao imperador Kublai Khan.



img. 37 Flávia Costa, *Temporary maps*, Porto (PT), 2019.

Logo nas primeiras páginas do “Dicionário dos lugares imaginários” (Manguel e de Guadalupi, 2013) é nos dito que é muito antiga a necessidade de inventar países e depois dizer como o autor os encontrou. É nesta capacidade de contar a história da descoberta de algo que revelamos toda a nossa sensorialidade, capacidade inventiva e de re-encenadores.





A reencenação é aqui introduzida como uma estratégia artística e método crítico que nos permite rever reflexivamente a relação entre a ação e o lugar experienciado. O que faz dela não apenas uma reimpressão da experiência de viagem, mas uma edição revisitada, repensada e interpretada dessa experiência num processo que as múltiplas lentes, que o artista coloca para desenvolver imagens associadas ou produzidas a partir da experiência de viagem.

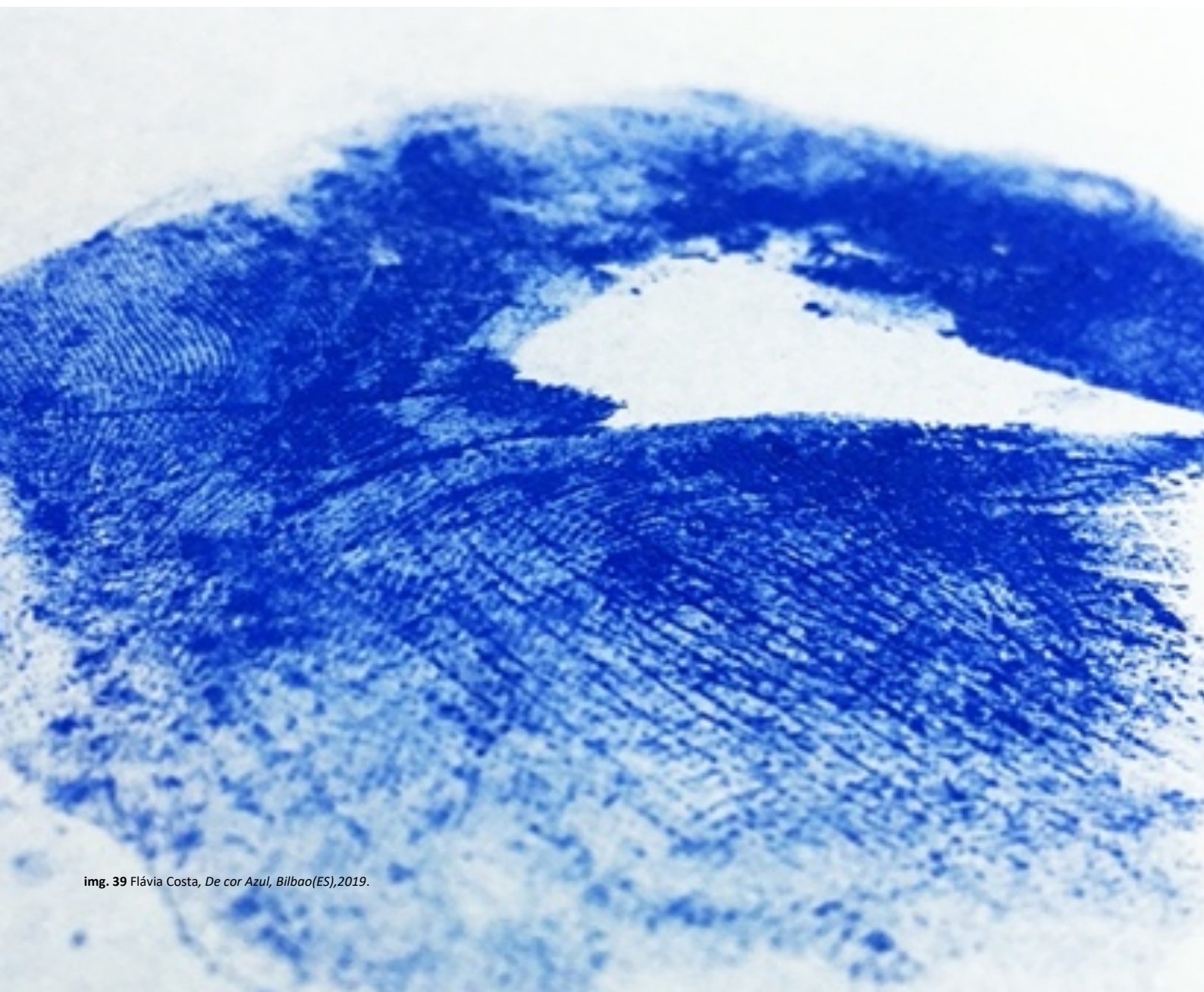
Paulo Almeida explica e amplia esta ideia no texto que apresenta a propósito da exposição de Desenho *Limites ao longo do caminho* de Sílvia Simões (2017)<sup>13</sup>. Nas linhas que dedica ao assunto sublinha a relação muito estreita que há entre a prática de desenho e a prática de viagem, tornando-se com frequência metáfora epistemológica uma da outra. Isto acontece *não só porque muitos dos movimentos envolvidos nas viagens são parcialmente experimentados como atributos do desenho: falamos de linhas, pontos, cruzamentos e escalas para dar corpo à experiência em trânsito entre dois lugares* viagem e desenho partilham um vocabulário comum, como também *Ao fundamentar a compreensão de uma prática nos termos da outra, desenho e viagem tornaram-se a base experiencial recíproca a partir da qual cada novo desenho e cada nova viagem são concebidos* (Almeida, 2017, p.11).

Um ponto de vista que em muito nos interessa para o projeto doutoral, onde especula-se sobre a construção da visibilidade intermitente das arquiteturas descartáveis. Sendo caracterizadas por um sentido passageiro elas estão impedidas de serem documentadas na sua singularidade e fixada num tempo estático, e por isso devem ser mapeadas no seu *dever* numa relação recíproca entre Espaço, Movimento e Desenho.

13 A exposição *Limites ao longo do caminho* de Sílvia Simões pode ser visitada virtualmente em: <https://i2ads.up.pt/publicacoes/limites-ao-longo-do-caminho/>



img. 38 Flávia Costa, *Um perfil de Bilbao*, Bilbao (ES), 2019.



img. 39 Flávia Costa, *De cor Azul*, Bilbao(ES), 2019.

## 2.2.2 O imaginário cartográfico

É partir do século XX, nomeadamente a partir dos anos 1960, começaram a surgir nas práticas artísticas obras, que incorporam diretamente mapas ou métodos inspirados pela cartografia. Nesta hibridização das práticas os artistas interrogaram os princípios cartográficos e a definição rígida de mapa. Por um lado, questionavam o mapa propriamente dito pela sua complexidade pictórica e semântica ao que por outro lado problematizavam-no como meio ao recorrerem-se dele para documentar as ações efémeras na relação com o espaço.

No primeiro caso, falamos por exemplo, no mapa psicogeográfico *Naked City* (Guy Debord, 1957) que explorava a descodificação de regras e convenções cartográficas para dar ênfase ao efeito provocado pelo ambiente geográfico sobre as nossas emoções e comportamentos. Com preocupações relacionadas ao exílio, ao deslocamento e ao controle institucional trabalho *Map* (1999) de Mona Hatoum é também exemplo desse questionamento. *Map*<sup>14</sup> corresponde a uma escultura horizontal composta por milhares de pequenas bolas de vidro que juntas originam um gigantesco *mapa-múndi*, frágil e instável que se altera conforme os movimentos do espectador. No mesmo campo de investigação prática podemos ainda encontrar as visões de drone de James Bridle<sup>15</sup> que lançando um olhar crítico sobre os mapas enquadram-se num modo de *abstração cartográfica*, na qual se problematiza acerca da visualização cartográfica, que postulam pontos de vista *sobre o espaço, uma posição particular do corpo e do olhar* (Redleman, 2018, p. 7).

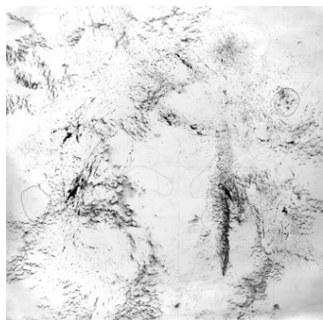
No segundo ponto as atenções voltam-se para as já clássicas referências dos artistas da *Land Art*, tais como como Francis Alÿs com *The green line* (2004) onde caminhar é assumido como uma forma direta de mapeamento. Entre vários outros exemplos esta obra sugere uma identificação de novas relações com o território e produção de subjetividade como enunciam alguns autores da contemporaneidade (Cosgrove, 2005; Harmon, 2003, 2009; Watson, 2009).

Num um olhar mais contemporâneo tomamos como referência o projeto *Cartographies of the Imagination* (2019) dos artistas Kirsty Badenoch e Sayan Skandarajah, que questionam a noção tradicional de mapa pela *capacidade do desenho de provocar no olho da mente um lugar que pela sua própria representação, se torna um lugar inteiramente diferente, navegando entre o real e o imaginário* (Badenoch and Skandarajah, 2021, parágrafo 2). Nomeadamente na obra *The garden Transcript* (2019) onde é explorada a reencenação física de espaços, que são habitados pelo olhar perante a impossibilidade de os experienciar. Tomando as transcrições como *formas alternativas de retratar o jardim como um conjunto contínuo de processos*, os artistas apontam que o mapa de um espaço é mais bem definido como um estado em *continuum* do que uma forma física estática.

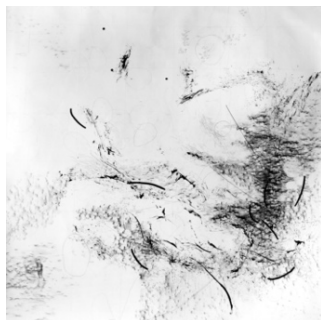
Com um princípio semelhante Julie Mehretu desenvolve cartografias em multicamadas de grande escala a partir de mapas de cidades e plantas arquitetónicas, que desconstrói para voltar a reorganizar em composições diagramáticas e semi-abstratas formadas por justaposições de tempo e de espaço por meio de fragmentos de sistemas de informação de vários tipos. Tais como mapas padrões de tráfego, expansão urbana, planos de voo intercalados por fragmentos de representações arquitetónicas ou símbolos topográficos, que deixam adivinhar o esqueleto imaginário da paisagem urbana. Os trabalhos de Mehretu (pintura, desenho, gravura) procuram elucidar-nos sobre o mapeamento dinâmico de espaços fluidos tornando visível as formas em constante evolução. Para a artista estes são os retratos da cidade de hoje, ilimitada e heterogênea.

<sup>14</sup> O projecto *Map* (Mona Hatoum, 1999) pode ser consultado em: <https://ocula.com/institution/he-art-museum-/artworks/mona-hatoum/map-clear/>

<sup>15</sup> O trabalho de James Bridle pode ser visto em: <https://www.flickr.com/photos/stml/sets/72157629467854567/>



img. 40 Kirsty Badenoch, série *The garden Transcript*, 2019.



img. 41 Julie Mehretu, *Landscape Allegories*, 2004.

A propósito do imaginário cartográfico na arte, Gilles Tiberghien refere que:

*Diferentemente do cartógrafo, o artista não se interessa pela medida em si, mas empenha-se, ao contrário, em confundi-las. Esse ato de confundir pode ser dinâmico e pode-se pensar o mapa como um diagrama que desenha multiplicidades espaço-temporais, de tal modo que o mapa torna-se num traçado de relações de força, um sismógrafo de intensidades, a figuração de coisas efêmeras e quase inapreensíveis.*

(Tiberghien 2013, p. 250)

Nesta ordem de pensamento, o mapa<sup>3</sup> transforma-se numa superfície sobre a qual podemos (re)inscrever e reencenar o mundo a partir das nossas experiências através do registo do movimento do corpo pelo espaço. É neste sentido que aproximamos o mapeamento das arquiteturas descartáveis ao desenho diagramático, cruzando-o com referências vindas da coreografia, que coincidem em muito com os problemas básicos da inscrição do movimento em Desenho.

Pensar no desenho na sua função coreográfica é entendê-lo e apropriá-lo como um veículo capaz de pensar e organizar o movimento do corpo fora do contexto cénico da coreografia, tal como Bernard Tschumi fez no método de transcrições dos *Manhattan Transcripts* (1976-1981). Isto deve-se ao pensamento diagramático que lhe está subjacente, na medida em que resume o movimento a uma estrutura contida num gesto ou cria as condições para que esse gesto se enuncie. Basta lembrarmo-nos da prática desenhada das coreógrafas Trisha Brown ou Anne Teresa De Keersmaeker marcada por uma dupla utilidade do Desenho diagramático: Ora como projeções abstratas dos trajetos dos bailarinos em cena ora como esquemas diagramáticos, que revelam o pensamento coreográfico sobre os movimentos do corpo no espaço paradoxal— a *Zona* (Gil, 2001). Segundo José Gil este é um espaço onde o movimento é projetado a partir de um ponto de vista do interior do corpo:

*Quando me vejo do interior a correr a direito, projecto uma linha sobre o espaço interior; quando viro, projecto um plano ou uma abstracção de uma figura espacial em movimento. Projecto sempre o elemento mais abstracto que pode realizar o movimento empírico do próprio espaço. (...) o pensamento não pode compreender os movimentos paradoxais do corpo sem que estes se tornem eles próprios movimentos do pensamento.*

(Gil, 2001, p.166)

Tal descrição assegura-nos acerca de uma consciência espontânea, que o corpo tem do mundo e que permite-nos traçar linhas abstratas dos movimentos realizados. É no exercício de esquematização de tais linhas que os diagramas ajudam a construir a coreografia. No sistema desenvolvido por Rudolf Von Laban, por exemplo, esse esquema assume a forma de um icosaedro invisível onde através das suas vinte faces triangulares eram descritos os movimentos possíveis, que permitiam ao bailarino viver do espaço e do que nele construía *a par do movimento dos corpos no espaço, existe o movimento do espaço nos corpos* (Laban as cit in Louppe, 2012, p. 189). A este espaço individual limitado à localização imediata do corpo Laban dá o nome de *cinesfera* e corresponde a uma área onde o corpo move-se e desenha as suas formas.

---

<sup>3</sup> O tema dos mapas e cartografia na Arte tem sido o mote para inúmeras exposições, investigações e livros. O assunto acerca de mapas de artistas foi abordado por Dennis Wood nos livros “The Power of Maps” (1992) e “Rethinking the Power of Maps” (Wood et al., 2010) assim como por Denis Cosgrove em “Mappings” (1999). Destas obras destaca-se um pensamento crítico sobre os mapas e como as práticas artísticas têm contribuído para esse novo entendimento. Mais concretamente sobre a questão dos mapas de artistas salientamos os livros “You Are Here: Personal Geographies and Other Maps of the Imagination” (2003) e “The Map as Art: Contemporary Artists Explore Cartography” (2009) ambos editados por Katharine Harmon e ainda o “Walking and Mapping: Artists as Cartographers” (2016) de Karen O'Rourke ou ainda o livro “Cartographic Abstraction in Contemporary Art: Seeing with Maps” de Claire Reddeman (2018) e o artigo de Ruth Watson “Mapping and Contemporary Art” (2019).



Partindo da premissa de que corpo e cidade relacionam-se através da simples experiência urbana Paola Jacques e a coreógrafa Fabiana Dultra Britto apresentam o conceito de *corpografia* (2012). Diferente de cartografia (que descreve um mapa da cidade construída) e coreografia (um projeto para o corpo ou conjunto de corpos realizar) corpografia expressa uma dinâmica de co-implicação contínua entre corpo e cidade.

*As corpografias urbanas, essas cartografias da vida urbana inscritas no corpo do próprio habitante, revelam ou denunciam o que o projeto urbano exclui, pois mostram tudo o que escapa ao projeto tradicional, explicitando as micopráticas cotidianas do espaço vivido, as apropriações diversas do espaço urbano, que não são consideradas pela maioria dos estudos urbanos mais tradicionais - preocupados demais com projetos, projeções a priori, e pouco com os desvios a posteriori -, mas que não deveriam estar fora do seu campo de atuação.*

(Jacques et al., 2012, p. 302-303)

Ao longo deste projeto doutoral as corpografias vão surgindo de diferentes maneiras tendo em vista uma exploração da experiência corporal das diferentes cidades enquanto prática quotidiana, estética e artística. De uma dimensão mais privada como os apontamentos feitos nas folhas de cadernos ou percursos registados na palma da mão a uma dimensão mais pública. Tal como aconteceu quando apresentamos um desenho de 24 m<sup>2</sup> representativo de um perfil cartográfico temporário da cidade de Bilbao construído por meio do movimento de um corpo que vai descobrindo a cidade à medida que caminhava. Ou ainda quando convocamos o campo performativo do desenho e durante 30 minutos foram desenhadas a pastel seco consecutivas linhas amarelas sobre a cerca de madeira na cidade de Helsínquia. As diferentes representações ensaiadas retratam os territórios de diferentes cidades de uma maneira específica situado num tempo e espaço particulares, posicionando o desenho numa relação muito direta entre a ação percebida, realizada e a representada.



img. 42 Flávia Costa, *Mapa nas mãos*, Bilbao (ES), 2019.



img. 43 Flávia Costa, *Follow me* (processo), Helsínquia (FN), outubro 2018.

### 2.2.3 A notação da linha

Há uma urgência inerente em decifrar e descrever as situações da vida atual em Desenhos e colocá-las num contexto discursivo (ARCH +, 2021). Para isso é importante entender que tipo de métodos, técnicas e práticas de Desenho podem ser desenvolvidas quando observamos o mundo ao nosso redor aplicado a uma etnografia arquitetônica.

Segundo os editores da publicação o foco deve voltar-se para um pensamento acerca das linhas, pois permite-nos expandir a utilização do desenho como ferramenta de observação. Ao que o antropólogo Tim Ingold acrescenta: *O desenho pode ser uma ferramenta maravilhosa para isso. Devemos ensiná-lo a todos os etnógrafos porque é um método fundamental de observação. A beleza do desenho deriva do fato de combinar observação e inscrição.* (2021, parágrafo 4).

É já conhecido o interesse de Ingold (2007) em relação às linhas categorizando-as em dois tipos: as que seguem *ao longo de*, que nos termos de Klee é a linha que saiu para passear, e as que atravessam *através de* e funcionam como conectores entre pontos dispostos no espaço bidimensional. Uma distinção, que o antropólogo volta a reiterar na entrevista “Lines, Drawings, The Human Condition” (2021) com o argumento de que o poder das linhas enquanto ferramenta de Desenho ultrapassa a questão da tradução e volta-se para o problema de registo.

Pensar em linhas está ligado a uma perspectiva de processo, à ideia de um mundo em devir, porque a linha é algo que não traça apenas como as coisas foram, mas também aponta para possíveis caminhos pelos quais as coisas irão. Há algo inerentemente especulativo e experimental em traçar linhas. Isso é o que eu queria explorar com ambas as palavras, *linealogy* e *anthropography*, *queria descrever a sensação de um movimento que não é fechado, mas que está em aberto, movendo-se e tornando-se* (Ingold, 2021, parágrafo 5).

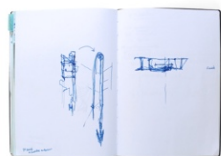
Nesta lógica de uma antropologia gráfica - antropografia - Ingold (2011) sugere um estudo, que abrange todas as formas de criação de linhas, da escrita à mão ao esboço desenhado, para entender o mundo material como parte de um processo cultural em desenvolvimento. Defendendo que quando se desenha uma linha sobre a outra, a segunda cruza a primeira sem, no entanto, eliminá-la. Ambas são visíveis. Neste caso há espaço para inserir mais linhas, o que significa que para o antropólogo o desenho vai-se construindo de forma improvisada, na medida em que está continuamente a encontrar um caminho a seguir em resposta ao que está a acontecer ao seu redor. Por analogia pode-se dizer que se assemelha a um jogo futebol onde a bola circula desenhando linhas de modo arbitrário ao invés de um jogo de xadrez, mais calculista, estratégico.

É o desejo de uma linha, como descrevia Gaston Bachelard (1994) para referir-se à atitude de fazer caminhos que são instintivos, habituais e que funcionam ao nível emocional em oposição a movermo-nos pelos já instituídos na cidade. Um assunto que recebeu a nossa atenção ao longo dos projetos e que a título de exemplo destacamos a peça *De Janeiro a Maio* (2017) desenvolvido no enquadramento do projeto *Desembaraço* (V. N. Cerveira, 2017).

Um ensaio gráfico que corresponde à inventariação dos percursos criados pelos pescadores entre as ervas na zona ribeirinha de V.N. Cerveira durante o primeiro semestre do ano, altura da pesca do sável e da lampreia. Trata-se de uma abordagem tátil da cartografia, realizada por meio de um inventário das *desire lines*, rotas estabelecidas pelas passagens contínuas dos pescadores para acederem às estruturas e aos barcos. E que num segundo momento foram interpretadas de acordo com a variação temporal da sua frágil existência física. Com este exercício enaltece-se a ideia de que os mapas emergem da nossa experiência corporal, tendo esta a capacidade também de os alterar.



img. 44 Flávia Costa, *De Janeiro a Maio* (parte I), V.N. Cerveira (PT), 2017.



img. 45 a 47 Flávia Costa, *Páginas de caderno diário, Bilbao (ES) 2019.*

Lembre-mo-nos que Tim Ingold entende o Desenho como método e a linha como forma de notação: *O princípio básico da notação é qualquer coisa que possa ajudar a transferir movimento de um meio para outro: por exemplo, de algo escrito no papel para uma apresentação musical ou de dança.* (Ingold, 2021, parágrafo 25). E por isso na tarefa de descrição dos lugares ela desenho, escrita, listas, diagramas. A esta explicação acrescentamos, que a notação é um modelo gráfico, que permite pensar sobre o movimento numa perspectiva centrada no corpo do desenhador estando desde a sua origem associado à indicação de caminhos terrestres e marítimos.

Longe do sistema fortemente codificado das marcas cartográficas ou coreográficas, a notação é usada no contexto deste projeto doutoral como reflexão criativa de acontecimentos vividos e observados fruto de uma prática indiciária na relação do território com o corpo. Entre aquilo que se desenha e o reconhecimento da imagem Fisher (2003) fala do surgimento do indício como o sinal da manifestação do desenho, através do qual as ações dos movimentos básicos convertem-se na matéria e processo do desenho. Mas este indício serve também para propor uma intencionalidade da ação, espera-se que os desenhos testemunhem o movimento e ação do corpo pelo espaço numa simulação incorporada. Aqui o movimento deixa de funcionar simbolicamente e passa a funcionar como um índice do que observamos (como o movimento dos trabalhadores) e do que experienciamos ao movimentarmos-nos espaço. Os desenhos que resultaram da ação prática de caminhar são essencialmente linhas que traduzem o movimento do corpo pelo espaço. É neste ponto que a prática de caminhar ganha uma dimensão gestual ao ser também usada como instrumentos tradutores da inscrição o corpo no espaço através do registo do movimento. criador de enunciados

As linhas que surge desenhadas tanto nas páginas dos cadernos diários assim como nas folhas de papel, na parede ou na cerca tornaram-se numa projeção do corpo inseparável do território onde atuam e por onde passamos, como um gesto mimético entre o que vemos e o que representamos.

No esforço de definir uma fenomenologia dos gestos Vilém Flusser (2014) refere-se a eles como movimentos do corpo, ou de instrumentos conectados ao corpo, que expressam uma intenção, mas para os quais não há uma explicação causal satisfatória (2014, p. 2). Recuando umas décadas Jürgen Ruesch (1953) falava já dos gestos como uma comunicação não verbal. Os gestos, como as palavras eram ações simbólicas. Também Adam Kendon (1986; 2004) defendeu que os gestos, ações corporais visível, distingue-se de uma ação prática, porque contém uma intencionalidade ou porque transformam uma ação prática numa função semiótica. E que este são muitas vezes um componente integral da construção do enunciado e por isso não podem ser reduzidos a um ajudante da expressão verbal ou pensamento.

Para Barabara Tversky (2008), por exemplo, os gestos correspondem à perspetiva da descrição, e que tanto os gestos incorporados quanto a linguagem simbólica refletem a maneira como as pessoas pensavam sobre os ambientes em resultado de uma cognição incorporada diversificada. No texto em questão Tversky refere-se em particular aos gestos das mãos esclarecendo, que eles não servem apenas para realizar ações, mas também para explicá-los. Como acontece quando queremos descrever alguma coisa ou dar indicações. De facto, este foi um comportamento que ganhou uma enorme importância em certas alturas deste projecto, sobretudo, na estadia em Helsínquia. Onde pela incompreensão linguística e escrita, foram as indicações pelo gesticular das mãos algumas das quais acompanhadas da palavra *follow me*, que deram início a uma caminhada partilhada (por instantes) que muito ajudou na orientação e descoberta da cidade.

No entanto, lembra-nos Avis Newman, que os *gestos são por natureza actos efémeros apenas quando são experienciados visualmente, quando conseguimos ver o seu desenho, é que se tornam ações marcadas e suspensas no tempo* (2003, p.76-78). Ao nível do desenho isso acontece quando o gesto processa-se numa correspondência do registo mental para o registo físico num suporte marcando o momento da experiência num tempo e espaço da ação.

Transposta para a nosso estudo o “gesto de caminhar” traduz-se em termos gráficos em linhas de deslocamento categorizadas numa tipologia de desenho diagramático à qual chamamos de diagrama-movimento, e que corresponde mais a um sentir cenestésico e deslizante entre corpo e espaço, do que uma visão euclidiana que reduz o movimento à estabilidade de uma forma (Almeida, 2013, p. 6). Esta formulação tem uma correspondência direta ao que Mark Johnson (1987) definiu como imagens-esquema, para definir o um conjunto de relações que se constroem a partir de experiências sensoriais e perceptivas do corpo quando interage com o que nos rodeia. E que em termos de desenho serão um conjunto de linhas indisciplinas, que se sobrepõem, justapõem, cruzam, repetem dando indicações de movimentos que se repetem.

A imagem de uma linha indisciplinada e dinâmica é usada por Susanne Leeb para introduzir a reflexão acerca do diagrama no texto “A Line with Variable Direction, which Traces No Contour, and Delimits No Form” (2011). Embora existam muitas conceções acerca do diagrama decorrentes das diferentes áreas de conhecimento (geografia, arquitetura, coreografia)<sup>N</sup> e respetivas teorias, Leeb começa o seu texto a explicar que há essencialmente duas maneiras de o entender: uma como forma de sistematização que agrupa relações semelhantes outra como potenciadora de criação, um mapa que desdobra relações apontando para o desconhecido. Longe de criar uma separação a autora lembra-nos que *essa oscilação entre a sistematização e abertura é inerente ao diagrama* (Leeb, 2011, p.31) e que muito contribui para uma compreensão da criação artística.

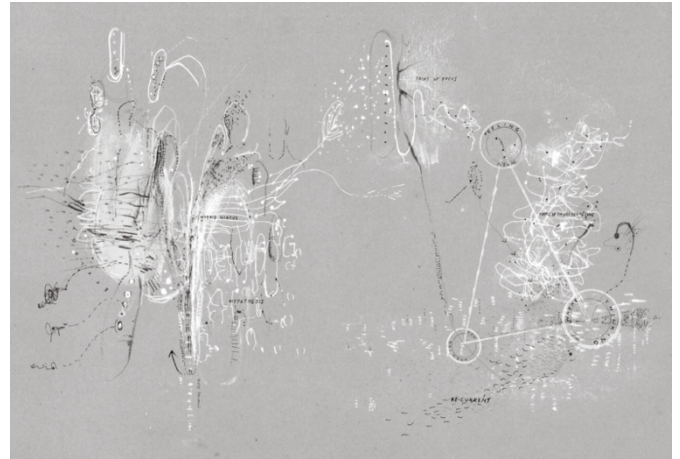
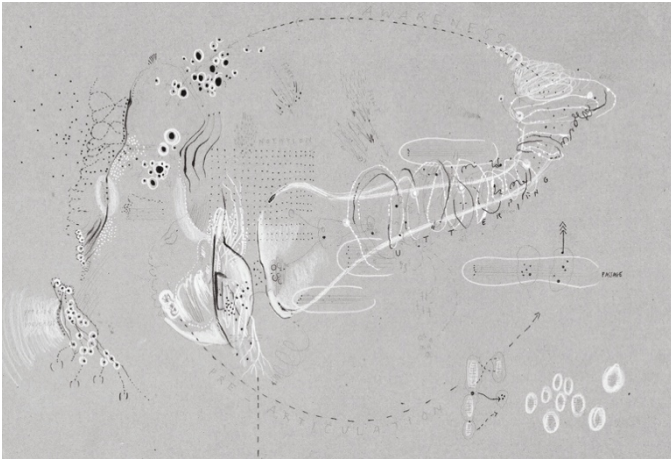
Exemplos dessa oscilação podem ser encontrados nos estudos de Sher Doruff (2011) acerca da *Diagrammatic praxis* que assenta na compreensão do diagrama como um meio onde as ideias podem ser desenhadas e redesenhadas. Permitindo-nos repensar e alterar as nossas perceções. Esta remarcabilidade contraria a ideia dos diagramas como máquinas discursivas de relações abstratas e reforça o diagrama como uma ferramenta com dimensão performativa, um laboratório da *práxis* e de vocabulários. Nas palavras de Doruff o diagrama torna-se assim num dispositivo de pilotagem no qual a investigação artística baseada na prática pode assentar. E modo semelhante Nikolaus Gansgter aborda potencial especulativo dos diagramas do ponto de vista da prática do desenho. Os seus projetos multidisciplinares têm-se focado num estudo acerca da natureza do desenho como hipótese de *pensamento em ação* ou *figuras de pensamento*. E a partir daí desenvolver formas singulares e

## N

No campo da Geografia o diagrama permite captar os processos de transformação na paisagem, os fluxos, a ocupações; na Arquitetura são entendidos simultaneamente um dispositivo analítico e generativo de novos conhecimentos. Já no modelo Coreográfico os diagramas têm a dupla função a registar um movimento observado e/ou instruir um movimento a executar.



compartilháveis de prática-como-pesquisa por meio de trocas colaborativas, negociações, sobreposições entre as linhas do desenho, da coreografia e da escrita para investigar essas formas de “*pensar-sentir-saber*”. Aos desenhos diagramáticos que resultam desses desvios da linha dão-lhes o nome de *Choreo-graphic figure* (2017-2019). Um evento notacional que assume a *forma de “diagrama incorporado”: um diagrama multi-modal, multi-dimensional, de intensidade duracional, realizado num emaranhado de sensibilidades visuais-espaciais, verbais-linguísticas e corporais-cinestésicas*. (Cocker et al., 2015).



img. 48 e 49 Nikolaus Gansterer, *Embodied Diagrams* (3 e 4, 2014-2018 ) do proj. *Choreo-graphic Figures: Deviations from the Line*, 2014 - 17.

Enquanto ferramenta que potencia a prática artística não podemos também de deixar de falar das reflexões de Deleuze (2003) tecidas acerca da *práxis* de Francis Bacon. Na perspectiva do filósofo, o diagrama descreve uma situação *de caos, uma catástrofe, mas é também uma semente de ordem ou ritmo* (2003, p. 102). O que faz dele uma ferramenta criativa, que possibilita aos artistas passar pelo *caos* para chegar a um objeto concreto, ou seja, como um meio que remete para uma antecipação da forma de fazer. Por outro lado, interessa-nos de igual modo o valor não representacional do diagrama como uma *abstract machine* (Deleuze e Guattari, 2000) que permite-nos construir realidades em *devenir*.

No que diz respeito ao mapeamento das arquiteturas descartáveis ambos os casos constituíram-se como um método operativo capaz de fornecer representações simbólicas, que comunicam múltiplas relações e ideias espaciais a partir do mesmo objeto. E por isso entendemos o diagrama como um dispositivo dinâmico de enunciação, que potencia novas ligações e amplia as possibilidades de pensamento ao mesmo tempo que condensa muitas alternativas sobrepostas. Desenhos de camadas múltiplas, de linhas que se cruzam manchas que omitem ou transparecem, que estão continuamente sobre a mesa de trabalho numa fase de construção de hipóteses e testagem de pensamentos. Nas palavras de Deanne Petherbridge, (2008, p.37), são desenhos generativos, que motivam-se e regeneram-se através de si mesmos gerando novas relações.

## 2.2.4 Cartografar: uma investigação rizomática

Ao rejeitarem a autoridade reivindicada pelos mapas normativos os artistas procuram experimentar o território de acordo com metodologias, que potenciam uma forma de conhecimento situada. Uma das possibilidades passa por adotar a cartografia como investigação rizomática. Nesta abordagem defendida por Gilles Deleuze e Felix Guattari (2000) há uma reversão do método investigativo tradicional, que ao voltar-se para a experimentação enquanto atitude de pesquisa exige ao investigador/cartógrafo um compromisso com a experiência deixando-se afetar pelo que vai cartografar. E que com que esse mapeamento não seja neutro nem distante, muito menos singular. A implicação de perceber as coisas através da experiência, dá origem a um saber multi/implicado, mas provisório na medida em que compreende uma estrutura inacabada disponível para reconfigurações. Uma condição que confere à cartografia um eterno movimento de produção construtivo, que multiplica as possibilidades ao invés de restringi-las.

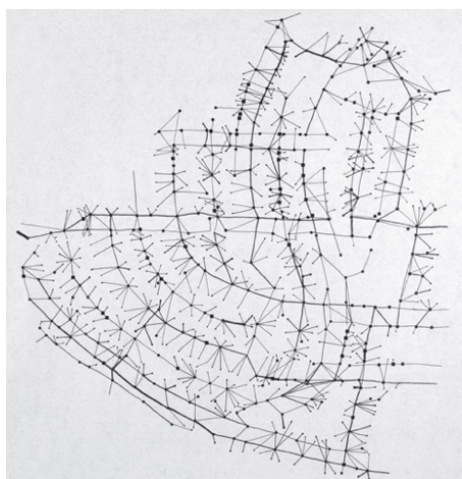
Esta é a base da investigação rizomática, que associada à ideia de rede, permite-nos conectar pontos de múltiplas naturezas e a partir daí configurar as possibilidades de mediar o ato de descobrir a cidade *post-it* e representá-la. Daí que pensar no mapeamento destas arquiteturas descartáveis implica pensar nas múltiplas relações de conexão, sobreposição e ou contaminação que o reconhecimento destas estruturas envolve. Implica, sobretudo, pensar, na condição performativa do mapa (Deleuze e Guattari, 2000) que se dobra, múltipla, expande.

Inspirada na imagem do rizoma<sup>o</sup>, uma composição de linhas cruzadas e conectadas com outras linhas que a atravessam, a escrita cartográfica recorre à configuração de um mapa-rizoma (reversível em todo as suas dimensões) para organizar este sistema complexo de encontros múltiplos e sobreposições de camadas informativas construídas à medida que o investigador /cartógrafo encontra-se com o objeto. Tal atitude investigativa invoca a ideia de um mapeamento em dobra onde *O mapa torna-se uma máquina que “duplica”, replica, que dobra e vincula a experiência subjetiva de uma forma coletiva* (Conley 1998, p.126). Para Deleuze (1993) a dobra é uma camada de relações torcidas para dobrarem-se umas sobre as outras, cuja função é interpretar como acumulamos e organizamos as ações.

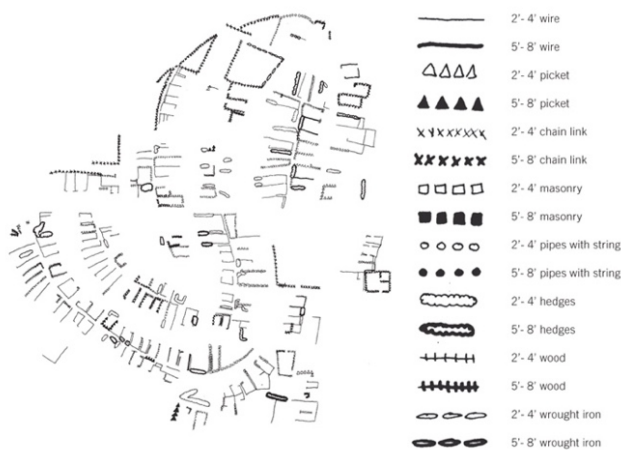
No que aos mapas diz respeito, a metáfora da dobra funciona como uma lente agenciadora de novos entendimentos assentes na multiplicidade e criação permanente, que não são perceptíveis numa visão estratificada de uma cartografia euclidiana. Uma visão que Denis Wood procura demonstrar em “Everything Sings: Maps for a Narrative Atlas”(2010) onde a partir do bairro *Boylan Heights* dedicou-se a procurar detalhes reveladores do que é pouco mapeável. Desde as vedações existentes ao trajetos dos esquilos Wood subverteu as noções tradicionais da cartografia, para descobrir novas maneiras de ver este lugar (em particular) e a sua própria natureza. O resultado é uma história do bairro contada por várias camadas a que chama de *poéticas da cartografia* onde exalta o poder narrativo do Atlas.

O

O conceito de *rizoma* tem a sua origem na biologia e está associado a extensões subterrâneas do caule. Em termos visuais tais extensões correspondem a um emaranhado de linhas em constante interação sem princípio nem fim, nem núcleo ou ponto central e que pode ser percorrido em diferentes direções sem pontos fixos. Os autores usam esta imagem-conceito para explicar o processo de construção do pensamento com base na teoria da multiplicidade. Ou seja, que o pensamento é produzido de forma circunstancial e está em constante *devenir*. Enquanto estratégia para o desenvolvimento do conhecimento funciona pelo encontro com outros objetos exteriores a si criando novos agenciamentos



img. 50 Denis Wood, Carter Crawford and Shaub Dunkley, *Squirrel Highways*, 1974-1983.



img. 51 Denis Wood and Helen Waldro, *Fences*, 1974-1983.

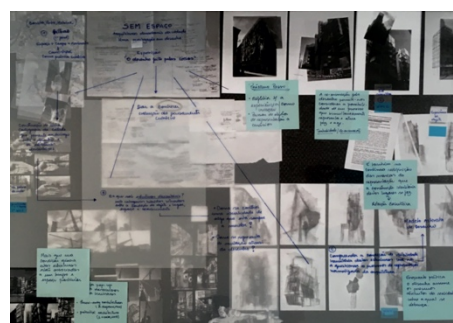
Ainda que a questão temporal não seja o objetivo principal de Wood, a sua proposta expõe dois pontos que nos ajudaram perante a dificuldade de cartografar as arquiteturas descartáveis. São eles: a abordagem à noção de Atlas enquanto lugar de ensaio e de construção de hipótese gráficas acerca da visibilidade destas estruturas temporárias por meio de afinidades visuais operativa implicadas no reconhecimento da cidade e o entendimento dos mapas como metáforas de um espaço vivenciado.

Enquanto um trabalho incessante de recomposição do mundo o Atlas permitiu-nos reconfigurar a ordem das coisas, dos lugares e do tempo (Didi-Huberman, 2011). Ao colocar as imagens, recolhas, apontamentos, desenhos sobre uma base de montagem (mesa, chão, parede) temos uma constante liberdade para alterar a sua configuração, podendo descobrir novas analogias, trajetos e desenvolver outros pensamentos. Podemos reconfigurar o espaço, redistribuí-lo e até descobrir geografias alternativas. É nessa montagem de imagens que o tempo se torna visível.

Relativamente ao mapa enquanto metáfora partimos da explicação de Lakoff and Johnson (1980) quando diz que as metáforas são principalmente ferramentas de pensamento e razão antes de uma serem uma figura de linguagem. Enquanto ordenação de conceitos entre domínios a metáfora ajuda-nos a estruturar a nossa compreensão e a estabelecer um elo entre a ideia conhecida e o novo. E por isso é que estamos constantemente a usar metáforas para entender, falar e refletir sobre o mundo que nos rodeia. Nesta perspetiva os mapas realizados são apenas um tipo de metáfora, que nos ajudaram a tornar visível um conjunto de acontecimentos momentâneos situados num tempo específico e espaços urbanos particulares.



img. 52 Flávia Costa, *Série Diagramas*, 2019.



img. 53 Flávia Costa, *Organizações na carpete (I)*, 2019.  
img. 54 Flávia Costa, *Diagrama (I)*, 2019.

Para ajudar-nos a compreender o espaço que desaparece e que apenas tem uma permanência retinal Paul Virilio (1991) sugere o registo de factos insignificantes a par de uma seleção específicas do que é visto. Ainda que as cercas, as tendas, composições de andaimes surjam de forma imponente e pouco discreta no espaço urbano, elas são por si elementos que despertam pouco interesse quando pensamos na cidade. Mas que paradoxalmente marcam e particularizam muito as cidades. Basta pegarmos no exemplo das composições de andaimes e compará-las entre si nas diferentes cidades Porto, Bilbao e Helsínquia. Em cada uma das cidades elas surgem de maneira diferente, umas vezes são pequenas e improvisadas, outras surgem como torres e noutras como gigantescos embrulhos que envolvem os edifícios °.

## O

Essa comparação pode ser percebida quando consultado capítulo de cada projeto na segunda parte deste documento.

Seja pela orografia da cidade, questões climáticas, escala dos edifícios adjacentes, legislação governamental, a verdade é que caracterizam cada um dos espaços e por isso o seu mapeamento tem de ser diferente. E se à partida mapeá-las é já um trabalho de singularidades, é ainda mais singular perceber como se organizam, matérias que usam, cores e formas que lhe são associadas. É preciso fazer uma seleção do que é visto e do que queremos dar a ver. Então mais do que apenas representar as construções em si, olhamos em redor e pensamos na potencialidade narrativas sugeridas pelas relações com estas arquiteturas a partir da experiência *in situ*.

Nesta linha de atuação tornamo-nos testemunhas responsáveis por aquilo que vimos. No ensaio que intitula “I swear I saw this” Michael Taussig (2011) aponta o desenho (a par da escrita) como um meio para lidar, validar e afirmar aquilo que vivenciou no decorrer do seu trabalho de campo. Onde o desenho foi tido como uma ferramenta excecional de registo com base na observação, com o qual aprendemos a ver ao desenhar aquilo que vemos.

Quando em 1996 Hal Foster descreveu o paradigma do artista como etnógrafo, defendia já uma aproximação da arte aos métodos da etnografia e interesses da antropologia, com o objetivo de estabelecer novas relações com o espaço de atuação. Com base na tendência etnográfica sensorial na antropologia contemporânea, Elliott and Culhane, (2017), por exemplo, apresentam a ideia para um tipo diferente de etnografia assente em práticas imaginativas e metodologias criativas. Uma abordagem que é colaborativa, aberta, incorporada, afetiva e experimental com o objetivo de aprofundar como as pessoas fazem, reparam e refazem o mundo.

Nesse exercício de cartografar o que vimos e experienciamos segundo a metodologia de investigação rizomática representamos as linhas das movimentações do corpo, desenhámos marcações, contamos passos, apontamos tempos, catalogamos diferentes trajetos, anotamos indicações, fizemos listas, gravamos sons, descrevemos cenários, coletamos materiais. Deixamo-nos estar nos espaços, conversamos com quem lá estava, escutamos desabafos, histórias e explicações. Reparamos na cor do céu, no movimento das redes, nos materiais usados e esboçamos as coreografias dos trabalhadores nas estruturas num gesto mimético entre o que vemos e o que representamos, assim como os nossos próprios movimentos.

Como processos do mapeamento estes dados tornando-se em *protocolos de cognição*, ou seja, construções complexas, mas bastante comunicativas, que nos informam sobre os processos de criação e modelação de significados (Ljungberg, 2009). O resultado, no seu conjunto, foi um repertório de informações específicas, mas transitórias, referentes a cada cidade em particular. Diana Taylor (2003) apresenta a dicotomia entre arquivo e o repertório numa analogia com a ideia de práticas permanentes e transitórias. Assim ao arquivo corresponderiam as práticas, que perduram no tempo e no espaço e ao repertório as que estão associadas a actos transitivos e transitórios. No contexto do mapeamento dos diferentes espaços urbanos sujeitos a alterações momentâneas interessou-nos, sobretudo a questão do repertório por representar a memória corporificada de um conjunto de actos (ocupações temporárias, conversas, sons, vestígios) considerados como um conhecimento efêmero e não reproduzível. Ao contrário do Arquivo, no Repertório nada permanece na mesma, tudo se transforma no espaço e no tempo. É mutável.

O que para o nosso estudo serviu de ponto de partida para desenvolvermos mapas feitos *sob medida* para o corpo de cada lugar (Cardoso, 2020). À semelhança de uma peça de vestuário moldada a um corpo, para cada uma das cidades foi moldado um projeto em particular tendo como princípio a relação dialética entre Espaço - Movimento - Desenho. Em Vila Nova de Cerveira realizamos o projeto *Desembaraço* (V.N. Cerveira, 2017), em Barcelos os protocolos de preparação das tendas para a feira semanal levou-nos a desenvolver o projeto *A Tenda* (Barcelos, 2018) no Porto o percurso diário entre dois pontos marcado por constantes desvios fez-nos refletir acerca dos *Tapumes* (Porto, 2018), em Helsínquia a incapacidade de perceber os vocábulos obrigou-nos a descobrir formas de orientação na cidade a partir das cercas com o projeto *The fence* (Helsínquia, 2018-2019) e em Bilbao o trabalho *Polvo Compacto* (Bilbao, 2019) é o resultado de uma cartografia temporária sugerida pelas múltiplas composições de andaimes que povoavam a cidade como se de uma segunda pele dos edifícios, se tratasse.





img. 55 Flávia Costa, Detalhe da série *Embrulhos*, proj. *A tenda*, Barcelos (PT), 2018.





3

capítulo

## Capítulo 3: O espaço como conhecimento incorporado

### Nota introdutória

As arquiteturas descartáveis para além de um desvinculamento espacial promovem dificuldades ao nível da sua fisicalidade, posicionamento e disposição, que comprometem a nossa percepção e a sua posterior representação. Falamos das estruturas gigantescas de andaimes organizadas na vertical em Bilbao que nos obrigam a parar e olhar para cima à procura da sua finitude, da extensão e escala das cercas em Helsínquia, que nos levam para longe para ganhar consciência da sua dimensão total, da morfologia das lonas das tendas que se expandem em altura e que para as compreender temos de submergir nelas.

Perceber qualquer uma delas origina um jogo entre a percepção fragmentada de quem neles está imerso e a visão sinótica do espaço. Isto implica uma compreensão fenomenológica destas estruturas, que não pode ser separada do nosso envolvimento pessoal e ativo com o mundo. Uma vez que vemos o espaço na relação entre coisas, sendo a sua percepção gerada através da inter-relação dos objetos.

Enquanto observadores o movimento do nosso corpo revela-nos inúmeras perspetivas das coisas, mas não nos dá o espaço na sua condição total. Essa é nos revelada pouco a pouco através do tempo e de acordo com a evolução e o movimento do corpo no espaço. O que demonstra que a percepção não é um fenómeno mental, mas corporal (Merleau-Ponty, 1999). Ou como dizia Tim Ingold é uma operação que *ocorre em circuitos que perpassam as fronteiras entre cérebro, corpo e mundo* (2000, p. 244).

Deste modo a tarefa de perceber algo é um exercício individual, que solicita o domínio das relações entre a percepção visual e háptica do espaço e do corpo na sua condição total (físico e háptico). Tornando o conhecimento do espaço incorporado e situado.

Sabemos, no entanto, que a observação de um lugar nunca é um ato neutro, nem meramente biológico, mas determinado por modelos de atuação. Falamos por exemplo dos estudos de Gibson (1986) acerca da percepção visual ou a teoria fenomenológica de Merleau-Ponty (1999). Igualmente importantes são os estudos desenvolvidos por Müsseler et al (2004) acerca da relação entre a percepção e ação, assim como os modelos experienciais e formais defendidos por Mark and Frank (1996) e a perspetiva de Barbara Trevisky (1999, 2008) acerca da percepção espacial e modelos cognitivos.

Sem pretensões de nos alongarmos neste que é um campo por si complexo, as referências que aqui citamos ajudaram-nos a situar a problemática em estudo para, a partir daí, melhor compreender as arquiteturas descartáveis e a lógica do seu acontecimento. O que passa por desenvolver uma atenção esteticamente orientada para estas estruturas aumentando a sua complexidade contextual (Schaeffer, 2022).

Como artistas isso passa por desenvolver um olhar tangível, tátil e sensível também feito por um corpo que interage com o espaço e se deixa influenciar pelos inúmeros enunciados propostos por estas estruturas. Estabelecendo com elas uma relação estética, que nos permite aumentar a realidade da vida real (Schaeffer, 2022).

Temos ainda de ter em conta que desenhar é ter também consciência dos procedimentos percetivos. Ao mesmo tempo que o desenho representa o mundo, reconfigura-se a si próprio para permitir novos pensamentos, servir de veículo a intuições e sensações que se transformam em novas ideias sobre as quais podemos pensar.

## 3.1 Exercício háptico de descoberta do espaço

### 3.1.1 O *embodied knowledge*

Nas últimas duas décadas, as metodologias voltadas para o caminhar <sup>4</sup> têm enfatizado a importância do corpo que caminha pelo espaço para a construção do sentido de lugar (Tuan, 1977; Massey, 1994). Hoje já não é apenas a geografia que caracteriza o espaço. As fronteiras diluíram-se, configurando novas dimensões quer do tempo quer do espaço, possíveis de serem descobertas por meio de um exercício háptico. Isto significa que conhecer/estudar um espaço requer um cruzamento de informações que advém da relação entre noções como o movimento corporal, ritmos de caminhada, a temporalidade e a complementaridade entre a percepção visual e háptica. É a partir delas, que construímos uma experiência multissensorial da paisagem urbana.

Usamos aqui o termo “paisagem” na perspectiva de Tim Ingold (2000), como um terreno vivido e relacional, desse modo conhecer um lugar como paisagem é movermo-nos através e com ele de tal forma, que o conhecimento é construído ao longo dessas linhas de movimento às que Gibson deu o nome de *caminho de observação* (Gibson, 1979, as cit in Ingold, 2004). Seguindo esta lógica de pensamento o caminhar torna-se *em si mesmo uma forma de conhecimento circumambulatorio* (Ingold, 2004, p. 331) na qual a cognição não deve ser desligada da locomoção.

Ainda que situado umas décadas atrás os estudos desenvolvidos por Michel De Certeau (2000[1984]) foram inspiradores para estas *new walking studies* (Lomier, 2011) ao compreender a caminhada como uma poética<sup>P</sup> da vida quotidiana, que torna o espaço num lugar praticado. A figura do caminhante descrita por De Certeau (2000), e na qual nos revemos, experiência a cidade passo a passo num diálogo constante entre o corpo e o espaço urbano, e por isso caminhar é um ato de enunciação. Da mesma maneira que usamos os sons para formar palavras e comunicar podemos usar os pés para enunciar e descrever o espaço assim tudo o que há nele.

Uma ideia que Tim Ingold (2000) explora ao longo das suas reflexões antropológicas com o argumento de que a percepção do ambiente é gerada pela ação e envolvimento dos indivíduos imerso na malha de fios (*meshwork*) onde deslocam-se. Tal estado de imersão reconhece o corpo como uma ferramenta que em si mesma converte as experiências em conhecimento incorporado. Derivado da fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty (1999 [1945]) o *embodied knowledge* é um tipo particular de conhecimento onde os comportamentos são corporificados de tal forma que o corpo sabe como agir em determinada situação (como andar de bicicleta, caminhar). Na verdade, sabemos que o corpo humano culturalmente socializado pode ser entendido como uma espécie de repositório do conhecimento quotidiano, basta reconsiderarmos o conceito de técnicas corporais culturalmente específicas de Marcel Mauss.

Neste ponto, Tim Ingold, no ensaio “The Perception of the Environment” (2000), foi além do conceito de Mauss para explorar *embodied skills*, as competências incorporadas, que desenvolvemos em resultado do nosso próprio envolvimento com o meio ambiente e relacionamento social situado, e através das quais produzimos o conhecimento. Nessa tarefa Ingold (2011) prioriza o movimento (da caminhada) defendendo que compreender o corpo é compreender o corpo e o ambiente como movimento, e por isso *Caminhar não é só o que um corpo faz; é o que um corpo é*. (Ingold and Vergunst, 2008, p. 2).

O corpo torna-se aqui numa ferramenta fenomenológica central, pois é através dele que tateamos a paisagem para entendemos o espaço e os seus objetos. Os nossos corpos definem um conjunto de regras que usamos, não apenas para nos orientarmos, mas também para mediar a percepção de uma envolvente em relação a outra, de um objeto em relação a outro (Lakoff e Johnson, 1999). Assim como para medir e apropriarmo-nos do espaço. Não podemos aqui esquecer, que medir é também relacionar, *o acto de medir começa por ser um modo de definir território, através da relação*

#### P

A poética em De Certeau está diretamente relacionada com a *poiesis*, do grego *poiein* que significa criar, inventar, gerar. E que por sua vez vai de encontro a maneiras de operar, fazer as coisas, criar. Uma consideração que, na perspectiva de Certeau, deve ser tida em conta em detrimento dos termos “usar” e “consumir”, pois estas são formas passivas de atividade social.

<sup>4</sup> Referimo-nos, por exemplo, a estudos como: *Sensory ethnography* (Pink, 2009); *Walking ethnographies* (Ingold and Vergunst, 2008; Ingold, 2000, 2011, 2013), *Shared walking* (Lee, Ingold, 2006) e *Walking Interview* (Jones, 2011).



*com aquilo que se quer definir tem com a medida do corpo.* (Rodrigues, 2000, p. 67). Falamos, por exemplo, em situações em que calculamos as distâncias pela contagem de passadas, como aconteceu no estudo da cerca na cidade de Helsínquia, ou quando usamos a amplitude do palmo ou comprimento do braço quando esticados para redimensionar dimensões tal como fizemos para descodificar a dimensão das estruturas varas de pesca em Vila Nova de Cerveira (Portugal, 2017) ou ainda quando tomamos a nossa altura como referência para calcular proporções. Estratégia usada na construção da peça final do projeto *Polvo Compacto* (Bilbao, ES, 2019) <sup>O</sup> e construí-se as suas marcações recorrendo ao fio de nível

Tomando o nosso corpo como mediador, podemos ainda recorrer à utilização de cordas, estacas, pedras sombra projetadas para calcular e criar um sistema individual de proporção. Tal como faziam os Harpedonautas egípcios ou os Agrimensores romanos que, através de cordas atadas, varas, estacas e níveis de diferentes tipos, mediam o território. Todas estas estratégias fazem parte de sistemas antropométricos, o código das medidas do corpo, através do qual conseguimos medir a paisagem exterior em termos do que é humanamente visível e compreensível. Mas o corpo não está reduzido apenas à sua dimensão física como ferramenta medidora, ele é também responsável pela construção de uma sensorialidade. Um ponto de vista defendido por Sarah Pink (2009, 2011) quando sugere um modelo sensível de pesquisa etnográfica atenta às experiências e percepção sensorial.

O

Cada uma das situações descritas em particularidade nos capítulos referentes a cada projecto em *Corpo prático*.



img. 56 Flávia Costa, *Are you going to follow me?....(Processo)*  
Proj. *The Fence*, Helsínquia (FN), junho 2019.



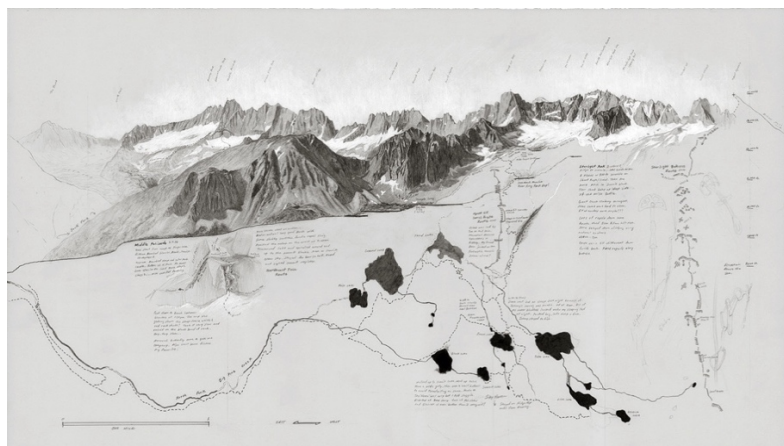
Também no campo da Geografia, Mike Crag (2003) tem valorizado estes novos métodos qualitativos centrados numa aprendizagem reflexiva, que têm em conta as sensações e as respostas corporais ocorridas como parte das experiências incorporadas vividas pelo investigador em diferentes contextos espaciais. Um fenómeno que Mark Paterson (2009) chamou de *conhecimento háptico em geografia*. Um conhecimento que advém de uma combinação de *sensações somáticas* (Paterson, 2007) onde se agrupam a cinestesia (perceção do movimento do corpo), propriocepção (sentido da posição corporal) e o sistema vestibular (informa-nos acerca do sentido de equilíbrio). A este conjunto Gibson apelidou de sistema háptico: *O sistema háptico é um aparelho através do qual o indivíduo obtém informações tanto do seu ambiente como do seu corpo. Ele sente o objeto em relação ao corpo e o corpo em relação ao objeto.* (Gibson, 1966 as cited in Paterson, 2009, p. 768).

Se recorrermos à etimologia da palavra *háptico*, verificamos que significa *relativo ao tacto*. O tacto é maneira mais simples de aceder à superfície dos objetos e informar sobre a sua materialidade. Ele é o sentido responsável pela perceção do toque. Um sistema complexo que dá origem a um conhecimento de proximidade obtido por contacto direto através de movimentos tácteis sequenciais que envolvem dedos, mãos, braços, pés.

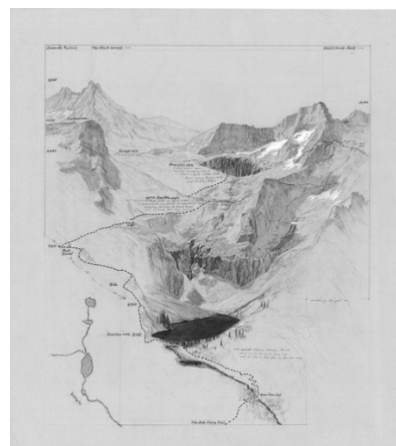
O resultado da junção entre a perceção cutânea e a perceção cinestésica origina uma perceção táctil-cinestésica também chamada de perceção háptica (Loomis & Lederman, 1986). E que Gibson (1962) descreve-a como uma perceção construída sucessivamente por meio de uma lenta apreensão da forma, sendo total no modo como memoriza a coisa que toca. Uma abordagem háptica implica entender o corpo na sua totalidade (física e sensorial) como uma ferramenta de pesquisa capaz de intermediar as transformações dos sentidos e os estímulos sensoriais, que advém do movimento, da visão, do toque, da cinestesia e do objeto de representação. E por isso, este modelo de visão afasta-se da qualificação instrumental ou objetiva, típica da visualidade ótica para encorajar-nos a ver o mundo como se lhe tocássemos. Isso significa ver de muito perto, com envolvimento físico e preceptivo através dos olhos e também ao longo da pele, o que compromete o sentido háptico com a ideia de continuidade, contacto direto e ressonância (Marks, 2000).

Esta renovada exploração de um *sensorium* resistente à supremacia da visão ótica reflete um outro olhar sobre o espaço, que faz-nos repensar sobre a visão e a própria espacialidade. A ideia de uma *perceção táctil do espaço* (Merleau-Ponty, 1999) ou do *toque feito pelo pé* (Ingold, 2000) tornam-se aqui úteis para ilustrar um pensamento que considera o corpo e o desdobramento das sensações como aprimoramentos das ferramentas etnográficas. (Pink, 2009, 2011). E ainda que tocar não seja ver, como refere Merleau-Ponty (1999), às caminhadas podem ser atribuídas qualidades cinestésicas e sensações hápticas, que fornecem conceções somáticas ou imagens motoras do espaço apreendidas através de corpo fenomenológico. Ou seja, a consciência de uma existência corporal em reciprocidade com um pensamento sensorial.

Este é um processo de mediação adotado por Matthew Rangel. Nos seus projetos onde cruza desenho com gravura e fotografia é visível a incorporação de representações que denunciam um contacto direto e da proximidade com o terreno decorrentes da navegação física, que o artista faz pelas montanhas.



img. 57 Matthew Rangel, Kawead Headwaters-Valhalla, 2016.



img. 58 Matthew Rangel, The palisades Rides, 2007.

Compreender um espaço pelo desenho implica uma negociação entre aquilo que percebemos (visual e tátil), vemos, os gestos que realizamos e os meios de atuação. Mas implica também recolha de informação pelo movimento do nosso corpo, pela sua ação direta e posicionamento no espaço. É pelo caminhar enquanto investigação performativa do corpo em contacto com a arquitetura no espaço que, segundo Catharina Dryssen (2011), conseguimos interferir ativamente com a cidade. Uma vez que, a performance de caminhar produz continuamente exemplos que podem revelar novos aspetos, significados e questões. Ao inverter a ordem hierárquica entre teoria, método e ação, o modelo performativo permite combinar diferentes modos de representação na investigação. Por exemplo, desenhar ao caminhar permite-nos ativar estratégias de sensorialização, que se sobrepõem ao papel centralizador da visão na orientação pelo espaço. O que nos permite construir uma paisagem inédita caracterizada pela mudança e construção. Neste ponto devemos reconhecer a importância dos sentidos enquanto testemunhas ou arquivistas da experiência material (Seremetakis, 1996) e que leva Pallasma a falar de uma *sabedoria do corpo armazenada na memória háptica* (2012, p. 64).

Esta sensorialização não decorre apenas da experiência efetiva do espaço, ocorre também como visualidade mediada pela representação onde também se envolve a ficção. Por outras palavras, as imagens prévias dos desenhos antecipam já os modelos da percepção do real que fazemos, com frequência, no cruzamento de diferentes abordagens e estratégias onde também se envolve a ficção. A prática espacial de Bernard Tschumi, ensaiada nos *Manhattan Transcripts* (1976-1981) é um exemplo da ideia do espaço concebido através de uma ficção performativa, onde os desenhos dos arquitetos se cruzam com as notações dos coreógrafos e o olhar fictício. Descrevendo-os em quatro situações Tschumi mostrou que a arquitetura não é apenas sobre o espaço e forma, mas também sobre o lá acontece – o evento.

É também pertinente lembrar-nos do potencial do desenho para gerar possibilidades de articulação de espaço arquitetónico considerando o que pode ser visto e sentido através do nosso próprio corpo no espaço. Numa revisita à fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty relembra-nos da necessidade de uma relação entre a *interpretação e a experiência* na construção da percepção, e que a forma como vemos as coisas advém das nossas intenções e não meramente da especulação intelectual.

Premissas que nortearam este projecto doutoral onde recorremos ao corpo, quer enquanto ferramenta física quer enquanto ferramenta háptica, para descobrir, inventariar e daí desenvolver uma prática artística sobre esses diferentes territórios. Nesse exercício percebemos desde logo, que o campo da visão e do tacto não podem ser separados do corpo que se move e toca o solo num determinado espaço/tempo. Uma vez que à medida que os ritmos, posturas e velocidades mudam também as formas como o corpo toca os arredores alteram-se, fornecendo diferentes perspetivas tanto temporais como espaciais. Deste modo, as descrições e imagens desses territórios urbanos na relação com as respetivas arquiteturas descartáveis foram criadas tendo em conta o acto reflexivo do caminhar, que requer o toque do corpo, o toque dos pés e o toque do olho. E onde sentidos como a visão, audição e toque desempenham um papel significativo na compreensão dos lugares e no modo como o experienciamos. E que contempla também uma relação e pensamento sensível acerca das ferramentas de produção de desenho, uma vez que o seu uso está conectado com os movimentos do corpo. São elas enquanto *objetos materiais empregados para alterar outros objetos materiais* (Feibleman, 1967, p. 329) que ligam o homem ao seu ambiente material.

### 3.1.2 De perto e ao longe: Entre o toque, a visão e a audição

Será através da visão, do tacto, da audição, do olfato e do paladar, na perspectiva clássica defendida por Aristóteles, que nos relacionamos com o que está ao nosso redor construindo a partir daí distintas modalidades perceptivas: a percepção visual, auditiva, tátil, gustativa, olfativa. A estas podemos ainda juntar a percepção temporal e a percepção espacial assim como a cinestesia e a propriocepção<sup>9</sup>. Estes últimos modelos não estando diretamente implicados com os estímulos de nenhum órgão em particular resultam de uma combinação multissensorial.

Sabemos também que cada uma das modalidades sensoriais é mais habilitada para o tratamento de certas propriedades dos objetos em detrimento de outras. O tacto e o paladar por serem recetores de contacto demarcam-se pelo toque direto com o objeto, já a visão, a audição e o olfato permitem um conhecimento à distância. Depois de organizadas, tais informações fornecem-nos uma percepção feita por duas visualidades (em particular) - a ótica e a háptica, que funcionam reciprocamente: *o sistema (háptico) funciona em paralelo com a visão* (Gibson, 1966, p.134). É ainda mais esclarecedora a explicação de Laura Marks quando diz: *É difícil perceber a pele da pessoa amada com uma visão ótica; é impossível guiar um carro apenas com uma visão háptica* (2000, p. 217). É nesta junção entre o conhecimento de proximidade obtido através da percepção háptica e as informações recolhidas à distância por meio da percepção visual e também auditiva que aprimoramos o nosso entendimento acerca das arquiteturas descartáveis.

#### Ver com o toque, tocar com a visão

Sobre a percepção háptica, que compreende a cinestesia e o toque, começamos por recordar que a pele é considerada o maior órgão do corpo. Composta por inúmeros recetores táteis, que detetam a pressão, a vibração, a temperatura, a dor ela torna-nos capazes de perceber tudo o que entra em contacto com o nosso corpo, a ponto de conseguirmos distinguir certos objetos mesmo sem os ver numa lógica da sensação. Ao contrário da visão, que nos fornece diferentes imagens da mesma coisa, dependendo da nossa posição.

Nessa tarefa as mãos desempenham um papel importante, no elogio que lhe fez Henri Focillon destaca, para além de nos dar capacidade em perceber as multi dimensões do objeto, a mão tem também uma elevada importância na aquisição de espaço: *Superfície, volume, densidade e peso não são fenômenos óticos. Foi entre os dedos, no oco da palma das mãos, que o homem primeiro os conheceu. O espaço, ele o mede não com o olhar, mas com a mão e com o passo*. (Focillon, 2010, p. 11). Uma importância também explorado no texto “Hand Movements: A Window into Haptic Object Recognition” (1987) onde as autoras consideram a identificação dos movimentos das mãos como *procedimentos exploratórios*. Reconhecendo, deste modo, que o toque pode atingir níveis muito altos de desempenho preceptivo aliado a procedimentos de exploração livre. Exaltando com isso a ideia de que o sistema háptico fornece um domínio de observação excepcionalmente rico.

Da literatura chega-nos, pelo escritor José Saramago (2000), a consideração de que há um pequeno cérebro em cada um dos dedos das mãos e que o melhor que eles sabem fazer é revelar o oculto. É deles a responsabilidade de explicar as investigações do tacto para daí comunicar o abecedário em relevo do mundo, tornando o cérebro capaz de um conhecimento infuso, mágico e sobrenatural. Isso acontece quando promovemos a interação da mão entre o tangível e o visível como sugeria Merleau-Ponty (1968). Num exemplo prático foi quando, por exemplo, passamos junto às redes de vedação tocando-lhes ou quando sentimos as texturas da madeira com que era construída a cerca. É com base nas capacidades de apreensão, aprensão e compreensão das mãos, que Susan Stuart (2013) acredita que estas estabelecem um contacto efetivo e dinâmico bem distinto dos olhos e dos ouvidos. A par disso realça que as mãos são um valioso instrumento sensitivos com os quais começamos a experiência que nos permite construir o mundo e construirmo-nos nós próprios.

#### Q

As modalidades perceptivas são vastas (*percepção vestibular, percepção da forma ou formato, termopercepção ou percepção térmica, nocipercepção, percepção interoceptiva, percepção interoceptiva, magnetorecepção ou magnetopercepção*) e por isso a nomeação que aqui fazemos segue o critério de serem as mais pertinentes para os estudos a que nos dedicamos fazer.

São elas:

*Percepção temporal*: a interpretação da passagem do tempo através das durações, produção de ritmos e ordens temporais, sobreposições e simultaneidade;

*Percepção espacial*: diz respeito a entender as distâncias e o tamanho relativo dos objetos e relaciona-se com a percepção háptica e cinestésica;

*Cinestesia*: capacidade para interpretar informações sobre o movimento e a velocidade de nossos entornos e do próprio corpo;

*Propriocepção*: capacidade de fazer o reconhecimento da localização espacial do corpo sem necessitar do uso da visão.



img. 59 Flávia Costa, Detalhe da série *Na Penumbra*, Proj. *A tenda*, Barcelos (PT), 2017-18.

As mãos ajudam-nos a entender a essência mais íntima da matéria assim como a imaginar as formas dos objetos mesmo quando não lhe tocamos ou vemos. Estes gestos dotados de uma variedade de toques multiplicam o saber e quando transposto para o desenho contamina-o com uma elevada potência inventiva. Como acontece quando metaforicamente usamos a morfologia da mão para a criação de mapas a palma da mão como suporte de desenho tirando partido das linhas que a compõem.

De facto, a dimensão corporal e sensorial envolvidas na visualidade háptica promove formas de comunicação mais corpóreas e imediatas assim como estimula experiências, nas quais podemos experimentar não apenas o domínio da representação e do simbólico, mas a própria presença das coisas, a materialidade dos objetos e dos meios. E por isso, as imagens e representação derivadas de uma proposta de visualidade háptica induzem um espaço e um modo percepção mais táctil do que visual onde *os olhos em si funcionam como órgãos do tato* (Marks, 2000, p. 162).

Diante de tais representações, a visão ótica é obrigado a abandonar um certo grau de domínio para deixar-se afetar pela maneira como os objetos são mais sugeridos (cores, texturas, organizações) do que propriamente representados. Por consequência, o observador é convidado a envolver-se de modo mais crítico e a participar na sua construção imagética. Vivian Sobchack (1992) chama esse tipo de visão de volitiva ou deliberada, distinguindo-a de um modo acrítico e aparentemente pré-determinado da visão ótica. Também Laura Marks (2002) debruça-se sobre o assunto ao explicar que como a visualidade háptica é extraída de outras formas de experiência sensorial, principalmente o toque e a cinestesia, o corpo do observador está mais envolvido no processo de ver do que no caso da visualidade ótica.

Para isso, relembremos que a visualidade ótica é uma forma mecânica de ver as coisas a uma grande distância, distinguindo apenas as formas. Situa-se num espaço independente do objeto e funciona como um princípio organizador e matemático que nos coloca diante do mundo tornando-o matéria de domínio. Sobre o processo visual podemos dizer, que se traduz na capacidade que os nossos olhos têm de interpretar o ambiente circundante por meio os estímulos luminosos que lhes chegam. É a partir daí que se desenvolvem na nossa mente várias manobras de cálculo, que permite-nos perceber as características dos objetos (como a forma, o tamanho, a cor) e induz-nos sobre a percepção de distâncias, tamanhos e profundidades.

A háptica, por sua vez, traz o observador distante para perto do objeto criando um sentido de proximidade e empatia, este movimento transforma a experiência visual numa relação com a superfície do objeto representado ao estabelecer um diálogo entre a visão e a mão, entre o formal e o sensorial.



## Participar pelo som

Diferente do tacto, a visão e a audição são sentidos, que possibilitam a percepção à distância e por isso não suscitam, necessariamente, reações imediatas do nosso corpo, chegando-nos na maior parte das vezes através da mediação da luz e do som.

Embora sejamos movidos por imagem, são os sons que nos chega na maior parte das vezes em primeiro lugar e de forma involuntária. Sejam eles de origem animal, humana, industrial ou tecnológica de natureza permanente ou temporária. O facto é que compõem um determinado ambiente dando origem ao que Raymond Schafer (1977) apelidou de *soundscape* (paisagem sonora). Para Schafer qualquer experiência perceptiva do som possui características únicas que tornam qualquer paisagem (sonoro) específica.

Um tema que tem sido abordado por artistas como Janet Cardiff. Na obra *The Missing Voice (Case Study B)* (1999)<sup>16</sup>, por exemplo, a artista enfatizou o exercício de caminhar como uma forma de apreender a cidade que é tátil e sonora. Outro exemplo são as esculturas sonoras *Shadow Soundings* (2018)<sup>17</sup> que Bill Fontana realizou a partir dos sons e vibrações da Ponte 25 de Abril e do rio Tejo e apresentada ao público na forma de uma instalação imersiva no MAAAT.

No estudo das arquiteturas descartáveis, a questão torna-se pertinente na medida em que as informações sonoras demarcam e caracterizam de forma temporária as cidades. Sons de máquinas perfuradoras betoneiras, martelada dão-nos conta de mais um nível informativo do que se passa na cidade. Uma topografia sonora situada e momentânea da cidade. Ainda que sujeito a distorções a percepção auditiva fornecem-nos também pistas acerca da distância, localização e dimensões e natureza dos objetos pela sonoridade. É fácil identificar se um estaleiro de obras está perto ou longe pela intensidade dos sons que nos chegam, é bastante identificável o som das redes a chicotear o esqueleto metálico das composições de andaimes quando se soltam ou o som das lonas a escorregarem para o chão e depois serem dobradas.

Este foi um ponto também estudado no projeto *Tapumes* (Porto, Portugal, 2018) primeiramente com a série *Desenhos de ouvido* (2018) onde por meio de marcas gráficas especulou-se sobre a construção de uma imagem daquilo que ouvi. Refiro-me ao som das betoneiras, coisas a arrastarem-se, objectos metálicos a tocar na pedra ou cimento, pedras a rebolar. Ações que apenas ouvia sem as ver. Num segundo momento o som das ruas por onde o percurso foi feito foi gravado e organizado numa faixa que fez parte da obra final *Trabalhos em curso* (Porto, 2019). Aqui o som contribuiu significativamente para a reencenação da experiência da cidade que é, para além tátil e visual, auditiva. A presença do som na peça final instalada na capela da casa da Prelada enuncia e dá a forma a uma realidade temporária que é espacializada. E que espacializa também o observador quando a experiencia, já que *ouvir é participar enquanto ver é observar à distância* (Ingold, 2000, p. 251). No seguimento do que temos analisado em relação à cartografia esta obra é assim exemplar de um modo de visualização cartográfica, pois retrata uma abstração do ambiente das estruturas que acontecem pelas ruas do Porto dentro de um espaço arquitetónico.

Numa reflexão acerca da antropologia dos sentidos, Ingold (2000) considera que a visão objetifica porque origina um conhecimento racional do mundo, enquanto a audição personaliza, uma vez que ao basear-se na experiência imediata o som arrasta o mundo para dentro do perceptor produzindo um conhecimento que é intuitivo e incorporado. Daí que tocar, olhar e ouvir têm de ser entendidos como mecanismos ativos (Gibson, 2005) e partes integrais de um corpo que está continuamente em movimento. O que vemos é inseparável de como vemos; e como vemos é sempre dado em função da atividade prática na qual estamos envolvidos: *todos nós agimos de acordo com as coisas que podemos olhar e sentir, ou cheirar e provar, e eventos que podemos ouvir* (Gibson, 2005, p. 6)

A construção do sentido do espaço resulta de uma síntese de numerosos dados sensoriais, que fazem parte do sistema sensorial somático e através do qual construímos a nossa percepção. Devemos, por isso entender as ações do desenho como prolongamento do corpo do artista que as realiza. O acto de desenhar tem um carácter elementar e acaba por ser uma variante do olhar, da manualidade, da manipulação técnica e da sensibilidade de quem o faz, e constitui-se como uma busca por um esclarecimento que se estabelece entre o que é visível e a nossa capacidade de

<sup>16</sup> *The Missing Voice (Case Study B)*, Janet Cardiff, London, 1999 pode ser consultado em: <https://cardiffmiller.com/walks/the-missing-voice-case-study-b/>

<sup>17</sup> O projeto *Shadow Soundings*, Bill Fontana, Lisboa, 2018, pode ser consultado em: [https://resoundings.org/Pages/Shadow\\_Soundings\\_Media\\_Study\\_by\\_Bill\\_Fontana.html](https://resoundings.org/Pages/Shadow_Soundings_Media_Study_by_Bill_Fontana.html)



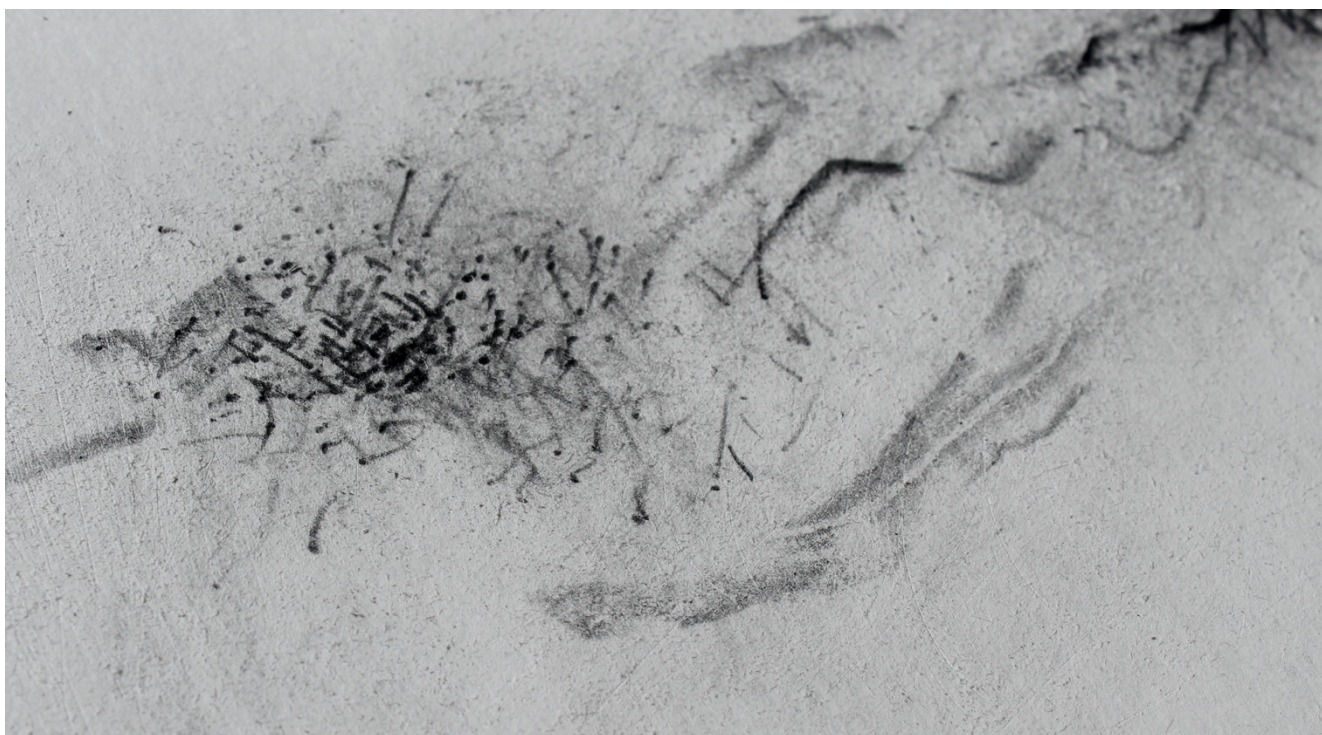
desvendar o sentido das coisas. Acreditamos por isso, que representar o espaço de forma diferenciada implica uma conjugação entre as sucessivas camadas de percepção num jogo dialético entre as suas visualidades.

A experiência que resulta das apreensões e experiências no território são ativadas na prática do desenho pelas sucessivas etapas do fazer como memória incorporada, através das quais se encurta a distância entre o corpo e o objeto desenhado. E de igual modo procuramos encurtar a distância entre as percepções, sobretudo a visual e a háptica.

Mais do que nos projetar num espaço ilusório, o sentido háptico estimula um contato sensível e corporalizado com as imagens. Nos desenhos que realizamos essa condição manifesta-se por um convite a uma observação aproximada do objeto desenhado obrigando o observador a percorrer a superfície do desenho (*Polvo Compacto*, Bilbao, 2019), a entrar nele para o ver *Desembaraço* (V.N. Cerveira, 2017) ou a sentir-se no espaço da ação como em *Trabalhos em curso* (Porto, 2019)<sup>o</sup> e só depois fazer uma interpretação. E mesmo que em nenhuma das situações o toque não aconteça as sensações tácteis são transmitidas visualmente, sugerindo que a dimensão háptica surja como um sentido tátil do olho.



Um texto mais alargado sobre esta  
este desenho encontra-se no capítulo  
*Pensar com as mãos*, no subcapítulo  
*projecto Tapumes*



img. 60 a 62 Flávia Costa, Detalhe da série *Desenhos de ouvido*, Proj. Tapumes, Porto (PT), 2018.

## 3.2 Da percepção do entorno à representação do temporário

### 3.2.1 Percecionar: uma atitude corpórea

Um das definições encontradas para a palavra percepção é a seguinte: *função de captação de informação dos acontecimentos do meio exterior, ou do meio interno, pela via dos mecanismos sensoriais* (Doron et al., 2001). De modo semelhante, Irvin Rock (1975) distingue o estudo da percepção das restantes ciências pelo facto de esta interessar-se com a aparência das coisas que resultam dos dados sensoriais e não com a realidade objetiva. Na concepção de Rock, o campo da percepção situa-se entre o domínio dos processos sensoriais em afinidade com o meio externo e do domínio dos processos cognitivos. Daí que autores como Sekuler & Blake (1990) ou Goldstein (2007), quando introduzem o conceito de percepção descrevem-no como um processo integrado numa cadeia de eventos onde o elemento final poderá ser chamado de percepção. Poderemos dizer, então que o propósito fundamental da percepção, consiste em saber como conseguimos apreender os objetos e os acontecimentos do mundo exterior e daí construirmos conhecimento. E que neste caso corresponde à construção de um conhecimento acerca de certas arquiteturas descartáveis no território urbano.

Os estudos de Descartes foram pioneiros acerca da teoria preceptivas, neles definiu relações entre os órgãos dos sentidos e o cérebro dando-nos uma visão localizada da mente (no cérebro). Numa perspetiva racionalista, defendia que através das relações de cálculo era possível construir uma representação mais ou menos precisa do mundo exterior, com isto Descartes explica que a percepção seja ela visual ou tátil era indireta.

À medida que o entendimento acerca do cérebro aumentava as explicações acerca dos fenómenos preceptivos acompanhavam essa evolução com foco na correspondência mente-corpo. O que leva muitos investigadores a questionar se a percepção resulta da aprendizagem (teoria construtivista) ou de estímulos sensoriais (modelo empirista). Os empiristas proponham que todo o conhecimento provém da experiência sendo as sensações visuais a base para interpretar o mundo e formar o conhecimento (Rock, 1975). Neste quadro conceptual o objeto percebido assemelha-se a um mosaico de estímulos exteriores construído através de qualidades isoladas que enviam informações aos órgãos dos sentidos. O que significa que tudo o que sabemos, vem do que vemos, ouvimos, sentimos e cheiramos. Pensamento indutivo<sup>R</sup>.

É já no século XX que a Filosofia se voltou para uma nova concepção do conhecimento sensível tendo em conta uma renovada visão da fenomenologia (enraizamento da consciência corporal) em diálogo com a psicologia da forma ou teoria da *Gestalt*. A partir de então a percepção deixa de ser entendida como um passo intermédio na relação sensação-percepção-cognição para tornar-se num processo contínuo onde as sensações fundem-se com a cognição. Nas palavras de Rudolf Arnheim *a mente funciona sempre como um todo. Toda a percepção é também um pensamento, todo o raciocínio é também intuição, toda a observação é também invenção* (2005, p. XVII). Com isto o filósofo advoga que a percepção não é uma atividade isolada, mas sim um conjunto de todos os nossos actos que se interligam no mundo e no meio. O que revela que a percepção é um conhecimento sempre provisório, incompleto, dinâmico ao invés de exaustivo e puro.

Uma proposta reiterada por Merleau-Ponty em “Fenomenologia da Percepção” (1999), onde reforça a ideia de que o mundo é ontologicamente aberto e inacabado assim como os objetos na experiência perceptiva. Estes últimos ao nunca se deram inteiramente (mas sempre por partes) requerem *uma infinidade de perspetivas diferentes contraídas numa coexistência rigorosa, e que seja dada como que por uma só visão com mil olhares*. (Merleau-Ponty, 1999, p. 107) para serem percebidos. Esta identificação em volta do objeto demonstra que, para Merleau-Ponty, a percepção não é um ato intelectual, mas de ordem ser *preceptivo-corporal* onde os dados perceptivos ligam-se entre si por meio de *uma síntese de transição* em que de cada percepção flui para outra. É neste enquadramento que o filósofo refere-se ao exercício perceptivo como uma atitude corpórea situada, o que significa uma percepção construída através de um corpo emaranhado numa dimensão espaço-

#### R

Enquanto os empiristas pelas vozes de John Locke ou George Berkeley tratavam a percepção como uma ferramenta do corpo. Os racionalistas defendiam que o conhecimento só poderia vir do pensamento puro. Aquele que resultava da organização e relações de cálculo que o cérebro fazia a partir da sua ligação com os órgãos dos sentidos. Para a ontologia cartesiana, fundada na dicotomia sujeito e objeto, os fenómenos do mundo sensível deixam de ter importância, e por isso a percepção fosse ela visual ou tátil seria sempre indireta.

temporal, e não apenas uma representação mental. O que pressupõe um corpo que percebe o entorno pela sua própria vivência e um mundo que se relaciona com esse corpo numa contínua reciprocidade: *O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles* (Merleau-Ponty, 1999, p. 122).

Nesta lógica de pensamento o corpo deixa de ser visto como um mero mecanismo biológico e soma de manifestações causais, para passar a ser visto como movimento, sensibilidade e expressão criadora: *o corpo, lugar da percepção, sujeito fenomenológico, é ele próprio elemento ordenador da paisagem que contempla e inventa*. (Rodrigues, 2000, p. 69). E onde os sentidos existem como aspetos do funcionamento dinâmico de todo o corpo em movimento, afastando-se assim da análise clássica de recetores passivos cujas impressões são combinadas somente em níveis mais altos do processo cognitivo.

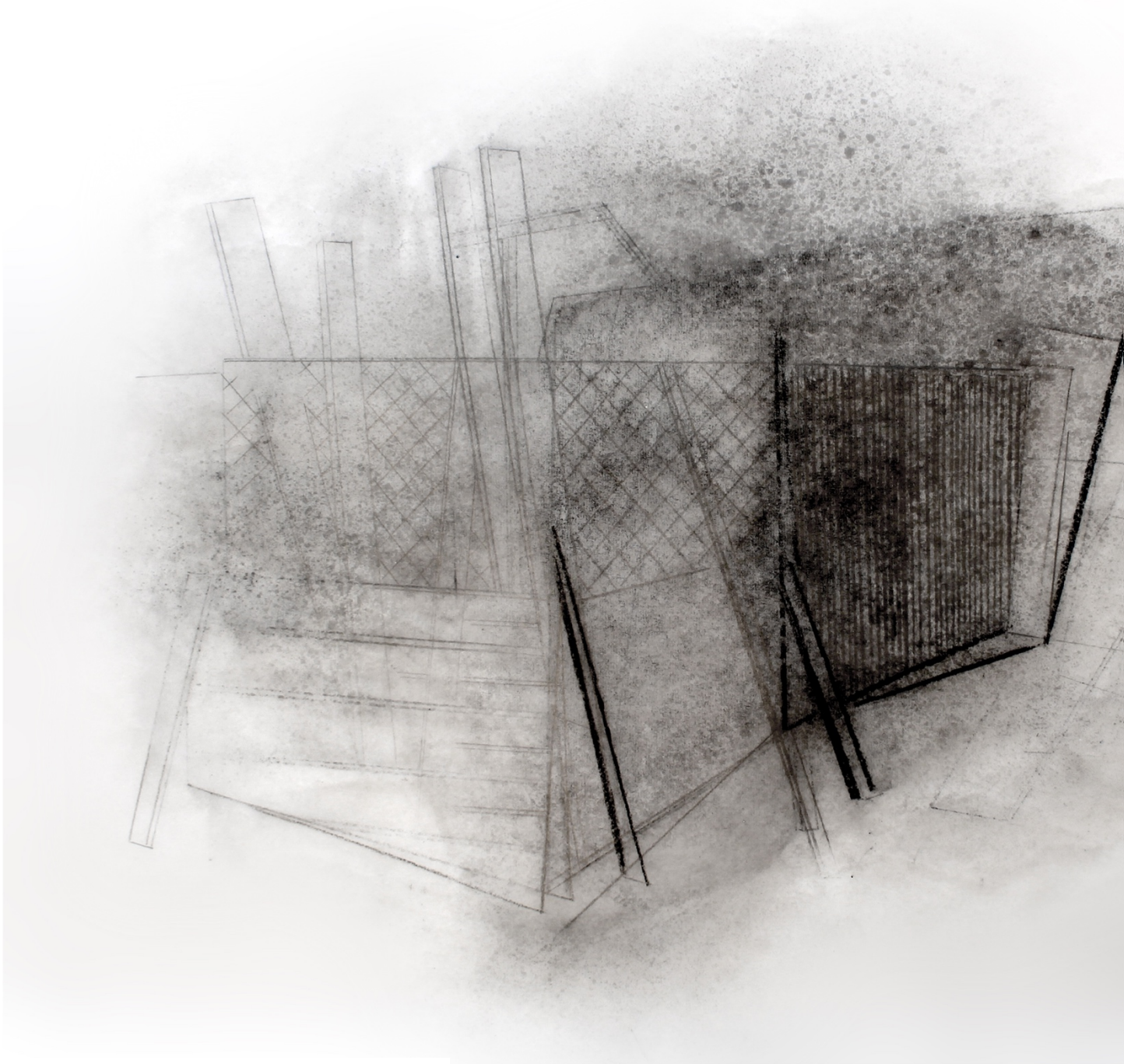
Ao valorizarmos a experiência corporal reconhecemos o espaço como expressivo e simbólico, assim como reconhecemos também, que a percepção que temos do mundo deriva das experiências pelas quais o nosso corpo passa na relação com ele. Isso ajuda-nos a compreender que as coisas e as referências dessas coisas, que originam a conceção do espaço, são um produto conjunto da percepção e ação individual desenvolvida pessoalmente para esse espaço em particular. Tal como a cognição é situada também o pensamento espacial emerge da atuação do corpo no espaço: *Os nossos corpos não apenas sentem, mas também participam no pensamento; usamos os nossos corpos para localizar, referir, medir, organizar e reorganizar, para transformar*. (Tversky, 2008, p. 213). O que faz com que o conhecimento espacial seja incorporado e situado.

É neste sentido, que enquadrámos também a necessidade de ampliar a reflexão acerca da função do movimento no exercício perceptivo, como sublinhava Merleau-Ponty (1975) uma vez, que é através dele que conseguimos aceder ao conhecimento corpóreo. Mais propriamente, o autor, falava de uma intencionalidade do movimento para mostrar que os movimentos não são meras repetições mecânicas, mas pensamentos em plena realização. Ou seja, que a nossa ação é geradora de sentidos e por isso ela pertence à dimensão da *poiesis* - criação. Assim, quando nos movimentamos há uma circularidade entre os acontecimentos do meio ambiente e os acontecimentos no nosso próprio corpo.

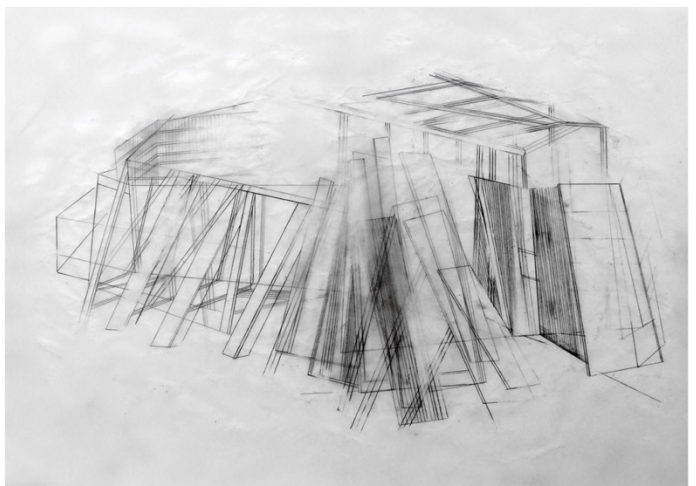
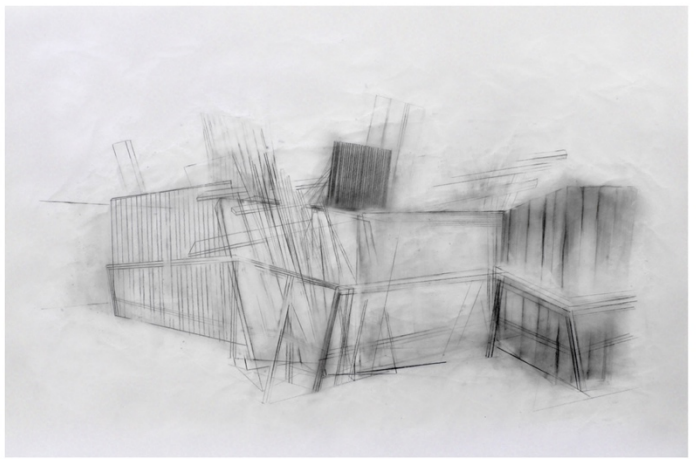
*Os movimentos, à medida que são executados,  
provocam modificações no estado do sistema aferente que, por sua vez,  
criam novos movimentos. Esse processo dinâmico assegura a regulação  
flexível de que temos necessidade para dar conta do comportamento  
efetivo.*

(Merleau-Ponty, 1975 [1942], p. 73)





img. 63 a 66 Flávia Costa, Série *Gipsy Drawings*, Barcelos (PT), 2017-18.





### 3.2.2 Perceber as estruturas no espaço à medida que caminhamos

Se é certo que os constrangimentos físicos, visuais e sonoros provocados pelas arquiteturas descartáveis marcam o espaço e a nossa experiência e percepção desse espaço, também não podemos esquecer que: *Sem objetos e sem fronteiras, o espaço é vazio. É vazio porque não há nada para ver, embora possa estar cheio de vento.* (Tuan, 1980, p. 13).

Vemos o espaço na relação entre coisas, sendo a sua percepção gerada através da inter-relação dos objetos: *todas as ações são efetuadas no espaço, e são guiadas e controladas (visualmente) por objetos em posições espaciais* (Müsseler et al., 2004, p. 129). É a organização estrutural do espaço, que define o seu carácter assim como as possibilidades de ser praticado dando-nos conta dos inúmeros acontecimentos, que o configuram e modelam a sua interpretação.

Esta relação entre visão e mobilidade foi abordada em “Visual Space Perception and Action” (2004) com os autores a sugerirem três distintos campos de investigação: o campo ecológico, o campo dos dois sistemas visuais e o campo construtivista, enfatizando nomeadamente a luz, o cérebro e o comportamento corporal.

Começando pelo campo construtivista, exploram-se os gradientes do comportamento humano, que permitem abordar o espaço a partir da experiência vivencial que ele provoca. O homem aprende a interpretar as sensações através da sua experiência com o mundo, uma vez que as imagens retinianas são, por si só, insuficientes para aceder a uma percepção. Neste caso para além de analisar o papel da percepção na ação, enfatiza a importância da ação para a percepção.

No campo dos dois sistemas visuais, ainda que também seja dada importância à luz no reconhecimento espacial, enfatiza-se a diversidade e dissociação entre a percepção/ação. Tendo para isso em conta a análise de dois canais do sistema visual: *um canal de percepção/cognição - normalmente denominado de visão-para-percepção, e um canal da ação, identificado como caminho para a visão-para-ação* (Müsseler et al., 2004, p.130). Quer isto dizer que *o que se vê* é diferente do *que é preciso para agir* (Müsseler et al., 2004).

Por último, e ao qual damos mais destaque, o campo ecológico. Uma teoria que assenta, sobretudo, nos estudos de Gibson (2015 [1979]) fundados no princípio de que percepção é direta, sendo obtida através dos movimentos (ativos ou passivos) do corpo em contacto com o ambiente. Para Gibson, os objetos tridimensionais, assim como o meio no qual eles estão inseridos, são constituídos por superfícies com texturas próprias, que organizam os raios luminosos (pelos fenómenos de reflexão, refração e outros) projetando na retina fluxos luminosos estruturados que transportam informação sobre essas superfícies.

Será então através da luz refletida nas superfícies, que os objetos se tornam visíveis e identificáveis. A partir daí conseguimos perceber a profundidade do espaço, estabelecer relações de proporção, orientação espacial e temporal assim como perceber as distâncias relativas dos objetos no nosso campo de visão. Desenhando um princípio de reciprocidade entre ambiente e corpo, no qual ambos os termos são definidos um em relação ao outro.

Gibson destaca ainda a importância da luz refletida na superfície dos objetos, para explicar que a percepção e a ação estão ligadas por relações potenciais de estímulo-resposta chamadas de *affordances* (Gibson, 1977). Estruturas ambientais, que fornecem parâmetros para proporcionar uma determinada ação e permitem ao sujeito compreender como utilizar o espaço, mesmo que este não lhe seja familiar. Na sua teoria cada objeto do ambiente possui diferentes *affordances* (dureza, forma, altura, cheiro, textura) especificadas na estrutura da luz à volta do recetor, e são elas, que designam o que as coisas permitem (*afford*) a um sistema de percepção-ação. Trazendo para um exemplo prático no contexto do espaço urbano, isto significa que um encontro com uma determinada cerca será assim diferente de um encontro com uma tenda ou composição de andaimes. E que tais encontros proporcionam um determinado comportamento e orienta as nossas ações num determinado sentido naquela ocasião em específico.

Segundo Gibson (2005), os organismos percebem as coisas e a si mesmos como parte de um ambiente real, que subsiste por si. Neste caso não há um conteúdo representacional interno, mas um estado de coisas externo que é percebido. Logo o conhecimento necessário para a

ação é perceptual e direto. O que torna a percepção numa atividade exploratória, que envolve os processos de procura visual, por meio da *ambient array of light* e da movimentação dos indivíduos no meio ambiente de forma ativa. No entanto, como explica Jochen Müsseler et al.:

(...) a estrutura vital da luz não é simplesmente dada, mas precisa ser extraída, os movimentos dos olhos, da cabeça e do corpo são vistos como partes do processo preceptivo. Por isso, a percepção significa perceber eventos, que mudam ao longo do tempo e do espaço através dos movimentos do corpo e do objeto. A percepção do espaço compreende as muitas superfícies que compõem o ambiente.  
(Müsseler et al., 2004, p. 130)

Partindo da citação de Müsseler começamos por lembrar que o olho é parte de um órgão duplo, composto por um par de olhos móveis, localizados numa cabeça (que pode virar, baixar e erguer) que por sua vez está vinculada a um corpo que pode movimentar-se. No seu conjunto estes órgãos compõem uma hierarquia do sistema perceptual (Gibson, 1966) e são inseparáveis do modo como vemos o espaço. Pois ambos estimulam a retina e deixando claro que a experiência cinética em geral envolve os problemas da chamada percepção do espaço.

Sabemos que a observação implica movimento, e que a observação das arquiteturas descartáveis caracterizadas pela recursividade, impermanência e trânsito, implicam uma atenção mais aprimorada ao movimento que realizamos. Um exercício que começa com o movimento realizado pelos nossos próprios olhos<sup>5</sup> e prolonga-se para o corpo, que percorre um espaço dando origem a diferentes respostas perceptuais. Neste caso, como sublinha Gibson (1954), o *feedback* visual é tão importante para desempenho motor quanto o *feedback* corporal, e por isso a “*cinestesia visual*” deve ser reconhecida juntamente com a *cinestesia clássica* (1954, p. 306).

É neste enquadramento que recuperamos a sua distinção entre os conceitos de *motion* e *movement*. O primeiro, *motion*, foi usado para *se referir à mudança na posição de um objeto* (1954, p. 306) estando o nosso corpo estático; o segundo, *movement*, aludia à *mudança na posição do corpo do observador* (1954, p. 306).

No que se refere à percepção visual da mudança de posição do objeto, a *motion*, e que pode ser, por exemplo, quando assistimos à montagem de uma tenda ou a alterações momentâneas nas composições de andaimes com as cortinas de rede a esvoaçarem livremente. Gibson explica que a questão é simples desde que consideremos o corpo e o olho imóvel. Salvaguardando que Gibson toma este movimento de fixação como uma postura ocular composta por movimentos muito pequenos, a partir da qual o autor formula a matriz ótica do ambiente (*ambient optic array*).

Nesta situação, a mudança da posição do objeto chega-nos à retina pelo estímulo luminoso provocado pelo seu próprio movimento. São as pistas estruturais (texturas, formas) capturadas por uma sequência de projeções retinianas *ambient optic array* específicas feitas pelo olho fixo, que fornecem as informações necessárias à percepção do movimento dos objetos. Já quando consideramos o olho em movimento, visão ativa, nas situações em que rastreamos a movimentação de um objeto por meio de um movimento de perseguição ocular rotativa (*pursuit movement*), o estímulo para a impressão de movimento não é tão fácil de definir. Neste ponto o autor sugere que talvez ao sentir o movimento do fundo o observador perceba o movimento relativo do objeto<sup>5</sup>.

No que respeita à percepção enquanto nos movimentamos, referimo-nos em especial os movimentos da cabeça e do corpo, consideramos uma dupla situação: a *paralaxe do movimento* (*Motion Parallax*) e o *foco de expansão*. O primeiro resulta do movimento dos objetos

## S

Na *The ecological approach to visual perception* Gibson dedicou-se a estudar tanto os movimentos locomotores como os oculares para mostrar uma complementaridade necessária entre ambos. Sobre estes últimos fez uma revisão acerca dos movimentos oculares tradicionais (*pursuit movement*, *Saccadic movement*, *Convergence and divergence*, *Compensatory movement*), percebendo como funciona o sistema visual (olho-cabeça) e não apenas como os olhos se movem. Pois é também através delas que percebemos o movimento dos objetos no espaço para além do nosso próprio movimento.

<sup>5</sup> Sobre o assunto têm sido desenvolvidos vários estudos que investigam os efeitos dos movimentos oculares na percepção do movimento do objeto (Wertheim, 1981, Pola & Wyatt, 1989, Brenner & van den Berg, 1994, Wertheim, 1994; Fookien et al., 2021; Brouwer et al., 2021; e na percepção do movimento próprio (Warren & Hannon, 1990; Royden, Banks & Crowell, 1992; Royden, Crowell & Banks, 1994; Freeman, Crowell & Banks, 1996).

derivado da nossa própria movimentação, sendo um exemplo demonstrativo de como as pistas tridimensionais da percepção do espaço dependem do movimento do observador.

À medida que nos deslocamos, a estrutura de perspectiva muda e novas informações sobre o ambiente vão sendo disponibilizadas. Há novos objetos e detalhes que se tornam visíveis. Quanto menor for o deslocamento menor será a mudança, já quanto maior for maior será também a mudança. Este é um fenômeno que aconteceu, por exemplo, quando caminhamos a par da gigantesca cerca de madeira na cidade de Helsínquia. À medida que a percorríamos e nos fomos afastando a cerca torna-se mais pequena, não quer isto dizer que a cerca encolheu. De modo semelhante é o que acontece quando caminhando em Bilbao e as torres de andaimes ficam mais pequenas. Essa diferença que notamos é especificadora da informação sobre o nosso movimento dando-nos indicações sobre a profundidade.

O segundo, o *foco de expansão*, constitui-se como um ponto fixo no espaço onde todos os vetores de fluxo devem convergir. Esses vetores conteriam toda a informação necessária para determinar o movimento dos objetos no mundo real, que é o objetivo final da percepção de movimento (Gibson, 2005). Este modelo de observação do movimento contraria a análise típica conhecida por para-brisas albertiano *Alberti's windshield* (Cutting, 1986) na qual a superfície de projeção move-se com o observador.

*Mas de que forma a percepção em movimento determina os modelos de representação ativados pelas arquiteturas descartáveis?*

Sabemos já que a percepção espacial é criada a partir da experiência com o espaço atendendo aos objetos em diferentes posições. Daí surgem as relações espaciais como “produto” de um conjunto de operações e cálculos produzidos na retina e no cérebro para ajudar-nos a entender o mundo e a interagir com ele (Van der Heijden et al., 1999). Essa suposição baseia-se no conhecimento de que nas vias visuais existem diversos mapas topográficos que se relacionam pelos estímulos visuais, sensoriais e motores (Gibson, 2005; Hurley, 1998). As arquiteturas descartáveis ao serem estrutura de natureza intermitente têm formas e escalas específicas, estão localizados num determinado campo visual e durante um determinado tempo. Então se o observador ou os objetos moverem-se algumas dessas relações também se alteram e modificam a sua percepção.

O modelo experiencial e o modelo formal enunciados por David M. Mark e Andrew U. Frank (1996) são exemplos de como podemos definir o espaço e as relações espaciais tendo em conta a experiência humana. O primeiro, o modelo experiencial, é baseado nas experiências sensorio - motoras e visuais com o nosso ambiente e formam-se nas mentes individuais à medida que os corpos e os sentidos associados experienciam a realidade envolvente. O segundo, o modelo formal, corresponde uma abordagem mais cognitiva formulada a partir de axiomas expressos em uma linguagem formal, como são exemplo os mapas.

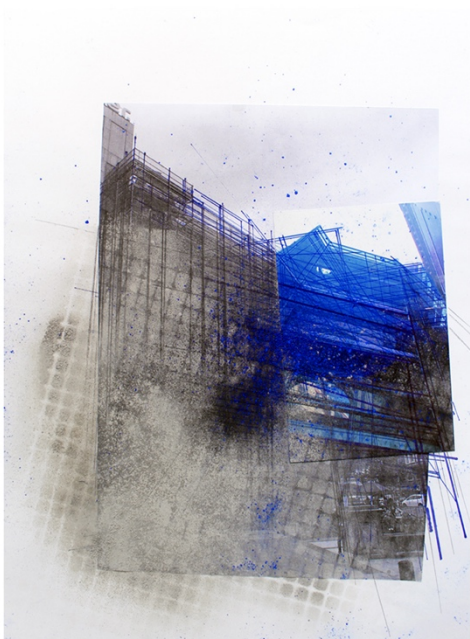
Estes autores sugerem-nos que a percepção e a cognição ocorrem por meio de modelos cognitivos e por imagens-esquemas. Estas são um tipo de estruturas mentais (esquemas) formuladas a partir das nossas experiências sensorio-motoras quotidianas com o mundo ao redor. Denominada de *esquema imagético* (Johnson, 1987) elas funcionam como metáforas espaciais que organizam o pensamento e a ação: contentor-conteúdo, interior-exterior, dentro-fora. Enquanto método de espacialização fornece-nos uma ideia de estruturação esquemática da imagem do espaço vivido e das relações aí estabelecidas fornecendo ainda a base para outros domínios. Estes conceitos espaciais estão muitas vezes relacionados com representações abstratas, que se traduzem por meio de gráficos. Uma das mais omnipresentes e conhecido é o mapa, que para além de comunicar o espaço em termos de escala e distâncias é composto pela relação espacial entre os diferentes elementos. Sobre a forma como os gráficos podem comunicar Tresvsky (2000) revela, que estes instrumentos de representação têm um papel privilegiado pela possibilidade de utilizar o espaço e os elementos do espaço para expressar diretamente os significados e relações espaciais.

Saber onde estamos, o que nos rodeia e que o nosso próprio corpo está a fazer e sentir é antes de mais essencial para a nossa própria sobrevivência, mas é igualmente importante para o desenvolvimento da cognição espacial e consequente representação do espaço. A este respeito Barbara Tversky et al. (1999) apresenta três tipos de espaço relacionados com os modelos experienciais, são eles: o espaço de navegação, o espaço que circunda o corpo e o espaço do corpo.

O primeiro correspondente ao espaço onde nos deslocamos para descobrir e explorar o ambiente e resulta das sucessivas camadas de mediação da experiência espacial. Já o segundo - o espaço que circunda o corpo - funciona como um modelo de estrutura espacial (Franklin e Tversky, 1990) criado a partir das extensões dos três principais eixos corporais (cima-baixo, esquerda-direita, trás-frente) e serve para rastrear a área da ação imediata tanto do nosso corpo como dos objetos ao nosso redor. Por último, o espaço do corpo refere-se aos mapas mentais do nosso corpo para controlar os próprios membros.

Esta distinção funde-se no argumento de que o espaço é demasiado complexo para ser visto de um único ponto de vista. E embora estas três formas de interação com o mundo espacial sejam conceitualizadas e esquematizadas de forma diferente, de acordo com as ação e percepção em cada um deles, as três complementam-se. Isto acontece porque interagimos com o mundo movem-nos nele. Nesse exercício incorporado e situado a autora lembra-nos ainda, que a nossa imaginação é habilitada pelo corpo e pelo mundo, por isso: *as representações e processos utilizados para compreender o mundo espacial e atuar nele são aqueles que permitem a invenção, a criatividade e a descoberta* (Tversky, 2008, p. 213).





img. 67 a 70 Flávia Costa, *Série Olhar para cima II*, Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao (ES), 2019.

### 3.3 Ver para além das formas

Sendo a forma uma configuração das coisas, a percepção da forma é um processo fundamental para reconhecer um objeto. Começa pela deteção e identificação das suas características primitiva seguindo-se para uma análise acerca do modo como relacionam-se e integram-se umas nas outras por meio de um conjunto de relações entre pontos, linhas, superfícies. Isto significa que o todo (a forma e a percepção espacial num modo mais geral) é criado a partir das relações entre as partes constituintes<sup>T</sup>. Uma análise que fazemos, maioritariamente, por meio da apreensão visual.

Todavia pensar nas estruturas descartáveis enquanto formas requer um entendimento mais complexo. Em parte, porque as formas de que aqui falamos (as das tendas, das construções dos andaimes, das cerca) são indisciplinadas na medida em que assumem múltiplas temporalidades e possibilidades construtivas. Uma indisciplina, ou se preferirmos, uma disciplina transformativa, que as disponibiliza a reconfigurações e adaptações constantes conforme os espaços, as situações e os períodos de permanência. Acrescentando-se a isso o facto de marcarem o espaço, alterarem as nossas performances espaciais e estados emocionais, despertarem sensações, quer de repulsa, ânsia ou saturação. Elas são, como descrevem as pessoas com quem fui conversando nas ruas intrusivas, impertinentes, desafiadoras... Refletir através da prática do desenho sobre as arquiteturas descartáveis é, então, especular sobre a instabilidade formal e temporal, mas também acerca do campo semântico e retórico destas formas intermitentes num espaço que é de matéria plástica e mutável: o espaço do Desenho.

Sabemos de antemão, que o desenho é um meio que permite relacionar a nossa percepção do mundo com as ideias que temos dele. Como uma prática criativa de ordem visual permitem-nos desenvolver procedimentos de configuração e modelação da experiência do mundo através da representação, tornando possível especular acerca do que o mundo é e daquilo que pode ser. Mas para que isso aconteça precisamos de formas gráficas para que esses pensamentos se tornem visíveis e partilháveis. *Nestes mundos imaginários, em que o artista é o geómetra, o mecânico, o físico e o químico, o psicólogo e o historiador, a forma através do jogo de metamorfoses, vai continuamente do seu constrangimento à sua liberdade* (Focillon, 2016, p. 91). Ganha corpo na matéria através dos instrumentos e pelas mãos de quem as faz.

Mas para que isso aconteça, acreditamos, que nunca será suficiente abrir os olhos para ver. Queremos com isto dizer, que a natureza construída da experiência visual não se refletirá apenas numa apreensão subjetiva de uma realidade que é objetiva. Significará também, a par de um conhecimento incorporado, uma *modelação da realidade que é aprendida pelo olhar que apreende* (Gomes, 2018, p.8). E assim do mesmo modo que aprendemos a andar aprendemos a ver e organizar o mundo das formas e aprendemos, igualmente, a desenhar e a ver pelo Desenho (Massironi, (1982) 2015). Um olhar que desenha é já aquele que constrói e manipula, que tem como base o desfazimento consciente e deliberado. Isto significa que se construi o mundo no processo de o apreender como coisa organizada, para de seguida, questionarmos e reinventarmos as suas gramáticas (Gomes, 2018). Neste caso, aprender a ver as arquiteturas descartáveis significa então integrá-las no campo do visível enquadradas numa rede de significações.

Para melhor percebermos este rizoma de conteúdos, começamos por falar da capacidade que os nossos olhos têm de interpretar o ambiente circundante usando luz refletido pelos objetos no ambiente. É o que chamamos de percepção visual. Historicamente, o sentido de visão foi considerado a primeira e mais viável fonte de sabedoria estando diretamente relacionada com o intelecto e o raciocínio. O pensamento filosófico e científico de Descartes no século XVII apesar de considerar como o mais nobre a abrangente dos sentidos equacionava-a com o tacto por considerá-lo menos vulnerável ao erro do que a visão. A este respeito Richard Gregory (1973) explica-nos os estímulos sensoriais exteriores são fornecedores de dados para construção de hipóteses sobre o mundo externo, as hipóteses selecionadas seriam as percepções e as falhadas seriam as ilusões (ópticas). E que por isso a percepção de um objeto requer alguma adivinhação.

T

Um ponto de vista defendido pela teoria Gestáltica, para a qual a percepção é entendida enquanto uma organização de eventos no cérebro que se interligam. Sobre este enquadramento a percepção deixa de ser entendida como um passo intermédio na relação sensação-percepção-cognição para tornar-se num processo contínuo onde as sensações fundem-se com a cognição. É que confere capacidade às pessoas de perceberem um mundo visual coerente e organizado em objetos com significado, ao invés de uma justaposição caótica de cores que estimulavam os recetores na retina. O que revela que a percepção é um conhecimento sempre provisório e incompleto ao invés de exaustivo e puro.



É na mesma linha de pensamento que Tim Ingod (2000) argumenta, que a visão *nunca poderá ser nada mais que provisória* (Ingold, 2000, p. 246), uma vez, que produz um conhecimento que é indireto baseado nos dados limitados disponíveis na luz. O que por si suscita por vezes incertezas ou até ilusões óticas, um tipo de dúvidas que não existem quando tocamos ou ouvimos alguma coisa.

A estas teorias, que questionam a objetividade do olhar John Berger (2005) lembra que como vemos antes de falarmos é a visão que estabelece o nosso lugar no mundo, no entanto, o que pensamos e o que sabemos afeta também o modo como vemos. Já no texto seminal que dedica ao problema das formas nas Belas Artes Hildebrand (1893) explicava que no nosso dia a dia envolvemo-nos com várias atividades, que combinam diferentes modos de ver. Mas como precisamos apenas extrair algumas pistas para nos orientarmos no espaço, não temos consciência do quanto a nossa ideia de forma e espaço deriva do estímulo da coisa específica que vemos e quanto de nós mesmos adicionamos ao que estamos a ver. Algo que Nelson Goodman (2006) explica do seguinte modo:

*O olhar chega sempre atrasado ao trabalho, obcecado com o seu próprio passado e com velhas e novas insinuações do ouvido, do nariz, da língua, dos dedos, do coração e do cérebro. Não funciona como um instrumento isolado e independente, mas como um membro diligente de um organismo complexo e caprichoso. Não só o modo como vê, mas também o que vê é regulado pela necessidade e pelo preconceito. Selecciona, rejeita, organiza, discrimina, associa, classifica, analisa, constrói.*  
(Goodman, 2006, p. 39)

Isto leva-nos a perceber, que a percepção visual não se limita a um registo imparcial dos objetos ou cenas observadas. Não há um olhar inocente nem puro. Por outras palavras, significa que perante uma forma a ser percecionada o cérebro responde por meio de uma sensação (uma cor, um cheiro) ou associação de sensações. Por exemplo, quando vemos tapumes e as consequentes configurações do espaço sentimos uma certa ansiedade e insegurança, que nos leva a adotar um outro ritmo de caminhada. Isso diz-nos ainda, que perceber alguma coisa visualmente é um processo unitário e complexo entre a aquilo que está diante de a nós com e as informações que vêm da experiência, memória e a atividade sensorial.

Esta consideração converge nos argumentos apresentados por Arnheim (1969) de que a percepção visual e o pensamento atuam reciprocamente, uma vez que a experiência sensorial inclui, para além de ver ou tocar, a imagens mentais que compõe a nossa visão do mundo. O pensamento visual ao operar por imagens em vez de manipulação de números e palavras dá-nos a capacidade de visualizar as coisas, o que prova que a percepção visual consiste antes de tudo no desenvolvimento de formas ou artefactos visuais. Sendo o seu uso quase obrigatório para explicar como vemos, algo que não acontece quando queremos falar do nosso olfato ou tacto.

Mas esse olhar que explica também não é inocente. Basta pensarmos que quando olhamos para algo procuramos captar características proeminentes dos objetos, aquilo que mais os caracteriza e os traços relevantes que determinam a sua identidade assim como do espaço onde ocorrem. Didi-Huberman (2011) sugere, a este respeito, um jogo complexo de inter-relações entre objeto/sujeito por meio daquilo que vemos, mas que também nos olha. Segundo o autor com base nessa dialética recíproca desencadeiam-se imagens, que passam a integrar o próprio objeto e por isso um objeto nunca será apenas um objeto, referindo-se a uma representação formalista.

Um pensamento que cruzamos com o de Jean-Marie Schaeffer (2021) que argumenta que quando nos envolvemos no acto de olhar alguma coisa, isso produz-nos satisfação e dá-nos entusiasmos para continuamente o fazer. Esse envolvimento pode ser descrito como uma relação estética e, portanto, um modo de experiência que ultrapassa a dimensão formal do objeto. Dito isto, uma cerca nunca será apenas uma construção retangular de madeira ou chapa metálica disposta em linha por alguns metros a delimitar algo, assim como uma tenda nunca será apenas um

pedaço de pano esticado nas extremidades. A sua representação está diretamente relacionada com a nossa capacidade humana de imaginação que nos leva a associar um conjunto de imagens, sentidos, cores, formas que lhe atribuem um sentido.

Vindo das neurociências, as contribuições de António Damásio (1994) referem que as imagens são provavelmente o principal conteúdo dos nossos pensamentos e são estas que nos suscitam emoções independentemente da modalidade sensorial em que são geradas. Interpretando as palavras de Damásio quando, por exemplo, olhamos para uma destas estruturas temporárias ou escutamos os sons dos trabalhos de estaleiro de obras estamos a formar imagens perspéticas a partir de modalidades sensoriais diversas, que são depois organizadas num processo chamado pensamento. As emoções e os pensamentos associam-se numa rede onde comunicam reciprocamente, e faz com que certos pensamentos evocam certas emoções e por sua vez certas emoções evocam certos pensamentos. São as emoções que nos diferenciam uns dos outros e torna-nos únicos. É a partir deste ponto que Damásio (1994) introduz a hipótese do *marcador somático*<sup>U</sup> como um processo emocional, que guia o nosso comportamento e processo cognitivo assim como as nossas tomadas de decisão. E que nesse estudo refletem-se, desde as cidades escolhidas para estudar, como pelo tipo de estruturas e decisões gráficas tomadas no desenvolvimento do cada projeto.

Tal consideração remete-nos, mais uma vez, para a visão fenomenológica de Merleau-Ponty (1999) onde enfatiza o corpo como um instrumento sensível na tarefa de construção de saberes e produção de subjetividades. É ele que intermedeia o conhecimento que vem do que vemos, cheiramos ou tocamos. É nesse processo que as sensações aparecem associadas aos movimentos e onde cada objeto convida à realização de um gesto, que por sua vez, induz à criação de novas possibilidades de interpretação e visibilidade.

A ideia de que ver faz parte de um sistema mais complexo, que vai desde os fenómenos físico, preceptivos e também emocionais, é paralela à proposta defendida por Simon Down (2019) onde apresenta *o desenho - tanto o verbo quanto o substantivo - como um efeito emergente de um sistema adaptativo complexo*. (2019, p. 1). Segundo Down o desenho precisa ser considerado como um processo dinâmico de interação entre *diferentes partes de um sistema desenhista/espectador, material/conhecimento, artefacto/ação* (p. 11), a partir do qual desenvolvem-se um ciclo feedbacks que influenciam os desenhos futuros. Há, portanto, uma relação direta entre desenho e a memória como ferramenta que antecipa o novo. Numa estranha ordem das coisas, como diria Damásio (2017), projetamos uma situação futura chegando mesmo a visualizar as consequências tendo em conta a reação do nosso corpo e da nossa memória a um histórico experienciado.

Assim o olhar que desenha, é um olhar pouco inocente e puro, que se deixa influenciar pelos vários enunciados (visuais, formais, experienciais, hápticos, semânticos) suscitados pelas arquiteturas descartáveis transformando-os em matéria poética. E que parte de uma visão baseada na interação dos sentidos e um conhecimento háptico. Desenhar é assim um processo de observação e expressão, de dar e receber. Todo o desenho combina uma parte do objeto visto e da desenhadora, do seu mundo mental e imaginário.

#### U

Os *marcadores somáticos* são criados ao longo da nossa vida durante todo o processo de socialização e interação cultural. E correspondem aos sentimentos do corpo associados às emoções perante determinadas situações, como por exemplo memória emocional vinda da infância de ver os toldos a esvoaçar na feira em Barcelos, ou da memória de emoções positivas de fazer o trajeto entre a estação de Campanhã e a FBAUP (projeto Tapumes). Damásio considera a esse respeito uma complementaridade entre a razão e emoção.





img. 71 Flávia Costa, *Are you going to follow me?...* Processo, Proj. *The fence*, Helsínquia (FN), junho 2019.



# 4

## capítulo

## Capítulo 4: Pensar com as mãos

*Numa folha em branco escreve o que te vem à cabeça. Selecciona cinco palavras, constrói uma pergunta. Pensa nela. Dissecta-a. Esquematiza o que vais pensando. Cruza informação, Menciona artistas, obras e bibliografia. Aponta para onde queres e... Pensa com as mãos!*  
*Afasta-te, observa, problematiza. Volta à folha. Acrescenta. Substitui. Corrige. Olha de novo. Muda, se for o caso.*  
*Reflete sobre isso. Procura chegar a uma conclusão.*

### Nota introdutória

Esta instrução é, talvez, a que melhor descreva a relação dialética desenvolvida entre a prática artística e o exercício escrito autorreflexivo. Refletir sobre a criação artística a partir dos processos que lhe são intrínsecos, envolve perceber que as suas práticas se desenvolvem num diálogo contínuo entre o fazer e o pensar ou entre o físico e o mental (Whitehead, 1968). Esta relação complementar é por nós traduzida pela expressão “Pensar com as mãos”.

Martin Heidgger (2010 cit in Pallasma, 2018) defendia que não podemos reduzir a mão unicamente à sua função de agarrar, pois cada um dos seus movimentos leva consigo um pensamento. Ela tem sonhos e suposições e ajuda-nos a entender a essência mais íntima da matéria.

Para além do conhecimento sensorial e incorporado que a mão nos permite, ao usar expressão “Pensar com as mãos” estamos a assumir que numa pesquisa conduzida pela prática as novas ideias advêm do manuseamento do processo material (Bolt, 2010), subjacente a um ciclo de feedback contínuo entre prática e teoria. Também a noção de *experiências exploratórias* (Schön, 1991 cit in Dryssen, 2011) enfatiza o poder da prática artística de natureza aberta e especulativa, na qual se pesquisa a formação de regras alternativas para alcançar novos entendimentos sobre a realidade investigada.

Ainda que enquadrada numa investigação académica em que há a necessidade de uma produção teórica reflexiva materializada num

documento escrito, a *exegesis*, a nossa pesquisa artística constrói-se através do desenho.

O processo de desenhar é também um processo de investigar, de adquirir conhecimento e estudar aquilo que os olhos vêm por meio da representação. Gemma Aderson (2017) tem dado um importante contributo a este respeito. Ao questionar o desenho como meio de representação, processo e comunicação, a artista investigadora ampliou as suas potencialidades em gerar e comunicar conhecimento em todas as disciplinas. Ressaltando a importância do desenho como meio de observação e registo capaz de tornar visível o invisível ou explorar o desconhecido.

Nas linhas seguintes iremos descrever como investigamos a partir do ato de desenhar. Começamos por situar a investigação artística com base na sua natureza experimental que permite a quem desenha explorar múltiplas respostas para um mesmo problema.

Metodologicamente recorremos ao modelo *The RSVP cycle* (Alphrim, 1969), que pela liberdade de combinações infinitas deu-nos ferramentas para desenvolvermos uma miscelânea de experiências exploratórias e especular sobre várias hipóteses representativas. De um desenho de natureza ativista (Deutsche, 2001), que é por definição operativo (Tschumi, 2001) a abordagens que se aproximam do termo *hiperdesenhos* (Sawdon & Marshall, 2012) numa lógica de reencenação .



## 4.1 O desenho como pesquisa

### 4.1.1 Um olhar sobre a discussão

De uma posição subsidiária a uma disciplina autónoma, a história do Desenho é marcadamente complexa e plástica por natureza. O que tem colocado o desenho como um dos meios pelos quais tem-se compreendido uma alargada gama de disciplinas (cartografia, ciências, geometria, matemática, engenharia) procurando maneiras diferentes de romper ou repensar o padrão para criar modos alternativos de pensamento.

A natureza aberta faz do desenho um instrumento de experimentação e comunicação capaz de abordar diferentes realidades e processos criativos: a *pesquisa de desenho apresenta uma poderosa oportunidade para demonstrar a capacidade de gerar novos conhecimentos sobre o visual e comunicá-lo através de imagens visuais* (Garner, 2008, p. 17). É deste modo que Steve Garner, assim como John Berger o fez em “Modos de ver” (2005), alude para uma mudança do pressuposto da supremacia da palavra escrita na pesquisa visual. Defendendo, para isso que há também outros métodos rigorosos, inovadores, muitos deles não-verbais de divulgação da pesquisa em desenho e temos o dever de explorá-los <sup>6</sup>.

*Drawing as way of knowing in Art and Science*, da autoria de Gemma Aderson (2017) é um exemplo disso. Focada na necessidade de novas práticas de produção de imagens para a representação dinâmica de sistemas vivos (campo da Biologia), Anderson questionou o desenho como ferramenta epistemológica capaz de interrogar formas, simetrias e formulações. Os desenhos que daí surgiram em resposta a modelos científicos introduzem vários métodos de classificação que podem ser aplicados *em* e *por* meio do desenho como a (morfologia, isomorfologia e isomorfogénese). Segundo o artista/investigadora, entender o desenho como ferramenta de pesquisa pode ser uma abordagem ou método fundamental para a pesquisa, exploração e investigação tanto a artística como a científica. Mais especificamente sobre o desenho explica, que se por um lado tanto o conhecimento quanto os *insights* (um tipo de conhecimento por intuição desenvolvido quando estás envolvido em qualquer coisas) que daí resultam manifestam-se no resultado do desenho como representação gráfica, por outro também se desdobram durante o processo. O que faz com que a sua pesquisa e as suas descobertas podem ser descritas como explorações *dentro do desenho, através do desenho, com o desenho ou no desenho*. A par disso o seu projeto mostra-nos ainda uma abordagem metodológica, que pode ser transferível para os métodos atuais de pesquisa artística.

Um pressuposto que está também a ser estudado no projeto colaborativo *DRAWinU* (FBAUP, Portugal) no qual o desenho é assumido como uma disciplina interdisciplinar norteada por uma pluralidade de metodologias, abordagens e práticas no contexto da Universidade do Porto. Longe da sua longa tradição enquanto ferramenta artística, aqui o foco volta-se para a sua *ancestral ligação ao território da visualidade: o desenho é um modo de tornar visível, de comunicar o que é (ou pode ser) do domínio do visual* (Bismarck, 2021, p. 5). Onde aborda-se o desenho como notação, mapeamento, comunicação e habilidade manual. E, por isso, *DRAWinU (2021-2023)* lança-nos um olhar para o desenhar entre fronteiras, de modo a descobrirmos novos vocabulários e regras que possam ser incorporadas no processo de pesquisa permitindo a sua expansão e evolução <sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> O interesse crescente pelo desenho como meio experimental, investigativo e exploratório com relevância interdisciplinar é evidenciado nos últimos anos pelas numerosas conferências exposições e publicações, que contribuem para a consolidação do estatuto da prática do desenho. Tais como: *Thinking through Drawing* (<https://www.thinkingthroughdrawing.org/symposia-publications.html>); *TRACEY journal: Drawing and Visualisation Research* (<https://www.lboro.ac.uk/microsites/sota/tracey/journal/thin1.html>); *Drawing: Research, Theory, Practice; Drawing Out Conference* (<https://sites.google.com/denison.edu/drawn-out-conference/>);

Assim como nas publicações: *Lines of Thought: Drawing from Michelangelo to now*, (Seligman, 2016); *The Drawing Now: Eight Propositions* (Hotpman, 2002); *On line: Drawing in the Twentieth century* (Buttler and Zegher, 2010); *The primacy of drawing* (Petherbridge, 2008); *Writing on: Essay on Drawing Practices and Research* (Garner, 2012); *Drawing Hyperdrawing: Beyond the Lines of contemporary Art* (Sawdon and Marshall, 2012); *Drawing as hypothesis: Figures of thought* (Gansterer, 2011) e *Drawing as way of knowing in Art and Science* (Anderson, 2017).

<sup>7</sup> E no qual participo com contribuições desenvolvidas deste projeto de doutoramento. nomeadamente a respeito da tarefa *Drawing Based Research Between ART and STEM*. Com o objetivo de contribuir na investigação que está a ser feita cruzando a investigação artística com as ciências do território e a mobilidade do corpo. E que por si prolonga a investigação iniciada com este projeto doutoral.



img. 72 Gemma Anderson, *Leaf Form*, 2012-2014.



img. 73 Gemma Anderson, *Eight Fold Symmetry*, 2012-2014.

A pesquisa artística, campo onde o desenho se enquadra, está diretamente relacionada com o interesse em obter experiências concretas na tentativa de transmiti-las de forma sensorialmente perceptível. E assim incitar à reflexão, perturbação ou provocação. Estelle Barret (2007) defende, que o artista tem um papel valioso a desempenhar na reconfiguração e ampliação de novas fronteiras de pesquisa, sendo ela *uma nova espécie de pesquisa, uma investigação generativa que baseia-se em metodologias subjetivas, interdisciplinares e emergentes que têm o potencial de estender as fronteiras da pesquisa* (Barret, 2007, p. 1).

Mas não só a *espécie de pesquisa* como a própria palavra *pesquisa*/ *investigação* é muito recente nas Artes Plásticas (e muito controversa) e mais ainda no campo do Desenho. Allan Kaprow, na sua pedagogia radical falava, por exemplo, de modelos de aprendizagem. Os *learning models* eram *alegorias da investigação filosófica, rituais de treinamento de sensibilidade e demonstrações* (Kaprow 2003 [1974], p. 130).

A discussão inicia-se muitas das vezes com o próprio significado da palavra *investigação*. Numa visita ao dicionário de língua portuguesa encontramos a seguinte definição *estudo ou série de estudos aprofundados sobre determinado tema, numa área científica ou artística; pesquisa*<sup>8</sup>. Partindo desta abordagem sucinta acerca da palavra *investigação*, consideramos o seu emprego no campo artístico numa aproximação à conceção institucionalmente formalizada da expressão de “prática artística”. A *prática* é termo usado para descrever um fazer artístico aludindo a um ensaio disciplinar para o domínio de componentes técnicos, modos de produção e processos de criação artística. Que por sua vez é estruturado por preocupações teóricas, considerações técnicas, metodologia, influências disciplinares e as experiências pessoais. É esse fazer que se disponibiliza à análise e discussão por meio de debates, que promovem a “Prática” como um produto artístico em si mesmo, prática como pesquisa.

Um posicionamento que pode ser encontrado nas propostas que enfatizam a investigação pela *práxis*, tais como: *Practice as Research* (Barrett e Bolt, 2007), *Practice-based research* (Sullivan, 2005), *Arts-based research* (Barone & Eisner, 2012), *Practice-led research*, (Smith & Dean, 2009) *Arts informed research* (Cole, 2004; Cole & Knowles, 2008) ou *Artography* (Irwin, 2004). Assim como o amplamente conhecido ensaio *Research in Art and Design* onde Christopher Frayling (1993) sugere três categorias de pesquisa (*Research for art and design, Research into art and design, and Research through art and design*).

<sup>8</sup> Porto Editora – investigação no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2022-11-04 16:12:45]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/investigacao>

O pluralismo metodológico que todos estes enunciados sugerem é complementar ao princípio de que a pesquisa artística ocorre *na e através* da criação de arte, centrando a atenção no processo criativo. Mas é também revelador da dificuldade em vincular os termos “investigação/pesquisa” e “arte” ou “Investigação/pesquisa” e “Desenho” assim como as múltiplas proposições que poderiam funcionar como um possível elo. Segundo Smith (2008) a discussão poderá se acalmar, ou pelo menos partilhar um ponto em comum, a partir do momento em que entre artistas, académicos, curadores tenham a uma compressão geral de que *a pesquisa envolve fazer: ver e olhar, saber, desconhecer, orquestrar e fazer – mesmo que muitas vezes haja incerteza em tal fazer* (2008, p. xxii). Sublinhando que para o artista fazer pesquisa é lidar com os prazeres e com os perigos do ato de buscar o que ainda não conhece e de se disponibilizar aos encontros com a incoerência, caos e admiração que isso lhe poderá provocar. Smith explica que *a pesquisa, e o processo de “fazer pesquisa”, é aquele ponto essencial no qual começamos a perguntar - de maneiras discursivas e autorreflexivas - certos tipos de questões* (Smith, 2008, p. xxii).

Ao questionar começamos a interrogar criticamente e encontrar novas formas de pensar sobre as nossas culturas visuais, textuais, sonoras, os nossos arquivos. E, por sua vez isso leva-nos a moldar a forma futura (assim como o passado) de uma disciplina, interdisciplinaridade ou área de estudo, sujeitos e objetos de estudo e até novos tipos de práticas curatoriais e artísticas. Estas características aliadas à vontade dos artistas de descobrir a complexidade do seu objeto de estudo e gerar as suas próprias experiências em vez de apenas analisá-las, leva-nos a recorrer a uma rede de aprendizagens e pesquisas múltiplas, que estabelecem aproximações/colaborações com outros campos disciplinares. Os estudos artísticos ao oporem-se ao modelo monodisciplinar consagrado na investigação (institucional), são qualificados como *indisciplinares* (Rancière, 2011), *interdisciplinares* (Fagnart, 2005) ou *transdisciplinares*. Apesar das diferentes nomenclaturas uni-as o argumento de que fronteiras disciplinares deixam de representar um limite fixo e transformam-se numa zona intermediária, onde o conteúdo do assunto estudado tem a possibilidade de se expandir e tornando-se mutável e imprevisível. Sendo aí que a poética do conhecimento acontece. Neste ponto a *arte como pesquisa - cria espaço para o que é impensado e inesperado* (Borgdorff, 2012, p. 196).

Baseada numa condição de contingência é a sua abertura, que nos convida a ver as coisas uma e outra vez de forma diferente, através de abordagens que emergem da ação ou prática no tempo sem apoiarem-se apenas na lógica do pensamento (Barret, 2007). E que nos leva a propostas que consideram o processo de criação artística como um espaço de conhecimento *per si* (Barone, 2001). Salvaguardado, pelo facto de que *pesquisa dos artistas pode não envolver uma investigação rigidamente sistemática, mas também não é meramente “intuitiva”* (Barone, 2001, p. 26). Por sua vez Sullivan (2005) refere-se a uma forma de *transcognition*. Ou seja, um *transconhecimento* recursivo e reflexivo, cujas premissas permitem estruturar os termos em que desenvolve-se a investigação, bem como os produtos daí resultantes (texto, pintura, escultura, vídeo, fotografia, instalação multimédia).

Com estes pontos de vista percebemos, que ainda que o verbo “saber”, que maioritariamente nos remete para critérios que pertencem ao mundo das ciências exatas, deixa de ser intransponível e aceita novas interpretações. No texto “The magic is the handling” Barbara Bolt (2010) defende que o carácter distintivo da pesquisa baseada na prática reside em dois pontos, nomeadamente, na sua capacidade de gerar conhecimento pessoalmente situado<sup>U</sup> e novas formas de modelar e exteriorizar esse conhecimento.

Sobre o conhecimento pessoalmente situado, começamos por referir que sendo levado a cabo pelos artistas, que experienciam, tomam decisões, assumem posições e adotam posturas este conhecimento é incorporado nas obras de arte e nas próprias práticas artísticas. E por isso as obras de arte não descrevem, explicam ou analisam, mas elas adotam e incorporam pontos de vista e valores assim como revelam a natureza notável da nossa curiosidade pessoal, política, estética, criativa e emocional. O que nos leva a perceber que a investigação artística é, então, a investigação sobre a natureza desta adoção e sobre esta incorporação. E que se manifesta pelo manuseamento prático dos materiais e experiências no decorrer do desdobramento processual, no qual destaca-se a sabedoria sensorial e corporal de uma mão que pensa.

Diz-nos Juhani Pallasmaa (2018(2009)) que *a mão não é unicamente um executor fiel e passivo das intenções do cérebro, ela tem a sua intencionalidade, o seu conhecimento e*

as suas próprias habilidades. (2018, p. 20). À mão é assim atribuída uma capacidade criativa de imaginar e de ultrapassar limites da matéria, o que leva Richard Sennet (2008) a falar de uma mão inteligente, que treinada pela repetição do toque e do movimento adquire habilidade técnicas. Recorrendo à figura do artesão e às suas habilidades de fazer as coisas bem, explica que tais habilidades são apreendidas incorporando a sequência de movimentos de uma experiência “vívda” em vez de “conhecida”. Uma particularidade distinta, que se revela em disciplinas como o Desenho onde a mão que desenha está implicada num processo de fazer especializado, que oferece um sentido de intimidade e o requinte do toque (Kovats, 2005). Um conhecimento feito à mão.

Na segunda situação, formas de modelar e exterior o conhecimento, partimos de dois pontos. Se por um lado a obra de arte tem a capacidade de gerar conhecimento visual apoiada na aprendizagem através da observação do mundo<sup>V</sup>, na qual salienta-se papel o desenho enquanto ferramenta que permite uma alfabetização visual. Por outro o conhecimento tácito e o capacidade generativo do processo tem o potencial de revelar novos *insights*, sejam eles os que informam e ganham visibilidade nas obras ou os que podem ser articulados em palavras (Bolt, 2010). E por isso o exercício escrito - a *exegesis* - é importante para articular e beneficiar dos resultados dessas práticas de materialização numa aplicação posterior.

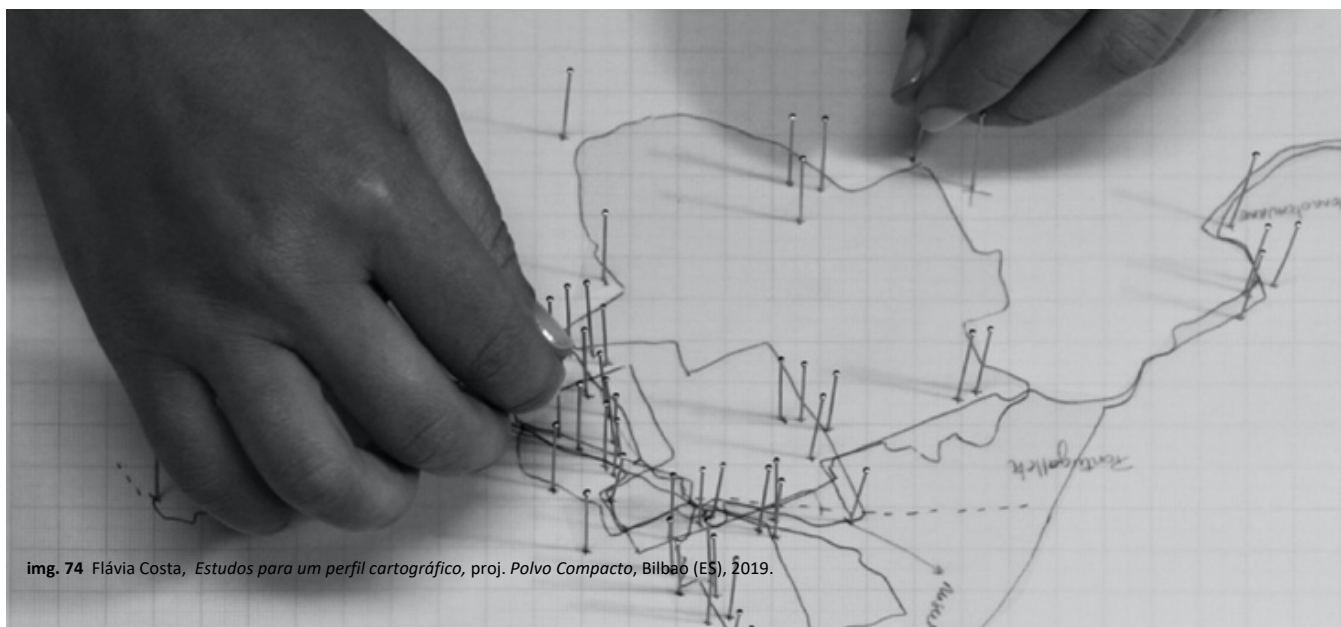
Inspirada pela noção de *pensamento material* (Carter, 2004) e consciente da importância do exercício escrito, Barbara Bolt (2010) defende ainda que é necessário que se estabeleça um ciclo de feedback contínuo entre prática e teoria com uma forma discursiva particular. Um dinamismo que apela ao emergente especto de investigação em Arte, que convoca a circulação não apenas dos produtos artísticos enquanto obra, mas também das exposições, publicações e discursos teóricos. Estas serão as *práticas materializadas* (Bolt, 2004).

Diferente da relação entre imagem e texto implicada pelo pensamento material de Carter, as práticas materializadas surgem do próprio mapeamento autorreflexivo de quem investiga (desenha e escreve) no decurso do processo. Com isto, Bolt (2010) demonstra que na investigação pela prática há uma relação performativa entre arte e artista ao mesmo tempo que desmistifica a ideia da Arte apenas como uma prática representacional. No ensaio “Theory as art practice: Notes for discipline” (2009), Dronsfield sublinha esta ideia ao advogar que a investigação na arte contemporânea dirige-se ao lugar sensível onde estão presentes duas modalidades: o *visible* (o objeto que não é só imagem) e o *writable* (o que é suscetível de ser dito ou escrito). E que ambos são ou virão a ser indissociáveis preservando cada qual a sua autonomia.

Atentos as estas novas perspetivas na investigação artística a conferência *Carpa* 7 realizada com o tema “Elastic Writing in Artistic Research” (KuvA, Helsínquia, 2021) promoveu um lugar de discussão e apresentação acerca das formas alargadas de escrita e os diversos conhecimentos envolvidos na investigação artística. E onde Emma Cocker apresentou o paper “Conversation as Material”, no qual aponta a conversação como uma prática geradora e produtiva em si e não apenas um meio para refletir sobre a prática.

## V

Estando esse exercício de observação também dependente de um processo de treinar olhar, onde o artista aprende a ver e a saber olhar. A correlação do treino do olhar e o acto de desenhar é um aspeto significativo do Desenho: *O desenho, devidamente ensinado, é a melhor maneira de desenvolver a inteligência e formar o julgamento, pois aprende-se a ver, e ver é conhecimento.* (Viollet-le-Duc, 1883, as cited in Petherbridge, 2008, p. 31)



img. 74 Flávia Costa, *Estudos para um perfil cartográfico*, proj. Polvo Compacto, Bilbao (ES), 2019.



## 4.2 Escolher descobrir pelo desenho

### 4.2.1 Sobre o não saber...

Começamos este texto influenciados com as palavras de Bidget Riley quando, no ensaio “At the end of my Pencil”, escreveu: *Para mim o desenho é uma investigação, uma maneira de descobrir – a primeira coisa que descubro é que não sei.* (2009, parágrafo 1). Prosseguindo na explicação a artista afirma que só a experiência, o fazer, perante o confronto com a sua própria ignorância é que a faz escolher a tarefa de descobrir<sup>w</sup>. Sendo que só a desenhar é que conseguimos ver coisas que ainda não vimos, ver de novo o que acabamos de ver ou ver com outros olhos o que sempre vimos. Paul Valéry explica isso da seguinte maneira:

*Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-as. Ou melhor, são duas coisas muito diferentes que vemos. Até mesmo o objeto mais familiar aos nossos olhos torna-se completamente diferente se procurarmos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos visto realmente.*  
(Valéry, 2003, p. 69)

Numa recente entrevista também a artista Tania Kovats (2021) sublinha esta ideia ao referir, que é através do desenho que traduz a sua experiência em algo onde pode vê-la. *Desenhar é onde eu posso pensar e resolver as coisas. Se eu não pudesse desenhar, então eu não poderia pensar. E eu não poderia sonhar.* (2021, parágrafo 7). Esta é também uma das premissas que nos move enquanto artistas, o poder de descobrir, de resolver coisas, de sonhar pelo desenho. De construir uma visibilidade sobre algo que não conseguimos fazer por outros meios, é um espaço de realização.

Este esforço de clarificar e demonstrar o desconhecido torna o desenho particularmente útil para encontrar novos terrenos. E constituiu-se numa das nas razões que leva Deanna Petherbridge (2010) a convocar a primazia do desenho afirmando o seu significado como pensamento visual: *o desenho torna o pensamento visível através das suas ferramentas simples e técnica desimpedida, e funciona como a exteriorização mais direta do conceitual* (Petherbridge, 2010, p. 2). Numa conversa para a publicação “Interalia Magazine” sublinhou esta ideia dizendo que ao traçarmos uma linha estamos automaticamente a fazer conexões entre o cérebro e a mão, extraindo significados e imagens *de nós mesmos*. Nesse exercício também fazemos conexões entre o passado e o futuro, porque um desenho surge de algo embutido ou emprestado e depois move-se em direção a outra coisa (Petherbridge, 2016). E por isso, o desenho dá a quem desenha a oportunidade de revisar e expandir pensamentos à luz do dia, revelar determinada ideia sobre algo:

*Desenhar deriva do latim “designare”, designar, portanto, indicar, ordenar e também arranjar, dispor. O desenho que deste “designare” nasce é o designo, a intenção de quem desenha e pensa, o seu desejo. (...)*

*Ao significar em si designio, o desenho já é alguma coisa ainda antes de ser executado, “existe na deliberação secreta do entendimento” como desejo. (...) a intenção deste desenho não é apenas ser o que já é, desejo, mas ter ser, tomar corpo, mostrar-se. (...)*

*E por isso o desenho:*

*Resume em si o desejo de criar e a própria criação (...)*

(O desejo do desenho, 1995, p. 13)

W

Em *Drawing Acts*, David Rosand recorda-nos que a prática do desenho como descoberta pode ser averiguada pelo menos até o Renascimento italiano. Altura em que muitas das técnicas de representação e métodos de desenho foram desenvolvidos. Os artistas da época dedicaram-se a desenvolver uma maneira nova de estudar o mundo visível (anatomia, perspectiva linear) por meio do que Rosand chamou de *seing pen* (2012). E que significa uma correspondência entre a forma do movimento natureza e o movimento da sua própria mão no desenho, reconhecendo-lhes uma dependência mútua. Referindo-se a Leonardo da Vinci, um dos maiores exemplos a este respeito, explicou: *Com caneta ou giz na mão, Leonardo via melhor. Por meio de gestos gráficos, ele podia tornar visíveis aquelas forças da natureza que pareciam estar além do limiar da percepção normal* (2012, p. 97).

Enquanto artistas é impossível lidar com o pensamento fora da prática, pois o fazer é essencial para descobrir que forma o nosso pensamento assume. É como se a desenhar estivéssemos a desemaranhar os fios do pensamento trazendo-os para a superfície do suporte, dando visibilidade.

É célebre a expressão proferida por Bruce Nauman de que *Desenhar equivale a pensar. Alguns desenhos fazem-se com a mesma intensidade com que se escreve: são notas que se tomam*. (Nauman, as cited in Molina, 1995, p. 33). Tal consideração está diretamente relacionado com a simplicidade de meios (caneta e papel) aliado à rápida e eficaz capacidade do desenho em formar sentidos e visualizar caminhos, torna-o num veículo privilegiado das configurações do pensamento (Bismarck, 2000).

Nas palavras de Mark Wigley os *desenhos são vistos como uma forma única de acesso aos pensamentos das pessoas que os fazem, são sempre indicativos no modo como os artistas pensam. Na verdade, eles são simplesmente tratados como pensamentos*. (2001, p. 29). No entanto, *Desenhar nunca é uma transcrição do pensamento (no sentido de escrita), mas sim uma formulação ou elaboração do próprio pensamento no momento em que ele se traduz em imagem*. (Fisher, 2003, p. 222). E decorre num processo em que o próprio artista deseja ser surpreendido quando o seu pensamento torna-se visível. É aí que o desenho adquire uma aura mágica como refere Emma Dexter (2005).

O imediatismo entre o artista e a marca que realiza, tem sido um ponto pertinente para investigar o pensamento criativo, sobretudo na contemporaneidade. Patricia Cain (2010) por exemplo, propôs entender os processos de pensamento usados enquanto desenhamos copiando desenhos de outros. Ao reproduzir os seus métodos e movimentos precisos, Cain chegou à conclusão de que o desenho é individualista, íntimo e também um processo e um fim em si mesmo.

*O desenho é uma ocupação íntima; é, por natureza, uma atividade de Primeira Pessoa por causa da conexão direta entre o indivíduo e as marcas que ele faz. A sua característica fundamental é que evolui à medida que progride - é um processo. A sua qualidade processual faz do desenho um método e uma metodologia; é um método no sentido de que é uma ferramenta de investigação e uma metodologia porque a natureza inerente da atividade determina como uma ferramenta pode ser implantada e interpretada.*  
(Cain, 2010, p. 265)

Dos esboços que surgem com os primeiros pensamentos às obras finalizadas e expostas, o desenho constitui-se num instrumento autónomo de comunicação e expressão não se reduzindo a uma ferramenta preliminar. Estas considerações cruzam-se com as que defendem que o desenho, como todas as formas de arte visual, operam por analogias. E que a analogia e a visualização são aspetos reconhecidos de pensamento na resolução eficaz de problemas (Kaufman, 1985). Logo desenhamos para descobrir (Kantrowitz, 2012). Desenhamos para aprender (Rogers, 2012). Mas desenhamos, sobretudo, pelo prazer de desenhar, de ver aparecer debaixo das nossas mãos a aquilo que desejamos.

## 4.2.2 Desenhar para descobrir

Se, como disse John Berger, *para o artista, desenhar é descoberta. É o próprio ato de desenhar que obriga o artista a olhar para o objeto à sua frente, a dissecá-lo na mente e montá-lo novamente* (2008, p. 3), então na busca pelo desconhecido, os desenhos tornam-se instrumentos de pesquisa geradores daquilo que ainda não conhecemos, tornando-se espaços virtuais de realização (Almeida, 2022) e que em muito nos aproxima às estratégias e práticas científicas.

Nas palavras de Angelika Boeck (2021) a proximidade entre a Arte e as Ciências reside no facto de que toda a pesquisa, seja ela artística ou científica, é uma atividade criativa sistemática de produção de conhecimento. E ambas operam a partir de um estado de *not-yet-knowing*. Cunhado por Hans-Jörg Rheinberger (1992). Este conceito sugere um modelo experimental de investigação aberto onde coisas indistintas aparecem e se possa produzir o que ainda não se sabe.

A proposta de Rheinberger é particularmente relevante pelo modelo de *proximidade-na-diferença* entre pesquisa artística e científica. Comparando o laboratório e o estúdio com base na prática material, e sem igualar os domínios investigativos, é como se a palavra *experiência* tivesse dois significados, ambos marcados pelo fascínio da transformação. Enquanto no domínio científico a experiência é orientada por métodos, sistemáticos, repetíveis e como atividades racionais e analíticas pelas quais eliminam-se perturbações. No domínio artístico, ela está associada a atributos como instabilidade, indeterminação, intuição, improvisação e imprevisibilidade. Onde o acaso é introduzido o mais possível no processo. Para Rheinberger (1992) esta distinção centra-se, sobretudo, no *espírito experimental* assumido pelos artistas, que para criar situações ficam imersos no material numa interação, que se dá com as duas mãos. Trata-se de uma investigação a partir da experiência e reações de carácter pessoal onde a aprendizagem acontece através da ação intencional e reflexão sobre essa mesma ação (Kolb, 1984).

Podemos dizer então que encenar *experiências exploratórias* (Schön, 1991, as cited in Dryssen, 2011) é a primeira parte do desempenho prático. Através delas enfatiza-se o poder da prática artística, para romper com os conjuntos convencionais de significados e desafiar a hegemonia entre pergunta e resposta na produção de conhecimento. Aqui joga-se com a natureza aberta e especulativa de uma prática, que possibilita a formação de regras alternativas para alcançar novos entendimentos. Ancorado num processo de pesquisa que trabalha com a heterogeneidade e não contra ela. Nas palavras de Dyrssen:

*As forças motrizes do processo exploratório são a invenção e a descoberta. Soma-se a isso a sensibilidade às possibilidades de improvisação e as contribuições sistemáticas que, por meio de links e pontos-chave, conectam sucessivamente para outras pesquisas e acompanhamento das operações.*  
(Dyrssen, 2011, p. 229)

O que nos leva a entender que numa pesquisa conduzida pela prática a magia está no manuseamento do processo material (Bolt, 2007) onde por meio de um conjunto de atuações do processo criativo as ligações são constantemente feitas e refeitas. Por outras palavras, é através do “pensar com as mãos”, ou seja, da relação performativa com métodos, estratégias, ferramentas e materiais de produção que a construção do conhecimento se dá. Um conhecimento incorporado ou *habilidade* apreendido intuitivamente em resultado do fazer e dos sentidos. Este processo é um processo dinâmico, que está diretamente relacionado com a *lógica da prática* ou o *being in-the-game*, como teorizou Bordieu (1990), onde as estratégias apesar de serem pensadas não estão completamente pré-determinadas.

Entre o compromisso com a nossa intenção inicial e a improvisação, disponibilizamo-nos para um jogo onde *O que, pode ser planeado; o como, nunca é totalmente esperado (previsto)*. (Gombrich, 1997, p. 101). Isto requer que entendamos o processo de desenhar como um lugar onde diferentes circunstâncias possam ser tidas em conta, incluindo as que são geradas pelo próprio processo, tornando-se também ele uma circunstância do desenho (Marques,

2014). É nesse espaço de experimentação onde trabalharmos ideias, colocamos em confronto o conhecido com o desconhecido, as linguagens gráficas, as convenções, limitações, que o desenho se faz e se resolve. Um exercício complexo que Simões, Almeida e Marques (2018) nomeiam de *Desenhar na incerteza*. A palavra incerteza sintetiza o que os autores referem como a *condição mole do desenho de projeto* (2018, p. 89) referindo-se à capacidade exploratória e inventiva do desenho numa direção que o afasta dos códigos duros de um método.

*Exercitar o desenho, aliado à vontade de fazer e arriscar novas abordagens permite-nos avançar no conhecimento de uma prática com infinitas possibilidades de representação. Este é um ponto crucial da visibilidade do desenho, e não só como forma de ampliarmos as nossas competências. Exercitá-lo amplia a variedade das nossas respostas.*

(Simões, Almeida e Marques, 2018, p. 90)

Ainda no decorrer do ensaio os autores explicam, que o projeto é uma antecipação na qual conjugam-se as representações internas formuladas ao nível dos processos mentais (como percepção, interpretação, imaginação e recordação) e as representações externas concretizadas no fazer (esboços, movimento corporal)<sup>x</sup>. E por isso quem desenha:

*evoca não só o conhecimento técnico para a sua concretização, como também descreve, nesse mesmo processo, um determinado conjunto de sensações, decisões, conflitos e explanações que se expandem num processo sistémico não linear.*

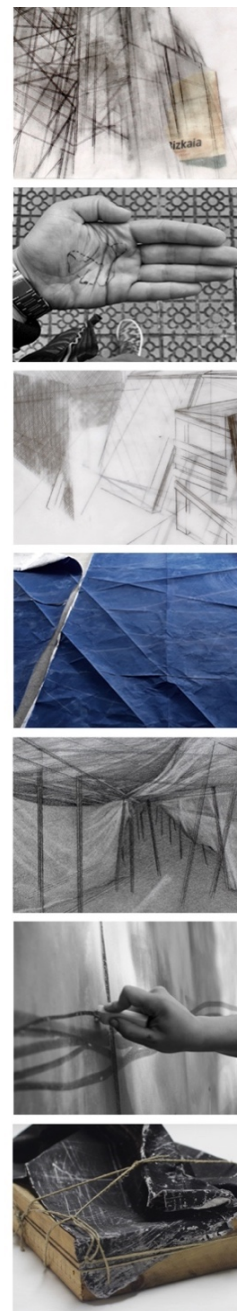
(Simões, Almeida e Marques, 2018, p. 90).

Acerca desse processo Gabriela Goldschmidt (1991) explica-nos que as representações internas e externas estão organizadas num padrão dialético entre si, que se vai modificando reciprocamente à medida que raciocinamos visualmente sobre algo a ser formado. E onde o desenho é reconhecido como um dispositivo imediato, que introduz um tipo especial de dialética visual que permite-nos ampliar o imaginário e gerar novas representações. Por sua vez, o processo representativo é definido pela dialética do ênfase e exclusão (Massironi, 2009, p. 72). Isto significa, que é preciso fazer escolhas, adotar uma estratégia adequada capaz de conduzir o processo nessa busca por caminhos alternativos. Segundo Molina (1999) a estratégia ao contrário do método que é *um conjunto de ações controladas e baseadas na experiência de eventos que ocorreram, possíveis de analisar e voltar a repetir sistematicamente* (1999, p. 15), assume uma terminologia militar e está mais relacionada com questões de astúcia e oportunidade em oposição à razão e ao conhecimento. A estratégia de um artista é sempre uma ação, que elege o movimento a realizar em função do problema apresentado.

*Pese a aparência de arbitrariedade, o processo exige um olhar vigilante na desordem da ação (...). Este momento caótico da ação de desenhar é o que obriga a trabalhar com maior sabedoria, a que precisa de uma maior tomada de decisões.*

(Molina, 1999, p. 46)

E a partir daí decidir entre os elementos que pretendemos realçar e os quais serão ignorados de acordo com aquilo que procuramos transmitir assim como o tipo de comunicação que queremos estabelecer (Massironi, 2009). Todas essas decisões que enfatizam e/ou excluem revelam-se como matéria visível do próprio processo no desenho ao mesmo tempo, que confidenciam uma relação assumidamente casuística entre o desenho e os objetos em estudo.



img. 75 Flávia Costa, detalhes de processo e desenhos .

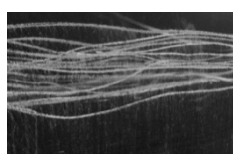
x

Esta distinção vai de encontro à diferenciação feita por Federico Zuccaro (1607) entre o *disegno interno* (o conceito formado na mente, pensamento visual) e o *disegno esterno* referindo-se à sua corporização gráfica, à sua componente material e visível. Federico Zuccaro in *Idea dei pittore, scultori ed architetti* (1607).





img. 76 Flávia Costa, Detalhe da série *Olhar para cima I*, Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao (ES), 2019.



img. 77 e 78 Flávia Costa, Detalhes de desenho que (se)desdesenha.

Situado no campo do *devir*, o desenho existe no tempo presente, no tempo de desdobrando (Bryson, 2003) definindo-se como uma *incompletude contínua* (Fay, 2013). Recorda-nos Craig-Martin (2001) que atributos provisórios e qualificações como franqueza, descontinuidade, incompletude, espontaneidade, experimentação e abertura sempre foram as características do desenho. O que nos leva a compreender, que uma obra de desenho é, por outras palavras, inerentemente instável pautada por uma conclusão reversível. Podendo em muitos casos ser revertida a um estado anterior de existência. Um desenho pode ser descartado, redesenhado, apagado, deixado em reserva como ser trabalhado novamente num outro tempo. É neste ponto, que o desenho e as arquiteturas descartáveis se cruzam numa dimensão de recursividade e reinvenção na procura por uma visibilidade. Ambos conservam na sua génese um sistema autopoietico, ao terem a capacidade de continuamente auto produzirem-se a partir dos seus mecanismos internos.

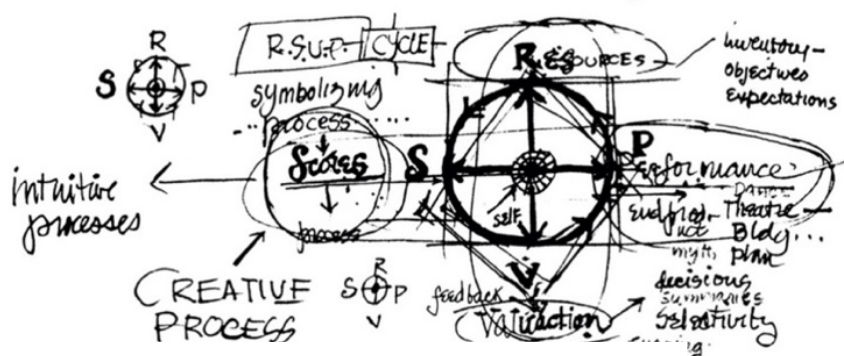
No contexto deste projeto olhamos para o conjunto destas características interpretando-as a par com a natureza também provisória dos nossos objetos de estudo, as arquiteturas descartáveis. Do diálogo entre ambas estabelecemos relações para daí encontrar possíveis caminhos para os desenhos, deixando que eles contem as histórias da sua criação e falem uns com os outros e que se provoquem mutuamente. Em termos metodológicos tais dinâmicas processuais foram desenvolvidas segunda proposta do *The RSVP Cycle* (Alphrim, 1969). Um modelo metodológico cíclico de ordem arbitrária, que permite *libertar o processo criativo tornando o processo (de trabalho) visível* (Alphrim, 1969, p.3). E que se interessa particularmente nas formas de notação pelas quais as ideias, observações e intenções são registadas e transmitidas.

Na base do *The RSVP cycle* está o argumento de que qualquer investigação seja a um nível teórico ou meramente prático possa ser desenvolvida numa relação cíclica que opera na sequência entre o *R (resources)* os recursos são as informações básicas, *S (scores)* pauta ou partitura vinda da notação musical representa a sede da criatividade e é onde o ciclo é enfatizado, *V (valuation)* valor-ação é uma cunhagem para o processo de tomada de decisão e o *P (performance)* *Performance* referindo-se à concretização constitui o produto resultante, o objeto e o próprio evento.

Essa relação pode ser descrita num ciclo que opera na sequência entre o *R (resources)* os recursos são as informações básicas, *S (scores)* pauta ou partitura vinda da notação

musical representa a sede da criatividade e é onde o ciclo é enfatizado, *V (valuation)* valor-ação é uma cunhagem para o processo de tomada de decisão e o *P (performance)* Performance referindo-se à concretização constitui o produto resultante, o objeto e o próprio evento. A sequência varia dependendo da situação, da intenção e de quem faz a notação. Pode começar em qualquer ponto e mover-se em qualquer direção, pode ser trocada, sobreposta, repetida e até ser usada parcialmente que o contínuo desdobramento origina novos ciclos. Este ciclo parte da aplicabilidade do processo coreográfico na modelagem da cidade. O modelo oferece um caminho através do qual os processos criativos podem ser mais bem compreendidos.

Halprin ao oferecer-nos uma proposta metodológica capaz de operar em vários sentidos, mostra-nos que podemos saltar de área em área permitindo que o cronograma vá-se delineando num processo *on-going* consoante a evolução da mesma. O que por si contempla, muitas das vezes, a ambiguidade deliberada para promover a descoberta (Kantrowitz, 2012).



img. 79 Lawrence Halprin, Diagrama do The RSVP cycle, 1969.

É neste ponto que Henk Borgdorff fala da investigação artística como uma articulação de um *pensamento inacabado* (2012, p. 194) e Janneke Wesseling da obra de arte enquanto *uma interrupção temporária de um processo de pensamento sem fim*. (2011, p. 12). Uma consideração que neste projeto é explorada, por exemplo, no projeto *The Fence* (Helsínquia, 2018-19). Entre um primeiro acto e o segundo desenvolvemos trabalho a partir da redocumentação do que tinha sido realizado em Helsínquia, no sentido de promover o desenho como um modo particular de agir perante estas estruturas sem nunca se resumir uma imagem final. Com a capacidade de reinventar-se nesse processo de pensamento sem fim, o desenho permite especular acerca de outras possibilidades perante as mesmas circunstância.

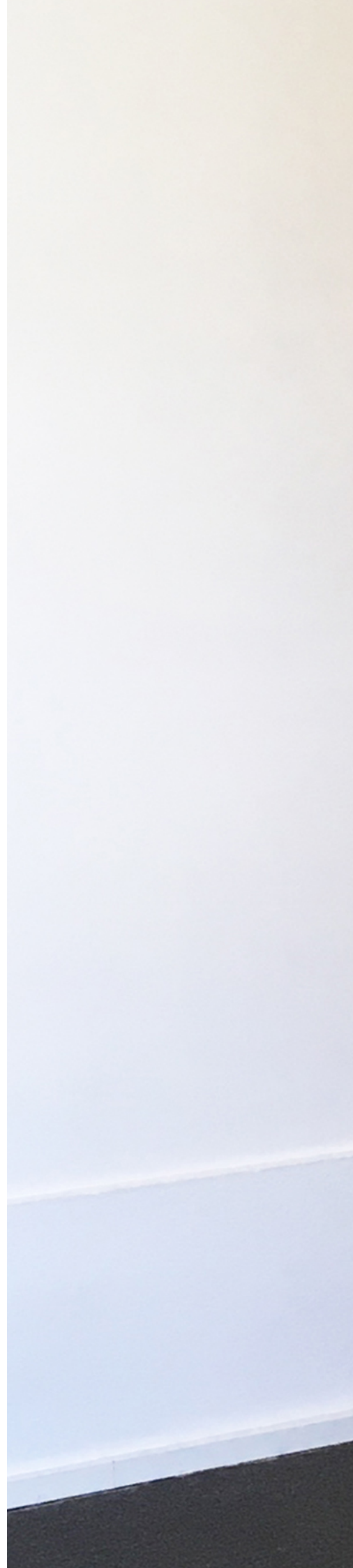
Esta consideração cruza-se com a explicação acerca da realização do desenho feita por Cain (2010). Nas suas palavras, o processo criativo é composto por diferentes estágios de conhecimento tácito, que vão-se complementando estando *em vários pontos depende de perder a lógica e, ao mesmo tempo, permanecer intencional em termos de envolvimento com o trabalho* (Cain, 2010, p. 31). Talvez por isso o desenho seja *o mais ponderado e deliberado dos atos que (...) abriga uma necessária negligência* (Newman, 2003, p. 81).

Entendemos essa negligência como um conjunto de hipóteses, que a prática de desenhar disponibiliza para testarmos, interrogarmos ou simplesmente voltarmos atrás e recomeçar. Aqui a indeterminação, o imprevisível, o inesperado e até a falha constituem-se como possibilidades para criar modos alternativos de pensamento e descoberta. Este é um fenómeno explicado em “The Reflective Practitioner” por Donald Schön (1983), que ao contrastar o *knowing-in-action* (tipo de conhecimento processual usado nas ações diárias) com a *reflection-in action* mostra-nos, que apenas começamos a refletir sobre o que sabemos quando surge algo surpreendente, inesperado ou problemático. E que são esses momentos divergentes, que nos ajudam a clarificar as problemáticas de prática, daí a introdução deliberada da incerteza ou negligência por parte do artista.





img. 80 Flávia Costa, Vista geral da exposição *Das ligações (pausa ou realidade sem tempo)*, Porto (PT) 2018-19.  
img. 81 Flávia Costa, *Follow me (REdesenhado)*. Vista da exposição.







## 4.3 Dar a ver: a construção de uma visibilidade intermitente

### 4.3.1 Intermitência visual e o desenho

A visibilidade corresponde a uma qualidade ou estado do que é visível, ou seja, de algo que pode ser visto e que é evidente. Por sua vez a construção da visibilidade de algo, significa compor uma imagem visual na mente humana, que vai para além da representação gráfica de conceitos e dados. E que está diretamente relacionada com formação de conhecimento com recurso às capacidades cognitivas e preceptivas de cada um de nós.

A questão torna-se ainda mais pertinente, quando esse estado do que é visível caracteriza-se por uma (im)permanência temporária, inconstante, descontínua, interrompida, irregular... Intermitente. Isto acontece quando estamos perante estados de coisas, objetos, estruturas ou acontecimentos marcados por uma condição temporária de pop-up. Um modo surpreendente de aparecer e desaparecer, que atribui às arquiteturas descartáveis a impossibilidade de uma formalização específica e tão pouco uma localização fixa. E por isso elas são entendidas como estruturas que se perdem, descontinuam e deixam de existir ora porque transitam ora porque modificam-se traduzindo-se isso numa visibilidade intermitente. A questão que se coloca então é:

*Como se poderá representar algo com uma visibilidade comprometida com a transição?*

É pelo reconhecimento do desenho ser simultaneamente um meio de registo e uma atividade participativa, que nos auxilia na compreensão da realidade ao nosso redor rodeia, que o escolhemos como sistema de representação destas estruturas fugazes. Aqui, mais do que perceber o tempo como uma categoria do próprio desenho (tal como acontece numa situação processual) a temporalidade relaciona-se com a própria ação de desenhar e com a experiência do espaço, que se reconstitui na percepção do próprio desenho. E relaciona-se também com uma plena consciência de perda quer ao longo do processo de as desenhar quer do desenho enquanto objeto final.

Isso manifesta-se, por exemplo, ao deixarmo-nos ser levados pelas situações geradas no processo numa negligência ou perda de controle sobre o que acontece, na configuração com menor precisão, incompleta ou apagada das estruturas. Mas também nas escolhas materiais vocacionadas para a instabilidade (pasteis, grafites e pigmentos), e suportes (papel) que plasticamente se deixam transformar e sujeita-se a mutações muitas delas involuntárias como as fissuras do efeito das dobragens, do efeito da luz, força da gravidade. No fundo, é aceitar um desenho que também se transforma e que o seu “depois” também se torna memória e experiência incorporada.

Dizia-nos Jean Luc Nancy (2013) que o Desenho não é redutível a nenhuma forma de fechamento, antes pelo contrário: desenhar é a abertura de uma forma. É pelo desenho que antecipamos o que uma forma poderá ser e ao fazê-lo envolvemos uma percepção, que questiona ao mesmo tempo que regista. E, por isso, fazer um desenho de um objeto é o equivalente a fazer-lhe um interrogatório. É aí que o gesto de um desejo, o prazer *em e de* desenhar, que permanece acima de todo conhecimento, se revela.

Ao prazer do desenho acrescentamos a consideração que o postula como instrumento fascinante pelo modo como se esforça para traduzir a experiência particular além da aparência dos objetos (Tracey, 2008). Uma ideia sublinhada pela artista Tania Kovats (2021) quando refere que os desenhos contam bem histórias. A história da sua realização, o tempo e o estado em são criados, o que testemunham, assim como o que escondem ou revelam. Mas para que isso aconteça é

preciso desenhar para que o desenho se torne visível. Só desse modo é possível conseguirmos criar espaço, que a visibilidade aconteça e seja comunicável. Por outras palavras, é através do desenho que o que nunca “tínhamos visto”, o que era invisível, o que é intermitente se torna visível, comunicável e partilhável. Só depois de desenhadas é que a visibilidade que é intermitente, descontínua, inconstante das arquiteturas descartáveis se torna fixa.

Atentando à construção de visibilidade intermitente das arquiteturas descartáveis consideramos a visão de Mário Bismarck quando reflete acerca dos modos de aparição do Desenho tendo em conta a sua individualidade. Referindo-se à possibilidade de o desenho ser a consequência de um acto (o desenhar) ou um facto enquanto imagem finita (o desenho como objeto): *ser para o seu autor um meio para a visualização e ser para o espectador um objecto de contemplação* (Bismarck, 2018, p. 43).

Esta distinção remete-nos para a já clássica dicotomia entre os que consideram o desenho como verbo - *Drawing is a verb* - postulado Mel Bochner (Bochner, 1969, cited in Butler, 1999, p. 88) e desenho como nome - *Drawing is a noun* - declarado por Laura Hoptman (2002) que muito têm marcado o debate em torno da visibilidade do desenho. Nas linhas que dedica ao assunto Bismarck, mostra-nos que apesar da pertinência e constante interesse, esta questão não é nova. Desde o início da tratadística do Desenho, que há referências à dupla condição do desenho como instrumento de trabalho e/ou objeto estético. No entanto, apesar da “autonomia artística” é preciso não confundir as distinções e os espaços operativos de cada tipologia de desenho e que tanto valor têm num projeto de desenho.

No contexto da nossa pesquisa, consideramos que o desenho pode ser ambos: verbo e nome. Pode ser ação e pode ser objeto e pode também ser ambos simultaneamente, tal como acontece na obra feita diretamente sobre a cerca na cidade de Helsínquia (projeto *Follow me, Helsínquia, 2019-2022*). Nos restantes projetos a distinção entre a tipologia dos desenhos acontece quando assumimos que para cada um dos projetos haveria o que chamamos de “desenho final” correspondente ao desenho nome e haveria todos os outros desenhos, que não tendo a carga simbólica de encerrar cada projeto, acompanham o desenvolvimento das ideias, estes seriam o desenho verbo. São os desenhos do *lado submergido do iceberg* (Simões, Almeida e Marques, 2018), aos quais pertence a tarefa fazer a transposição entre o *disegno interno* (desenho como conceito formado no pensamento) e *disegno esterno* (desenho como corporização gráfica material e visível) (Zucaro 1607, as cited in Bismarck, 2007). E corporalizam o espaço operativo do desenho de projeto onde acontece *o acto de visualizar, explorar, registar, ... aquilo que, no fundo é a acção, o operar com as imagens e com as ideias, o acto de desenhar*. (Bismarck, 2007, p. 1).

Os desenhos aí desenvolvidos podem ser chamados de oficinais ou preparatórios e é através deles que se faz, testa, corrige, selecciona, exclui. Nesse grupo podemos ainda dividir em duas categorias: os desenhos *abs-cenos* (fora de cena) *desenhos que não são feitos para serem vistos* (Bismarck, 2018, p.44) e os *obs-cenos* (posto em cena) *conjunto de desenhos que, independente das razões e funções que lhe deram origem, se deixam observar, que se expõem*. (Bismarck, 2018, p. 44). Por outras palavras num projeto de Desenho temos os desenhos que se mantêm na privacidade das páginas do diário como segredos escondidos e os que têm de ser compartilhados pelo seu valor como elementos geradores da narrativa do processo que constituem o significado da obra. Neste conjunto há desenhos de planeamento e de explicação, uns do campo da inventiva que imaginam coisas que poderiam vir a acontecer e outros até de reencenação. Uns são feitos nos locais outros no interior do estúdio num processo imersivo. Ora surgem individualmente ora são desenvolvidos em séries, que se desdobram e contaminam.

### 4.3.2 Inventa(riar)

Entre as características do desenho está o seu carácter indicial, onde a primazia da marcação não pertence apenas ao processo de planeamento ou esquematização. Mas é também de índole (pré-)histórico e “mítico” desfrutando do status de ser a mais antiga e imediata forma de produzir imagens: *Desenhar é uma parte do significa ser humano* (Dexter, 2005, p. 6). Seja numa folha de papel ou no vidro embaciado do carro toda a gente desenha. E independente das habilidades de cada um, o desenho pode ser entendido como uma linguagem visual global a ser usada quando a linguagem verbal falha. A título de exemplo recuperamos o episódio partilhado por Jonh Berger no texto “Drawing on paper” (1987) onde descreve a sua experiência de comunicação visual (desenhada) com uma mulher em Istambul, revelando que quanto mais desenhavam mais rápido entendiam-se. Tanto as declarações de Dexter como o episódio de Berger remetem-nos para a narrativa popular acerca da comunicabilidade imediata do desenho. Quem nunca ouviu a clássica expressão: “Não sabes? Eu faço-te um desenho!”

Do esboço ou esquema inseguro do “eu explico-te” aos mais belos desenhos dos mestres renascentistas, percebemos o potencial do desenho para exprimir e comunicar ideias, intenções sentimentos... Uma informação, um objeto ou qualquer imagem ganha visibilidade quando marcada no papel através daquilo que o desenho nos dá a ver. Consideramos então que o acto de desenhar constitui-se como uma busca por um esclarecimento, uma procura pela compreensão e uma vontade de entendimento, que se vai estabelecendo entre o que é visível, imaginado e a nossa capacidade de desvendar o sentido das coisas. A representação acaba por ser uma variante do olhar, do registo, da manipulação técnica e da sensibilidade de quem o faz. Tornando-se o desenho num documento, que oferece uma proposta de leitura, que relaciona um autor a um tempo e a um lugar.

Com esse propósito o desenho pode oferecer um registo de permanência duradoura ou ter uma relação temporal e transitório com o mundo. Pode ser documental, preparatório, generativo, inventivo, transformativo ou performativo (Taylor, 2015). Pode ainda ser de natureza *ativista* (Deutsche, 2001) e ultrapassar as expectativas do que se espera do desenho numa condição *hiper* (Sawdon & Marshall, 2012) ao mesmo tempo que conta histórias de cada lugar. É nesta linha de pensamento, que falamos no contexto de SEM ESPAÇO no desenho como um contador de histórias ao inventariar o espaço urbano de cada uma das cidades por onde desenvolvemos o projeto.

Sem a possibilidade de ter um roteiro estabelecido dentro das cidades ou antever um mapeamento das arquiteturas descartáveis, o desenho como inventário num duplo sentido do termo, permitiu-nos não só fazer uma apreensão fenomenológica da cidade com todas as suas formas e acontecimentos através de uma percepção (visual e háptica), como também nos possibilitou, num segundo momento, reencenar os acontecimentos dos espaços enquanto forma de invenção.

Enquanto registo da percepção aproximamo-nos do que Rosalind Deutsche clamou de *desenho ativista* (Deutsche, 2001), um desenho que reclama o direito à cidade através de um uso autêntico do espaço. Para Tschumi (2001) um desenho *ativista* é por definição *operativo*. Como tal, é a condição operativa do desenho, que suscita a necessidade de enunciar diferentes categorias para pensar e representar o lugar além do registo ótico e normalizado, como é exemplo o modelo de transcrição dos *Manhattan Transcripts* (1976-1981). E que perante a dificuldade das arquiteturas descartáveis na sua condição de visibilidade transitória surge como uma possibilidade para questionar os processos normalizados de representação arquitetónica do espaço.

Como invenção, proporcionou explorar realidades alternativas no sentido de afirmar o desenho por via da materialização do gesto no espaço na sua relação com o movimento e notações corporais. E que acontecem em desenhos realizados dentro da folha de papel e fora da folha de papel onde se especulou sobre os limites do *hiperdesenho* (Marshall & Sawdon, 2012). Um desenho que se revela na oportunidade de explorar e cruzar dimensões adotando uma condição híbrida, que se compadece com um *exagero ou mais do que normal* relativamente à sua definição tradicional.

### O Desenho ativista: breve explicação

Quando Rosalind Deutsche apresentou o termo “Activist Drawing” insistia na urgência da responsabilidade crítica das práticas artísticas a favor da espontaneidade e contra a normalização do espaço. O assunto é abordado no projeto *The Activist Drawing: Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond* (Zegher and Wigley, 2001) onde abordam o desenho arquitetônico como uma articulação entre a imaterialidade da representação e a materialidade da experiência vivida.

No texto que dedica ao assunto Deutsche defendia que o desenho, pelo poder da imagem, permite que os artistas falem com uma voz autoconsciente e subjetiva. Para elucidar-nos sobre a sua proposta Deutsche enuncia os trabalhos de Gordon Matta-Clark como exemplos de ativismo material pelo modo como sugerem repensar a relação entre desenho e espaço. Estes trabalhos, aos quais o artista chamou *cuttings drawings*, subvertem o papel do desenho na arquitetura que deixava de representar a permanência e solidez para afirmarem-se fisicamente contra a homogeneização da cidade.



img. 82 Gordon Matta-Clark, *Tenements*, 1972-73.



img. 83 Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect 1*,

A nomeação de *desenho ativista* foi também abordada, na mesma altura, por Bernard Tschumi defendendo que *um desenho “ativista” é, por definição, operativo* (2001, p. 135). Por sua vez um desenho operativo, ao contrário de um descritivo, é um dispositivo desenvolvido para pensar e apresentar posições. É uma espécie de manifesto acerca dos eventos transformacionais do espaço. Lembrando que para Tschumi arquitetura não é apenas sobre o espaço e a forma, mas também sobre o lá acontece: o evento, uma singularidade irrepetível que carrega nela o devir. Mas se o evento e movimento não possuem significação topológica eles qualificam a fluidez, a continuidade e a singularidade da arquitetura e consequentemente do espaço. E esta é a questão central de Bernard Tschumi, para ele:

*arquitetura diz mais respeito aos eventos que tomam lugar nos espaços do que aos espaços em si (...) as noções estáticas de forma e função favorecidas longamente pelo discurso arquitetónico precisam ser substituídas pela atenção às ações que ocorrem dentro e ao redor dos edifícios – para o movimento dos corpos, para atividades, para aspirações..*

(Tschumi, 1994, p. 13)

Aqui o corpo para além de mover-se cria espaços com esse movimento, produzindo aquilo que o autor descreveu como uma disjunção entre espaço e uso (evento) (Tschumi, 1994). Provocativamente, num cartaz-ensaio sobre o tema, menciona que *para realmente compreender a arquitetura, poderás ter de cometer um crime* (Tschumi, 1976-1977). Esta noção de violência surge como uma metáfora à presença do corpo na experiência do espaço e aponta para a constante intrusão de indivíduos na controlada ordem da arquitetura e vice-versa. É nessa ordem de



ideia, que sugere que a arquitetura deve socorrer-se de sistemas de notação diferentes daqueles usados tradicionalmente (plantas, cortes e alçados) de modo a incluir o registo do movimento pelo espaço (Tschumi, 1994). Uma premissa que o leva a investigar determinadas formas diagramáticas de notação como categorias do desenho operativo, são elas: o *diagrama conceitual*, a *transcrição*, a *sequência transformacional* e o *desenho de escala intercambiável*.

O *diagrama conceitual* permite que complexidade inerente da arquitetura pode ser reduzida; na *transcrição* a realidade arquitetónica pode ser interpretada, ou seja, “lida”, muitas vezes por meio de cenários teóricos e não realistas; já a *sequência transformacional* inclui animação que pode ser aplicada não só a formas, mas também a espaços e programas e por fim o *desenho escalar intercambiável* é essencialmente a combinação de todas as categorias mencionadas em um *conceito transformacional heterogêneo singular* (Tschumi, 2001).

No seu conjunto estas categorias permitem simultaneamente questionar as representações convencionais da arquitetura e a forma normalizada de representar o espaço na correspondência do corpo, que se movimenta no espaço. Mais especificamente, se para a semiótica o digrama toma o sentido de representação, um signo de um objeto, em Tschumi o digrama aproxima-se das considerações de Deleuze (2007) quando o menciona como a emergência de um outro mundo, a possibilidade do facto, não o facto em si mesmo. De uma ferramenta representacional de forma estática, desde sempre presente no panorama histórico da arquitetura, o diagrama conceitual passou a ser visto como uma ferramenta performativa, cinemática.

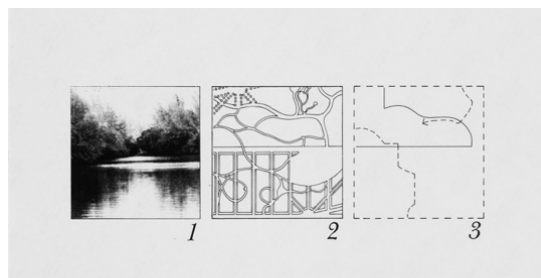
Os sistemas de representação ensaiados e resumidos na experiência dos *The Manhattan Transcripts* (1976-1981) são reveladores da capacidade operativa do desenho para contornar os limites da linguagem e convenção arquitetónica. Nos quatro episódios arquiteturais, que apresenta *The Park*, 1976-77; *Street*, 1978; *The Tower*, 1979; *The Block*, 1980-81 explora inter-relações possíveis entre os espaços, os movimentos e os eventos no processo da experiência arquitetural. Estes trabalhos apresentam assim uma abordagem alternativa para a experiência corporal de arquitetura contra uma interpretação conservadora da fenomenologia arquitetónica.

De entre as suas categorias, salienta-se a noção de *transcrição*, como um exercício de representação das tensões com que o corpo cria o espaço, mais do que da morfologia da arquitetura. Estão, nesse sentido, mais próximos da coreografia e das suas preocupações com o peso, fluxo, espaço e tempo<sup>Y</sup>. Foram elas que nos inspiraram no desenvolvimento de ferramentas que combinaram diferentes camadas de perceção e pesquisa com estratégias de desenho (diagramatização de percursos, fotografia, montagens). Incluindo nesse conjunto vários meios e processos de visualização, documentação e produção. Ao trabalhar com camadas de análise e perceção foi possível explorar como a perceção funciona conectada à visão e à experiência em relação aos processos de desenho.

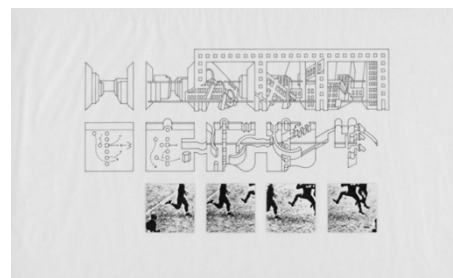
## Y

Herdadas da notação de movimento conhecido por *Labanotation* (Kinetographie, Laban, 1928) ancorada na articulação das noções de espaço, tempo (ritmo) e força (esforço). Laban desenvolveu um modelo de análise do movimento e criou classificadores para todo o tipo de movimentos, de modo a serem diferenciados através da sua descrição e notação.

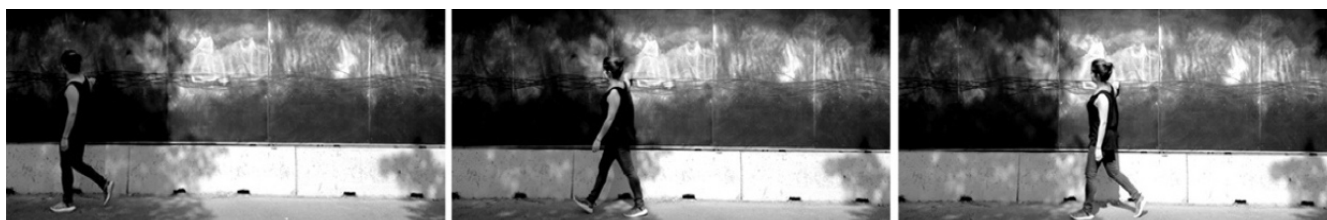
Pela mesma altura o casal Lawrence e Anna Halprin (coreógrafa) promoviam uma relação entre a arquitetura e a dança através da conceptualização de espaços coreográficos em conjunto com o entendimento da dimensão performativa dos lugares. Com isto pretendiam advertir para diferentes noções de espaço.



img. 84 Bernard Tschumi, *Episode 1: The Park*, 1976-77.



img. 85 Bernard Tschumi, *Episode 4: The Block*, 1980-81.



img. 86 Flávia Costa, *Transcrição do movimento em Are you going to follow me? ...Helsinquia (FN)*, junho 2019.



img. 87 Flávia Costa, Detalhe da realização do *Are you going to following me?*, Helsínquia (FN), junho 2019.

A pertinência do estudo de Bernard Tschumi, no contexto deste projeto doutoral, confere-se pela procura por diferentes pontos de vista sobre o mesmo espaço arquitetónico de modo a não o reduzir a uma única forma de interpretação e representação. Isso implica que assumamos diferentes lentes para ver e perceber as arquiteturas descartáveis, e para isso temos de agir sobre elas. Por um lado, porque são os movimentos que realizamos no espaço que o caracterizam, por outro esse movimento torna-se forma e espaço através de um desenho que o transcreve. Deste modo, o desenho do que é intermitente, corresponde a um processo interpretativo que opera criticamente sobre essa realidade.

É também numa dimensão ativista que foi desenvolvida a intervenção *Follow Me* (Helsínquia, 2018) e *Are you going to following me?* (Helsínquia, 2019) onde numa cidade tão disciplinada e disciplinadora ao desenhar sobre a cerca procurei recuperar o direito à cidade. Explicou Susanne Mooney (2019) a propósito destes dois trabalhos desenvolvidos no enquadramento do projeto *Fences in new kuvA*, que o artista tem um lugar privilegiado no seu contexto social, uma vez que não existe fora dele. O que lhe dá oportunidade de avaliar, questionar, comentar e ser ouvido acerca do que se passa ao nosso redor. Havendo, por isso, sempre poder na representação que faz. O poder de construir uma imagem e torná-la pública. Neste ponto o seu argumento cruza-se com o Deanna Petherbridge, (2016) quando defende que os desenhos podem ser uma declaração artística e um fim em si mesmos, não se resumindo à modalidade preliminar de uma ideia ou fetichismo da prática. Eles podem e devem ser mais do que isso.

## O hiperdesenho: Circunscrever o conceito

O termo *Hyperdrawing* (Hiperdesenho) é apresentado numa publicação da autoria de Russ Marshall e Phill Sawdon (2012) onde reconhecem o desenho como uma atividade que pretende alargar-se ao uso de outros materiais, espaço, tempo. Para daí desafiar e exceder as expectativas previsíveis do que o desenho é ou pode ser conceitualmente, visualmente e tecnologicamente. Uma proposta, que os autores formulam a partir da curadoria de “Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art” (Downs et al., 2007), na qual foi enaltecida uma visão particular de dependência entre a mão, a matéria e o papel. E que por sua vez, indicava a presença de uma fronteira dentro de um limite disciplinar em prol de uma abordagem material específica.

É em resposta a esse balizamento e centrados na ideia de que o desenho pensa/fala de uma maneira particular, não se podendo limitar à localização dentro dos sublimites da disciplina, que os autores defendem o hiperdesenho como *uma abordagem mais ampla e sem restrições* (2012, p. ix). Um desenho que atua de maneira particular, hiper no sentido de qualificar o que está por cima e para além do desenho implicando geralmente o *excesso*, o *exagero* ou *mais do que a expectativa normal* (2012, p. ix). E por isso a adoção do prefixo Hyper - “Hyper” *está além de uma visão tradicional do desenho “o que é próprio do desenho”* (Hanrahan, 2012, p. xi).

Neste campo somos solicitados um exercício de reavaliar o lugar das coisas a que chamamos *desenhos*, *mas... e ou a que não chamamos desenhos*, *mas...*. Nas palavras de Siún Hanrahan é precisamente neste “mas” que o hiperdesenho se situa. Um espaço impertinente criado nos intervalos das práticas do desenho e localizados dentro dos sublimites da disciplina, que funciona como um campo de contacto e disseminação com outros territórios, nos quais o desenho se faz e o artista antecipa o que ele poderá ser.

Mais do que uma visão bi ou tridimensional, o hiperdesenho habita um espaço que é principalmente ilimitado e potenciador de uma visão inter/intra/transdisciplinar. Aqui os limites não atuam como reservas à prática do desenho, em vez disso, apenas proporcionam um contexto e oferecem oportunidades para se poder fazer ou de estabelecer as condições para fazer o que está além de uma visão tradicional do desenho, do *que é próprio do desenho* (Hanrahan, 2012).

Nomes como Emma Cocker ou Marsha Meskimmon contribuíram também para a discussão acerca do termo, concebendo-o *como uma forma de techné onde a prática do desenho não é constrangida por limites espaciais* (Marshall & Sawdon, 2012, p. x). Enquanto Meskimmon refere-se à *techné* como algo aberto, capaz de dobrar processos sobre si mesmos, de desvendar. *Assim como desenho, a techné permite a possibilidade de extensão inesgotável, elaboração como agência temporal, arriscando a efemeridade, exigência e excesso* (2012, p. x); Cocker interpreta o termo *techné* à semelhança de um modo insurgente de saber que *tem poder para e não sobre* associado a uma forma de astúcia inteligente e um momento de oportunidade, o *kairós*. A associação destas duas ideias possibilitam a expansão e mutabilidade da prática. Dentro da lógica da *techné* os autores sublinham que as oportunidades são produzidas em vez de simplesmente esperados. Concebido, então como uma forma de técnica ou forma de conhecimento tácito, o hiperdesenho traduz-se num modo inquieto de desenho que navega nos seus próprios limites de produção:

*O hiperdesenho é concebido como uma espécie específica de hiperatividade (...). A sua inquietação não descreve apenas os meandros irrestritos de uma linha nómada que avança sempre, mas antes um ricochete entre vários pontos ou posições, uma atuação sem fim, oscilando para frente e para trás, para lá e para cá*  
(Cocker, 2012, p. xiv)

A definição de Cocker é reveladora do sentido crítico do hiperdesenho na medida em que apela, simultaneamente, para a possibilidade de produzir algo além das expectativas habituais dentro do quadro disciplinar e da sua capacidade de negociar mudanças nas suas próprias condições de produção. Neste processo deve-se considerar a possibilidade de operar de uma maneira

diferente da que foi considerada anteriormente e, por isso, o hiperdesenho poderá ser interpretado como um desenho, que revela um sentido de oportunidade e de um artista que sabe aproveitar essa oportunidade. É um desenho oportunista.

Não queremos com isto dizer que o desenho assim como o hiperdesenho podem ser tudo correndo o risco de não ser nada de especial (Taylor, 2018) ou tão pouco levantar a questão se são ou não desenhos. Neste ponto os autores são claros: *Estamos a dizer que são desenhos, fim de discussão* (Marshall & Sawdon, 2012, p. xi), explicando nestes termos que o desafio passa por discutir o conteúdo criticamente dentro prática artística contemporânea. Embora o desenho possa ser muito amplo, é essencial que o desenho (pesquisa) reconheça os limites disciplinares e o *Hyperdrawing* reconhece-os. Posicionando-se dentro do espaço exterior das sub-limitações onde procura ampliar as convenções geradas por um desenho como meio.

A dificuldade em definir o hiperdesenho advém da própria condição oscilante do desenho, da impossibilidade de uma definição consensual, como uma prática que se faz num *continuum* (Petherbridge, 2008) de possibilidades mutuamente exclusivas. O que por si exige uma forma ativa de pensar o desenho como obra de arte independente, que está constantemente a contorcer-se fora de seus limites escorregadios (Petherbridge, 2008). E por isso qualquer tentativa de o fixar leva-nos para um:

(...) território liminar, o limiar ambíguo, mas vibrante,  
entre estados de definição e indefinição, identidade e transição. Talvez o  
desenho, em todas as suas múltiplas manifestações na arte e no design  
nunca poderá ser definido: mas como objeto e sujeito de estudo está  
apenas à espera para ser dado a conhecer.  
(Petherbridge, 2008, p.39)

Mais recentemente, na exposição *Drawing Redefined* (Cordova Sculpture Park and Museum, outubro 2015-março 2016) foi convocada uma amplitude alargada da prática do desenho numa perspetiva que sublinha, sobretudo, a importância do processo relacionado à marcação e ao gesto mostrando que o desenho não se limita a um meio ou forma específica nem tão pouco a trabalhar no espaço bidimensional ou tridimensional. O que gerou reflexões acerca da fisicalidade do desenho. Já no ano anterior em *Towards Visibility: Exhibiting Contemporary Drawing 1964-80* (Drawing Room, Londres, 2014) foram analisadas exposições que contribuíram para a integração e mudança de *status* do desenho na Arte Contemporânea e nas práticas curatoriais. Por meio de uma apreciação crítica foram discutidas características que o desenho toma de empréstimo do formato da pintura histórica, da estética da fotografia e dos mecanismos das instalações.

Um conteúdo também tratado na exposição *On Line: Drawing Through the Twentieth Century* (MoMA, novembro 2010-fevereiro 2011) ou até mesmo no encontro *Drawing Now: 2015* (Albertina Museum, maio-outubro 2015) onde a questão volta-se para uma redefinição crítica da linha como um dos elementos mais explorados no desenho contemporaneamente pela sua ambivalência entre o virtual e o real, entre o bidimensional e o tridimensional.

Algo sintomático desde os anos 60, altura em que o desenho assumiu, uma condição efetiva que considera o processo e o lugar como um espaço aberto à experimentação. Basta lembrarmos das obras *Dibujos sin papel 85/16* (Gego, 1985) ou de *Up the Down Road* (Eva Hesse, 1965), entre muitas outras, que exploraram o desenho como algo que poderá ter fisicalidade. Numa olhar atual os trabalhos de Monika Grzymala como a instalação *Raumzeichnung* (2012) ou os desenhos de Kim Schoenstadt na série *Block Plan de Schoenstadt: Provo* (2014) são exemplo que procuram investigar a ambiguidade, que emergem dos limites artificiais empregados para subdividir a prática contemporânea do desenho. As obras de Grzymala constituem-se como uma espécie de desenho intrusivo, que ocupa e atravessa o espaço da galeria e transformando-se numa instalação. Já as de Schoenstadt criam um mundo híbrido recorrendo a um desenho dinâmico que *dança pelas paredes da galeria* (Excerto *Press Release*, 2014, parágrafo 1). Um desenho tridimensional que é parte pintura, parte desenho e parte instalação.





img. 88 Monika Grzymala, *Drawing Spatially- Raumzeichnung*, 2017.



img. 89 Kim Schoenstadt, *Block Plan de Schoenstadt: Provo*, Ut 2014.

É nesta ambivalência que o hiperdesenho também se define: *desenhos que se revelam na oportunidade de explorar os espaços entre dimensões adotando uma natureza híbrida* (Marshall & Sawdon, 2009). Consciente da difícil e escorregadia tarefa de uma categorização das propostas os autores argumentam que as mesmas não foram totalmente rigorosas e nem exclusivas como tal, devemos vê-las como abordagens alternativas da realidade que exploram o subtil e o ambíguo. E por isso, Marshall e Sawdon reiteram ao longo da sua proposta, que uma posição de ambiguidade e indefinição não é apenas desejável como também é necessária.

A falta de uma definição, na verdade, resulta na capacidade de viabilizar e sustentar as práticas de desenho. O conceito de hiperdesenho (Marshall & Sawdon, 2009) mostra, mais uma vez, a capacidade do desenho de renovar e expandir as fronteiras entre expressões artísticas, que derivam da multiplicidade, da simultaneidade e do ambíguo para explorar realidades alternativas. Torna-se claro que, quando Marshall e Sawdon (2012) propuseram o hiperdesenho ambicionavam uma revisão dos conceitos que circunscrevem a prática do desenho. Focando-se para isso, numa abordagem que procurou expandir tanto a realização formal quanto os meios de o fazer esbatendo, inclusivamente, as fronteiras espaciais em que o contexto de execução e apresentação se assume como constituinte da obra. Uma consideração à qual nos dedicamos neste projeto por meio dos desenhos, que aconteceram fora do papel e ocuparam o espaço da galeria ou da cidade moldando-se e adaptando-se a cada um dos contextos onde se desenvolveu.

Informalmente o *sobre o papel* continua a classificar e a diferenciar o desenho relativamente a outras formas de arte. Enquanto suporte de inscrição o papel perpetua a sua posição privilegiada, no entanto autores como Laura Hoptman (2002) consideram que a associação *papel-desenho* é uma divisão artificial, uma vez que os processos de desenho estão no amplo domínio de inscrição. E como Richard Conte (2009) refere: *Seguramente, que o desenho é mais confortável sobre o papel, mas será certamente tão emocionante fora dele...* (2009, p.11)

Uma premissa que nos levou a explorar cenários possíveis da materialização do gesto no espaço, na sua relação com o movimento e notações corporais. Onde não só se promove um vínculo da obra com o espaço nesta materialização como também cria-se um espaço de partilha sensível com o espectador através de desenhos, que acontecem fora da página papel e que prolongam para o espaço expositivo. Daí que os desenhos que consideramos “finais”, os que encerram cada projeto, expostos nas diferentes cidades partilham características de uma prática interdisciplinar, nomeadamente quando extrapolam o plano bidimensional e ganham tridimensionalidade ou apodera-se de outros suportes para lá do papel. Como aconteceu na galeria da *Casa do artista Jaime Isidoro* (V.N.Cerveira, PT); nas paredes do *Museu da FBAUP* (Porto, PT) ou da sala de exposições da *Reitoria da Universidade do Porto* (Porto, PT) assim como na capela da *Casa da Prelada* (Porto, PT) e na sala *Etxepare - Bizkaia Aretoa* UPV/EHU (Bilbao, SP) e ainda sobre a cerca de madeira que circundava as obras de construção da na nova kuv numa das avenidas de Helsínquia (FN).

Desenhar fora do papel, quer seja na cerca de madeira, na parede do museu ou no chão da galeria é reconhecer, um desenho inerente aos lugares, à matéria, aos gestos e às ações que lhe dão origem. Tais características deverão ser entendidas como propriedades de um processo que está para além da sua condição de mediador.





img. 90 Flávia Costa, detalhe de *Trabalhos em Curso*, Proj. *Tapumes*, Porto (PT), 2019.













An aerial photograph of a rugged coastline. The top half of the image shows the ocean with white, frothy waves crashing against a dark, rocky shore. The bottom half of the image shows a sandy beach with a dense pattern of small, dark rocks or pebbles. The text "PARTE II" is centered in the middle of the image, overlaid on the dark rocks of the beach.

# PARTE II



*Como é que a experiência fenomenológica de um espaço informa a prática do desenho?*

*Que estratégias e métodos do desenho se concebem na representação destas estruturas efémeras?*

## Nota Introdutória

Estas são algumas das perguntas às quais nos propusemos responder com a investigação doutoral **SEM ESPAÇO. As Arquiteturas descartáveis da cidade: Uma investigação em desenho** através dos projetos *Desembaraço* (V.N. Cerveira, Portugal 2017), *A tenda* (Barcelos, Portugal 2017-18), *Tapumes* (Porto, Portugal 2019), *Polvo Compacto*<sup>A</sup> (Bilbao, Espanha 2019), *The fence* (Helsínquia, Finlândia, 2018-2019).

Em cada um deles estudaram-se as potencialidades do desenho na compreensão de determinadas arquiteturas descartáveis em diferentes geografias. Enquanto estruturas temporárias os sistemas de andaimes, tendas, cercas têm a capacidade de se autorreproduzirem continuamente a partir dos seus mecanismos internos num sistema autopoietico. Se por um lado tal característica amplia o seu repertório de formas por outro compromete a sua visibilidade e a maneira como podem ser vistas e comunicadas. E por isso pensar/desenhar estas construções na relação com os lugares que as enquadram e os acontecimentos dos quais geralmente dependem, instiga à construção de eixos diagonais entre diferentes estratégias, meios e convenções assim como a transferência entre dimensões do desenho e do lugar.

Os cinco projetos que apresentamos nas páginas seguintes revelam para além de uma dimensão artísticas uma dimensão peripatética, etnográfica, urbanística e psicogeográfica na interpretação das cidades por onde andamos. A definição identitária do lugar foi aqui assumida como um problema também de desenho mais do que a sua conceptualização antropológica. Para isso tornou-se essencial assumir uma análise que assentou no cruzamento entre a experiência incorporada como indicador da criação por meio de um desenho de natureza ativista (Deutsche, 2001) na sua relação com a cidade e a aproximação à noção do *hiperdesenho* (Sawdon & Marshall, 2012) na concretização da poética artística.

De uma folha de papel tamanho A5 ao espaço de uma galeria ou de uma gigantesca cerca no espaço público o desenho viaja para fora da página expandindo-se quer para o ambiente urbano, o mesmo que se lhe serve de contexto, quer para uma dimensão tridimensionalidade. Sabemos que é, sobretudo, pela sua condição ambígua, uma condição que lhe é intrínseca pela impossibilidade de ser caracterizado por um meio ou material, que a prática do desenho se abre a uma variedade infinita de expressões artísticas e instrumentais.

É também com base nas potencialidades deste *continuum*, que o desenho estrutura a estratégia da investigação como um instrumento de auscultação, instigador do pensamento e construção discursiva sobre os espaços. E a partir da qual se geram múltiplos conhecimentos sobre o mesmo objeto. Assim mais do que potenciar uma representação, o corpo de trabalho deste projeto revela as possibilidades do desenho em testar os limites do pensamento para imaginar o real no campo da experimentação.

A

O termo castelhano *Polvo Compacto* quando traduzido para português significa *Pó Compacto*.

01

Proj. *Desembaraço*  
V.N.Cerveira, Portugal, 2017

02

Proj. *A tenda*  
Barcelos, Portugal, 2017-2018

04

Proj. *Tapumes*  
Porto, Portugal, 2018

05

Proj. *Polvo Compacto*  
Bilbao, Espanha, 2019

06

Proj. *The Fence*  
Helsínquia, Finlândia, 2018-2021



## Modus operandi

### Experiência direta

Conhecer o espaço, torná-lo lugar.

A vivência de modo situado nos espaços vivência *in situ* permitiu-me ter uma experiência direta do que lá acontecia e como acontecia. Como se desenhavam as suas ruas, os obstáculos nessas ruas e como o espaço se alterava. Nessa imersão pela malha urbana de cada cidade num contacto direto pelo corpo, que caminhava e experienciava o espaço foi-se tornando familiar. Começaram estas cidades a serem *lugares meus*.

Neste sentido, tornou-se essencial assumir uma proximidade com a figura do etnógrafo para assumir outras relações entre o desenho e o espaço. O desenho enquanto ferramenta antropológica e etnográfica atrai um tipo diferente de ver intervindo no acerto da realidade de uma maneira que a escrita e a fotografia não o fazem (Taussig, 2012).

Daí que desenhar constitui-se numa ferramenta primordial para nos envolvermos com o espaço numa perspetiva relacional, que assenta *em imaginar o espaço como uma simultaneidade de histórias* (Massey, 2005, p. 9) considerando-o como um produto contínuo de interconexões aberto à multiplicidade. Dessa relação *corpo-espaço-desenho* propomos outras possibilidades de pensar acerca do modo como percebemos, vemos e vivemos o espaço ampliando com isso as nossas imaginações geográficas para além das imagens visuais.

Os encontros não programados com a diversidade de contextos conforme a especificidade de cada cidade contribuíram fortemente para isso. Foram eles que permitiriam alargar a compreensão a singularidade em cada cidade das arquiteturas descartáveis e averiguar as suas potencialidades enquanto temas e processos de desenho. A sua contribuição estende-se ainda às decisões processuais tomadas para cada projeto, tais como os materiais escolhidos, as cores, os títulos dados assim como o modo de construção numa alusão etnográfica aos lugares estudados e às experiências vividas.

Os desenhos, que resultam deste primeiro momento convocam uma apreensão fenomenológica da cidade com todas as suas formas e acontecimentos através de uma perceção mediada pelo corpo sensorial. Enquanto representações, estes primeiros desenhos, são essencialmente linhas que traduzem o movimento do corpo pelo espaço e constituem-se como indícios de uma cartografia pessoal do espaço experienciado.

### Experiência incorporada

Imaginar o real no espaço da experimentação

Se a prática direta do espaço corresponde à experiência *in situ*, a experiência incorporada corresponde à construção da imagem interior, que é feita a partir da observação exterior. Tornada, aqui, visível por meio de um conjunto de desenhos realizados no interior do estúdio num processo imersivo de *pensar com as mãos*.

No seu conjunto há desenhos realizados com função operativa, especulativa, experimental, uns mais processuais outros mais do campo da inventiva, onde desenhando imaginei coisas que poderiam vir a acontecer ou que que seriam reencenados. Através deles imaginei, testei, planeie, decidi, excluí, projetei, experimentei...

Esta forma de compreender desenhando pode ser entendida como a construção de hipóteses. Enquanto acto de desenho, a hipótese surge como *uma premissa essencial para expandir o campo das expectativas sobre a elaboração imagética num jogo contínuo entre o modo de pensar (e se...) e o início de uma certeza (então...)* (Cocker, 2011). Seja qual for o seu objetivo a sua tarefa é de nos fazer entender, pensar, refletir, tomar decisões, dar sentido à experiência e conduzir-me à criação de algo. É neste enquadramento que a noção de *experiências exploratórias* (Schön, 1991 as cit in Dryssen, 2011) enfatiza o poder da prática artística de natureza aberta e especulativa, na qual se pesquisa a formação de regras alternativas para alcançar novos entendimentos sobre a realidade investigada.

Enquanto metodologia processual as ações/séries de cada projeto (séries de desenhos, performances) foram organizadas entre si em etapas mais pequenos seguindo a lógica do modelo cíclico *The R.S.V.P. cycle* (Halprin, 1969). Sem um ponto de entrada único e nenhuma ordem prescrita e destino rigidamente coreografado ou predeterminado, o ciclo pode começar em qualquer ponto e mover-se em qualquer direção. E por isso o ordem com que os desenhos são feitos e pensados pode ser sobrepostas, trovada, repetida, usada apenas uma parte podendo, mesmo assim originar continuamente novos ciclos.

A escolha por esta organização deveu-se ao facto de com ela conseguir-se seguir um método que, simultaneamente, permite gerar e refletir sobre processos criativos. E a partir daí tomar decisões para a fase seguinte.

## Experiência desenhada

### Os desenhos em contexto

Enquanto prática, o desenho assume os mesmos atributos da realidade sobre a qual ele se debruça. Mas estas estruturas reforçam também os atributos específicos do desenho: a transitoriedade, a plasticidade, a marginalidade, a reação imediata ao contexto que lhe dá origem. Por contexto entende-se o conjunto de circunstâncias à volta da situação e que aqui circunscrevem práticas e decisões processuais diferenciadas para cada cidade mesmo quando as estruturas estudadas são as mesmas.

A par disso lembramos que como qualquer forma de expressão, o desenho empresta as suas próprias categorias, aquelas que em cada momento definem culturalmente o seu valor de uso, para uma representação singular e sensível das arquiteturas descartáveis.

O papel do desenho para compreender a natureza intrínseca das arquiteturas descartáveis pode ainda ser explicado pela própria natureza do acto do desenho, situado entre o gesto icónico (que representa) e o gesto performativo (que age) explorados segundo uma natureza ativista e uma condição hiper.

É também a partir deste enquadramento na definição de arquiteturas descartáveis, que exploramos materiais, técnicas, processos misturamos elementos e ensaiamos representações que se expandem para o espaço do espectador. Esta condição é explorada, sobretudo, nos desenhos que finalizam cada projeto e que são desenvolvidos para um determinado espaço na cidade onde o projecto se desenvolveu.

Contextualizado o desenho final apropria-se desse espaço temporariamente numa produção de *site-specificity* (Miwon, 2002). Onde tal como na realidade destas arquiteturas, as condições físicas do espaço expositivo determinaram as condições da sua própria execução e alimentaram o processo de criação do desenho.

## Exercício de revisão reflexiva

### Publicações

A experiência reflexiva, corresponde à revisão reflexiva do trabalho realizado, relacionando-o com a prática e a literatura associada, de modo a informar e potenciar novos desenvolvimentos práticos.

Exercício que acontece depois da exposição que encerra cada projecto e ganha corpo na forma de publicações (artigo, capítulo de livro, *video-paper*).

# 5

## capítulo

## Capítulo 5: Projeto *Desembaraço*

### Contexto

Vila Nova de Cerveira, Portugal

Programa de Residência Artística, maio-junho 2017

(Parceria entre o DAP FBAUP e a XIX BIAC – Bialnal Internacional de Arte de Cerveira 2017)

### Arquiteturas Descartáveis

Estruturas piscatórias *Varas de pesca*

### Prática Artística: Desenhos

*Série de Entre janeiro e Maio*

*Desembaraço*

### Exposição e Publicação

#### Exposição

**01** Exposição Coletiva dos alunos de Doutoramento em Artes Plásticas (Turma 2017).

*Liberdade imprescindível (ação e pensamento)* integrada na XIX BIAC – Bialnal Internacional de Arte de Cerveira (2017). Obra: *Desembaraço* [Desenho instalado], Casa do Artista Jaime Isidoro, Vila Nova de Cerveira, Portugal, 15 Julho – Setembro 2017.

MEDIA <http://bialnaldecerveira.pt/xix-bialnal/>

#### Publicação Teórica

**01** Comunicação Oral na Conferência internacional *#16.ART: Artis intelligentia: IMAGINING THE REAL* com publicação de artigo.

Costa, F.; Almeida, P. L. (2017). SEM ESPAÇO -Arquiteturas descartáveis - Uma investigação em desenho: Projeto DESEMBARAÇO. In C. Martins, M. Carvalhais; Almeida, P. L., P. Bernardino; C. Rocha, M. F. Lambert; M. M. Lopes; S. Venturelli (Ed./Org.), *#16.ART: Artis intelligentia: IMAGINING THE REAL* (pp.694-703). iZADS, Porto, Portugal.

MEDIA: <https://izads.up.pt/wp-content/uploads/2019/06/Livro-16.ART-v.-elet.pdf>

#### 02 Catálogo de exposição

Costa, F. (2018). *Projeto Desembaraço*. In F. J. Pereira (Ed. /Org.), *Liberdade imprescindível (ação pensamento)* (p. .27-30). iZADS - Research Institute in Art, Design and Society.

#### Nota sobre o texto

O texto apresentado nas páginas seguintes corresponde a uma revisão do artigo *SEM ESPAÇO -Arquiteturas descartáveis - Uma investigação em desenho: Projeto DESEMBARAÇO* apresentado na Conferência internacional *#16.ART: Artis intelligentia: IMAGINING THE REAL* (FBAUP, Porto, 2017) e publicado no livro de Atas da conferência.



# Desembaraço

## 5.1 Apresentação

*Desembaraço* é um projeto contextual que aborda a relação entre o desenho e as potencialidades de certas arquiteturas descartáveis, as varas de pesca, em Vila Nova de Cerveira, uma vila no Norte de Portugal na fronteira com Espanha. A partir dele pretendeu-se compreender a forma como o desenho lida com os atributos temporais destas estruturas e reflete o acontecimento que as origina, explorando a sua condição híbrida como projeto e formulação.

Enquadrado no programa de Residência Artística entre o *Doutoramento de Artes Plásticas FBAUP* (turma de 2017) e a *XIX Bienal Internacional de Arte de Cerveira*, foi possível desenvolver este projeto, vivendo de forma situada na vila de Cerveira durante duas semanas no mês de junho de 2018. Durante esse período dediquei-me a caminhar pelo espaço descobrindo a sua morfologia, ruas e enumerando as arquiteturas descartáveis existentes.

De entre as várias construções temporárias destacaram-se as “varas de pesca” ou “varas de rede”. Estruturas vernaculares específicas de uma porção de território na margem portuguesa do rio Minho usadas pelos pescadores para manutenção das redes da pesca do sável e da lampreia.

Ainda que permaneçam na zona piscatória o ano inteiro a sua utilização destas estruturas é temporária centrando-se entre os meses de Janeiro e Maio. Intervalo temporal que surgem desenhadas ao seu redor sobre as ervas um conjunto

de linhas das movimentações realizados pelos pescadores que frequentam o espaço. Tal como as estruturas estas *desire of line* (Smith e Walter, 2018) são também eles sazonais. Aparecem e desaparecem em função da época de pesca e também da subida das águas do rio nos meses de inverno.

Por sua vez, ao enquadrarmos as “varas de pesca” na definição de arquiteturas descartáveis, questionamos a noção de hiperdesenho na recriação dessas estruturas e as possibilidades expansivas da linha como elemento de transição entre dimensões contribuindo para um desenho que acontece no espaço do observador.

Metodologicamente o primeiro momento do projeto ficou reservado ao acto caminhar como experiência de contacto direto com aquilo que nos rodeia e à mediação dessa experiência por meio de desenho (percursos, apontamentos, esboços) e fotografia.

O segundo momento foi dedicado à transformação poética dessa informação, refletindo-se sobre a construção identitária dos lugares, dos espaços da margem e da unidade funcional entre a percepção do espaço e a percepção da ação.

E o terceiro momento correspondeu à realização de *Desembaraço* (2017), um desenho instalado desenvolvido na lógica do diorama para um espaço em particular na galeria da *Casa do artista Jaime Isidoro* e que foi apresentado publicamente na *XIX Bienal Internacional de Arte de Cerveira* (2017).



img. 01 a 04 Flávia Costa, *Varas de pesca*. Proj. *Desembaraço*, V.N.Cerveira (PT), 2017.

## 5.2 Estar lá e caminhar

É pelo ritmo mais lento proporcionado pelo andar e envolvimento corporal, que obtemos uma compreensão mais profunda do lugar. Nas palavras de Rebeca Solnit (2000), a cidade move-se à velocidade da caminhada, ao atravessá-la a pé vemos-a de maneira diferente, ganhamos uma outra consciência material, ainda que efémera e passageira. O que confere sentido ao argumento de Solnit de que o senso de lugar só pode ser adquirido a pé (2000, p. 9). Perante isto, assumi que o acto de caminhar seria adotado como um método e agente indutor para o fazer criativo.

Então caminhei. Fi-lo pelo centro histórico da vila e em paralelo à margem portuguesa do rio Minho. Umas vezes segui um programa determinado previamente, mediante o mapa turístico, outras um roteiro, que foi sendo construído ao sabor da curiosidade.

Num exercício imersivo e descomprometido com guiões vaguei a um ritmo lento pelas ruas medievais da vila, deambulei entre as suas casas pequeninas, atravessei vielas, cruzei largos pitorescos. Passei por ruas secundárias, espreitei entre os recortes amuralhados e desafiei passagens interditas. Num movimento oposto subi ao castelo e olhei do ponto mais, para decifrar a malha que a compõe. Atravessei a ponte e mirei de longe.

Do lado de lá, de um território vizinho, Galiza (Espanha). A distância imposta pelo rio permitiu-me perceber como a vila se dá a ver a quem a olha do “lado de fora”. Como se projeta para quem a observa à distância. Uma experiência em tudo muito diferente, de quem se intrusa entre as ruas serpenteadas e que a vê com todo o seu corpo.

Consciente que diferentes formas de visualizar e experienciar os lugares geram diferentes formas de o comunicar, regressei ao nosso lado da fronteira e deambulei junto ao rio. De certo modo, continuei no lado exterior, tendo em conta a malha urbanística. Nessa posição limítrofe entre o interior e o exterior da vila, entre o território nacional e estrangeiro, entre terra e água, entre o que é permanente e o que é temporário. Nessa porção de terreno marginal fui reparando num outro tipo de caminhos, que rompiam entre as ervas junto ao rio.

Observadas à distância, a sua aparência é de delicadas e selvagens linhas de água, formadas pela indisciplinada força da corrente. No entanto, com a aproximação percebi, que tais linhas eram marcas lineares acastanhadas desenhadas no solo arenoso da margem. Percursos improvisados e temporários desenhados pelo movimento contínuo dos pescadores, para acederem aos barcos e fazerem a

manutenção dos seus equipamentos como esticar ou remendar as redes de pesca.

É sobretudo, durante o final do inverno e início da primavera, que estes caminhos se intensificam e acrescentam informações à paisagem. Uma desenho espacial e temporal definida pelo tipo de pesca praticada (lampreia e sável durante os meses de janeiro e Abril) dependendo das variações do caudal do rio.

Contava-me um dos pescadores na altura do programa de Residência Artística, que muitos destes caminhos no inverno desaparecem devido à subida das águas do rio. O mesmo acontece com as estruturas, muitas das quais ficam submersas ou simplesmente são levadas pela corrente, voltando a ser compostas em meados de janeiro com o início da safra da lampreia e depois do sável, a partir de março até meados de maio. Nessa altura, nasce vegetação e os caminhos voltam a ser desenhados. Muitos repetem-se de ano para ano, outros são novos e alguns deixam de existir. Isso é algo incontroável que depende apenas dos trajetos feitos pelos pescadores.

Como uma grande folha de papel, o terreno das margens do rio vai sendo marcado pela ação dinâmica, provocada pelo movimento cadenciado e pressão dos corpos dos pescadores dando origem a conjunto de impressões na morfologia terrestre. Tal como acontece no processo de realização de um desenho, neste caso, os pés agem como instrumentos de desenho.

Ao comparar que caminhar é como desenhar e que desenhar é como caminhar, reconhece-se, que ambas as ações desenvolvem-se num suporte (chão - papel), durante um período (de ordem sazonal - processual (por exemplo)) e remetem para uma ideia interna e externa (ser a intenção e a ação/representação), podemos até dizer que partilham o mesmo vocabulário: a linha.

Os desenhos por muito que sejam apagados ou rasurados, preservam uma memória processual, uma arqueologia do desenho. O mesmo acontece com estas rotas, ainda que despereçam parcial ou totalmente das margens do rio, elas despertarão sempre uma memória morfológica, específica da paisagem desta vila. Com isto percebemos também, conforme enunciava De Certeau (1984), que o acto de caminhar através do espaço num ambiente urbano tem o potencial para fazer ou desfazer espaços sociais assim como lhe atribuir significados.

Nas reflexões que dedica acerca da prática da vida quotidiana, o autor enaltece a caminhada como uma forma bastante poderosa e pessoal para

existir no mundo moderno. Atendendo ao seu argumento de que caminhar era um acto de enunciação à semelhança da língua falada estes percursos feitos pelos pescadores serão uma maneira de falar e personalizar coletivamente o espaço urbano. São atos de criação consensual e um modo de tática urbana através da qual o indivíduo pode assumir uma posição.

A importância do andar como acto de resistência por meio da criação de percursos não autorizados, como os feitos pelos pescadores, é um assunto destacado não só pelas práticas artistas como também pelas ciências sociais. Os *social desire paths*, como Laura Nichols (2014) lhes chamou, são *contornos* espaciais inscritos no espaço onde as pessoas criaram a sua própria rota perante a inexistência de estruturas formais que atendem às necessidades individuais ou de grupo.

Num sentido metafórico são também apelidados de *desire of line*<sup>B</sup> (Smith e Walter, 2018) termo influenciado pelo que Gaston Bachelard (1994) definiu como *les chemins du désir* referindo-se a fazer caminhos instintivos, habituais, que funcionam num nível emocional em oposição ao movimento linear e disciplinado inscritas na malha da cidade.

Bachelard referia-se aos caminhos pelos sítios onde caminhamos como desenhos que vivemos (Bachelard, 1994, p.12). E que em V. N. Cerveira cozem-se à paisagem ordenada da cidade como uma releitura (literalmente) na margem por quem o pratica diariamente. Mapear essas linhas é então revelar esses desenhos.

Desenhos, que por si, convocam uma apreensão táctil do espaço sem o reduzir à sua representação gráfica apenas ao que nele é visível. Ao percorremos esses caminhos, a percepção háptica é ativada a um nível mais elevado de atenção e percepção corporal ao que nos rodeia, em prol das trocas diretas e recíprocas entre o corpo e os espaços. Por sua vez uma percepção mais sensível do espaço, contamina os desenhos que dele são feitos inspirando a par da nossa própria consciência a interpretação que pode ser feita da realidade.

Mas falar destes caminhos é também falar das arquiteturas que circunscrevem por meio de um conjunto de desenhos efémeros, que as ervas apagam quando as estruturas não são usadas. Estas são as “varas de pesca” e têm a tarefa de auxiliar na manutenção das redes de pesca. Anteriormente construídas em madeira, hoje encontram-se feitas por estreitas barras de ferro soldadas em formato de retângulo ou quadrado e espiadas ao chão de terra e areia. Paradoxalmente a sua resistência quase perpétua contraria a utilização temporária e cada vez em menor número. Ora porque o rio traz menos peixe ora porque deixa de haver pescadores.

Ao todo contam-se treze estruturas, que de aparência frágil e discreta marcam a paisagem naquela zona da vila e implicam novas relações espaciais, como descritos anteriormente. As reuniões de tais características enquadram-nas no que entendemos por arquiteturas descartáveis e foi a partir delas, que investigaram-se as relações que se podem estabelecer entre o desenho e este espaço.

## B

Segundo Smith and Walter As *Desire lines* são padrões intencionais de (re)interpretação e (re)posicionamento com o ambiente urbano; cuidadoso, deliberado e às vezes padrões subversivos que re-imaginam e redesenham as relações dentro e entre lugares através do ato físico de andar. ( 2018, p. 298).



img. 05 Flávia Costa, *Composição I*.  
Proj. *Desembaraço*, V.N.Cerveira (PT), 2017.





img. 06 Flávia Costa, Vista lateral de *Entre Janeiro e Abril*. Proj. *Desembaraço*, V.N. Cerveira (PT), 2017.



img. 07 Flávia Costa, Vista de frente de *Entre Janeiro e Abril*. Proj. *Desembaraço*, V.N. Cerveira (PT), 2017.



img. 08 Flávia Costa, Detalhe de um dos desenhos de *Entre Janeiro e Abril*. Proj. Desembaraço, V.N. Cerveira (PT), 2017.

*É sobretudo, durante o final do inverno e início da primavera, que estes caminhos intensificam-se acrescentando informações à paisagem. Uma desenho espacial e temporal definida pelo tipo de pesca praticada (lampreia e sável entre os meses de Janeiro e Abril) e as variações do caudal do rio.*

*Descrição do aparecimento e desaparecimento destes caminhos percebida pelas conversas tidas com os pescadores no local.*

## 5.3 O desenho que se instala

*Desembaraço* (a obra) é composto por um desenho realizado diretamente sobre a parede (plano frontal), que se prolonga em certos momentos para o chão (plano horizontal); três estruturas de madeira carbonizada, que emergem da parede e servem de suporte para um conjunto de fios negros, que totalizam os metros de percursos efêmeros (*desire lines*) existentes na altura.

No seu conjunto, os diferentes elementos criam uma ilusão de continuidade entre planos, que acontece pela expansão dos suportes do desenho para um espaço de imersão. O que o torna capaz de gerar a experiência de um corpo presente, um “estar aí” na lógica de um *diorama*<sup>C</sup> (Almeida, 2008). Neste caso, para apreendermos a obra é preciso percorrê-la, passar entre as suas aberturas numa reconstrução constante do sentido. Ver é aqui também um acto incorporado.

Situados na fronteira entre disciplinas como Etnografia, Antropologia, Ciências Naturais, Teatro e Artes Plásticas (instalação) os dioramas são modelos híbridos de exibição com carácter ilusionistas situando-se entre a imagem e o espaço, ou como Almeida refere, na *interpenetração de dois espaços*. Sendo eles o *espaço onde decorre a encenação, que geralmente inclui itens reais, como plantas ou animais embalsamados; e o espaço representado, tradicionalmente pintado em perspectiva atmosférica, que serve de cenário para o tableau vivant*. (Almeida, 2008, p. 111).

Explica-nos ainda Paulo Almeida, que quando construído num ambiente fechado o diorama cria uma continuidade entre espaços de *tal forma que o espaço de encenação serve como um elemento conexão entre o público e o espaço pictórico* (2008, p. 112) remetendo o diorama para uma arte do evento.

Noemie Etienne (2021) acrescenta ainda que como ferramenta expositiva e antropológica o diorama tem a capacidade de instituir células espaciais e temporais. Estas possibilitam a construção de lugares e tempos incompatíveis dentro do mesmo edifício. E assim pode ser criada uma experiência de alteridade, que o visitante receciona e ativa pelo seu olhar (percepção visual e tátil) e a interação física (corporalidade).

É neste sentido que a decisão de trabalhar nos três planos de representação (frontal/parede; horizontal/chão; espaço real) contribui para uma dimensão alargada do desenho, que multiplica as suas possibilidades expressivas tornando-se num espaço de imersão, onde novas relações com o observador podem ser criadas.

Ao mesmo tempo que nos permite sugerir outras formas de caracterizar a identidade das estruturas, que não é visível nos atributos formais e topológicos.

Para isso contribui também a preparação da instalação tendo em conta as especificidades do espaço expositivo como o tamanho, orientação e características construtivas. E que foram tomadas de empréstimo para ditar as características da obra e organizar o discurso gráfico do desenho. Nesse sentido a parede frontal e o chão tomaram a vez de duas gigantes folhas de papel disponibilizando-se para receber diretamente na sua superfície sucessivas camadas de linhas dispostas na horizontal. Foi, sobretudo, na parede frontal que isso aconteceu, num redesenho do mapeamento pelos caminhos não autorizados junto à margem do rio Minho onde encontramos as “varas de pescas”.

As linhas são normalmente associadas a caminhos, a própria terminologia de linha de água, linha aérea, linha de caminhos de ferro remetem-nos para um determinado percurso de movimento espacial. Uma ideia que se cruza com a célebre definição de Paul Klee de que desenhar é levar a linha a passear. E que neste projeto pode também ser dito na ordem inversa, o desenho levou-nos a passear pelas margens do rio Minho.

No desenho, a linha é um elemento gráfico primordial enquanto representação do espaço, ela configura um limite e gera uma direção, para além da sugestão de tempo e movimento. Ela pode também tornar-se num elemento escultórico, quando ganha fisicalidade, para tal basta lembrarmos das obras de Julio González com as quais introduziu o conceito de *drawings in space*<sup>D</sup>.

Vindo da linguagem escultórica, este termo ajuda-nos a perceber a condição híbrida entre escultura e um desenho, tendo em conta a linha como elemento constituinte, que extrapola os limites bidimensionais. E que é postulado por artistas como Eva Hesse, Fred Sandback ou Monika Grazymala. Estes exemplos motivaram-nos a abordar esta ambivalência da linha, como um elemento gráfico e simbólico, que se prolonga e contextualiza a cena, originando um desenho que acontece também fora do papel e que é habitável.

É também neste jogo retórico da linha como elemento gráfico e elemento físico que o nosso projeto se desenvolveu, e que acontece quando recorremos a fios negros de espuma como linhas que constroem um desenho físico. Uma escolha através da qual invocamos o contexto retórico e performativo do desenho.

A par da imagem frontal à que chamamos desenho de parede produzida pela sucessão de linhas traçadas diretamente sobre a parede e chão. E que contribui com uma densidade gráfica para o relevo pictórico final, a obra é constituída por três estruturas de madeira carbonizada, que surge como interpretação às

### C

O termo *diorama* deriva das palavras gregas *dia* (através) e *horao* (ver) e significa, literalmente, visão. Foi cunhado por Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1822) para designar um tipo de *display* rotativo onde se poderia ver através daquilo que é visto, ou seja, através de uma recriação da realidade.

Situando algo entre a imagem e o espaço a palavra diorama está também atribuída a um dispositivo de teatro móvel, chegando mesmo a ser sinónimo de teatro (teatro de papel) do século XIX.

(Engelbrecht, n.d) Poderemos então dizer que o diorama corresponde a um dispositivo de recriação cenográfica (à escala real ou miniatura), usado para representar uma determinada situação.

### D

A partir de meados da década de 1920, o artista Julio González desenvolveu uma linguagem escultórica ao trabalhar diretamente com metais segundo os métodos de construção industrial, colocando de lado os processos de moldagem mais tradicionais. Uma mudança de paradigmas que ampliou as possibilidades, que esta nova linguagem artística pode oferecer às representações tridimensionais, levando Gonzalez a definir a escultura com a metáfora visual do *drawings in space*. O termo fica assim associado a esculturas lineares tridimensionais de ferro soldado (Doñate, 2008).

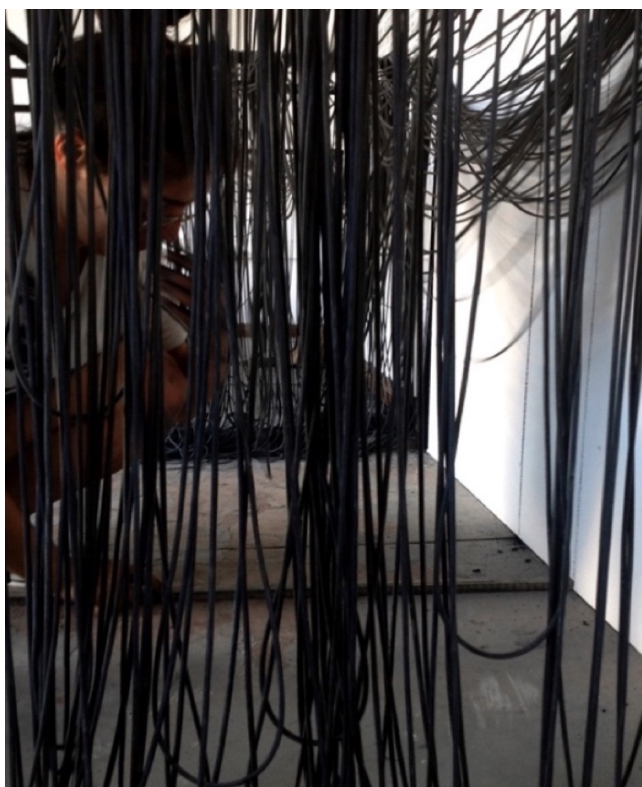


arquiteturas vernaculares “varas de Pesca”. Apesar de originalmente serem feitas em ferro, decidi (re)produzi-las em madeira.

Se por um lado esta escolha remete para a origem destas construções, por outro a madeira permitiu-nos atingir trabalhar a sua plasticidade, de modo a introduz pela manipulação das suas características conotações como erosão, sedimento e ruína. Conseguidas através da carbonização das estruturas, num processo que lhe deu cor, simulou texturas. Importa referir que neste caso, o fogo não se constituiu como um elemento destruidor, mas transformador, esculpindo a madeira sem perder a forma do objeto. E que permitiu estabelecer uma correspondência entre as características temporais das estruturas (a sua efemeridade e descartabilidade) e as opções da forma e dos processos do desenho.

Isso está presente na produção gráfica dos desenhos lineares e digramáticos, presentes tanto na parede como no chão. As múltiplas linhas que os compõem são desenhadas diretamente sobre a superfície (cimento) com barras de pinho queimadas, provenientes da carbonização das estruturas de madeira numa circularidade causal entre todos os elementos do desenho. Para além de se associar ao contexto residual e efêmero de todo o trabalho, o carvão permite uma presença material efetiva do gesto, inscrevendo as suas pressões e atmosferas, ao mesmo tempo que possibilita uma revisão constante de todo o processo.

*Desembaraço* é um desenho- instalação assumidamente efêmero, na medida em que está depende do espaço para existir, mas também pela associação à natureza temporária do objeto e dos seus processos de produção. Materializa uma lógica do diorama, através da qual, a obra assume-se na sua teatralidade, por oposição à experiência de absorção, pelo qual o espectador toma consciência de si próprio e do lugar que ocupa.



img. 09 e 10 Flávia Costa, Fotografias da Montagem de *Desembaraço*  
Proj. *Desembaraço*, V.N. Cerveira (PT), 2017.



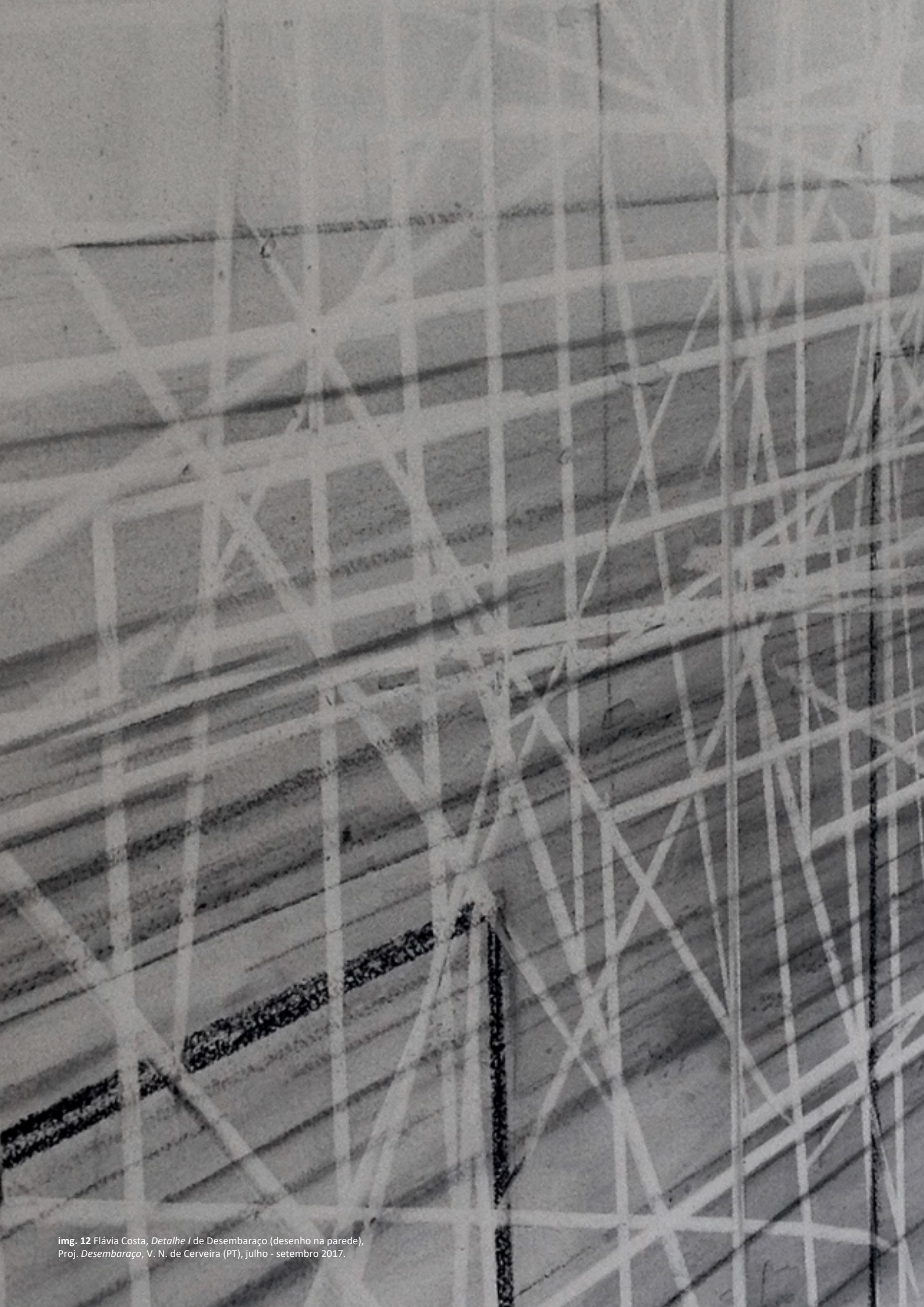


img. 11 Flávia Costa, *Desembaraço*, Proj. *Desembaraço*, V. N. de Cerveira (PT), julho - setembro 2017.









img. 12 Flávia Costa, *Detalhe I* de Desembarço (desenho na parede),  
Proj. Desembarço, V. N. de Cerveira (PT), julho - setembro 2017.





img. 13 Flávia Costa, *Detalhe II Desembaraço (estrutura)*.  
Proj. *Desembaraço*, V. N. de Cerveira (PT), julho - setembro 2017.



# 6

## capítulo

## Capítulo 6: Projeto *A tenda*

### Contexto

Barcelos, Portugal

Campo da República na cidade de Barcelos, setembro - fevereiro, 2017-18.

### Arquiteturas Descartáveis

Tendas da feira semanal

### Prática Artística

Séries de Desenhos: *Na penumbra; Objectos-Desenho;*

*Mapa das quintas-feiras, Planar e Coreografias de uma dobra.*

*A tenda quer-se com quem a entenda...*

### Exposição e Publicação

#### Exposição

01 Exposição Coletiva dos alunos de  
Doutoramento em Artes Plásticas  
(Turma 2017).

Das ligações - espaço doméstico ou realidade domesticada.  
Obra: *A tenda quer-se com quem a entenda...* (Desenho  
instalado), OMuseu - FBAUP, Porto, Portugal, 02 -16 Março  
2018.

MEDIA: <https://www.fba.up.pt/2018/02/26/das-ligacoes-espaco-domestico-ou-realidade-domesticada/>

#### Publicação Teórica

01 Artigo em Revista *PSIAX: Estudos e reflexões  
sobre desenho e imagem.*

Costa, F., Almeida, P. L. (2018). "A tenda quer-se com quem a  
entenda... Processos de visibilidade do desenho na  
representação de espaços pop-up". *PSIAX: Estudos e  
reflexões sobre desenho e imagem*, 3 (série II), 55-64.

MEDIA: <https://i2ads.up.pt/wp-content/uploads/2019/05/miolo-1.pdf>

### Nota sobre o texto

O texto que apresentado nas páginas seguintes corresponde a uma revisão do artigo *A tenda quer-se com quem a entenda... Processos de visibilidade do desenho na representação de espaços pop-up*, publicado na revista *Psiax* com o tema *Visibilidade do desenho*, Porto 2018.

# A tenda

## 6.1 Apresentação

*A tenda* é um projeto focado na transformação do Campo da República, popularmente conhecido por “Campo da feira”, na cidade de Barcelos. Pelas lentes do desenho estudei de que modo desenho lida com a temporalidade das estruturas momentâneas que o transformam, tornando essa temporalidade visível.

Todos as semanas, da noite para o dia, o imenso largo de paralelepípedos repleto de árvores, que diariamente serve como parque de estacionamento, é palco de um gigantesco cenário temporário composto por numerosas tendas.

Suspensos entre as árvores surgem múltiplos retângulos ora de lona, plástico de múltiplas cores, tecidos emendados ou redes de sombra amarradas por quilómetros de cordas, que se cruzam, sobrepõem, entrelaçam pairando no ar. Sob estas estruturas erguem-se composições maioritariamente de ferro e madeira, mas há também caixas empilhadas, cartões duros ou cestos entre as mais criativas improvisações, que semana após semana todas as quintas-feiras ocupam este espaço no centro da cidade.

No seu conjunto são construções que potenciam uma arquitetura por cumprirem funções temporárias em ambientes e eventos pontuais. O que lhes atribui um carácter híbrido que as situa entre a condição de objeto e lugar, mas que sobretudo, naquele dia, transformam o Campo da República num cenário praticável.

Partindo de uma prática desenhada testei as possibilidades de representar estas estruturas dissipativas num processo constante de estímulo-resposta entre o desenho e a inconstância destas formas. Atendendo às características de um desenho de carácter ativista (Deutsche, 2001) para invocar

representações para além das normalizadas a par de uma abordagem, que reflete acerca de um desenho *hiper* (Sawdon & Marshall, 2012). Hiper não em tamanho, mas que aborda aspetos que excedem as expectativas previsíveis do que o desenho pode ser.

Os primeiros ensaios gráficos correspondem ao momento de auscultação do espaço onde dediquei-me inicialmente a olhar à distância e depois a ver de perto de forma participativa. Um exercício acompanhado pelo desenho enquanto ferramenta etnográfica capaz de traduzir aquilo que vemos durante a pesquisa.

E que deu origem a uma inventariação que foi muito para além de um registo de ordenação geográfica do espaço ou construção formal das tendas. Ao andar pelo espaço tive infinitas conversas com os feirantes... Ouvi o que contavam, explicavam e conselhos que davam. Copiei-lhes os gestos, esquematizei-lhes os movimentos e desenhei o que ia aparecendo entre a escuridão.

Há nestes desenhos uma dimensão documental e descritiva, que nos leva ao segundo momento do projeto onde foram realizadas as séries *Na penumbra*, *Embrulhados* e *Coreografias de uma dobra*. E através deles fui especulando graficamente acerca dos três momentos temporais de existência das tendas - como surgem no dia anterior à feira, como ficam e como acabam no final do dia de feira.

O terceiro momento do projeto corresponde à apresentação pública de *A tenda quer-se com quem a entenda...* Um desenho que se molda ao espaço expositivo numa reencenação do processo com que as estruturas foram feitas. Desenvolvido para a exposição *Liberdade Imprescindível* (Março, 2018) que decorreu no Museu da FBAUP.

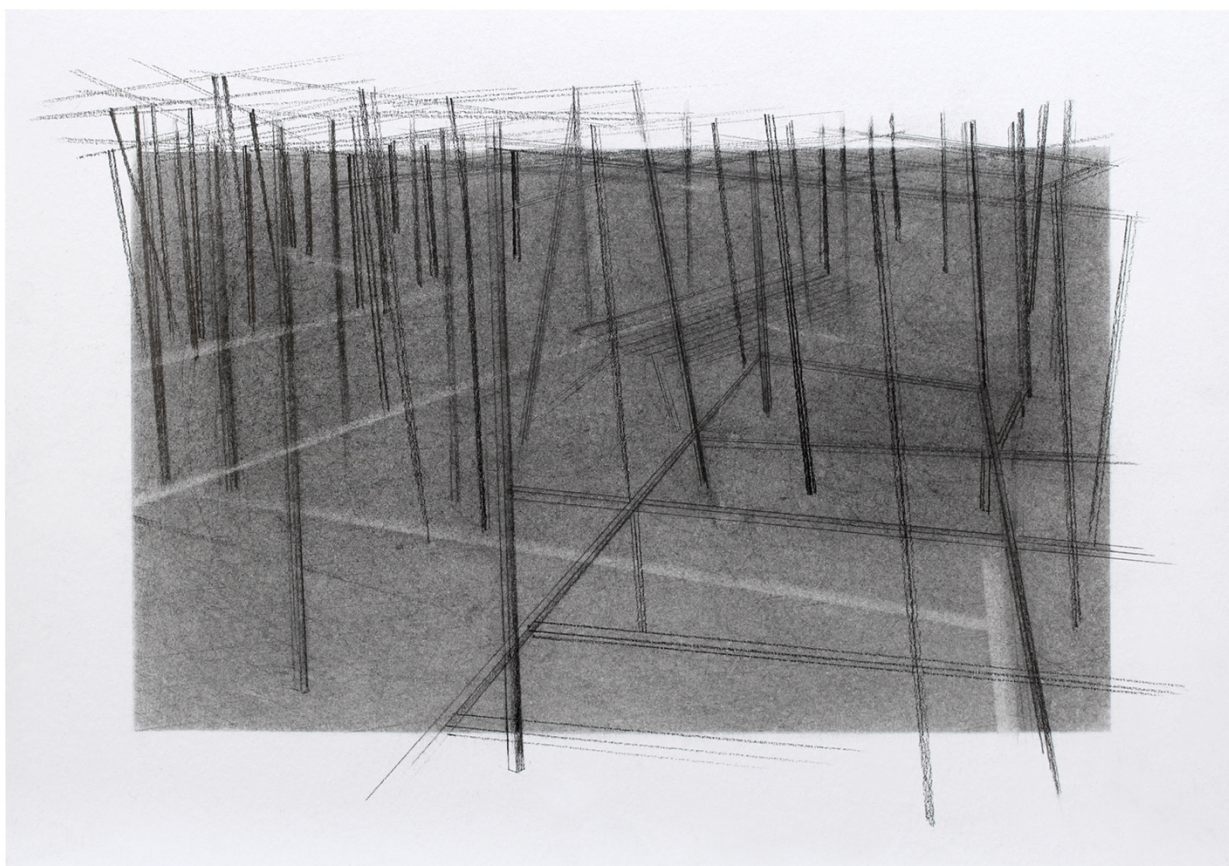
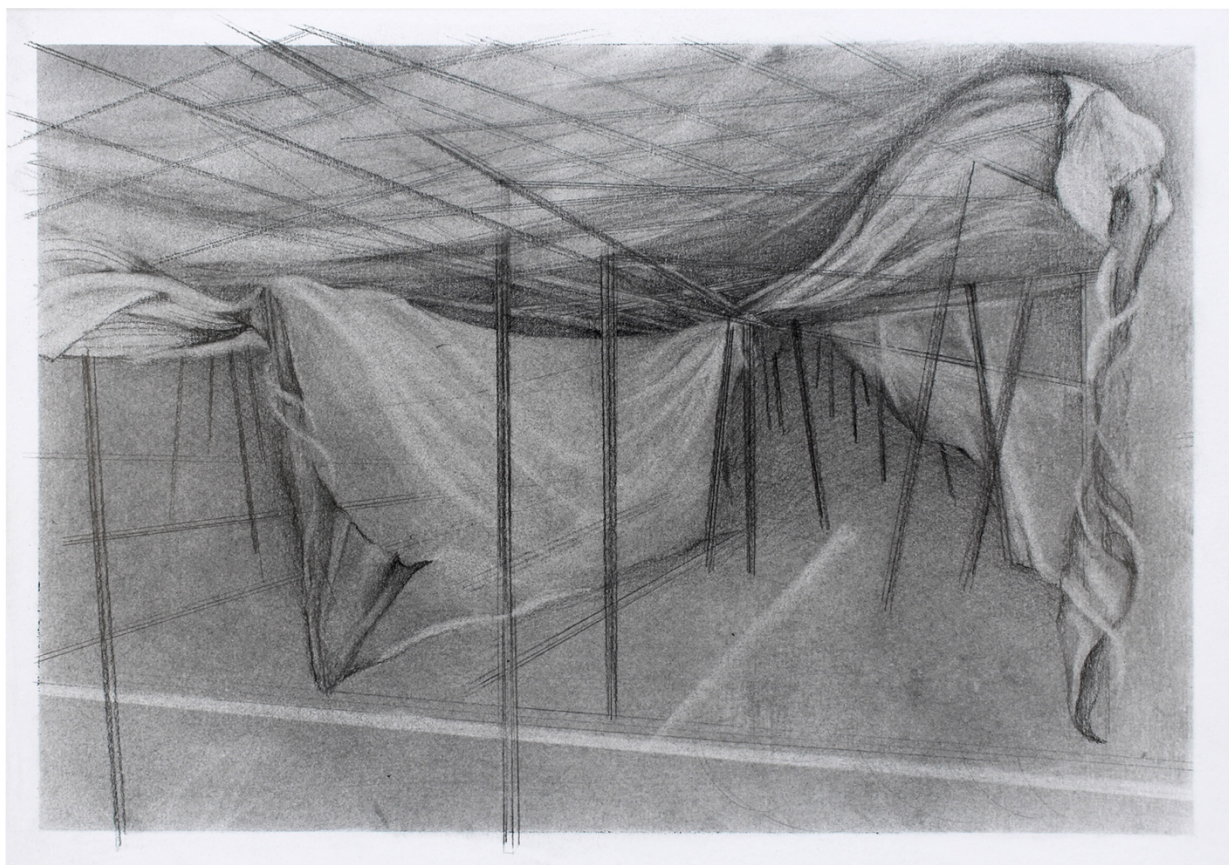
*Sabe menina, nós fazemos turnos. A partir das 6-7 h da tarde vamos para os nossos lugares e começamos a montar tudo. Preparamos os ferros e os paus, pomos as lonas na estrutura, amarramos algumas cordas. O que der fica já preparado ou adiantado. Se deixássemos para amanhã não cabiam os camiões, não havia espaço. Era uma confusão... Assim, amanhã logo cedo, esticamos os toldos e começamos a vender.*

Explicação dada por um feirante durante uma conversa numa das visitas ao local.



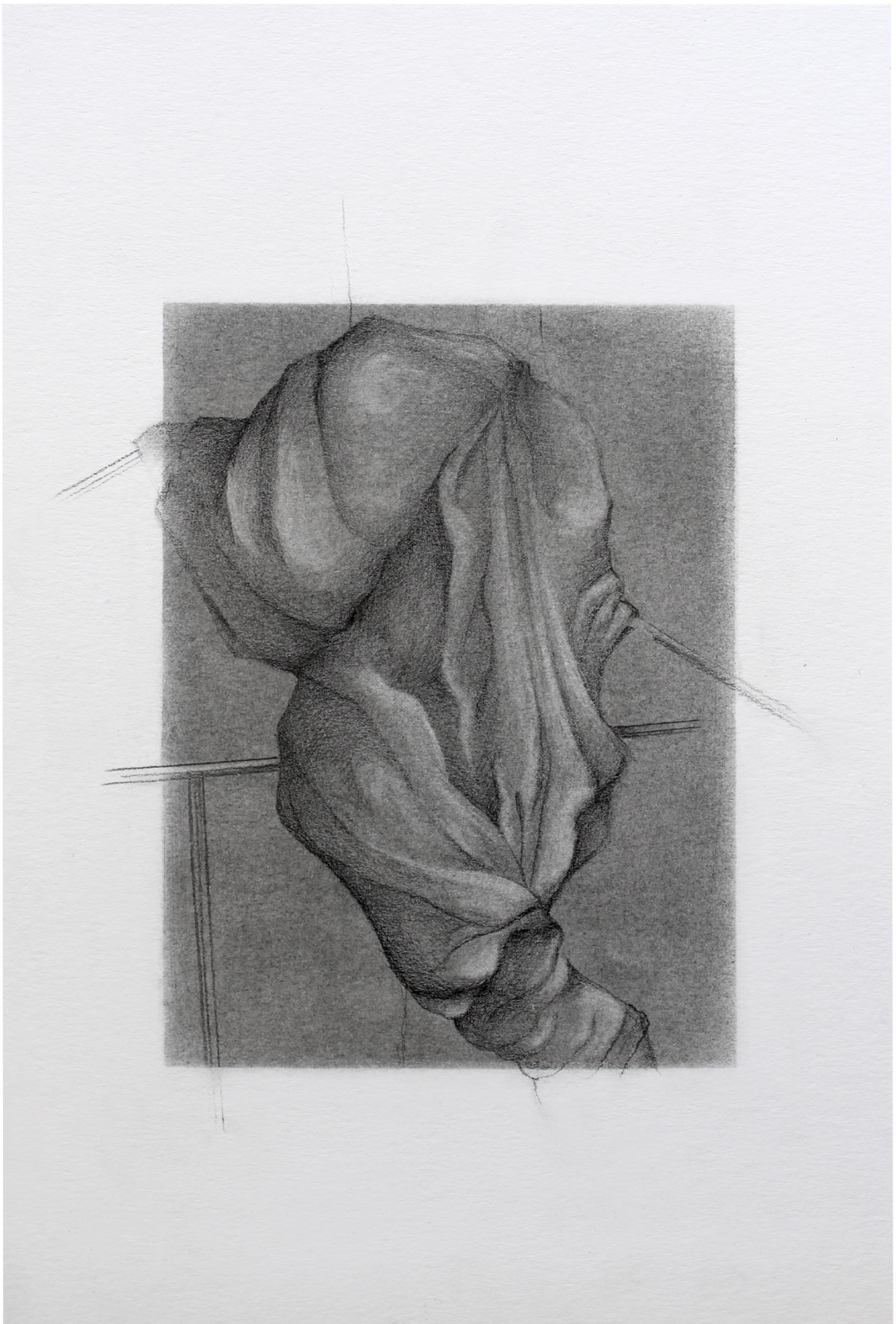
img. 01 Flávia Costa, *Tendas*, Proj. A tenda, Barcelos (PT) 2017-18.





img. 02 e 03 Flávia Costa, *série Na penumbra (1) e (2)*, Proj. A tenda, Barcelos (PT), 2017-18.





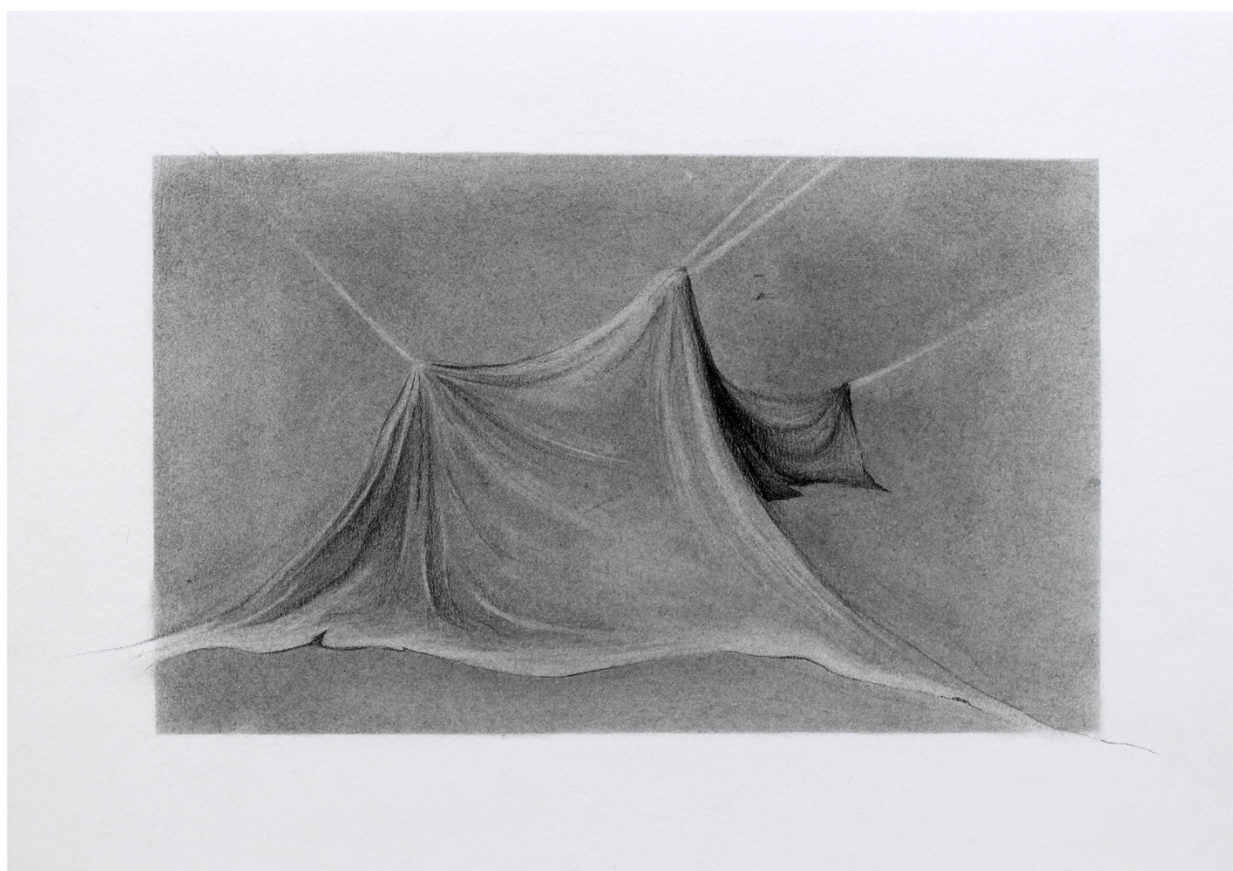
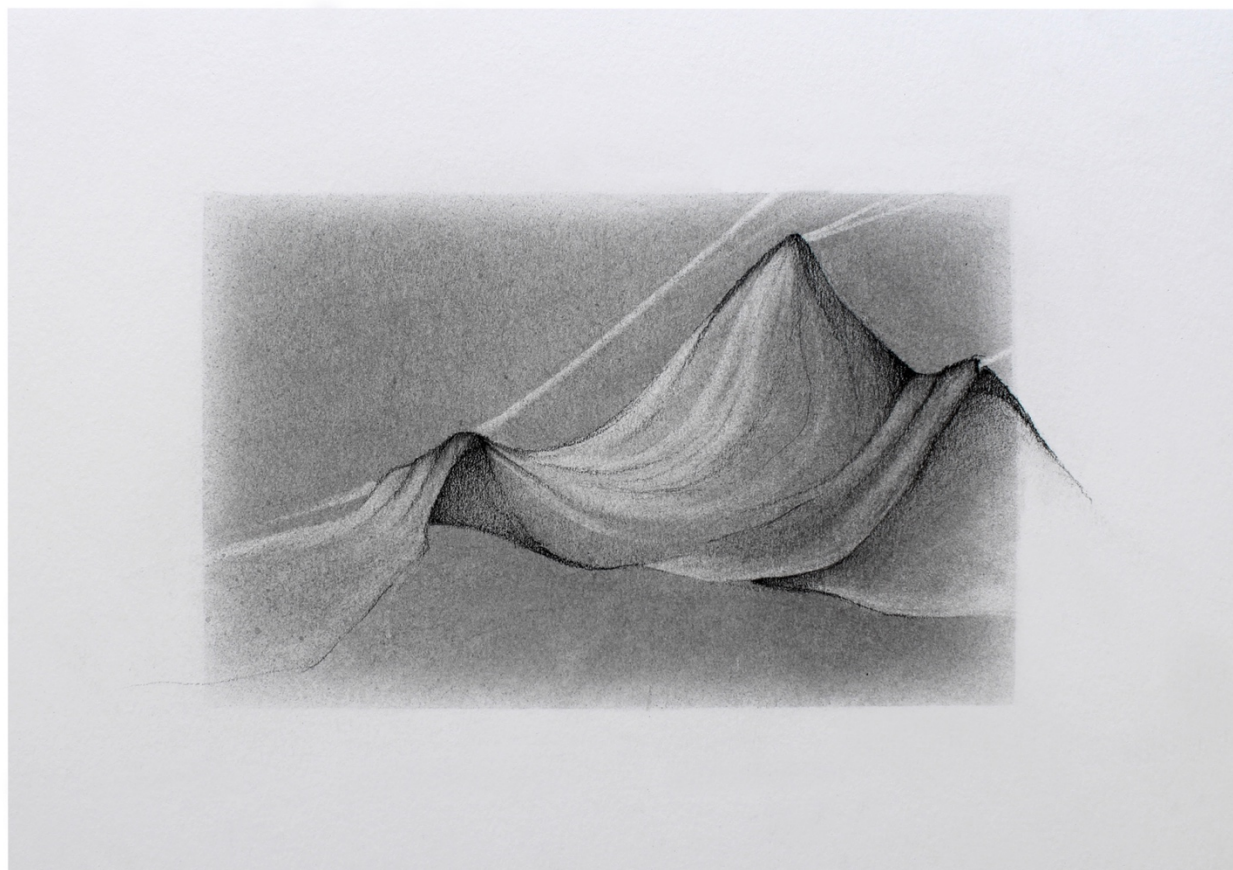
img. 04 Flávia Costa, *série Na penumbra (3)*, Proj. A tenda, Barcelos (PT), 2017-18.





img. 05 Flávia Costa, *série Na penumbra (4)*, Proj. A tenda, Barcelos (PT), 2017-18.





img. 06 e 07 Flávia Costa, *série Na penumbra* (5) e (6), Proj. A tenda, Barcelos (PT), 2017-18.



## 6.2 Que estruturas são estas?

### *São as tendas...*

Numa das reflexões que dedica à forma das coisas Vilém Flusser caracteriza a tenda do seguinte modo: *trata-se de uma espécie de cobertura de proteção que se insufla com vento, usamo-la para nos abrigarmos do vento para depois ser novamente dobrada pelo vento*. (2010, p. 54). A esta explicação acrescenta, que independentemente de estar ancorada no solo, esticada numa extremidade, de rodopiar no ar como um papagaio ou uma paraquedas, a tenda é uma parede de vento (*Windwand*) que se dispõe à transformação e potencia uma arquitetura. E por isso, ao contrário da casa onde tudo é possuído, a tenda deve ser entendida simultaneamente como um lugar de reunião e dispersão onde colecionamos experiências.

Na sua génese estas estruturas personificam a imaterialidade de uma tipologia arquitetónica aberta a novas experiências construtivas, e por isso, são temporárias, substituíveis e descartáveis. Lembrando que interpretemos este termo para caracterizar algo, que se liberta muito facilmente do propósito anterior para adaptar-se a um novo. Como formas rápidas e simples de construção, que instantaneamente insuflam com o vento, as tendas são das estruturas que estudamos as que melhor incorporam o conceito de *pop-up architecture*.

Com raízes nas culturas nómadas estas formas vernaculares de construção atravessam toda a história da arquitetura sendo interpretadas das mais variadas maneiras e com as mais distintas valências. De abrigos móveis e transportáveis usados pelos povos nómadas, nos acampamentos militares ou expedições passando por estruturas cheias de pompa para celebrar festividades ocasionais e eventos pontuais até a situações de urgência hospitalar.

Mais recentemente a sua competência ficou comprovada quando foi necessário criar espaços hospitalares complementares perante a

situação pandémica que vivemos. A mesma rapidez e capacidade de improvisação é recorrentemente usada para responder a problemas sociais ao serem o modelo construtivo adotada na construção, por exemplo, de campos de refugiados ou catástrofes ambientais.

Num outro ângulo, é também por meio da presença de agrupamentos de tendas que os sem abrigos reivindicam pelo seu espaço no território controlado da cidade. E por isso a tenda pode também estar associada uma mensagem de protesto enquanto ferramenta de reivindicação. Basta lembrarmos-nos num passado ainda recente (ano 2020) do acampamento instalado em condições provisórias frente à Assembleia da República em Lisboa para exigir novas medidas para o sector da restauração e hotelaria durante a pandemia.

Numa vertente mais lúdica, as tendas fazem parte da nossa infância chegam-nos por meio das histórias de encantar, do circo e das idas à praia. Na adolescência ir acompanhar tem o gosto de liberdade e independência e em adulto suscitam-nos memória bonitas de outrora e marcam os encontros familiares nos dias de verão, as sextas pela fresca... Independente da idade continua a fascinarmos a ideia de uma ter uma tenda ou ficar numa tenda. É algo que continuamente nos inspira à aventura enquanto nos dá liberdade para mudar, desfazer e voltar a fazer num outro sítio e ter sucessivamente novas experiências.

Talvez seja isso, que me continua a encantar olhar e percorrer o recinto da feira repleto de tendas. As idas à feira estavam, e continuam a estar, envoltas de uma certa magia proporcionada pela panóplia de formas que adquirem, as sobreposições que criam, os movimentos realizados pela força do vento, os volumes escultóricos que ganham... De certo modo, é essa memória encantada a qual revisito muitas vezes, que me levou a estudá-las, desenhando-as.



img. 08 a 13 Flávia Costa, *Tendas*, Proj. A tenda, Barcelos (PT), 2017-18.



### *As tendas da feira de Barcelos ...*

Barcelos é a cidade concelho da aldeia onde nasci, cresci e vivi até iniciar o percurso no ensino superior no Porto. Sei como se organiza e o que encontrar em cada rua, sei também qual a melhor esplanada e a melhor vista para o rio. Identifico-lhe os cheiros, os sons, as cores e as sombras em cada hora. Esta é a minha cidade, a que conheço de olhos fechados. E dela tenho as memórias mais bonitas.

Vivendo na aldeia <sup>D</sup> o ritual de ir à cidade era um acontecimento com muita importância reservado a certos dias. Ia-se à cidade ao final da tarde de domingo brincar nos baloiços e comer um gelado, ia-se ao sábado de manhã quando precisávamos de fazer alguma coisa importante. E depois ia-se à quinta-feira.

Este é um dia emblemático para os barcelenses. É o dia da feira <sup>E</sup>. Resistindo, ainda hoje, à construção de grandes superfícies comerciais (centros comerciais) o comércio em Barcelos, como em muitas cidades e vilas minhotas, acontece nas lojas de ruas e na feira. É lá onde se encontra “tudo do quanto há” e “para todas as carteiras”. Desde roupa a calçado, passando pelos atalhados, tapeçaria, mobília, cestaria, artesanato até às frutas, legumes e flores. Ir à feira é também uma acto social, um lugar de encontros e reencontros agendados anualmente pela tradição “de ir feirar”.

Em criança as idas à feira eram especiais. Aconteciam poucas vezes ao ano e eram acompanhadas ora pela minha mãe ora pela minha avó ou por ambas. E estavam destinadas, sobretudo, aos dias de verão. Íamos logo pela manhã para apanhar menos confusão e ver as coisas com mais tempo e ainda organizadas.

São muitas as recordações desses dias, em especial, do deslumbramento que o mar de toldos a esvoaçar ao vento me provocava à medida que nos aproximávamos do recinto. Conta-me a minha mãe que eu ficava muito intrigada com todas aquelas construções que pareciam borboletas gigantes. Diz que lhe fazia muitas perguntas, e ficava, sobretudo, muito admirada a olhar para os toldos a moverem-se com o vento sobre a minha cabeça.

Um das memórias mais distintas que tenho é a da sensação de ao entrar na feira começar a caminhar por baixo dos toldos e do modo súbito com deixava de ver o sol aparecendo de quando em vez a espreitar entre os recortes aéreos entre os toldos.

Imersa no que considerava um labirinto recordo-me de não conseguir ver o final dos corredores das tendas nem de perceber onde estava. A sensação era que passava a manhã toda a caminhar o que me dava a impressão de que a feira era gigante..

Continuo a gostar de ir à feira. E continua a encantar-me a diversidade de formas, cores, sobreposições, os panejamentos, a dança dos toldos branco-sujo ou amarelo clarinho para deixar passar a claridade, os recortes de luz projetados no chão, as centenas de linhas de corda que se cruzam por cima da nossa cabeça e toda a capacidade inventiva dos feirantes. Há toldos de lona colorida, panos remendados, plásticos transparentes a fazer de paredes. No lado dos ciganos as redes verdes de sombra fazem a vez dos toldos nos dias de calor, nos legumes há guarda-sóis e guarda-chuvas coloridos, que rodam conforme o movimento do sol ao longo do dia. Na cestaria e nas madeiras são os camiões ou as carrinhas, que sustentam o toldo funcionando como “paredes mestras”.

Nesse primor arquitetónico destacam-se ainda as construções das bancas, que variam conforme o artigo. As da fruta, por exemplo, são robusta com estrutura de ferro e madeira onde dispõem as caixas de frutas colocando as mais bonitas e de cores mais vibrantes no topo da banca para ficarem ao nível do olhar de quem passa. Já as do calçado são construídas como as próprias caixas dos sapatos, que se empilham em filas por ordem de género e qualidade. As da roupa tiram partido da verticalidade ao pendurarem os cabides em cordas suspensas para podermos ver o “ser da peça”. As da cerâmica recorrem a vasos de plástico e placas de MDF, para criam vários níveis horizontais baixos e largos de modo a apreciarmos os detalhes dos objetos. Uma estratégia também usada na parte dos legumes, que na sua maioria são colocados ao nível do chão ou ligeiramente acima e acomodados separadamente em cestos de plástico colorido ou de vime. Sempre muito humedecidos e limpos para dar a sensação de acabadinhos de colher.

As tendas na feira de Barcelos têm escala amigável, usam maioritariamente cordas e paus, os toldos são branco-sujo ou amarelados. As estruturas são de ferro ou madeira e cordas, muitas cordas. E erguem-se pela manualidade de quem as sabe montar através de um saber fazer que vêm da prática de anos e anos a repetir o processo.

**D**

Natural da aldeia de Roriz localizada a uma distância de 7 km da cidade de Barcelos do distrito de Braga. Região do Minho.

**E**

A Feira de Barcelos é uma das maiores e mais antigas feiras, e de grande importância para esta região minhota. Realiza-se todas as semanas, à quinta-feira. A sua história virá desde o século XIII, sendo que os primeiros documentos datam de 1412, quando o rei D. João a pediu do filho D. Afonso, conde Barcelos, concede uma feira de ano, com duração de 15 dias.







img. 14 Flávia Costa, *série Embrulhados*, Proj. *A tenda*, Barcelos (PT), 2017-18.







## 6.3 O mapa das quintas-feiras

É a partir da experiência direta do real que Deleuze e Guattari (2000) defendem a cartografia como uma prática corporal, que faz corresponder os percursos do corpo no encontro com o mundo.

Num aprofundar da questão acerca da natureza complexa dos mapas na sua relação com os diagramas, Tom Conley (1998) sugere um mapeamento em dobra. Referindo-se à criação e multiplicidade e permanente em que espaço-tempo é visto dobrado, enrugado e multissensorial. Tais considerações levam-nos a conceber que o mapa tem implicações sensoriais, ele deixa de ser uma mera representação formal para retratar aquilo que nos envolve e a própria mobilidade do corpo.

Nesse processo de mapear o desenho é uma ferramenta essencial quer pela sua função simbólica quer como ferramenta etnográfica. A este respeito Andrew Causey (2017) diz-nos que ao usar o desenho como um método auxiliar da sua pesquisa etnográfica teve a certeza que via mais do que o que podia ver, mais do que tinha registado nas suas notas e mais do que tinha documentado nas suas fotografias. E revela que o facto de desenhar tornou as suas anotações escritas mais evocativas e claras acerca da realidade que testemunhou e investigou.<sup>F</sup>

Salvaguarda Causey que nessa condição é essencial aprender a ver, sendo que ver é diferente de olhar: *olhar é uma espécie de scanner e tende a ser passivo, enquanto ver é uma espécie de escrutínio e tende a ser ativo* (2017, p. 12).

Isto significa que ver para documentar uma experiência etnográfica requer um envolvimento visual ativo caracterizado por uma *interação equilibrada entre o olho e a mão, bem como a complexa interação da mente e do corpo: cerebral e muscular, questionando e documentando* (Causey, 2017, p. 13)

E que dessa interação decorre um processo de criação de uma imagem, no qual os movimentos da mão que desenha são constantemente verificados e corrigidos pelos olhos que veem em conjunto com o que percebemos (háptica e visualmente) e interpretamos.

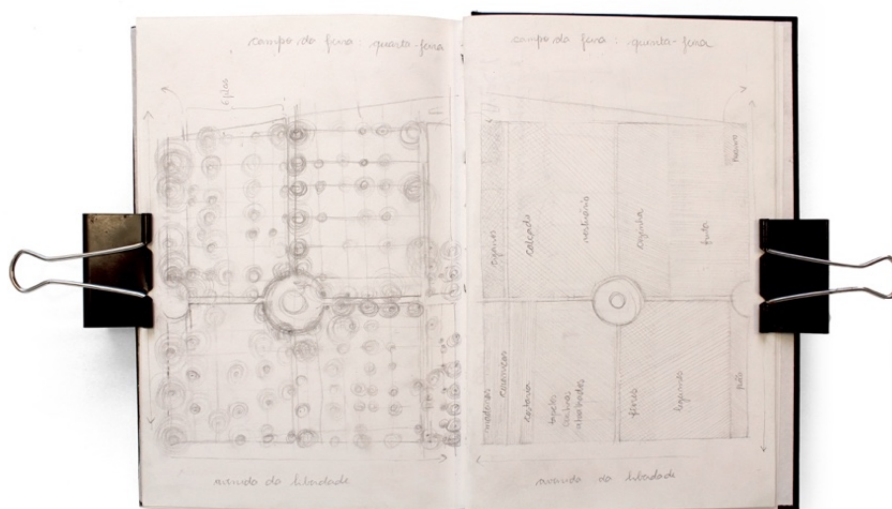
Assim subjacente ao interesse de enriquecer a pesquisa etnográfica, foi necessário desenvolver uma habilidade de ver com clareza e curiosidade os aspetos do entorno onde me situava. Uma atitude, que neste projeto em particular, teve de ser ainda mais disciplinado pelo facto de se tratar de um espaço familiar marcado pelas muitas memórias que tenho. E assim perante o objetivo de desenvolver uma *visão aprimorada pelo desenho* (Causey, 2017, p. 13), dediquei as primeiras deslocações ao espaço simplesmente para o olhar.

Quieta deixei-me estar à distância a assistir ao desenrolar dos acontecimentos. Procurei perceber a ordem pela qual os feirantes chegavam, o espaço que ocupavam, o que diziam, como comunicavam entre si, o tempo que demoravam a montar e como deixavam as estruturas preparadas.

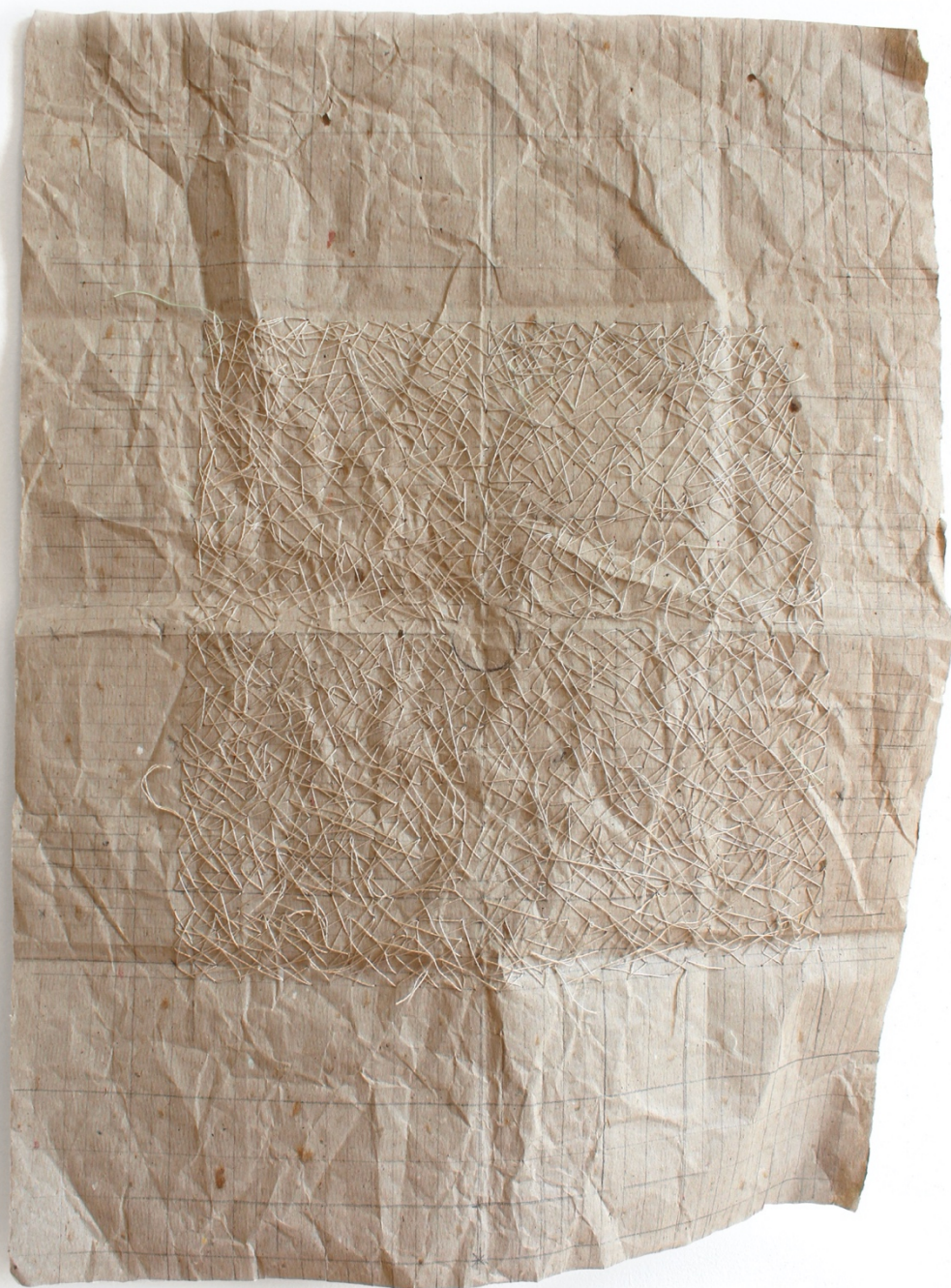
Nos encontros seguintes, para além de olhar, fiz apontamentos e alguns desenhos, na sua maioria, esquematizações para me ajudavam a ver o que olhava. Um exercício que se completou ao andar junto dos aos feirantes, conversar com eles, apontar as expressões usadas e as explicações que me foram dando. Este foi um tipo de documentação que aconteceu muitas vezes entre conversas descomprometidas, também elas ocasionais e momentâneas. E mais uma vez a desenhar, a perseguir com linhas feitas a caneta sobre papeis volantes ou caderno os movimentos que faziam, inventariando os seus gestos e movimentações. Seria o que podemos referir como “ver”.

F

Este posicionamento de Causey invoca o Tim Ingold (2011) apelidou de “antropologia gráfica”, ou seja, uma antropologia visual que abrange todas as formas de criação de linhas, passando da escrita à da escrita à mão ao esboço desenhado, para entender o mundo material não como sendo composto de objetos completos, mas sim como parte de um processo cultural em desenvolvimento entrelaçado com comportamentos e ações articulados



img. 15 Flávia Costa, *Estudos para o mapa das quintas-feiras*, Proj. A tenda, Barcelos (PT), 2017-18.



img. 16 Flávia Costa, *Mapa das quintas-feiras*, Proj. A tenda, Barcelos (PT), 2017-18.

## Às quintas

Estudar o acontecimento que é a feira todas as quintas-feiras, implica auscultar cuidadosamente o recinto da feira e o seu processo transformativo, mapeando-o. Assim como as arquiteturas aqui estudadas também o espaço geográfico é também recursivo deixando de ser o que era para se tornar noutra coisa. Definindo-se pelo que nele acontece - a feira.

Num qualquer outro dia da semana olhar para o campo da feira é sinónimo de ver um enorme parque de estacionamento ao ar livre no centro da cidade. De modo mais ou menos organizado os carros vão sendo estacionados respeitando um mapeamento imposto ora pelo hábito ora pela sombra que a copa das árvores oferece ou ainda pelo plano definido pelo arrumador de carros naquele dia. Ainda assim as coordenadas são livres podendo-se navegar por todo o recinte tranquilamente.

É no final da tarde de quarta-feira, que os preparativos para a feira começam e o espaço lentamente vai-se alterando. Daí por diante, e ainda com carros estacionados, o espaço começa a ser palco de inúmeras performances realizadas pelos feirantes. Os primeiros a chegar são os feirantes mais antigos dos legumes. Colocam alguns cestos, uma ou outra tábua para fazer dois níveis de banca e dispõem os legumes. Quando tudo estiver montado embrulham tudo com o toldo e apertam com algumas voltas de cordas e uma meia dúzia de laçadas. Depois os que têm a tendas da fruta maiores. Vêm de camião e demoram para lá de três horas a montar tudo.

Discretamente com o avançar da hora começam-se a juntar carrinhas, ouvem-se marteladas aqui e acolá e à medida que escurece o zumbido das conversas intensifica-se. Ouve-se falar acerca das notícias mais recentes, do futebol, da política local de conhecidos, das previsões do tempo para o dia seguinte... E entre um e outro tema ouvem-se coisas do género: “Ao terceiro, quinto e sexto depois do Manel “ou “Estico ao Pérola e ao hospital”<sup>G</sup>.

Como códigos estas expressões norteiam os movimentos de cada feirante. Correspondendo a informações acerca de onde vão atar as cordas, para que lado vão esticar primeiro os toldos e a ordem com que o fazem. Dizia-me um dos feirantes que há rituais que se devem respeitar e fazer religiosamente. Como a área espacial que ocupam, a ordem com a qual se montam as diferentes componentes das estrutura, onde se amarram a corda e como se amarram para não ir tudo pelo ar com a “primeira rabanada de vento”<sup>G</sup>, para que lado tem de esticar o

toldo tendo em conta as correntes de ar que se formam e os corredores que têm de formar. Soltando no final da explicação em jeito de síntese o comentário: “sabe menina, a tenda quer-se com quem a entenda...”<sup>G</sup>.

Aos poucos outras estruturas vão povoando o espaço. No seu total umas trinta estruturas estão prontas até à meio noite. O campo da feira adormece já com algumas estruturas pré-preparadas e volta a acordar por volta das cinco da manhã. Há mais nervosismo, barulho e impaciência. Por volta das sete da manhã chegam os ciganos como se de uma procissão se tratasse. Num trabalho de grupos familiares ajudando-se mutuamente a erguer as suas tendas. São barulhentos, faladores, mas muito organizados na sua desorganização. De modo mais silencioso todos os outros feirantes vão apurando as suas tendas ou finalizando o que deixaram preparado de véspera.

Há ao longo de todo o dia várias coisas a acontecerem ao mesmo tempo e em todas as direções. Há feirantes a apregoar outros a regatear. Há os que estão constantemente a aprimorar a sua banca enquanto outros apenas a vigiam, alguns ficam sempre do lado de dentro e outros misturam-se com quem compra, distinguem-se pela cana que seguram na mão. E que umas vezes para tirar alguma peça mais alta outras vezes para fazer escoar a água acumulada nos toldos (em dias de chuva).

Uma inquietação que aumenta com o aproximar da noite, altura em que o ritmo dos clientes diminui para dar lugar ao frenesim entre os feirantes na tarefa de “desacampar a loja”. Ou seja, dar início ao processo de desmontar a tenda: “Temos de começar devagarinho que isto ainda demora o seu tempo.”<sup>G</sup> como dizia um dos feirantes.

O protocolo de iniciava-se com o acomodar dos artigos devidamente protegidos nas caixas, depois iam desmontando a banca. Primeiro dobravam ou empilhavam as placas de MDF, cartão ou acrílico que serviam de base para expor os artigos; de seguida desencaixavam as pernas de metal, empilhavam os vasos, caixas ou cestos e só depois tratavam de soltar as cordas, recolher os espetos e dobrar os toldos.

Assim como na montagem também aqui os movimentos estavam coreografados, repetindo-se em ordem sequencial. Depois de desprender e recolher as cordas, retiravam o mastro central que sustentava o toldo. A partir daí o toldo ia escorregando até se depositar sobre os paralelos do campo da República. E depois...

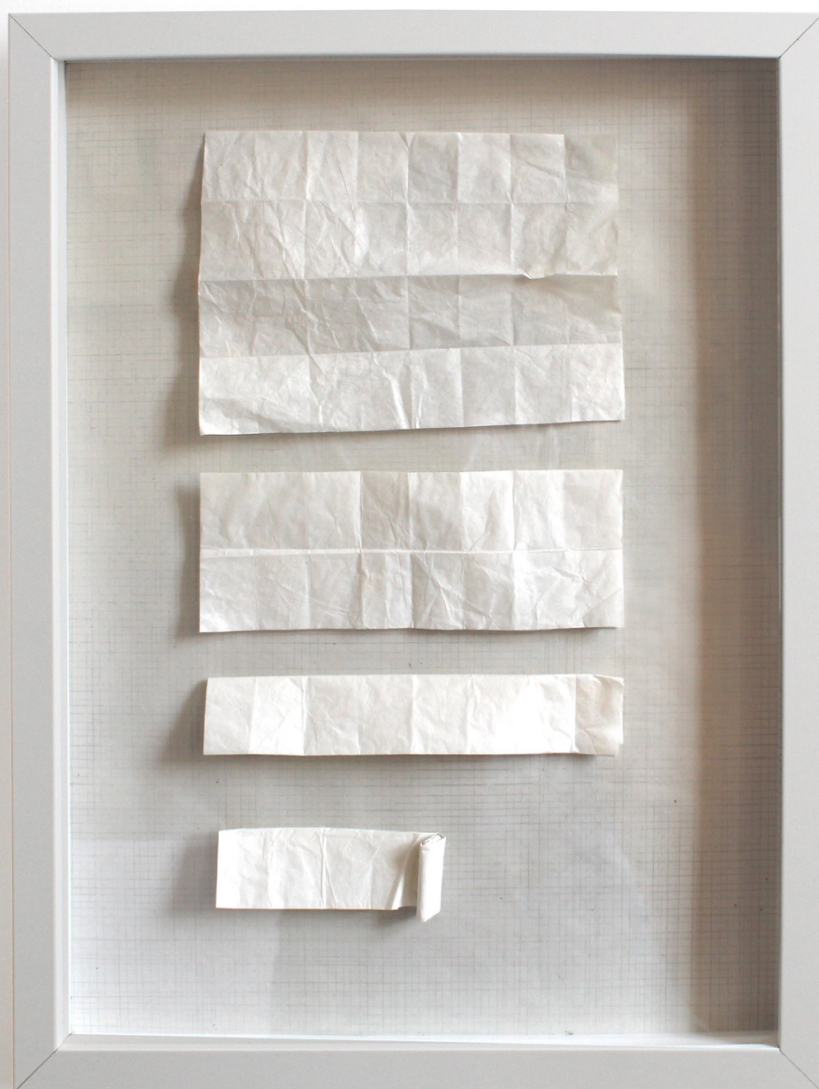
G

Partes de conversas ocasionais tidas com os feirantes durante o processo de montagem ou desmontagem das tendas.



img. 17 Flávia Costa,  
Página de caderno,  
Proj. A tenda, Barcelos  
(PT), 2017-18.





img. 18 Flávia Costa, *Coreografias de uma dobra*, Proj. A tenda, Barcelos (PT), 2017-18.

*É como dobrar lençóis menina!*

*Amarra uma de cada lado para ficar esticadinho, em seguida juntam-se as pontas opostas. E repete-se isso uma ou duas vezes conforme o tamanho de cada toldo até ficar com uma tira com cerca de um metro de largura. Quando tiver essa tira enrola-se e prende-se. E está feito!*

Explicação dada por feirantes antes de começar a dobrar o toldo.



## 6.4 Construir uma visibilidade

*Mas como poderá o desenho representar certas condições, que estão para além do olhar?*

Uma introdução à questão colocada pode ser dada respondendo, que a representação de algo está diretamente relacionada com a experiência e conhecimento sensorial. E que o desenho tem sido uma referência essencial de marcação não só da realidade, mas também o modo como a construímos e a tornamos visível. Como dizia Paul Klee *A arte não reproduz o visível, torna visível*. (1979, p. 55).

O espaço desse tornar visível é onde acontece uma negociação intensa entre o artista (através dos seus gestos, experiência e conhecimento sensorial) e as ferramentas e os suportes que escolhe para a construção da imagem. Um jogo reversível de transformações a podemos chamar de processo. É ele que, em certo sentido, permite a criação de um espaço simultaneamente tátil e óptico (Marques, 2014, p. 102) e sendo este uma circunstância do desenho torna visível qualquer coisa que não o era ou era, mas de outra forma. Marques explica ainda que como *representação da representação* o processo encaminha-nos *para uma reflexão que assenta na presença de um corpo que atua* (2014, p. 102). Isto significa um corpo capaz de desencadear possibilidades, de transformar, sugerir e atribuir sentido às suas representações.

E que, inevitavelmente, prolonga-se e contamina as ações do artista, os seus movimentos, gestos, escolhas, variações expressivas e gráficas convertem-se na matéria e corpo do desenho. Como Deanne Petherbridge explicou *O que parece ter sido marcado com a mão é a extensão do corpo do artista*. (2010, p. 103) Tornando-se o desenho na personificação de um corpo visível <sup>H</sup>.

Perante a questão colocada no início deste texto podemos dizer que o acto de desenhar é performativo e incorporado de uma maneira específica, em prol de um tipo diferente de atenção que é afetivo e sensorial. Para isso contribui também o facto da experiência e análise do espaço ter sido feita com base em duas visualidades: a ótica e a háptica. Da primeira surgem imagens derivadas do que olhamos e vimos, dando origem a conhecimento visual, já da segunda o conhecimento ocorre através dos sentidos como o toque, o olfato e percepção que corresponde ao comportamento do corpo perante os elementos.

Este é um conhecimento sensorial, algo que *não é facilmente ou possivelmente expresso em palavras escritas ou faladas* (Pink, 2015, p. 164). Ele é tácito, intuitivo, emocional, invisível. No entanto, sendo a etnografia uma prática incorporada ele torna-

se criticamente presente nas nossas próprias experiências sensoriais, assim como os significados que fazemos deles. Manifesta-se ao nível da *reflexibilidade sensorial incorporada* (Pink, 2015) e que no desenho está diretamente relacionada com as opções de materiais, formais e escolhas acerca das cores, texturas recriadas e escalas assumidas.

Isso acontece desde o primeiro grupo de desenho, com um conjunto de documentos primários de inventariação do espaço e das estruturas atendendo desde logo ao modo como o contexto e a circunstância da produção determinam o processo do desenho. E como o desenho incorpora essas marcas que se apresentam, muitas vezes, com uma extensão semântica ao próprio desenho.

Recordo um episódio em que um dos feirantes para me descrever qual era o seu plano disse apenas: “Isto já é automático, menina. Nem pensamos. As mãos já sabem onde amarrar e o corpo para onde deve ir.” Então mais importante do que perceber como faziam, foi perceber como a experiência proporcionada pela repetição do processo passa a disponibilizar ao corpo um conjunto de ações e comportamentos que podem informar e converterem-se em matéria do desenho. A analogia aos movimentos de esticar as cordas, dobrar os toldos ou da montagem das tendas é um exemplo dessa extração de referências não apenas automáticas, mas profundamente biográficas e etnográfica.

Há ainda um conjunto de desenhos realizados com base em pequenos exercícios de correspondência e mediação entre a ação observada e o comportamento corporal. Vemo-los como esboços de gestos, que ensaiam os movimentos observados, replicando-os e transferindo-os para a matéria do desenho, numa prática que apenas pode ser considerada na sua dimensão multissensorial (Marks, 2000). Chamamos a este trabalho *Coreografias de uma dobra*. Há desenhos diretamente influenciados pela leveza dos toldos as esvoaçar -*Planar*- e outros pelas configurações que resultam do modo como os feirantes embrulhavam as estruturas mais pequenas na madrugada do dia de feira -*Embrulhados* e *Na penumbra*. Nestas séries ensaiaram-se modelos de desenhos, que abandonaram o plano da folha do papel numa procura pela tridimensionalidade.

A par disso há as escolhas materiais e gráficas, o que leva a desenhos realizados com elementos recolhidos do espaço (cartões e papeis avulsos deixados no final do dia de feira) outros com papeis polidos com pó de carvão, papéis vincados, para a partir daí ensaiarmos texturas, formas e volumetrias escultóricas correspondentes a estados de permanência que marcam a metamorfose do espaço e das próprias arquiteturas.

H

Recuperado da linguagem de Merleau-Ponty (2006), um corpo visível é aquele que encontra-se no lugar de outra coisa e que simultaneamente convoca e revoca o significado daquilo de que lhe dá origem.



img. 19 Flávia Costa, *Detalhe de Planar 3*, Proj. *A tenda*, Barcelos (PT), 2017-18.



img. 20 Flávia Costa, série *Planar*, Proj. *A tenda*, Barcelos (PT), 2017-18.

## 6.5 A tenda quer-se com quem a entenda...

### *A Tenda quer-se com quem a entenda...*

Um desenho espacial composto por dois elementos (com diferentes dimensões) construídas numa relação isomórfica com a forma, que os toldos têm na véspera do dia de feira. Cada uma das peças foi desenvolvida especificamente para os nichos da parede recortada pela enorme janela de vidro no museu da FBAUP. O recuo estrutural desta parede em particular criou dois espaços simétricos, que funcionaram como limites que circunscreveram cada uma das peças a um espaço.

O papel e o carvão (pó e barra) são os materiais usados. Cada uma das peças foi realizada em papel cenário inicialmente encerado e impregnado com pó de carvão depositado em finas camadas intercaladas com polimento manualmente. O uso do carvão além de possibilitar, pela sua tactilidade, a construção de várias camadas de informação capazes de serem editadas de modo a incorporar marcas, que funcionaram como sugestão ao desgaste dos toldos, conferiu cor.

A escolha pelo negro está diretamente relacionada com o momento temporal (durante a madrugada), em que tais configurações dos toldos existem. E que correspondem a um estado intermédio da transformação, que se concretiza na aurora do dia seguinte (quinta-feira) quando atingem a sua maior extensão ao serem esticados. A esta escolha acrescentam-se também as características do espaço expositivo para provocar um jogo de contrastes com a luz que entra pela janela no meio da parede do museu.

Na fase seguinte, o papel foi várias e contínuas vezes dobrado como se de um toldo se tratasse, num exercício de mimetização da coreografia realizada pelos feirantes. Este conjunto de movimentos repetitivos e coreografados permitiram explorar uma nova plasticidade do papel encerado, para a partir daí estudar as configurações que a peça poderia ter. Ainda que previamente ensaiadas, foi

apenas no local que foram tomadas as decisões finais acerca da posição e configuração que a peça teria num compromisso que se estabelece também com o espaço expositivo. E que mostra a capacidade de adaptação quer da peça quer das estruturas que lhe dão origem na realidade.

Instaladas cada uma das peças no seu espaço o desenho foi concluído com a ênfase e incorporação de três tipos de linhas: a sugerida pelos vincos do papel, a linha desenhada a carvão sobre a parede e a linha física corporalizada pelos fios negros.

Se no desenho as linhas têm a responsabilidade de organizar o espaço, sugerir direções e definir limites, abertas ao espaço físico, estas deram origem a jogos conotativos entre a e apresentação e a fisicalidade, entre o parecer e o ser. Contribuindo também esta jogo para a extensão do suporte do desenho, criando a ilusão de continuidade entre os espaços pictóricos.

Esta continuidade corresponde a uma forma particular de territorializar um acontecimento como elemento conector entre a audiência e o espaço pictórico, onde o desenho se prolonga e contextualiza a cena assumindo-se como parte de um diorama (Almeida, 2008). A lógica do diorama formula um dos sentidos possíveis do hiperdesenho – *hiper* no sentido do que está para além do desenho, do que é espectacular que o desenho seja (Sawdon e Marshall, 2012).

O processo de representação das estruturas *pop-up*, projetando-se fora do espaço virtual do papel como um palimpsesto no espaço real, não pode ser desligado da condição híbrida com que o hiperdesenho revê os fundamentos do desenho enquanto nome e enquanto verbo. O que nos leva a perceber, que se por um lado o desenho pode ser entendido como meio preparatório, por outro podemos reconhecê-lo como uma prática autónoma dentro dos procedimentos artísticos relacionando-se com problemas relativos à própria prática.

*E a menina que faz aqui?... Desenhos!?*

*Sim. Desenhos.*





img. 21 Flávia Costa, *Montagem de peça 1 de A tenda quer-se com quem a entenda*, Porto (PT), fevereiro 2018.  
Proj. *A tenda*, Barcelos (PT), 2017-18.





img. 22 Flávia Costa, *A tenda quer-se com quem a entenda*, Porto (PT), fevereiro 2018.  
Proj. A tenda, Barcelos (PT), 2017-18.







img. 23 Flávia Costa, *Detalhe peça 1 da A tenda quer-se com quem a entenda*, Porto (PT), fevereiro 2018.





img. 24 Flávia Costa, *Detalhe peça 2 da A tenda quer-se com quem a entenda*, Porto (PT), fevereiro 2018.



7

capítulo

# Capítulo 7: Projeto *Tapumes*

## Contexto

Cidade do Porto, Portugal, 2018

Percurso a realizado entre a Estação de comboios de Campanhã e a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, FBAUP.

*Rua da Estação, Rua do Freio, Rua do Heroísmo, Avenida Rodrigues de Freitas*

## Arquiteturas Descartáveis

Composições de sistemas de andaimes

## Prática Artística

*O percurso*

Séries de desenhos: *Desenhos de ouvido* e *Cenários Negros*

*Trabalhos em Curso*

## Exposição e Publicação

### Publicação Visual

**01** Exposição Coletiva *Das ligações (o espaço da convivialidade ou realidade dialógica)* dos alunos de Doutoramento em Artes Plásticas (Turma 2017)

*Das ligações (o espaço da convivialidade ou realidade dialógica)*. Obra: *Trabalhos em curso* (Desenho instalado), Casa da Prelada, Porto Portugal, 28 Junho - 28 Julho 2018.  
MEDIA <https://www.fba.up.pt/2018/06/26/das-ligacoes-o-espaco-da-convivialidade-ou-realidade-dialogica/>

### Publicação Teórica

**01** Comunicação no *III Colóquio Expressão Múltipla: teoria e prática do desenho* (FBAUP, Lisboa 2020 )

Costa, F. (2020). *Trabalhos em Curso: A reencenação como hipótese de Desenho*. In J.A. Ramos, A. Marcelino, B. Manteigas, H. A. P. D. Costa (ed.). *III Colóquio Expressão Múltipla : teoria e prática do Desenho: actas das conferências* (pp.105-113). FBA-CIEBA. Lisboa, Portugal.  
MEDIA <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/44007>

## Nota sobre o texto

O texto que apresentado nas páginas seguintes corresponde a uma revisão do artigo *Trabalhos em Curso: A reencenação como hipótese de Desenho* apresentado no *III Colóquio Expressão Múltipla : teoria e prática do Desenho* (FBA-CIEBA, Lisboa, 2019). E publicado no livro de Atas da conferência.

# Tapumes

## 7.1 Apresentação

*Tapumes* é o nome do projeto dedicado ao estudo das composições de andaimes de pequena e média escala na cidade do Porto. Em específico do percurso entre a Estação de comboios de Campanhã e a Faculdade de Belas Artes (FBAUP) durante os meses de fevereiro a junho de 2018.

Este foi um dos primeiros percursos que fiz a pé na cidade do Porto e que voltei a fazer no início deste projeto doutoral. Em termos urbanísticos este percurso constitui-se numa das ligação de entrada na cidade até ao centro, onde se localiza a FBAUP. Graficamente é como se desenhasse uma linha reta que une uma zona limítrofe a um ambiente urbano mais cosmopolita.

Mas a simplicidade do percurso estava, na altura que fiz o projeto, comprometida com os passeios de madeira improvisados montados na estrada ou as vedações de chapa que estreitavam o caminho assim como as construções de andaimes e as cortinas de rede, que esvoaçavam conforme a força do vento e multiplicavam as sombras das ruas já estreitas e sombrias.

Da confusão que povoa essas ruas eram estes últimos que sobressaíam ao longo do trajeto, refiro-me em especial, às cortinas que cobriam e encobriam o esqueleto metálico dos andaimes. Uma vez eram feitas de tiras de redes de sombra, outras vezes de plástico e ainda de tecidos muito finos. Como um escudo protetor, estas paredes de cortinas amovíveis retiravam as composições de andaimes da esfera do visível ao mesmo tempo que os acoplava aos edifícios já existentes.

Nesse jogo de semi ocultação se por um lado tais cortinas limitam a visão que tinha ao meu redor descaracterizando o espaço envolvente, por outro despertavam para outros sentidos e experiências que reconfiguram a significação que tinha do percurso por estas ruas. A experiência era agora muito diferente. É desse confronto, por meio de um corpo inteiro em fluxo constante com um sentido elevado de percepção que cada um de nós

reinventa e constrói a sua interpretação das coisas. Neste caso, do percurso realizado e das arquiteturas descartáveis que o compõe.

Eu escolhi interpretá-las como cenografias ocasionais. Sabemos que este tipo de construções seguem determinadas normas, protocolos de segurança envolvidas em gigantescas questões burocráticas. Sabemos também que estando elas numa zona mais periférica da cidade juntamente com a passagem do tempo, desgaste e contacto com outros materiais ganham outras configurações muito mais poéticas e inspiradoras.

Ao identificá-las enquanto pretexto de uma prática desenhada, assumimos as suas características como condições do repertório de desenho e convocamos a reencenação nos limites do hiperdesenho (Sawdon & Marshall, 2012) como método de reconstituição performativa.

Metodologicamente comecei por enumerar as estruturas temporárias com as quais me deparava quando fazia o percurso. Na fase seguinte especulei graficamente acerca das questões que envolvem a experiência fenomenologia e percepção do espaço (as pequenas percepções, a percepção háptica e a percepção visual) nas séries *Desenhos de ouvido e Cenários negros*.

O projeto é finalizado com *Trabalhos em curso* desenho projetado na condição de *site-specificity* (Kaye, 2000) da capela da casa da Prelada com o objetivo de reencenar a experiência do ambiente das ruas percorridas.

O sentido deste *hiperdesenho* completou-se na realidade física da construção, que abala as fronteiras percetivas ao criar relações entre espaço e forma, som e materiais num jogo entre a fragilidade do suporte e a escala do objeto. Mais do que questionar o desenho como meio capaz captar o real, interessou-nos perceber as limitações e possibilidades da superfície bidimensional num estudo também sobre a materialidade do desenho.





img. 01 Flávia Costa, *Composição de Andaimes*, Proj. Tapumes Porto, (PT), 2018.

## 7.2 O trajeto no Porto

De ruas, bairros e ambientes múltiplos o Porto nos últimos anos tem sido dominado pelo fenómeno da gentrificação. Em todo o lado há restauros, demolições, construções a acontecer. De semana para semana as ruas alteram-se, transformam-se, ganham outros sentidos. E com essas transformações surge uma nova imagem da cidade repleta de cenografias casuais, que transformam a nossa experiência dessas ruas.

Foi partir de 2007 com o ingresso no ensino superior - FBAUP - comecei a conhecer melhor a cidade do Porto. Até lá via-o, sobretudo ao longe, de passar de carro pela ponte de Arrábida e reparar nas casas encavalitadas lá em baixo. Conhecia-lhe algumas ruas principais, praças e edifícios emblemáticos. Mas andar sozinha pela cidade, entre ruas e vielas no labirinto formado pelas tais casinhas encavalitadas, isso nunca tinha acontecido.

Dos primeiros percursos que fiz foi da estação de comboios de Campanhã para a Faculdade de Belas Artes (UP) para me inscrever como aluna do curso de Artes Plásticas nesta faculdade em meados de Setembro do ano de 2007. Lembro-me de no dia anterior, ainda em Barcelos, traçar com a caneta sobre o mapa da cidade do Porto os possíveis trajetos para lá chegar. Entre eles esses escolhi o que me pareceu mais simples resumindo-se a uma linha reta.

Descrevendo-o era assim: *A saída da estação de comboios seguir em direção à esquerda da entrada principal da estação para o passeio das confeitarias. Seguir esse passeio contornando-o à direita e passado uns metros voltar a contorná-lo à direita. Depois teria de caminhar em linha reta quase até ao final da avenida antes um bocadinho de chegar ao jardim.* Nomeando as ruas seria: subir a rua da Estação, virar à direita e subir a rua do Freixo depois de entrar na rua do Heroísmo caminhar em linha reta terminado quase no final da Avenida de Rodrigues de Freitas bem próximo ao jardim de S. Lázaro.

*No dia seguinte, com o desenho do trajeto memorizado lá fui...*

Recordo-me de caminhar muito devagar e de em alguns momentos parar para olhar em volta tentando situar-me. Procurava memorizar fachadas de edifícios, placas de cafés, sons e cheiros que me servisse de referência espacial.

Lembro-me de reparar primeiro nas coisas que não mudavam e que estavam ao nível do meu olhar como as sinalizações das paragens do autocarro ou o sítio dos caixotes do lixo. E noutras que seriam mais temporárias, tais como: a banca da fruta e dos legumes montada no passeio junto à capela, da pequena esplanada no passeio antes da vidaria ou do lugar de estacionamento reservado com grades de cerveja.

As referências eram também olfativas e sonoras. Pela manhã, na ida para a escola, o cheiro que predominava era o de pão quente e café, ao final do dia, no regresso, era o cheiro do combustível dos carros e de frango churrasco já próximo da estação.

Quanto aos sons imperava o zumbido constante dos autocarros que entoavam pelo corredor formado pela junção das três ruas ladeadas pelos edifícios. E que apenas começava a dissuadir-se à medida que me aproximava da faculdade e as ruas iam ficando cada vez mais largas e luminosas.

Apesar de haver outros percursos possível para o mesmo sítio e muitos até mais bonitos, este é o mais me encanta fazer. Talvez, porque ao percorrê-lo, ainda hoje, consigo reviver a sensação daquele dia em meados de setembro de 2007. E com ela renovo o entusiasmo de continuamente redescobrir a cidade do Porto.

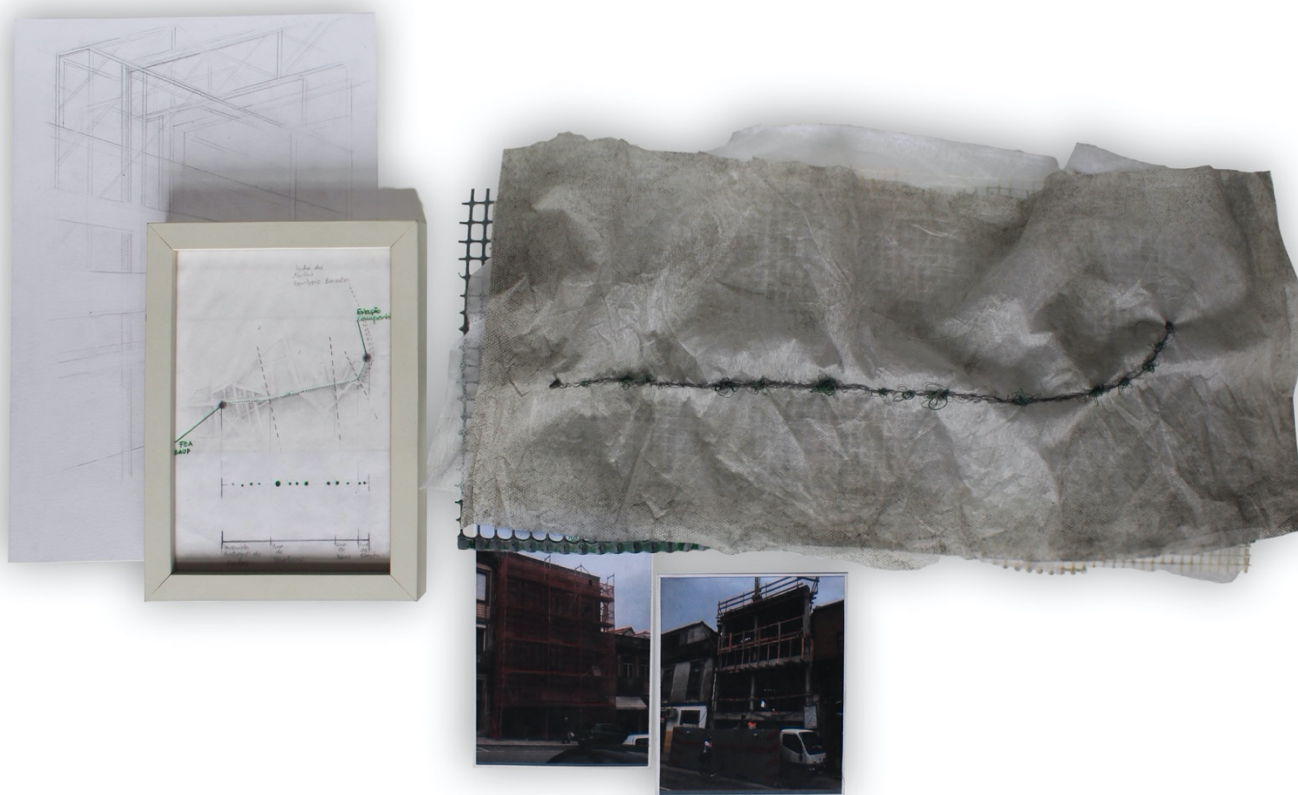
Foi também esse o motivo que me levou a escolhê-lo para desenvolver o projeto *Tapumes*. Uma escolha que está claramente vinculada a uma memória emocional, que foi resgatada com o início do Doutorado ao repetir este percurso quase diariamente. O entusiasmo com que o fazia em 2007 manteve-se, mas nesse intervalo temporal muitas coisas mudaram.

Havia mais gente, mais barulho e agitação. Muitos dos prédios estavam a ser restaurados ou reconstruídos, e por isso aquelas ruas estavam transformadas num enorme cenário mutante composto por passeios improvisados de madeira, estruturas de chapa que dificultavam a passagem e construções de andaimes que se multiplicavam ao longo do trajeto.

Um caos físico, visual e sonoro, que chegava a ser poético, sobretudo, quando as enormes cortinas de rede que cobriam as composições de andaimes soltavam-se e irrompiam esvoaçantes no horizonte.

A memória bucólica de outrora deu lugar a uma lembrança desaprazível. O cheiro a pão quente que sentia foi anulado pelo do cimento e pó no ar, o som dos autocarros que entoavam continuamente ao longo de todo o trajeto foi silenciado pela melodia dos martelos pneumáticos, betoneiras, rebarbadoras.

E nos passeios, as pessoas andavam ainda mais apressadas como se fugissem de alguma coisa, nas orelhas levavam auscultadores ou então tapavam-nos com gorros, lenços ou simplesmente colocavam a mão para minimizar o impacto dos ruídos. E os olhos, esses, fixavam-se no chão.



img. 02 Flávia Costa, *O percurso*, Proj. *Tapumes* Porto, (PT), 2018.



# Fecha os olhos e imagina-te a passar por uma rua onde estão a decorrer obras...

*Qual é a memória que te lembras? Quais os sons? Cheiros? Imagens?  
Que sensação isso te desperta?*

Instrução dada aos espectador quando o projecto foi apresentado ao público.

Quando ao apresentar este trabalho sugerimos que a assistência seguisse esta instrução reparámos que mesmo não estando nos sítios as expressões que faziam eram de incómodo, desconforto e até medo.

Muitas vezes melhor que a comunicação verbal, as nossas atitudes corporais informam e comunicam sobre as memórias boas ou más, as nossas ansiedades e estados de espírito. Isto acontece porque o corpo habita o tempo e o espaço. Não só é ele próprio um espaço limitado por uma fronteira permeável de pele, que sente e aprende o que nos rodeia, como pode percorrer espaços graças à sua capacidade de mobilidade física e visual.

Basta pensarmos, que os olhos mesmo quando estamos parados permitem-nos fazer viagens espaciais. E é isso que torna possível a construção/ existência da familiaridade, um requisito indispensável para a concretização de um *lugar-memória*. E por isso quando sugerimos tal apelo à memória convocámos um conjunto de emoções vividas em situações semelhantes, que se reorganizam e permitem-nos construir por antecipação algo.

No caso das arquiteturas descartáveis do percurso estudado elas são estruturas facilmente reconhecidas e quase impossíveis de serem desassociadas de materiais pesados e brutos dispostos numa escala intimidatória e envoltas por muita poeira e sons estridentes. A par disso está o modo imperativo como se apoderam do espaço público e o aparato improvisado e desleixado que apresentam.

Algo muito diferentes do que acontece em cidades como Helsínquia onde o caos característico destes espaços é minimizado pelas gigantescas lonas brancas presas por cabos e cordas

que embrulham os edifícios por completo, ou até mesmo em Bilbao onde se nota uma tentativa de homogeneizar as múltiplas estruturas de andaimes que povoam as ruas da cidade com redes de cor azul. O objetivo, em ambos os casos, é o de causar o menor impacto possível na paisagem da cidade.

No Porto, uma cidade cosmopolita do sul da Europa, a solução é mais descontraída, e até um pouco desorganizada. Muito em parte isso deve-se também à orografia particular da cidade e ao modo como tem sido urbanizada em função do relevo e importância (económica e social) de cada porção do território. Algo visível, sobretudo nas zonas mais antigas e limítrofes, pelas suas numerosas ruas estreitas e serpenteadas com infinitas ramificações que tornam a cidade naturalmente caótica.

Por outro lado, essas condicionantes preservam uma escala amigável dos edifícios construídos como acontece pelo percurso que estudamos. O que por sua vez, origina que as arquiteturas descartáveis que aí surjam sejam mais contidas na escala quando comparada com as erguidas nas grandes avenidas. Mas também mais rudes e imensamente poéticas pela maneira descomprometida com que se deixam levar pelos acontecimentos imprevistos e deformações durante as suas estadias.

Refiro-me, por exemplo, às cercas de chapa que começavam a empenar ou aos passeios provisórios de madeira que iam colecionando remendados de modo a desenrascar a situação. Já a um nível mais afastado do chão ganhavam protagonismo os movimentos selvagens das cortinas de redes, panos, plásticos usados para tapar os andaimes, que pela força exercida pelo vento em movimentos repentinos desprendiam-se,

sobreponham-se, enroscavam-se criando outras formas que desafiavam constantemente a rigidez e a brutalidade de todo o aparato construtivo. Havia ainda situações em que se rasgavam, desfiavam chegando até a desfazerem-se originando involuntariamente aberturas na proteção/vedação.

À semelhança da ideia de *janela indiscreta* eternizado por Hitchcock (1954) no cinema, tais aberturas permitiam espiar o cenário por detrás da cortina.

Por cortinas entenda-se uma peça de tecido suspensa num sistema através da qual conseguimos resguardar, adornar, proteger janelas e portas. Num sentido figurado pode entender-se como proteção que cobre, oculta ou veda algo. No caso em particular serviam para esconder o aparato construtivo (sistemas de andaimes, escadas, condutas) decorrente dos “trabalhos em curso” e reservar a transformação do que lá se passava para um momento de apresentação pública.

Em Helsínquia, por exemplo, à medida que as obras vão decorrendo (na época do Verão) são desenhadas, por recorte, janelas nas enormes cortinas brancas que envolvem as composições de andaimes aos edifícios. Para quem via do passeio este era um marco temporal da evolução dos trabalhos.

No Porto assim como em Bilbao essa sinalização temporal é dada pela desarrumação, sujidade e rasgos que estas proteções vão colecionando. É um método menos domesticado e mais intrusivo através do qual as construções reivindicam a sua presença na cidade.

No percurso que escolhemos estudar sendo a ligação de uma zona limítrofe da cidade ao centro estes fenómenos são ainda mais visíveis. Apesar da legislação ser a mesma, há mais tolerância na interpretação ou (incumprimento) nos protocolos e por isso há um repertório visual mais rico, materiais mais heterogéneos e soluções assumidamente mais improvisadas numa assemblage de materiais, cores, texturas, formas. E que muito naturalmente remetem-nos para um entendimento destas arquiteturas descartáveis de uso múltiplo como cenografias urbanas que se geram de modo casual.



img. 03 Flávia Costa, *Andaimes em Helsínquia*, (FN), 2019.

## 7.3 Cenografias ocasionais

Sabemos de antemão que arquitetura e cenografia ambas partilham uma mesma raiz histórica, mas que têm funções distintas. Na lógica vitruviana a arquitetura tem como objetivo a criação de estruturas duráveis já a cenografia remete-nos para construções decorativas de entretenimento e criação de ilusão ligadas à efemeridade do teatro. Na sua maioria, construções temporárias erguidas para um acontecimento específico limitadas à sua duração.

No entanto, há um cruzamento interdisciplinar onde ambas se misturam numa aproximação à ideia de *performance architecture* (Brejzek, 2017), na qual a noção tradicional de arquitetura é empurrada para além dos seus parâmetros tradicionais de programa.

É neste enquadramento que McKinney and Plamer (2007) falam de uma *cenografia expandida*<sup>1</sup> como um *modo de encontro e troca fundado em relações espaciais e materiais entre corpos, objetos e ambientes* (2007, p. 2). Uma ideia que nos inspira a pensar no espaço segundo a teoria não representacional (Thrift 2007), que enfatiza um conjunto ampliado, mas finito de posições relacionadas entre aspetos espaciais, multissensoriais e materiais deste novo campo da cenografia. E que está diretamente relacionado com a intersecção entre Teatro, Arquitetura, Artes Visuais, Design e Media em resultado das transformações no entendimento transdisciplinar do espaço.

Do ponto de vista fenomenológico os objetos são a matéria-prima do contexto da experiência vivida. Todos os dias os nossos corpos em conjunto com as sensações definem ambientes e procuram maneiras para nos envolvermos e relacionarmos ativamente com as coisas que nos cercam. Nesse exercício os objetos são ao mesmo tempo o que parecem ser e carregam consigo os significados que culturalmente e socialmente lhes conferimos. Mas os objetos são mais do que a soma das suas partes e podem ser o que nós percebemos que eles são ou o que nós esperarmos que sejam, como teoriza Theodor Adorno (1997).

Esta é a explicação que me levou a interpretar estas construções como cenografias do espaço urbano olhando-as como arquiteturas performativas, que potenciam uma multiplicidade de narrativas. Talvez porque me façam lembrar o encantamento dos toldos das tendas do projeto anterior e a magia que isso me provocava.

Relacionando a cenografia com a ilusão mágica Di Benedetto recorre à explicação de Jim Steinmeyer quando diz que: *A arte do mágico não é encontrada no simples engano, mas no que o cerca, a construção de uma realidade que sustenta a ilusão* (as cited by Di Benedetto, 2017, p. 156) conferindo a esse momento um impulso intrinsecamente cenográfico.

E que aqui foi explorado pelo jogo visual de ocultar e revelar das paredes voláteis de cortinas que cobrem o esqueleto metálico dos andaimes. E que involuntariamente tornam-se cenografias ocasionais.

Sobre este tipo de acontecimentos na relação com a ideia de cenografia expandida Lotker e Gough (2013) referem que *Passamos por muitas cenografias durante o dia* (2003, p. 3). Por todo o lado inúmeros espaços, lugares, sítios são constantemente subvertidos, ocupados, traduzidos, adaptados e mutados para as necessidades das nossas performances.

É nesta linha de pensamento que os autores defendem que a cenografia acontece em qualquer ambiente onde atuamos incluindo a nossa casa, a rua, um restaurante, como tal *A cenografia pode ser construída ou pode ser encontrada ou pode ser uma combinação dos dois*. (Lotker e Gough, 2013, p. 3). Mas que o mais importante é que a cenografia para além de determinar o contexto de ações performativas inspiram-nos a agir e a formar diretamente as nossas ações.

No âmbito deste projeto estão diretamente relacionadas tanto ao modo como percebi o percurso como transporte isso para o espaço plástico do desenho, em espacial para o desenho cenário *Trabalhos em curso*.

### I

Um assunto tratado por (McKinney and Palmer, 2007) no livro "Scenography expanded: na introduction to contemporary performance design". Pelo termo percebem-se as relações com o conceito *Sculpture in the Expanded Field* desenvolvido por Rosalind Krauss no final da década de 1970, motivada por um problema semelhante ao da cenografia contemporânea, investigou trabalhos tridimensionais que estavam a ser produzidos na época e que não se podiam acomodar na definição tradicional de escultura.





img. 04 a 07 Flávia Costa, *Cortinas de Redes*, Proj. Tapumes, Porto (PT), 2018.

## 7.4 As pequenas percepções

À medida que percorria o trajeto entre a estação de comboios de Campanhã e a FBAUP, fui reparando no modo como as enormes cortinas de lona, rede, plásticos ou pano, usadas para resguardar e ocultar todo o aparato construtivo (sistemas de andaimes, escadas, condutas) transformavam-se numa membrana, que anexava provisoriamente os esqueletos metálicos das composições de andaimes aos edifícios existentes. São testemunhas e cúmplices de um processo de transição entre dois estados: entre a reconstrução e a obra finalizada ou entre o privado e o público.

Ainda que numa escala visual e dimensão temporal mais alargada, mas igualmente efémera tais condições aproximam-se da proposta de Marcel Duchamp acerca do *inframince*<sup>J</sup>. Uma conceção terminológica, que o artista desenvolveu para descrever fenómenos estão aquém de nossa percepção sensível e que não podem ser quantificados. Por norma são limiares e efémeros como algo que está implicado num *devir* situando-se entre a passagem de um estado para outro. Mas esta passagem atende à descrição do quase impercetível e materializa-se em anotações de experiências sensíveis, que revelam pequenas percepções associadas a um fenómeno que está na iminência de desaparecer.

A pertinência de trazer este termo para o contexto deste projeto relaciona-se com o facto da *palavra sugerir uma reflexão acerca da percepção de pequenas coisas abrindo “o campo de percepção” ao introduzir diferenças infinitesimais, que ultrapassam o olhar* (Davila, 2010, p. 16) e permitem falar das particularidades de cada situação em vez de uma sistemática pesquisa. E que serviu de ajuda na tarefa de mapear uma observação atenta do percurso. A par disso a sua terminologia pode ser usada para nomear algo que tem uma visibilidade comprometida instigando-nos a pensarmos nas práticas, que encenam modos de aparecimento e desaparecimento situados num tempo e num espaço (Deleuze, 2017; Thalmair and Ratzinger, 2021).

Pensar nas arquiteturas descartáveis nesse contexto, implica refletir acerca das formações de imagens, percepções de procedimentos visuais e plásticos, mas também sobre novas configurações do sensível. Voltando às palavras de Duchamp, recordemos que as *inframinces* são anotações apreendidas da observação de estados das coisas e por isso são descobertas (e não invenções ou criações), que surgiam de um olhar atento às pequenas percepções de sutileza extrema que, muitas vezes,

tocam o imaterial. José Gil sobre as pequenas percepções defendia, que estas *ampliavam os acontecimentos de maneira surpreendente convertendo as micro em macro percepções como uma lente, a percepção do objeto modificava-se ao ponto de exigir uma descrição diferente*. (2005, p. 11) dando instrumentos necessários à análise e à elaboração da expressão poética.

Abre-se aqui, um campo da investigação sobre a própria natureza da percepção como processo performativo e o *inframince* como potenciador de um campo relacional. O mundo dos sentidos é ampliado para além da visão, é essa dilatação da percepção, que propicia a invenção de novas práticas e novas possibilidades materiais.

Com esse objetivo o percurso realizado entre a estação de comboios de Campanhã e a FBAUP entre março e maio de 2018 foram realizados num estado de vigília atento às pequenas percepções à enquadrado no que Duchamp (1978) apelidou de *percepção-passeio*. Um outro modo de leitura do espaço que exige uma atitude atenta e disponível aos estímulos das pequenas percepções sobrepostas ao longo do percurso. Uma atitude que me fez fugir do sentido habitual da percepção e levou-me a reconhecer estas ruas. Com isto comprova-se, que a experiência sensível reorganiza a existência criando percepções singulares, também elas sensíveis. Vale lembrar que a ênfase encontra-se na mudança de percepção, que se tem sobre essas coisas e não nas coisas em si mesmas.

A questão da invisibilidade apoiada na experiência sensível já foi por nós abordada em projetos anteriores e que, naturalmente, cruzam-se com este. Referimo-nos ao projeto *Inframince* (Porto, 2011-14), onde estudei a indivisibilidade entre um corpo, o meu corpo, e um espaço, a minha mochila. Os desenhos e gravuras realizados focavam-se no modo como a mochila, que carrego todos os dias, e o meu corpo fundem-se temporariamente momentos de movimento do corpo pelas ruas da cidade do Porto inclusive o percurso aqui descrito. E que aconteceu nos muitos quilómetros percorridos durante este projecto doutoral.

Uma estrutura acoplada provisoriamente a um corpo é também um princípio que se expande às construções de andaimes que são anexadas (também) pelas cortinas de redes aos edifícios. Um paralelismo que me levou a revisitar este projeto trazendo-o para o contexto de *Tapumes* no sentido de ampliar as pequenas percepções de quem muito caminhou sempre acompanhada por uma mochila, uma companheira e contentor de experiências.

J

Duchamp propõe três maneiras de escrever o *inframince* proporcionando um jogo linguístico, que nos faz experimentar o som e explorar a plasticidade da palavra (Thalmair et al., 2021).

*Inframince* (num única palavra) descreveria uma membrana que mantinha as coisas juntas em osmose, um só sentido.

*Infra-mince* introduzia a noção de algo partido ou composto, para falar da duração plástica de algo, e a terceira separado.

*Infra mince* poder-se-ia pensar na plasticidade da palavra, sua espacialização, sua temporalização, sua elastização.



img. 08 Flávia Costa, Detalhe *Inframinces*, Porto (PT), 2011-13.

Sabemos que no exercício normal de passar pelos espaços o poder dos olhos é deveras marcante chegando a ser dominador, neste caso foi necessário dar descanso ao mais atento e desperto dos sentidos para apreender/capturar o que nos rodeia de uma outra maneira.

Uma decisão facilitada pelo excesso de estruturas temporárias, de barulhos e de pó que ia caindo acidentalmente aqui e ali. E que naturalmente, anestesiavam a visão dando ênfase a outros sentidos como a audição e o tacto. Daí que os marcantes sons e o pó assente no pavimento que ficava marcado e movia-se com a nossa passagem foram pontos de partida para uma compreensão do destas ruas tendo em conta uma outra experiência sensível. Aquela que resulta da multisensorialidade das coisas, que participam do nosso entorno e com as quais efetuamos trocas constantes <sup>K</sup>.

Assim o percurso habitual perdeu-se da sua realidade física conhecida e intensificou-se enquanto potenciador de pequenas percepções, a partir das quais desenvolvi uma interpretação crítica e estética acerca destas arquiteturas descartáveis.

Sendo que o conhecimento apresentado pela apreensão sensível não pode ser explicado comecei por fazer uma inventariação do percurso pela recolha de pó, gravação de sons, desenhos do que ouvia, mas que não via.

E sobre aquilo que experienciei, vi, senti trabalhei em estúdio desenvolvendo a série *Cenários negros* (Porto 2018-2022), onde explorei grafias e composições perante o fascínio do arquétipo destas construções numa realidade em *devir*. Sobre papel poliéster misturei formas, justapus elementos, sobrepus correções, simulei texturas,

sujidades, anulei elementos e redesenhei outros. São desenhos sobretudo da exploração de liberdade plástica com o intuito de recriar aspetos táteis do ambiente destas estruturas no ambiente do desenho.

Este conjunto de ensaios teve a tarefa de potenciar estados de criação. Isto é, momentos em que a percepção sensível é intensificada proporcionando alterações no psiquismo e no próprio corpo do artista. É uma imersão no caos que precede a criação, como explica José Gil (2016).

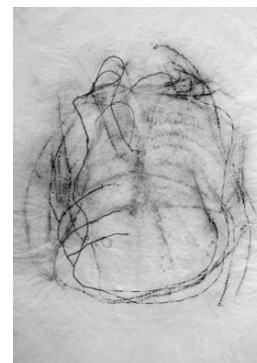
Nesse mergulho no fazer estão também envolvidas as escolhas acerca dos materiais e de técnicas com a intenção de reportar sensorialmente o espectador para este tipo de espaços e acontecimentos. E por isso não foi inocente a escolha pelo grafite (lápiz, barra e pó) para realizar os desenhos que fazem parte deste projeto. O seu brilho metalizado compadece-se com o das estruturas galvanizadas das composições dos andaimes, o seu pó fino acinzentado faz lembrar o cimento.

De facto, o espaço da representação abre caminhos para o pensamento de quem o fez e o seu processo de desenho num jogo dialético entre as suas visualidades. E através da qual a prática desenvolvida procurou também comunicar estas estruturas. A experiência que resulta das apreensões e experiências no território são ativadas na prática do desenho pelas sucessivas etapas do fazer como memória incorporada, através das quais se encurta a distância entre a experiência visual e a háptica, entre o corpo e o objeto desenhado.

Mais do que nos projetar num espaço ilusório, o sentido háptico estimula um contato sensível e corporalizado com as imagens, a isto podemos chamar de visualidade háptica.



img. 09 Flávia Costa, *Inframinces* (Gravura), Porto, 2011-13.

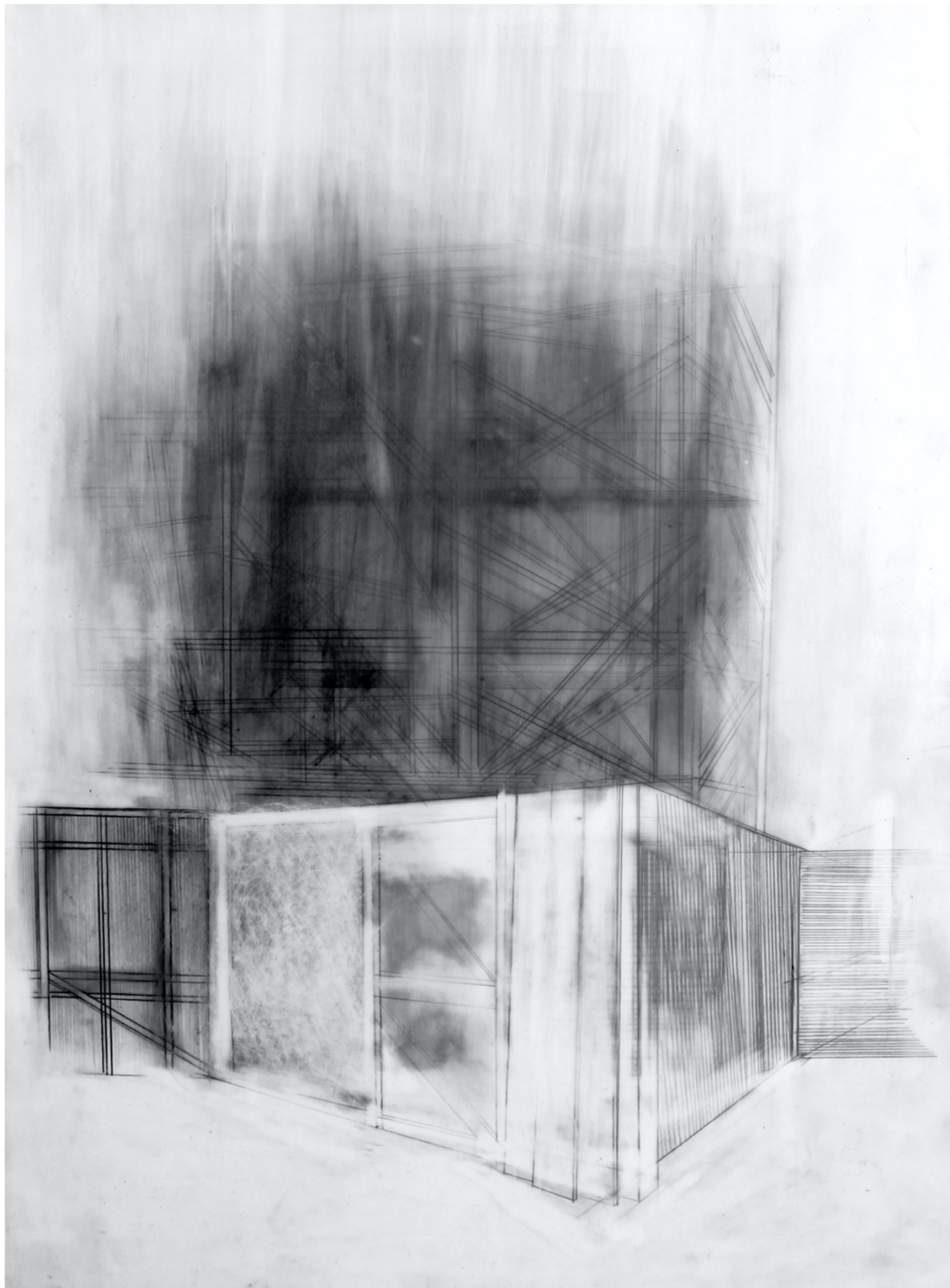


img. 10 Flávia Costa, *Inframinces* (Desenho), Porto, 2011-13.

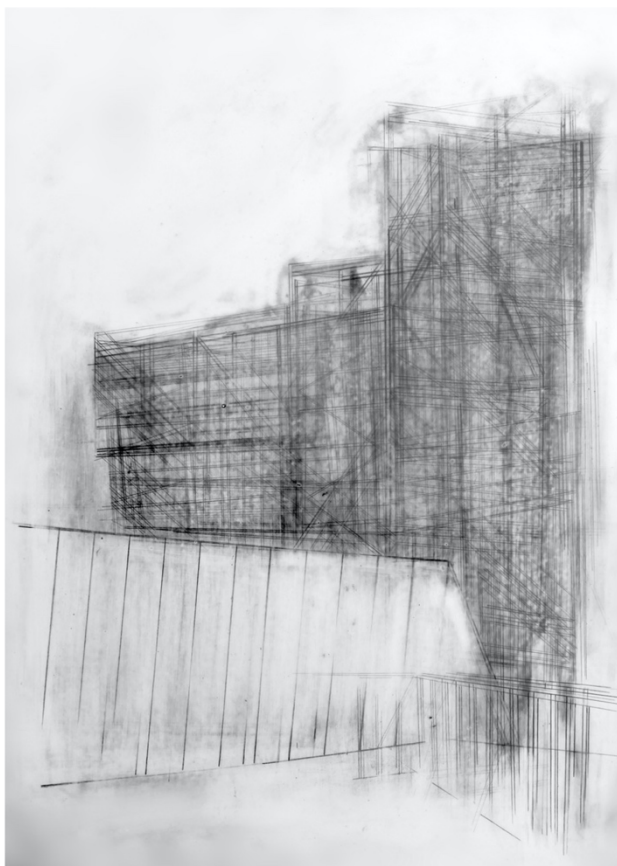
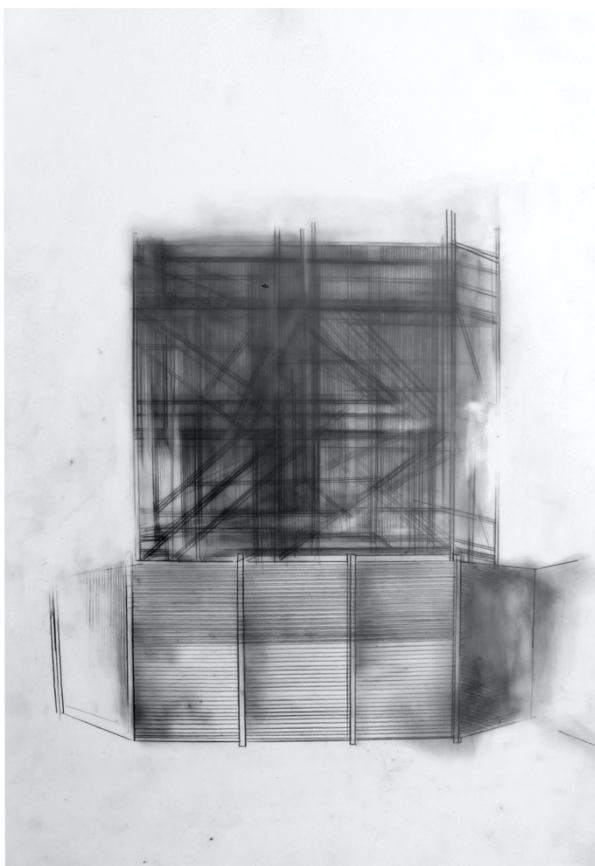
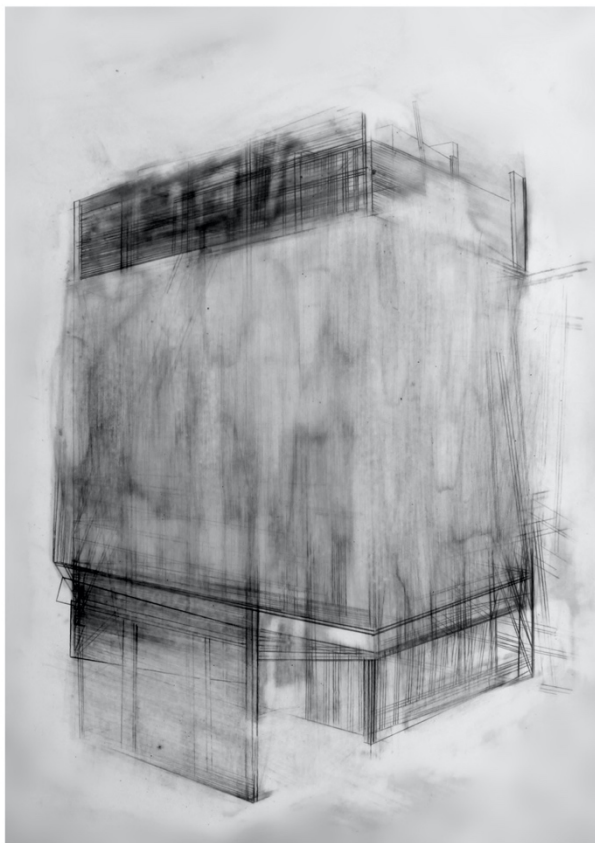
#### K

Numa reversibilidade dos sentidos como dizia Merleau-Ponty ao referir-se à comunicação entre eles ao traduzirem a dinâmica do corpo em movimento. E a partir dos quais surgem as expressões *apalpão pelo alhar* ou a *visão dos sons*, que aludem para uma duplicação da experiência perceptiva.





img. 11 Flávia Costa, *Cenários negros 1*, Proj. Tapumes, Porto (PT), 2018.



img. 12 a 15 Flávia Costa, *Cenários negros(2-5)*, Proj. *Tapumes*, Porto (PT), 2018.

## 7.5 Trabalhos em Curso

### Reencenação como hipótese de desenho

Mais que dados fixos, estas estruturas tornam-se em dados mentais ou memoriais pelo cenário caótico que gere ao seu redor, pelos sons que daí recordamos e consequentemente a sensação de desconforto que sentimos ao aproximarmo-nos. Referências através das quais projetaram-se em *Trabalhos em curso* as possibilidades de transportar para o lugar expositivo a experiência incorporada da cidade através de um desenho que é simultaneamente registo e reencenação.

Com isso propusemos um confronto direto do espectador com a complexidade destas identidades frágeis através de uma reconstituição performativa no contexto do hiperdesenho. Um tipo de desenho, que se manifesta na oportunidade de explorar e cruzar dimensões, que explora o estar “acima” e “para além” do plano bidimensional implicando aí o excesso, o exagero ou mais do que normal (Sawdon & Marshall, 2012). É no contexto de uma construção hipotética, que recorreremos às teorias da reencenação para lidar com o problema da visibilidade intermitente destas estruturas.

Ainda que seja mais recorrente o uso do termo reencenação no campo da historiografia, teatro e da performance, o impulso que está na origem da necessidade de reencenar para compreender é intrínseco às práticas artísticas pela capacidade de migrar rapidamente ações de um lugar para outro (Blackson, 2007). A este respeito também Geoff Quilley (2012) argumentava, que a reconstituição inerente ao processo de reencenação permitia considerar a performatividade em relação à produção artística.

Num diálogo direto entre a viagem e a prática de desenho, Quilley sugeria que os termos de reencenar, encenar ou refazer uma ação anterior são aplicados a obras produzidas como parte de um processo de viagem situando-as num momento e tempo específico. Explicava, que essas ações, quando reencenadas, sugerem a repetição de comportamentos, gestos e sensações passados como se fossem experiências atuais. No desenho elas são também uma forma de dissolver o tempo do acontecimento no tempo do desenho. O mesmo acontece com o espaço, enquanto reconstituição a reencenação permite-nos repetir o acontecimento noutro tempo e noutro espaço, onde a corporeidade é gerada dentro e através do próprio desenho.

Contido num tempo e espaço específico *Trabalhos em curso* simula um momento capturado no meio da ação numa reencenação continuada do acontecimento real. Para isso muito contribuiu a expansão do suporte do desenho para o espaço mais imersivo do espectador numa lógica de diorama pela

possibilidade de gerar a experiência de um corpo presente (Foster, 2004 as cit in Almeida, 2008). Lembramos, tal como já foi referido, que os dioramas são dispositivos de recriação cenográfica onde se pretende condensar o tempo do acontecimento e o espaço da observação num espaço fechado.

É inegável que estabelecemos uma relação entre aquilo que vemos e representamos, mas é também inegável que o desenho tem uma propensão para especular, para construir hipóteses e inventar: *O desenho transita entre a observação, estudando o visível (o tempo presente), a referência (passado e memória) e projeção (tempo futuro e o que está ausente)* (Downs et al., 2008, p. xii) e ao artista cabe tornar visível o que não é visto. Nesse sentido, é essencial entender o desenho numa condição mais conceitual ou subjetiva como um pensamento paralelo a partir do qual conseguimos brincar com as aparências: *O Desenho brinca com a aparência; oscila entre ver, pensar, lembrar e imaginar, controlar e ser controlado como a imagem emerge* (Downs et al., 2008, p. xii). O que o afasta de um puro modo de imitação do real.

Com esse objetivo *Trabalhos em Curso* foi projetado e desenvolvido através de um exercício de modelação ao espaço expositivo na condição de *site-specificity* (Miwon, 2002) produzindo uma relação indivisível entre o trabalho artístico e o espaço da capela da casa da Prelada. A par disso assumimos a reencenação ao nível de uma estratégia de desenho capaz de transportar para o espaço expositivo a reconstituição do evento, que informa acerca da experiência fenomenológica das arquiteturas descartáveis no percurso realizado.

O espaço no qual a obra foi instalada, os materiais, a escala e todos as condicionantes para além de sugerirem o discurso gráfico contribuíram também para uma construção cenográfica que ampliou a experiência imersiva de quem viu a obra. O silêncio religioso da capela foi interrompido por uma composição de sonoridades agressivas captadas durante as muitas realizações deste percursos. O branco imaculado das paredes foi corrompido pelo cinza brilhante e contaminante do pó de grafite, que dava cor às das tiras de papel encerado vindas do teto. O chão de pedra polida foi contaminado por uma quantidade generosa de pó de grafite e cimento que se ia soltando. E o cheiro de madeira envernizada foi abafado pelo cheiro da mistura de cera com grafite e pó de cimento.

No seu conjunto *Trabalhos em Curso* resulta no reencontro sensorial entre espaço, tempo, corpo e matéria numa reencenação conjunta com o espaço expositivo. O sentido deste hiperdesenho



completa-se na realidade física da construção, que abala as fronteiras perceptivas ao criar relações entre espaço e forma, som e materiais num jogo entre a fragilidade do suporte e a escala do objeto. É entre uma imagem especular e uma encenação teatral que o desenho assume a sua teatralidade

E se por um lado, *Trabalhos em Curso* poderá aproximar-se a um novo entendimento da cenografia enquanto campo expandido onde se enfatiza um conjunto de posições relacionadas entre aspetos espaciais, multissensoriais e materiais a serem vivido pela experiência direta do corpo (Mckinney and Palmer, 2017). Por outro, convocámos também uma revisitação ao papel do público em relação ao cenográfico.

A palavra espectador, referindo-se à relação ao passivo e complacente é parcialmente corrigida por Rancière (2007). Já nas palavras de Maaike Bleeker o espectador é pensado como um “vidente”

(*seer*) pela capacidade que tem em combinar o que pensa com a sua própria experiência subjetiva para aumentar e estender cenário. Refere mesmo que: *vemos sempre mais do que há... projeções, fantasias, desejos e medos* (Bleeker 2008, p. 18 as cited in Mckinney and Palmer, 2017, p.7). Por sua vez Stephen Di Benedetto (2003) usa a palavra “assistente” (*attendant*) para explicar a maneira como os espectadores estão totalmente envolvidos através da mente e do corpo simultaneamente numa experiência do aqui e agora.

Em suma poderemos dizer, que da mesma maneira que para percecionar um único espaço há uma multiplicidade de escolhas e mediações que temos de fazer, para comunicá-lo existem múltiplas possibilidades de representação e *Trabalhos em Curso* é uma delas. E através deles propusemos uma releitura destas estruturas agregando novos significados aos já existente.



img. 16 Flávia Costa, *Montagem de Trabalhos em Curso*, Capela da Casa da Prelada, Porto (PT), junho 2018.  
Proj. Tapumes, Porto (PT), 2017-18.





img. 17 Flávia Costa, *Trabalhos em Curso*, Proj. *Tapumes*, Porto (PT), junho-julho 2018.









img. 18 e 19 Flávia Costa, *Detalhe 1 e 2 de Trabalhos em Curso*, Proj. Tapumes, Porto (PT), junho-Julho 2018.





8

capítulo



# Capítulo 8: Projeto *Polvo Compacto*

## Contexto

Bilbao, País Vasco, Espanha

Centro histórico *Casco Viero* e parte nova da cidade de Bilbao

Período de Formação complementar na *Universidad del País Vasco* (UPV/EHU)

Facultad de Bellas Artes, fevereiro-outubro, 2019.

*Coorientação* Professora Doutora Genoveva Linhaza

## Arquiteturas Descartáveis

Composições de sistemas de andaimes

## Prática Artística

*Descobrir a cidade, Mapas nas mãos, Mapas calcográficos*

Séries de Desenhos: *Mapear Bilbao Olhar para cima I e II, E se... , Mapas soprados*

*Polvo Compacto*

## Exposição e Publicação

### Publicação Visual

**01** Exposição individual *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, Setembro 2019.

*Polvo Compacto*. Edifício Bizkaia Aretoa UPV/EHU (Sala Etxepare), Bilbao País-Vasco Espanha, 12-20 setembro 2019.

**02** Exposição individual O desenho feito pelas coisas, ESTÚDIO UM, Guimarães Portugal, abril-maio, 2019.

O desenho feito pelas coisas. ESTÚDIO UM, Escola de Arquitetura - Universidade do Minho, Guimarães, Portugal, 01 abril a 30 maio 2019.

MEDIA: <https://www.facebook.com/estudioum.eaum/photos/a.1273947936023259/2162477040503673/>

### Publicação Teórica

**01** Comunicação nas *Jornadas Congresuales Internacionales: Estéticas de la urbe: realidades y quimeras en los imaginarios metropolitanos*, Bilbao, Espanha, setembro 2019.

Costa, F. (2019, setembro 19-20). *Polvo Compacto: Un perfil temporal de la cartografía de Bilbao*. (Oral communication) Jornadas Congresuales Internacionales: Estéticas de la urbe: realidades y quimeras en los imaginarios metropolitanos, Bilbao - País Vasco, Espanha.  
MEDIA: <http://salarekalde.bizkaia.net/Agenda/default.asp?i=ca&opcion=detalle&id=405>

**02** Comunicação na *II Conversation on Artistic Research*, Porto, Portugal, dezembro 2019.

Costa, F. (2019, dezembro 11-12). *Pensar com as mãos: A correspondência entre a investigação artística e a prática*. [Paper presentation]. II Conversations on Artistic Research, Porto, Portugal.  
MEDIA: <https://i2ads.up.pt/blog/event/ii-conversations-on-artistic-research/>

**03** Publicação de capítulo de livro

Costa, F. (2021). *"Compact Powder: A temporal profile of Bilbao cartography"*. In L.B Larrondo, J. Calatrava (dirs.). *Fenómenos-(in)-Urbanos. Abordajes y contribuciones interdisciplinares hacia los encuentros estéticos en la ciudad expandida* (pp.75-97). Abada Editores.

## Nota sobre o texto

O texto que apresentado nas páginas seguintes corresponde a uma revisão do capítulo *Compact Powder: A temporal profile of Bilbao cartography* publicado no livro *"Fenómenos-(in)-Urbanos. Abordajes y contribuciones interdisciplinares hacia los encuentros estéticos en la ciudad expandida"* (Larrondo e Calatrava, 2021).

# Polvo Compacto

## Um perfil temporário da cartografia de Bilbao

### 8.1 Apresentação

Nas linhas seguintes apresento o projeto, que decorreu entre os meses de fevereiro e outubro de 2019 na cidade de Bilbao (País Basco, Espanha). Um estudo acerca de possíveis modelos de representação do espaço associados à momentaneidade das inúmeras composições de andaimes que povoam as ruas de Bilbao.

Enquanto estruturas descontínuas, estas construções reconfiguram momentaneamente a percepção que temos do espaço urbano, trançando-lhe um perfil cartográfico temporário ao mesmo tempo que contam histórias espaciais específicas desse intervalo espaço-temporal.

Este é um ponto de vista que se nos fez aproximar de novas formas de perceber, ver e viver o espaço seguindo a perspetiva relacional do *throwtogetherness* (Massey, 2013).

Foi a partir dos encontros não previstos no espaço implicados com a mobilidade do corpo pela cidade com o objetivo de a conhecer, que estas arquiteturas descartáveis foram estudadas. E se isso implica uma experiência diferenciada da cidade também implica uma compreensão acerca destas estruturas que as afasta da sua definição antropológica e se aproxima à problemática da sua representação.

Em termos de representação, este tipo de fenómenos complexos como as arquiteturas descartáveis são mais facilmente compreendidos se os abordarmos com métodos diferenciados e complementares não só ao nível de diferentes práticas, mas de diferentes estratégias de desenho.

Da justaposição das diferentes informações fui ligando as experiências físicas de caminhar pelo espaço aos movimentos do corpo na percepção destas estruturas, tais como olhar em volta, e olhar para cima, olhar muito para cima, de maneira a perceber a singularidades destas estruturas numa, também particular, orografia da cidade.

Num primeiro momento - o de reconhecimento e familiarização com o espaço - desenvolvi uma conjunto alargado de anotações que traduzem o deslocamento do corpo no espaço. Desde mapas de percursos, esboços desenhados na palma da mão a diagramas do meu movimento, mas também de quem via trabalhar nos andaimes ou passar pelas ruas obstruídas. Apontamentos de conversas com que ouvia ou que me viam contar.

No momento seguinte reuni esses dados e a partir deles ensaiei representações provisórias e testei vários modelos do pensamento criativo. Desenhei a partir do que vi e esquisei, do que foi coletado na rua, fiz assemblages, testei construções tridimensionais, procurei o “azul Bilbao”<sup>L</sup> e procurei também que o corpo se fundisse nesse azul em pequenas experiências performativas.

Estas características tornaram *Polvo Compacto* num projeto situado, desenvolvido *em* e *a* partir de um contexto social e geográfico específico numa determinada data. Onde mais do que refletir sobre as possibilidades de tornar visível as múltiplas transformações destas estruturas, foram pensadas nas dinâmicas de relações que se poderiam estabelecer entre a experiência incorporada, a cartografia e a prática artística.

E que se materializaram no terceiro momento do projeto: a apresentação pública do desenho *Polvo Compacto*. Um desenho representativo de um perfil temporário da cartografia de Bilbao de acordo com uma experiência fenomenológica datada da cidade. Um mapa *taylor made* (Cardoso, 2019) feito à medida do corpo da cidade naquele intervalo temporal, mas feito à medida para o espaço que o hospedou, a sala expositiva *Etxepare (Bizkaia Aretoa UPV/EHU)* Bilbao, setembro de 2019).

#### L

É a cor geográfica (código #004990) que identifica a cidade de Bilbao. No livro “Bilbao de toda la vida” (Ondarra & Uriarte, 2011) esclarecem que o azul Bilbao é a cor da alma de *Botxera*. Que o azul Bilbao não é um azul-marinho nem um azul do céu é um azul limpo. É uma combinação entre o azul-cobalto, azul índigo e o branco titânio. É a cor oferecida pelo céu de *Botxo* quando depois de um dia de chuvoso, a tarde e a noite se juntam e as nuvens recuam, dando um desfecho perfeito - o *Azul Bilbao*.



img. 01 Flávia Costa, *Azuis*. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao (ES) 2019.





img. 02 a 06 Flávia Costa, série *Composições de andaimes*, Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao (ES) 2019.





# *Los andamios aparecen para maquillar la ciudad. Es eso, Maquillaje. Bilbao está siendo maquillado...*

*Comentário feito por um bilbaíno durante uma conversa enquanto caminhava pelas ruas da cidade.*

Certo dia numas das primeiras caminhadas por Bilbao, um senhor curioso com o facto de eu passar muito tempo a olhar para os andaimes fazendo pequenos desenhos e apontamentos aproximou-se e sem qualquer introdução disse apenas: “Bilbao está siendo maquillado...”

Na conversa que ali iniciamos partilhou várias esclarecimentos sobre Bilbao. Como era nos tempos áureos, quem eram as pessoas que a habitavam, como se organizava a cidade. Notava-se entusiasmo e emoção nas duas palavras até começar a falar da “nova Bilbao”.

Com um tom de voz mais baixo e introspectivo explicou que os inúmeros andaimes, que povoam a cidade ocultavam o verdadeiro espírito de Bilbao <sup>M</sup>. Que a cidade não era aquilo que eu estava a ver. Em jeito de comparação dizia que da mesma maneira que se coloca o “pó-de-arroz” para cobrir as imperfeições que estão à vista, as inúmeras construções de andaimes serviam para maquiar a cidade: “Los andamios aparecen para maquillar la ciudad. Es eso, Maquillaje. Bilbao está siendo maquillado...”

Pensei neste comentário muitas e muitas vezes. E de todas as vezes que o recordava achava-o mais poético do que ofensivo. Pensei em cada palavra e o seu significado, relacionei-a com o tipo de arquiteturas descartáveis que estava a estudar, construí relações semânticas e imaginei jogos retóricos com a restante investigação. E assim nasceu o título para o projeto *Polvo Compacto: Un perfil temporal de la cartografía de Bilbao*. Traduzido do castelhano “Polvo Compacto” significa “Pó compacto” e é aqui usado para um jogo metafórico entre palavras, estados e materiais.

“Pó compacto” é uma alusão ao universo da maquiagem: sobre a superfície da pele o pó deposita-se por camadas e permite um acabamento aveludado. São singularidades, que não se afastam

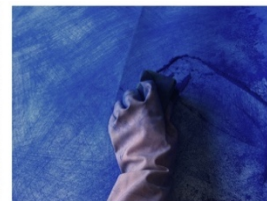
assim tanto do pó que os trabalhos de construção produzem. Deste pó quer-se distância, porque suja, mancha e incomoda.

Mas os materiais em estado de pó podem ser usados para desenhar. Numa alusão ao universo da maquiagem encontramos as sombras, *blush* ou bronzeadores, pós com cor e brilho. No desenho há também um conjunto alargado de materiais em pó que podem ser usados para fazer manchas ou traçar linhas. Muitos dos quais são também utilizados nos trabalhos de construção civil, onde por exemplo se “tiram linhas” recorrendo a um fio de algodão impregnado de pigmento. O estado empoeirado é ainda uma das características dos locais onde estão a decorrer obras.

Em comum a todas estas situações que tiram partido do pó ou geram pó - maquiagem, desenho, ferramenta de desenho nas construções civis - têm o poder de alterar, ainda que forma temporal, as superfícies: a pele, o suporte de desenho e o espaço da cidade.

Uma lógica de pensamento que orientou a prática desenvolvida, e que revela-se também na escolha por determinados materiais e processos como por exemplo, a junção de pigmentos azuis para obter o “azul Bilbao”, a cor específica do céu da cidade. E para onde olhava constantemente para avistar o término das torres de andaimes.

Esse repetido movimento de olhar para cima levou-me a transferir a cor do céu para o suporte do desenho. Em sucessivas camadas de pigmento de azuis, polidas entre si. E assim maquiei o papel.



img. 08 Flávia Costa, *Azular*, Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao (ES) 2019.

## M

Desde a sua fundação no início de século XIV, que Bilbao foi um importante centro de comércio na região costeira da Cantábrica e uma das regiões mais industrializadas de Espanha. Voltada sobretudo para a atividade portuária e transformação do metal, Bilbao ficou apelidado como a “cidade do ferro”. Mas as cheias de 1983, que destruíram grande parte do centro histórico da cidade, juntamente com a grande crise económica e social, em meados do século XX, foram determinantes para o desenvolvimento da cidade nos anos seguintes deixando para trás o seu carácter industrial.

Desde então surgiu um conjunto monumental de edifícios como o - *Guggenheim Museum* (1997), *Palácio de Euskalduna* (1999) o *Paraninfo da Universidade do País Basco* da autoria de Siza Vieira (2010) (entre outras estruturas), que se traduzem numa operação de revitalização de toda a cidade.

Uma transformação que pode ser vista no documentário “Bilbao-La transformación de una ciudad” apresentado na *World Expo de Shanghai* (2010) disponível em [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=2&v=tkH-qjlxZg&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=tkH-qjlxZg&feature=emb_title)

## 8.3 Bilbao, uma cidade plural

*E se anulássemos todas as construções e apenas ficassem os andaimes, como seria a cidade de Bilbao?*

Explicava Careri que a cidade descoberta *pelos vagares dos artistas é uma cidade líquida, um líquido amniótico onde se formam de um modo espontâneo os espaços outros* (2003, p. 21). Desta afirmação depreende-se que a cidade estudada à luz da investigação artística é uma cidade fenoménica, que deverá ser mencionada no plural resistindo assim uma definição singular. De facto, ao caminhar pela cidade pude descobrir uma outra cidade distanciada da sua representação nos mapas, que resulta de um olhar que vê o que é transitório.

A dimensão plural da cidade resulta das sucessivas camadas de mediação da experiência e das possibilidades de ser-estar na cidade e surgem das relações espaciais, que fixam os acontecimentos no espaço e no tempo da experiência através dos múltiplos encontros com os objetos no espaço.

Aplicado à diversidade de contexto e da multiplicidade dos lugares, a teoria dos encontros, aleatórios, por nós já explicada, aproximam-se à ideia de um lugar criado a partir múltiplas inter-relações e aberto a uma pluralidade de trajetórias. Ou seja, procura-se elencar ao espaço conceitos como heterogeneidade e racionalidade numa aproximação com geografia relacional, na qual se privilegia uma complementaridade entre um lugar vivido e perspectiva relacional do lugar (Massey, 2015).

Foi neste contexto de sucessivos encontros com os andaimes pelas ruas de Bilbao e os comentários que ouvi acerca deles, que me fez elegê-los como objetos de estudo.

Em Bilbao os andaimes fazem já parte do panorama atual da cidade aparecendo como uma segunda pele dos edifícios ao interromperem com a materialidade das construções. Se por um lado eles alteram a cartografia da cidade por outro lado permitem-nos ler a cidade como um texto tridimensional em constante mutação. Na busca por esta construção da paisagem urbana dependente da inconstância dos elementos que lhe dá origem assumi o imaginário cartográfico e o mapa (enquanto notação) numa dimensão performativa.

Sabe-se que a cartografia é uma ferramenta que permite a transferência (carto)gráfica de dados geográficos para uma folha de papel, constituindo-se numa expressão gráfica que transforma o mundo em representações visuais. Sabe-se também é preciso ir além das coordenadas para cartografar lugares e incluir contextos e significados na representação.

É neste sentido, que Deleuze e Guattari (2000) defendem-na como uma prática corporal e método de investigação rizomática, que se vale da multiplicidade de pontos de partida e caminhos para se conectar. Contemplando nessa explicação uma dimensão performativa do mapa, que ao contrário de um decalque, tem múltiplas entradas.

É através destes *mapas-rizomas* que as noções cartográficas contemporâneas se afastam do pensamento de representação tradicional dos mapas para mostrar os resultados obtidos nos processos investigativos. Ao invés de visar a representação de objetos ou descrição de realidades, o mapeamento passa a revelar e incorporar implicações sensoriais nas práticas e poéticas das obras.





Neste enquadramento também o mapa deixa de ser uma representação formal para representar a experiência incorporada da nossa própria mobilidade. Lembremo-nos que os mapas, no seu significado histórico, foram feitos para contar a outras pessoas sobre o espaços que experimentamos. De descrever a paisagem a partir do valor testemunhal.

Como quaisquer outras imagens, as imagens cartográficas pretendem mostrar (mas também ocultar e até distorcer) uma perspectiva do espaço geográfico, segundo um ponto de vista. Cada projeção cartográfica que fazemos revela como serão as nossas noções espaciais, a forma como as interpretamos e hierarquizamos assim como os fenómenos que escolhemos representar.

Um exemplo a citar é o mapa do mundo na projeção de Mercator, que feito durante o período das grandes navegações, tinha o objetivo de orientar os navegantes, por esses motivos é uma projeção que preserva o ângulo e não as formas.

Das primeiras cartografias que os navegadores faziam para dar a conhecer a terra incógnita, passando pelos mapas dos situacionistas que ilustravam uma experiência da cidade a partir da errância voluntária pelas ruas, à forma como os artistas recorrem ao corpo sensorial para explorar diferentes protocolos de caminhada (Richard Long, Bruce Nauman, Francis Alÿs) percebe-se que a nossa capacidade de mapear está diretamente relacionada com a nossa capacidade de descrever e representar a experiência pessoal de ter estado nos locais.

As representações que daí surgem criam uma imagem da realidade fruto da nossa retórica da observação, onde está, naturalmente, implícita a teoria de reencenação (Quilley, 2012).

Mais uma vez sujeito e território não podem ser analisados separadamente. Em meados dos anos 60 Merleau-Ponty tinha já referido que: *É emprestando o seu corpo para o mundo que o artista transforma o mundo em pinturas.* (1964, p. 162).



## 8.4 Da cidade aos desenhos

### MOMENTO 1 *O desenho feito pelas coisas*

Exposição *estúdio Um*

(Guimarães, PT, abril- maio 2019)

O corpo de trabalho exposto em Guimarães no espaço galeria *estúdio UM* reuniu as ideias iniciais, reflexões e desenhos relativos ao primeiro período de estadia em Bilbao. Altura em que desenvolvi as séries: *Diagramas*, *Olhar para cima I* e *Olhar para cima II* com o intuito de desenvolver representações e modelos provisórios do pensamento criativo em constante evolução na expectativa de construir “alguma coisa” à medida que a experiência analítica i acontecendo.

Da mesma maneira que o processo precede o resultado, o processo de desenhar precede o desenho. Assim entre a formulação da ideia à concretização final trabalha-se no espaço da experimentação onde confrontamos materiais

técnicas, processos disponibilizamo-nos para um jogo de improvisações, que porventura, passam a fazer parte do próprio processo de desenho.

A liberdade de arriscar sem obedecer a único modelo, faz do desenho um instrumento de experimentação e comunicação capaz de mediar diferentes realidades e processos criativos. E que aqui se desenvolveram por meio de uma dinâmica processual documentada por diagramas, desenhos-montagem, desenhos-esquemas através dos quais especulamos sobre a construção poética do desenho na representação destas estruturas.

E é, também, sobre um desenho de carácter assumidamente casuístico, que nos interessa refletir.



img.10 Flávia Costa, Vista da exposição *O desenho feito pelas coisas*, *estúdio Um*, Guimarães (PT), abril-maio 2019.  
Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao (ES) 2019.

## MOMENTO 2 *Regresso a Bilbao (I)*

No regresso a Bilbao comecei a pensar nos andaimes não só como objetos de representação, mas também como cenários de ações. Por meio de *assemblages* e objetos tridimensionais especulei sobre a possibilidade de converter (metaforicamente) os andaimes em pontes entre o chão das ruas, onde se caminha e através do qual descobrimos a cidade de forma imersa, e o céu onde se poderia alcançar o “Azul Bilbao”.

Com esse intuito começaram-se a interessar outras maneiras que me permitissem ver a cidade numa perspectiva diferente. Mais propriamente, onde fosse possível ver a cidade de longe e de cima, para que pudesse ver o efeito dos andaimes na malha urbana.

A foto de Maria Reiche K (Dresden 1903 - Lima 1998) usada na Bienal de Arquitetura de Veneza de 2016 foi, nesse aspeto, bastante inspiradora. Ao olhar para a fotografia vemos alguém que tirando proveito do que encontra disponível obtém uma visão diferente e inacessível para os que seguem a pé no solo. Foi do cimo do seu escadote metálico que Reiche cartografou o deserto da costa peruana. Ao elevá-la alguns metros do chão o escadote dava-lhe alguma altura para contemplar um horizonte muito mais amplo, e com isso conquistar um olhar ampliado sobre o território.

Com uma vontade semelhante no que diz respeito à cidade de Bilbao e perante a impossibilidade de utilizar os andaimes subi aos miradouros de *Artxanda* e o de *La Salve* em Bilbao. Lá no alto e fora das malhas da cidade a visão é de campo aberto contrária à que se tem quando está imerso na cidade e se circula entre as torres de andaimes.

No topo dos miradouros com a cidade numa posição inferior encenei através de ações performativas o que imaginava fazer no cimo das estruturas metálicas

O que diferencia as ações do quotidiano das da performance é a atitude do desenhador, que quando pensa e desenvolve um esquema para a sua execução introduz uma dimensão performativa. A performance é *um evento tangível e limitado que envolve a apresentação de ações artísticas ensaiadas* (as cited in Bial, 2004, p. 57).

Aqui a encenação acontece também por meio de uma troca entre o original - os andaimes - e o substituto - miradouro. Isso permitiu-me trabalhar de forma metafórica através do que se entende de *transferência de uso* (Howell, 1999).

Esta é uma ferramenta criativa capaz de potenciar estratégias de desenvolvimentos laterais aquando da execução de uma ação. Uma vez que a chave de qualquer substituição é a semelhança entre o original e o objeto substituto, a *transferência de uso* encontra-se por isso associada ao uso de um objeto de múltiplas maneiras e com mais do que um propósito.

Pensando então nos miradouros como andaimes desenvolvi as séries performativas: *E se...* e *Mapas soprados*.

Na primeira - *E se...* - coloquei pigmento “azul Bilbao” na palma da mão e soprei. Soprei como se pudesse transferir o azul do céu para o chão das ruas da cidade. Noutro conjunto de ações o pó de pigmento azul foi substituído por água azul com a qual soprei infinitas bolhas de sabão. O objetivo era o mesmo: contaminar o chão de Bilbao com a cor do seu céu.

Na segunda série - *Mapas soprados* - o processo foi semelhante com a diferença de haver um suporte bidimensional onde o sopro ficou registado criando uma sugestão de mapa da cidade.

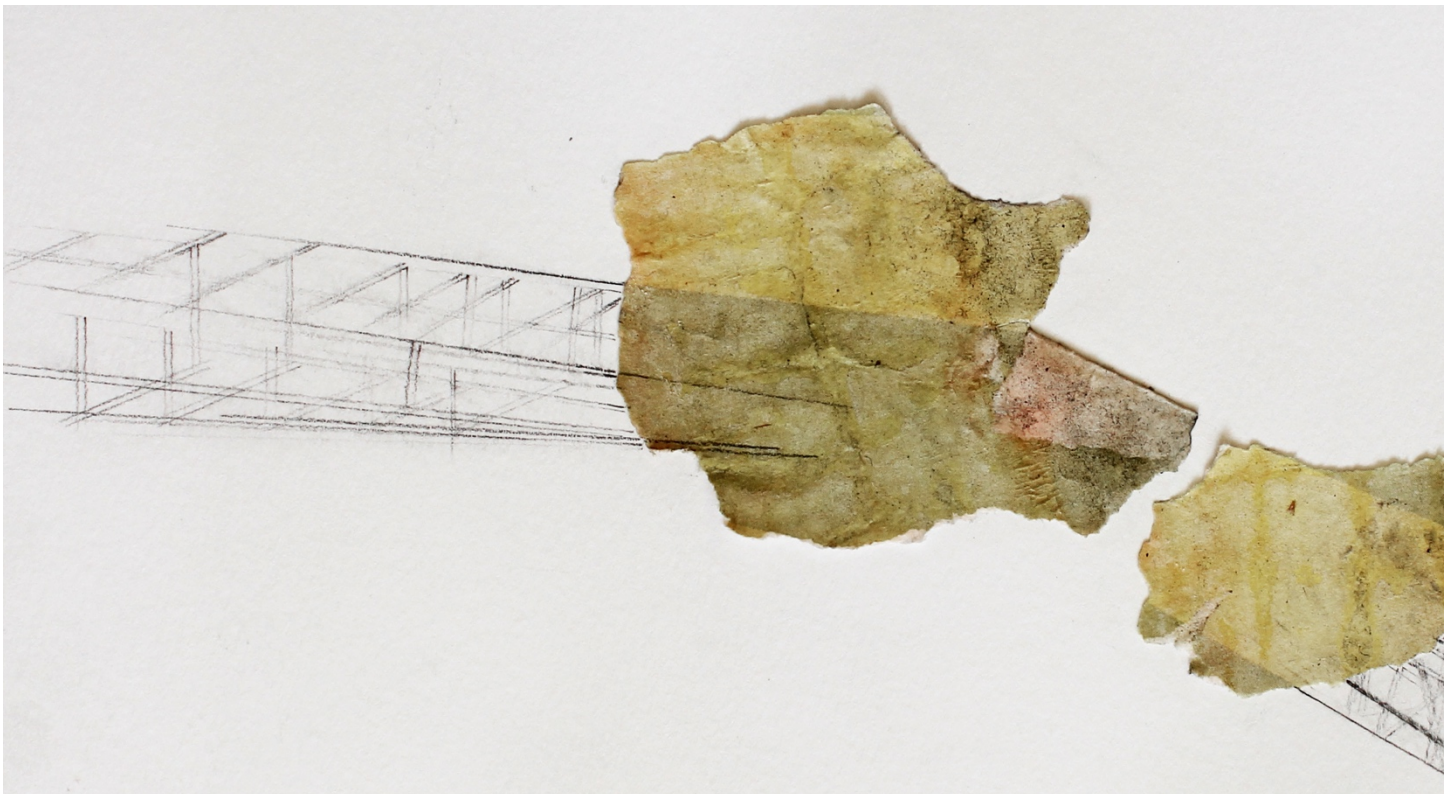


img. 11 Bruce Chatwin, Maria Reiche, Perú 1975.

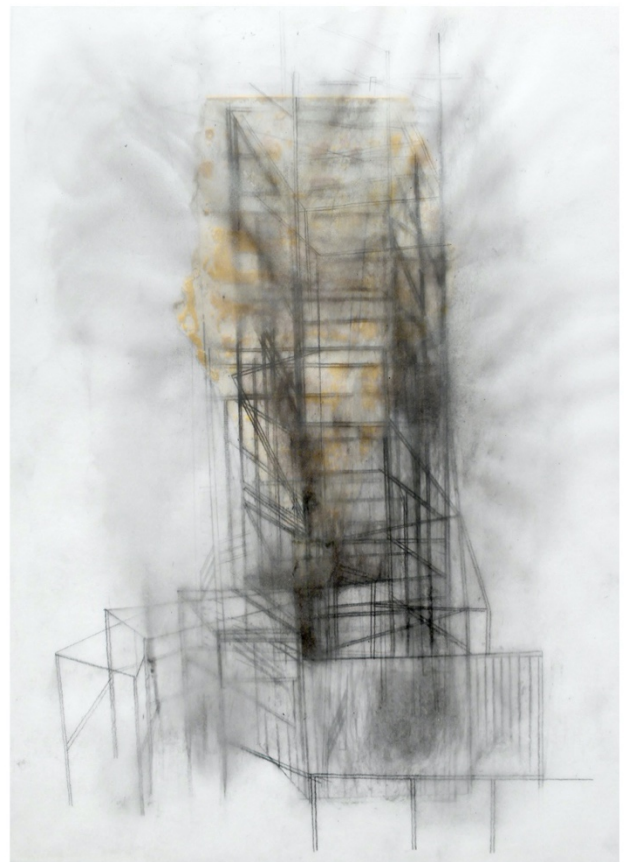
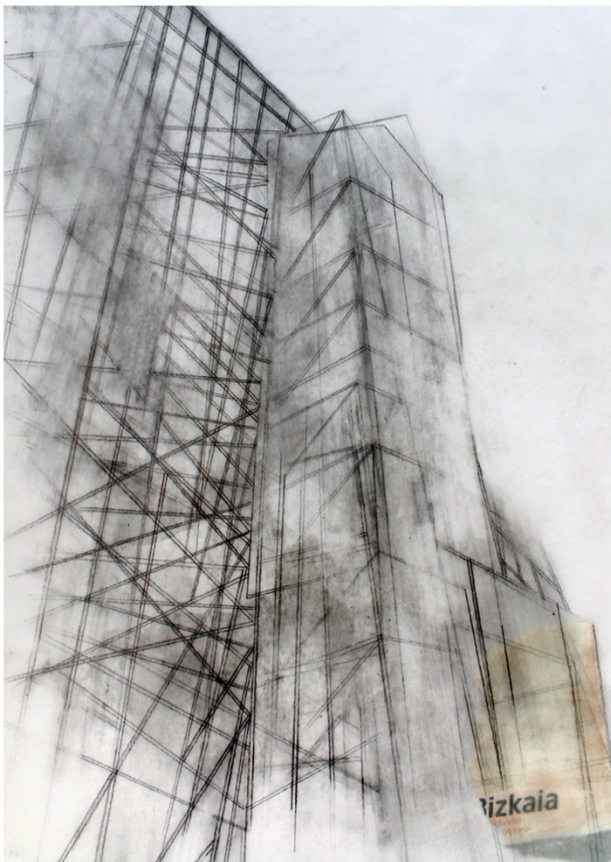


img. 12 Flávia Costa, *Mão com pigmento*, Bilbao 2019.



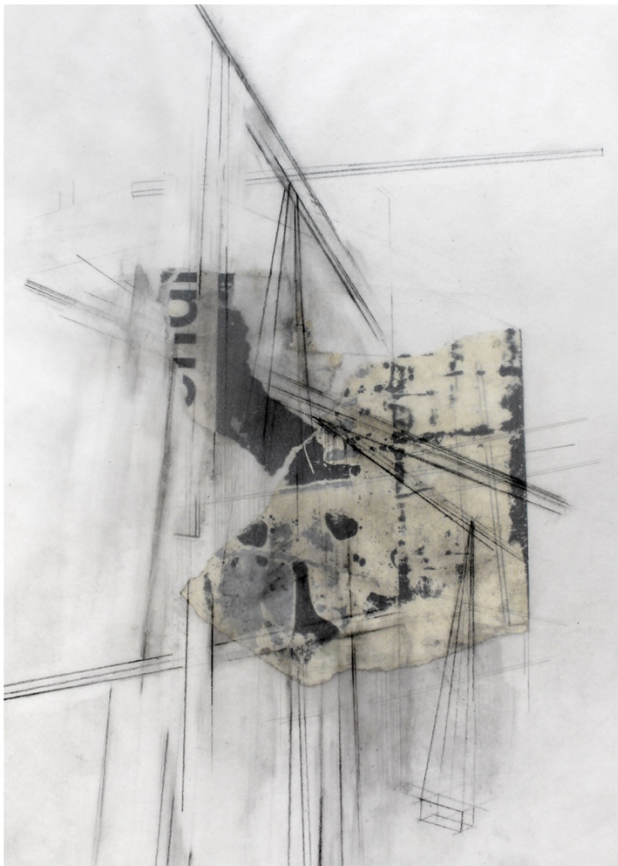


img. 13 Flávia Costa, Série *Olhar para cima I (1)*, Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao (ES) 2019.

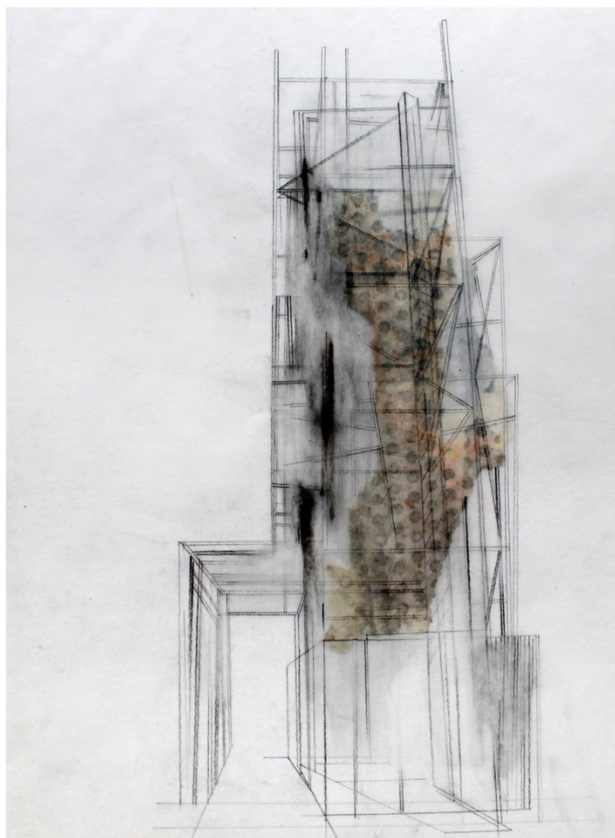


img. 14 a 17 Flávia Costa, Série *Olhar para cima (2- 5)*, Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao (ES) 2019.



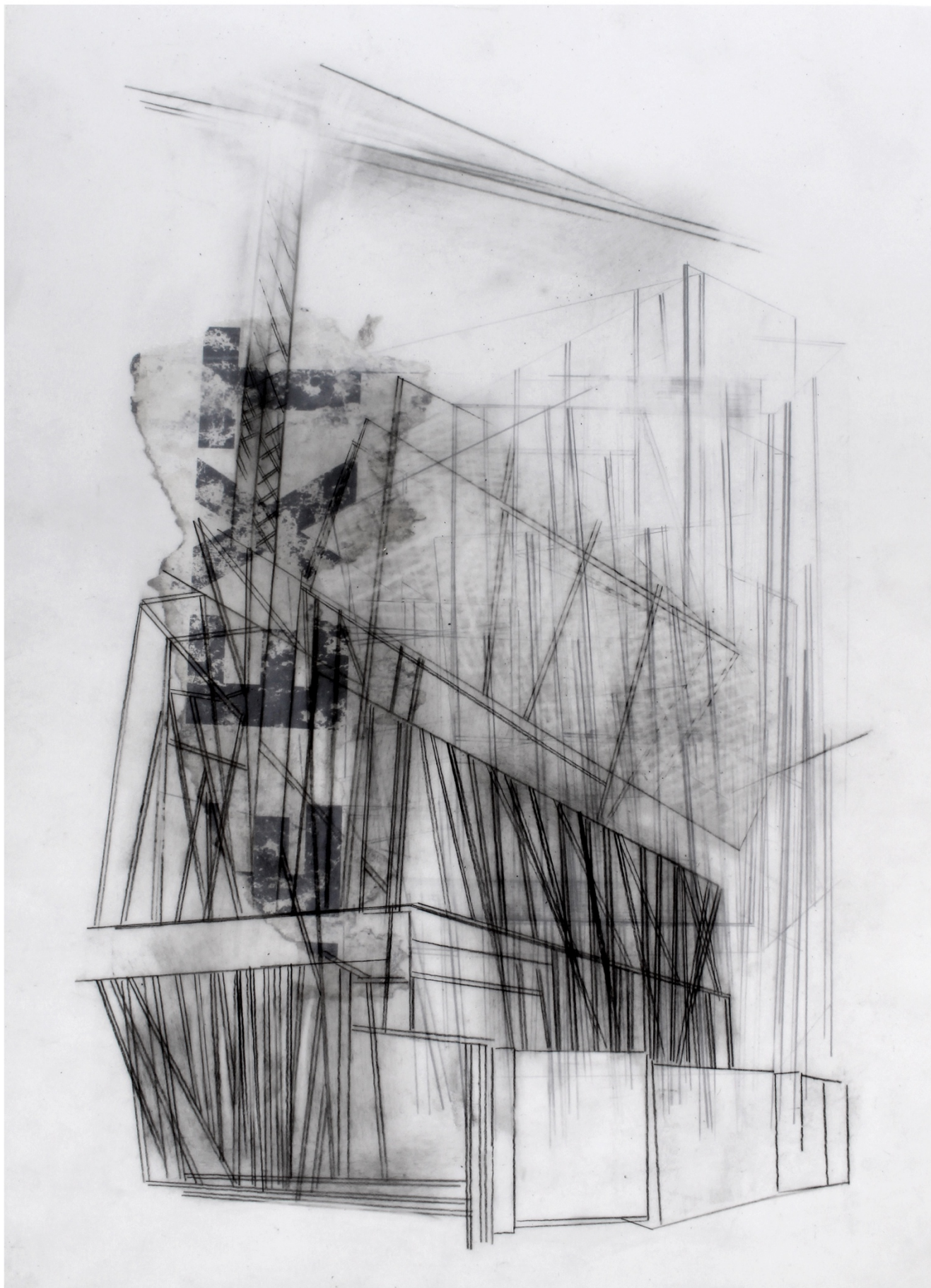






img. 18 a 21 Flávia Costa, Série Olhar para cima I (5-9), Proj. Polvo Compacto, Bilbao (ES) 2019.

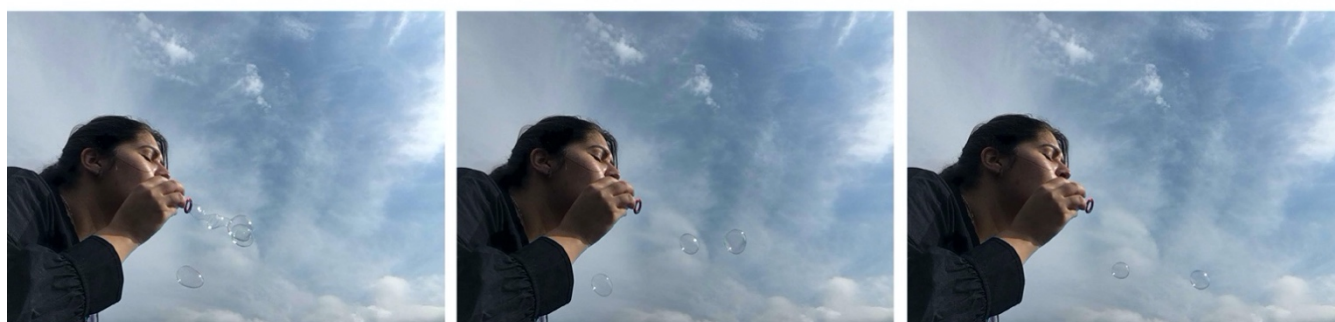




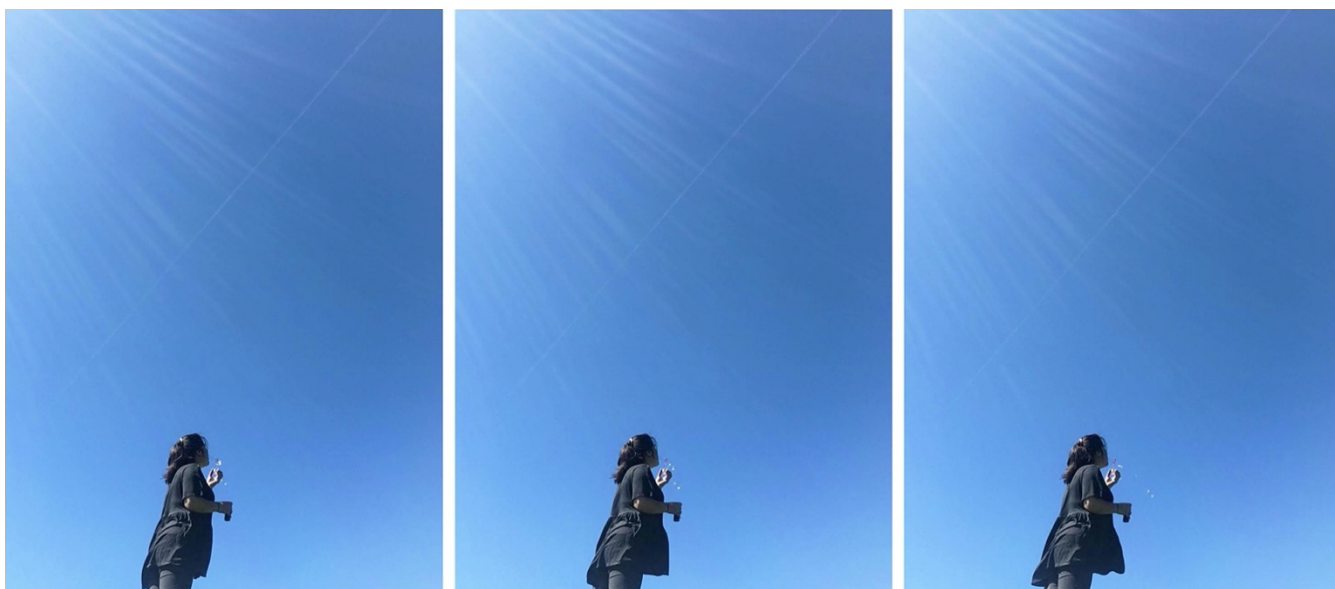
img. 22 Flávia Costa, *Série Olhar para cima I (10)*, Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao (ES) 2019.



img.23 Flávia Costa, série *E se...(IV)*, Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao (ES) 2019.

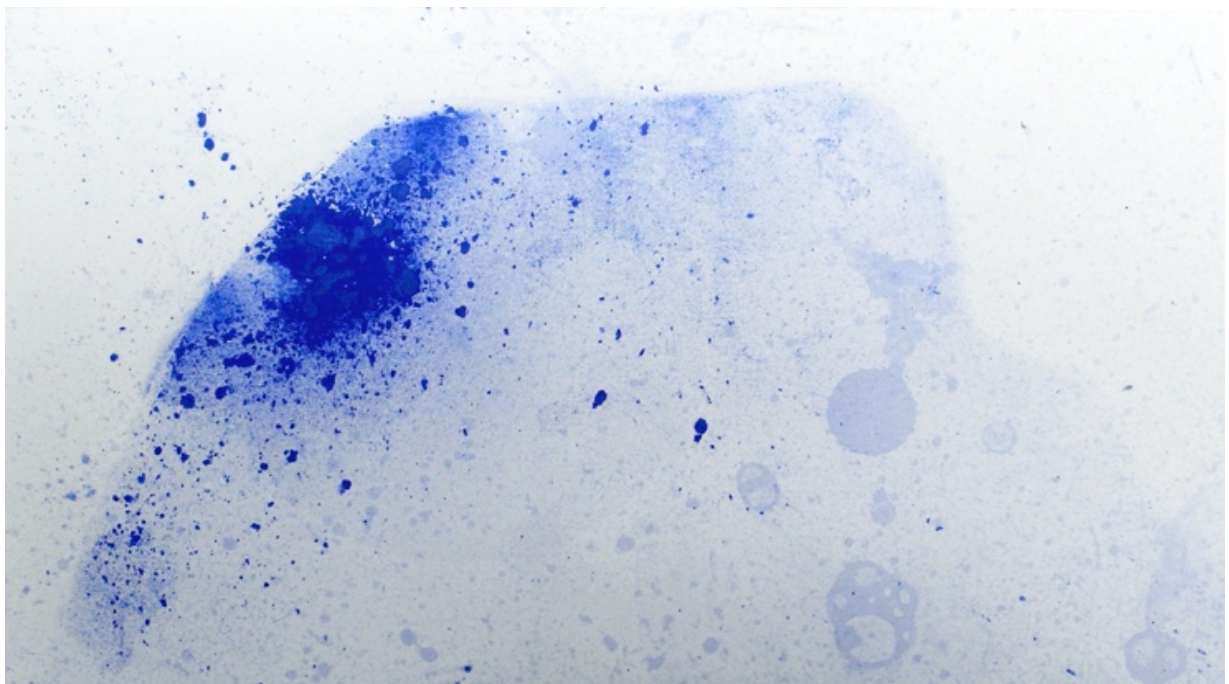
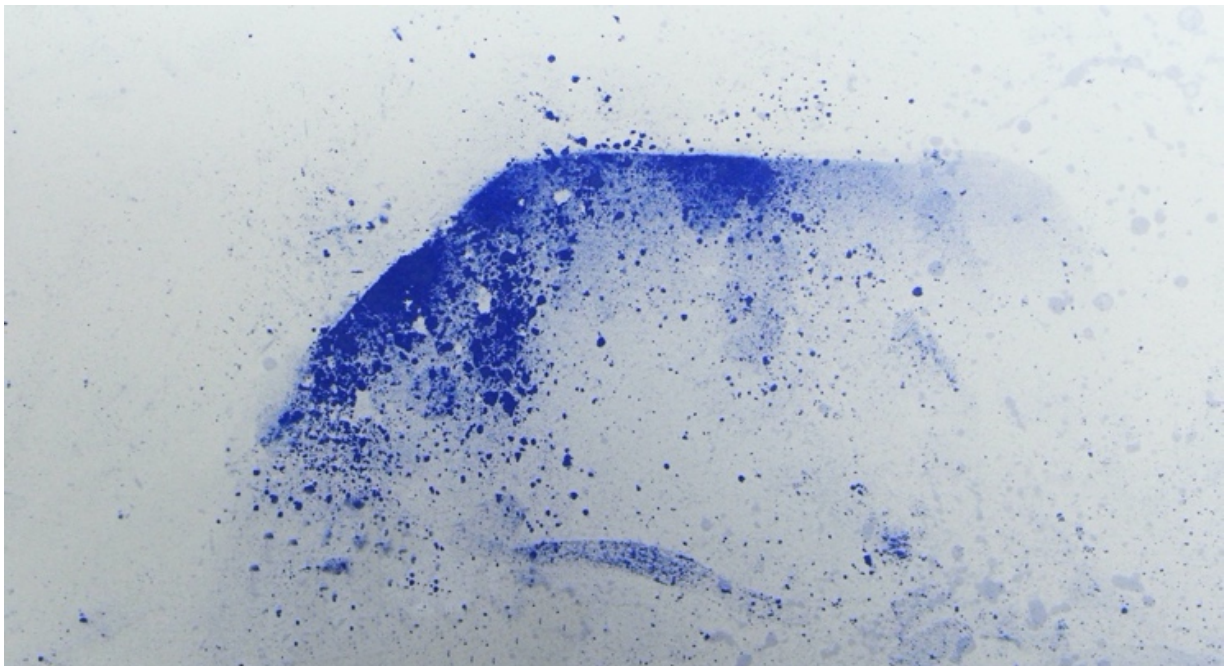


img.24 Flávia Costa, série *E se...(I)*, Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao (ES) 2019.



img.25 Flávia Costa, série *E se...(III)*, Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao (ES) 2019.





img. 26 e 27 Flávia Costa, *Mapas soprados*, Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao (ES) 2019.



## 8.5 Um perfil temporário da cartografia de Bilbao

Corresponde ao *Momento III* deste estudo, e por seguinte, um segundo regresso a Bilbao que encerra também o projeto. Em termos práticos diz respeito ao momento de apresentação pública do desenho *Polvo Compacto: Perfil temporário de la cartografia de Bilbao* na exposição individual com o mesmo nome no edifício Paraninfo da Universidade do País Basco *Bizkaia Aretoa UPV/EHU*. Na mesma altura apresentei nas *Jornadas Congresuales Internacionales: Estéticas de la urbe: realidades y quimeras en los imaginarios metropolitanos* (Bilbao, 2019) a investigação que desenvolvi ao longo da minha estadia em Bilbao.

*Polvo Compacto*, o desenho, constitui-se como um perfil temporário da cartografia de Bilbao ditada pelo sentido passageiro da existência dos andaimes. Tinha a cor “azul Bilbao” e um alfabeto variável de linhas desenhadas a fio de nível branco que mapeavam a existência temporária dos andaimes numa construção maleável da cidade. Foi instalado na horizontal diretamente sobre o chão convocando um exercício perceptivo diferente do que o que fiz para ver os andaimes, e ocupava uma área total de vinte e quatro metros quadrados.

Em termos processuais recorri ao conceito de *comportamento restaurado* (Schechner, 2006), assente na ideia de que o campo performativo do desenho funde-se com práticas somáticas em resultado das diferentes opções tomadas anteriormente. Desse modo, do levantamento do espaço foram recuperados os diagramas dos movimentos e os mapas das mãos, dos desenhos de imaginação a intenção de mimetismo dos

movimentos e a cor do céu; das ações performativas realizadas no alto do miradouro uma visão de campo aberto sobre a cidade; da série dos mapas que se ia colecionando ao longo das semanas um perfil temporário da cartografia da cidade.

Também aqui as contingências do espaço expositivo definiram as condições de realização de *Polvo Compacto*. A claraboia de configuração geométrica existente no teto da sala expositiva foi o ponto de partida para um jogo de relações entre o espaço arquitetónico e o desenho construído, influenciando na forma, dimensão e processo de montagem.

O resultado foi um desenho de escala cénica, no formato retangular construído por módulos que foram desmontados, numerados, dobrados e empacotados para viajarem comigo até Bilbao para lá serem novamente montados e o desenho concluído no espaço expositivo. Esta condição não só implicou um modo diferente de construir (literalmente) o desenho como implicou também uma atitude diferente enquanto desenhadora.

E que é revelada pela escolha dos instrumentos de desenho, técnica e gestos. E que neste caso deixaram de estar restritos ao pulso e à mão, estendendo-se a todo o corpo, que por sua vez, fez-se prolongar por meio do traçador de retas fio de nível com pó branco usado nas obras de construção civil. Com ele transcrevi para o papel polido com pigmento azul Bilbao a reconstrução da experiência do espaço no desenho.



img. 28 Flávia Costa, *Processo de Desenho*. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao (ES) 2019.

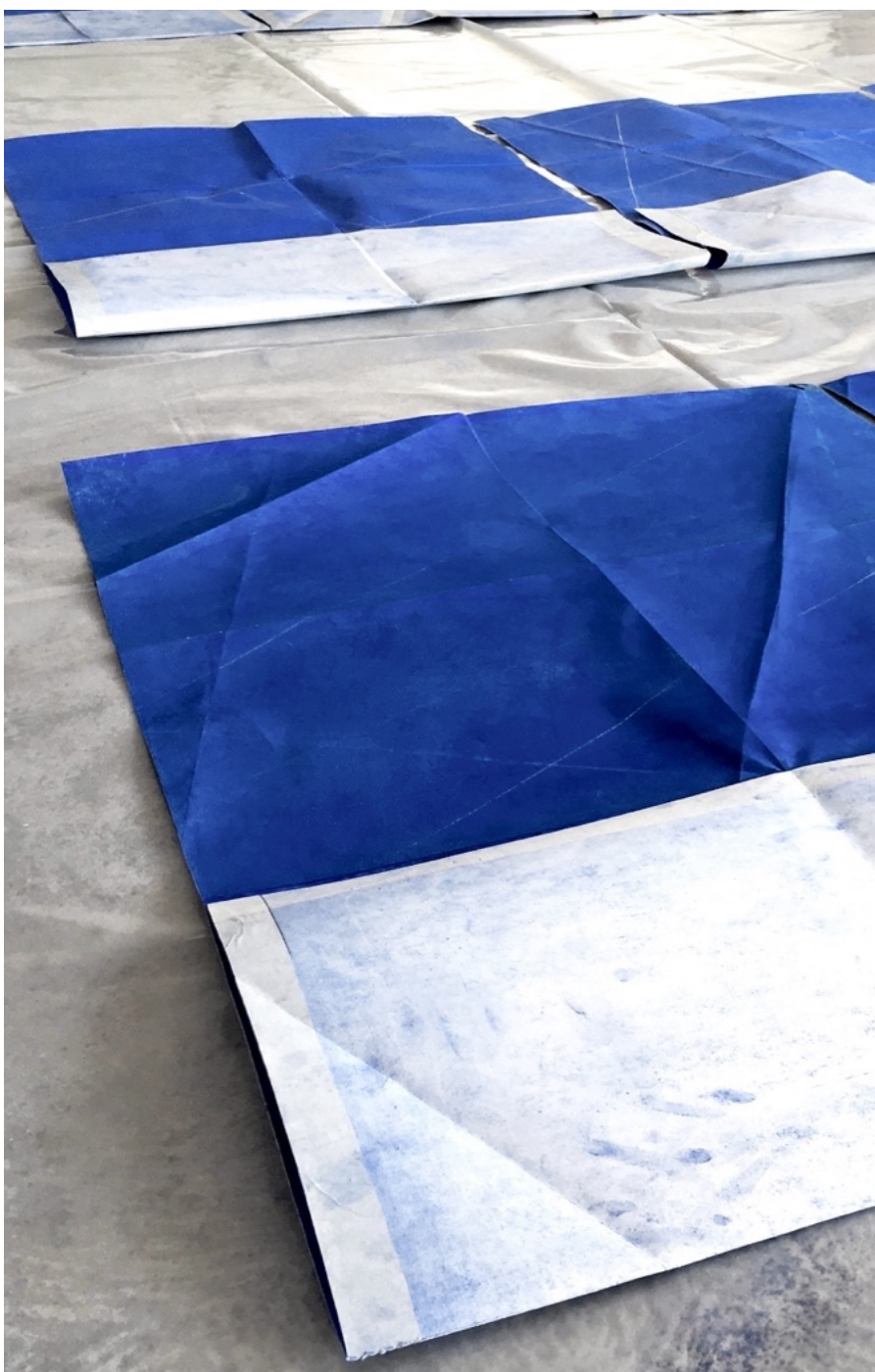
O desenho *Polvo Compacto* apresentava-se com algumas dobras e depósitos de pigmento usado. O que multiplicou as possibilidades de sensações e percepção invocando um diálogo mais intenso entre a visualidade ótica e háptica.

Quando nos referimos à condição háptica no contexto de produção do desenho, tem a ver neste caso, com os vestígios que o material e gestos com que o realizamos transportam do território da cidade para o suporte do desenho. No desenho isso manifesta-se por um convite a uma observação aproximada do objeto desenhado obrigando o observador a percorrer a superfície do desenho e só depois fazer uma interpretação.

Sobre o duplo entendimento do gesto Sara Schneckloth (2008) explica que se por um lado ela surge como uma marca cinética resultante do deslocamento físico do corpo que o desenha, por outro lado manifesta-se como um acto orientado pelo desejo de transmitir uma intenção específica. Apesar de se constituírem como processos operativos diferentes ambos são essenciais para um desenho incorporado, que transporta a sensação e vontade individual para uma esfera coletiva.

No desenvolvimento dos argumentos a autora esclarece ainda que a capacidade do desenho de permitir várias formas de incorporação posiciona-o *como um local de visão, toque e experiência* (Schneckloth, 2008, p. 277). E assim mesmo sem acontecer o toque as sensações tácteis podem ser transmitidas visualmente, ou seja, que espaço háptico surge como um sentido tátil do olho.

Metaforicamente, *Polvo Compacto*, apresenta cidade dentro de outra cidade, num tempo suspenso pela representação de uma cartografia temporária. E para a percebermos teríamos de caminhar ao seu redor com um olhar aproximado, estimulando uma proximidade ao sentido háptico e à linguagem escultórica do desenho no contexto do hiperdesenho. Sendo este, na perspectiva (Sawdon & Marshall, 2012), uma oportunidade de expandir tanto a realização formal como a utilização de medium e com isso esbater fronteiras espaciais em que o contexto de execução e apresentação se assumam como constituintes da obra.



img. 29 Flávia Costa, *Módulos de Desenho*, Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao (ES) 2019.



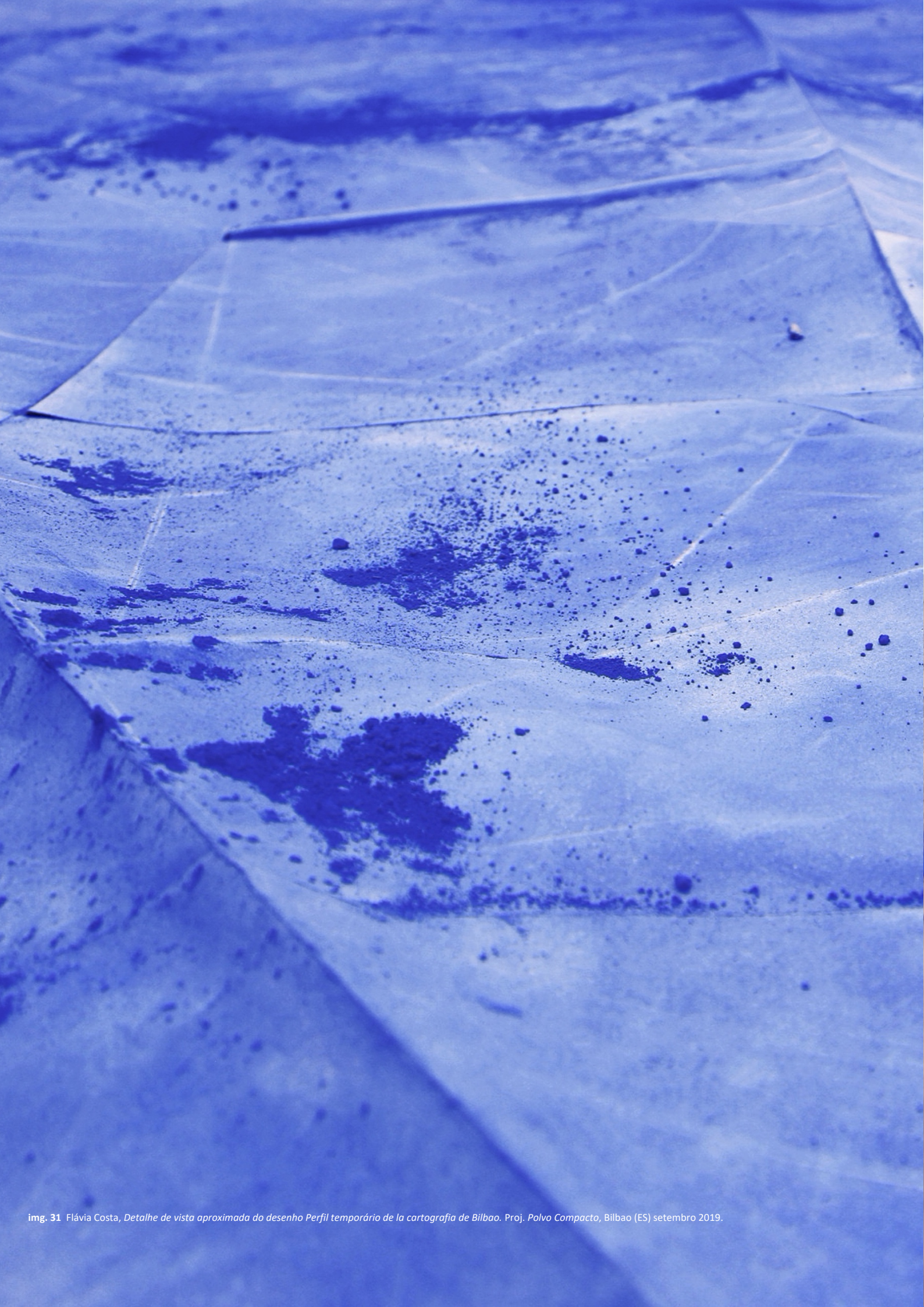


img. 30 Flávia Costa, *Perfil temporário de la cartografía de Bilbao*, Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao (ES) setembro 2019.









img. 31 Flávia Costa, *Detalhe de vista aproximada do desenho Perfil temporário de la cartografía de Bilbao*. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao (ES) setembro 2019.





img. 32 Flávia Costa, *Perfil temporário de la cartografia de Bilbao dobrado*, Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao (ES) setembro 2019.



9

capítulo

# Capítulo 9: Projeto *The fence*

## Contexto

Cidade de Helsínquia, Finlândia

Período de Formação complementar na University of the Arts Helsinki - Academy of Fine Arts (KuvA), setembro - outubro, 2018 e junho 2019.

Coordenação Professor Doutor Mika Elo e Professora Doutora Suzanne Mooney

## Arquiteturas Descartáveis

Cerca que delimita a construção da nova *Academy of Fine Arts* - University of the Arts Helsinki.

## Prática artística

*Temporary maps, Follow II, Are you going to follow me?*

Desenho *in situ*. *Follow me* (2018) e *Are you going to follow me?* (2019)

## Exposição e Publicação

### Publicação Visual

#### 01 Obra visual: Desenho

Intervenção no espaço público *Follow me*,

Helsínquia, Finlândia, Outubro 2018,

Costa, F. (2018). *Follow me*, Intervenção no espaço público.

Obra visual Desenho a pastel sobre cerca de madeira, University of the Arts Helsinki, Finland. (Realizada no contexto do projeto *Fences Project of new kuvA Helsinki* (2018-2020) coordenado pela Dr. Suzanne Mooney)

MEDIA: <https://www.uniarts.fi/en/articles/opinions/column-by-suzanne-mooney-artists-have-the-power-of-representation/>

#### 02 Exposição Coletiva *Das ligações (pausa ou realidade sem tempo)* dos alunos de Doutoramento em Artes Plásticas (Turma 2017)

*Das ligações (pausa ou realidade sem tempo)*. Obras: *Follow me (II)* - *Temporary maps* - *Are you going to follow me?*.

(before). Reitoria da Universidade do Porto, Porto, Portugal, 13 Novembro a 21 Dezembro 2018.

MEDIA: <https://www.fba.up.pt/2018/10/30/das-ligacoes-espaco-de-pausa-ou-realidade-sem-tempo/>

MEDIA: [https://tv.up.pt/videos/\\_pxvnt4](https://tv.up.pt/videos/_pxvnt4)

#### 03 Obra visual: Desenho

Intervenção no espaço público

*Are you going to follow me? Maybe...*;

Helsínquia-Finlândia, Junho 2019,

Costa, F. (2018). *Are you going to follow me? Maybe...*,

Intervenção no espaço público. Obra visual Desenho a pastel sobre cerca de madeira, University of the Arts Helsinki, Finland. (Realizada no contexto do projeto *Fences Project of new kuvA Helsinki* (2018-20) coordenado pela Dr. Suzanne Mooney)

### Publicação Teórica

#### 01 *Video Paper* apresentado na *12th International Conference on Artistic Research*, 07 - 09/04/2021

Viena, Austria, Society for Artistic Research.

MEDIA: <https://www.sar2021vienna.ac.at/>

#### 02 Publicação no catálogo das exposições realizadas pelos alunos de Doutoramento da turma 2017-2020 durante o ano letivo 2017-2018.

Costa, F. (2019). Flávia Costa Sem espaço: *A tenda quer-se com quem a entenda...*, *Trabalhos em Curso*, *Follow me (HSL) + Follow me (II) – Temporary maps - Are you going to follow me?* In F. J. Pereira (Ed. /Org.), *Das ligações espaço doméstico ou realidade domesticada*. iZADS - Research Institute in Art, Design and Society.

# The fence

## 9.1 Apresentação

O projeto *The fence* é representativo da vivência e experiência incorporada da cidade de Helsínquia (Finlândia) entre setembro-outubro de 2018 e junho de 2019, que deu origem a *Follow me* (Helsínquia, Outubro 2018) e *Are you go to follow me? Maybe...* (Helsínquia, Junho 2019). Dois desenhos realizados publicamente *in situ* sobre a cerca que envolvia a construção da nova kuvA (Helsínquia) através dos quais reencenamos por meio de uma reconstituição performativa os rituais de passagem pelo espaço.

Ao considerar-se o desenho enquanto verbo, assumimos o registo dos movimentos do nosso corpo localizado num espaço e os vestígios dessa ação enquanto índices geradores de significados.

Como temos vindo a referir é através do movimento do corpo pelo espaço, que conseguimos construir um conhecimento experiencial, onde se articula a percepção sensorial, a propriocepção e a introspeção. Para Catherine Dyrssen (2011) uma aproximação ao pensamento arquitetónico da cidade está diretamente relacionada ao exercício performativo, para o qual o desenho é frequentemente convocado.

Ao identificar a cerca como suporte para o registo gráfico, assumiu-se a sua dimensão pública e suas características mutantes como condições do repertório do desenho. Desta forma, a efemeridade da vedação dialoga com a sua similitude no desenho, conferindo-lhe também uma visibilidade temporária.

Nestes dois trabalhos o desenho é assumido numa natureza ativista e simultaneamente como um acto de cuidado e relação com a cidade. É construído sobre gestos corporificados e comunitários num espaço compartilhado com a audiência. Onde o artista como intérprete realiza uma ação (que resulta num desenho) na presença do outro. É a testemunha, o observador, que valida o desenho performativo testemunhando e experimentando a natureza temporal de seu processo.

Esta condição de co-presença entre o artista e o público durante a realização deve ser entendida como um encontro inclusivo, que convida a uma experiência compartilhada. E que se concretiza por meio de um desenho incorporado onde o gesto de quem faz é prolongado no gesto de quem vê.



img. 01 Flávia Costa, cerca na new kuvA, Proj. *The fence*, Helsínquia (FN), 2018-19.



No intervalo temporal que separa as duas intervenções o projeto continuou a ser desenvolvido em território nacional sendo os desdobramentos apresentados na exposição coletiva *Das ligações (pausa ou realidade sem tempo)* realizada na Reitoria da Universidade do Porto (novembro 2018 - janeiro 2019) onde apresentei as peças: *Follow me (II)* - *Temporary maps - Are you going to follow me?*

No seu conjunto as três peças sugerem um diálogo entre o primeiro momento (realizado em outubro em Helsínquia) e os ensaios para o terceiro momento, que se iria realizar com o retorno a Helsínquia no Verão seguinte.

Através delas refletimos sobre o desenho que obedece ao espírito do lugar e a sua reconstituição por meio da (re)documentação como instrumento no e do trabalho. Este projeto cria assim eixos diagonais entre práticas como o desenho, a performance e a fotografia questionando também as suas estratégias de apresentação.

Em *The fence* exploram-se relações entre a experiência do espaço, a prática do caminhar e a construção arquitetónica. É a partir da incapacidade do próprio desenho lidar com estes diversos ângulos ao mesmo tempo que se especula sobre a criação de uma visualidade.

E através da qual se assume o desenho como uma prática alternativa entre o representado e a representação. Neste sentido, importa procurar as lacunas e apontar novos caminhos para uma prática desenhada, que reivindica um olhar sobre o desenho não como um pensamento anterior ao construído, mas paralelo à construção arquitetónica.

*70 metros de cumprimento, 237 passos a caminhar*



## 9.2 O poder da cerca

Implícitas na categoria de arquiteturas descartáveis as cercas são estruturas provisórias idealizadas para restringir ou impedir o movimento e, quase sempre, obscurecem a visão de um determinado local.

Símbolo de controlo quer físico quer visual, estas construções ganham corpo por meio placas ou paliçadas de madeira, chapas de metal, gradeamento, redes, arames, blocos de cimento, pinos de plástico, bancos de terra ou sacos de areia, tijolo, pedra ou por um conjunto de vários elementos amontoados. Podem ser inventadas, reinventadas e transformadas tantas vezes quanto as que se quiser, mediante figurações momentâneas.

Cercas, barreiras, vedações, muros (de fronteira) muralhas e até fortificações são algumas das nomeações desta tipologia construtiva, que está na sua génese relacionada a uma arquitetura defensiva concebida para funções militares e proteção das cidades. Como James D. Tracy (2002) observa as cidades mais antigas conhecidas são também as primeiras cidades a serem cercadas por muros. E esses muros serviram para delinear, separar, definir, confinar, proteger e promover as comunidades dentro deles moldando não apenas o desenvolvimento de civilizações, mas também os seus principais artefactos culturais.

Os muros tornaram-se, deste modo numa ferramentas cruciais para a liderança da cidade, sítio de *locus* da política cotidiana, barreira fiscal, filtro social e religioso acumulando ainda a função de circunscrever religiões.

Uma cidade sem muros estava indefesa e constantemente em risco de ser invadida. Altamente individualizados os muros e portões eram os símbolos da cidade sendo-lhes dedicado um amplo espaço à sua descrição nos diários de viagem.

E se em tempo estas estruturas serviram para proteger alguns dessas vedações passaram a ser usados para aprisionar. Manter os de dentro cercados em vez de os proteger dos de fora, os exemplos a este respeito multiplicam-se entre eles temos o Muro de Berlim, que impedia migração para fora da área controlada pelos soviéticos. Uma “cortina de ferro” como lhe chamou Winston Churchill (1964) para referir-se à barreira física, económica, social e política que dividiu a da Europa (Europa Oriental e a Europa Ocidental) após a segunda Guerra Mundial.

E continuam nos dias de hoje como a cerca/muro de separação em Israel/Palestina, a cerca na fronteira EUA/México, a cercas que rodeiam os centros de detenção de imigrantes (Calais-França) e as cercas que fortificam locais temporários ou interditam outros.

Onde há cercas, há resistência. Sejam construídas ao longo das fronteiras, em torno de prisões, reuniões temporárias, espaços ocupados, protestos, vigílias. Todas elas de diferentes maneiras, são inseparáveis de aspetos simbólicos e comunicativos que apontam para um comportamento social. Devido ao seu carácter segregador funcionam como divisão de áreas, mas também de realidades, impedem acessos ao ponto de inviabilizar a apropriação do espaço.

E por isso ao se pensar na cerca enquanto objeto a imagem criada tem em si a indicação de algo que é intransponível e relacionado com a ideia de divisão. O que as aproxima a conceitos como borda, limite, margem aludindo a uma linha física, material ou até invisível que resguarda, define, contorna e controla uma superfície urbana.

### Em Helsínquia

As cercas irrompem pela cidade como arestas urbanas com a tarefa de definir uma zona dentro da cidade ao invés de marcar uma linha periférica. Aqui a superfície delimitada já não funciona como um cenário solitário e periférico, mas como desenhos internos de fronteiras, que se implementam na paisagem provocando (des)continuidades espaciais.

A singularidade destas cercas reside na sua estruturação linear muito elegante materializada numa escala monumental atribuída pelas grandes placas de madeira disposta na vertical, que se prolongam por umas dezenas de metros de extensão. As três maiores cercas erguidas no centro da cidade eram lisas e estavam pintadas cada qual numa cor, azul, verde e preto. Se à primeira vista a sua estética particular faz-nos esquecer que são cercas, por outro lado parece sublinhar o poder destas enormes construções escultóricas como mecanismos de controle do espaço da cidade.



A escala, a extensão, o modo como são erguidas, sobretudo as que delimitam os trabalhos de construção civil, fazem com que seja quase impossível tornar a cerca num repositório de intervenções arbitrárias e livres no qual se possa desenhar livremente, escrever, colar cartazes ou autocolantes.

Isso não existe na cidade de Helsínquia. Muito dificilmente se encontram vestígios de uma apropriação ou vandalismo pela cidade. Tudo tem um sítio específico para estar exposto, para ser divulgado e hora certa para acontecer. Em grande parte, porque os cartazes e panfletos publicitários foram substituídos por gigantesco ecrã de led espalhados pela cidade.

Todos os bilhetes, passes, cartões foram substituídos pelas aplicações do telemóvel. É anacrónico o uso de caderno ou de qualquer folha de papel, muito menos um mapa impresso para navegar pela cidade. Isso foi notório quando ao acaso na rua pedi ajuda para encontrar a localização da faculdade (edifício provisório) ao que prontamente me responderam: “Open your google maps to help you”.

Nas ruas caminha-se por um dos lados do passeio sempre em fila e silenciosamente, ninguém corre nem anda atarefado, ninguém atravessa a passeadeira perante um sinal vermelho mesmo que não haja carros nem bicicletas. Ninguém cola panfletos nos postes.

É tudo muito silencioso, calmo e organizado. Recorre-me a ideia de serem todos estrangeiros numa cidade que é deles, quando comparado com a nossa maneira portuguesa ou espanhola de nos fazermos valer do direito à cidade.

Ainda que se vejam pessoas a caminhar, maioritariamente os percursos na cidade são realizados de bicicleta ou de trotinete e por isso os seus habitantes vêm a cidade a uma outra velocidade. Passam pelas cercas mais rapidamente, talvez nem chegam a perceber a sua verdadeira dimensão.

Eu, uma portuguesa de estatura média habituada às ruas estreitas e cheias de obstáculos da cidade do Porto, quando caminhava ao longo das cercas a sensação que tinha era de parecerem intermináveis.

Helsínquia é uma cidade extremamente disciplinada e disciplinadora e por isso parece quase intocável, mesmo nas situações de caos como acontece na construção ou remodelação de edifícios. Mesmo aí é tudo muito limpo e polido. No caso da construção dos andaimes eles aparecem montados e embrulhados por enormes lonas brancas aos edifícios onde estavam acoplados. Uma imagem que de imediato remetia para as instalações voláteis de Christo e Jeanne-Claude. Relativamente às cercas, elas assumiam-se como uma parede temporária que alterava a paisagem urbana. Um limite móvel à imagem de uma extensa linha de madeira, que delimita o interior (local de obras) com um meio exterior (espaço da cidade).

É neste ponto que as enquadrámos no que Igor Gautelli (2012) define como uma *arquitetura dos entre-lugares*<sup>P</sup>, para referir-se a construções que surgem entre os espaços programáticos. Trata-se de uma coisa (infraestrutura) entre as coisas (ambiente de dentro e ambiente de fora) podendo ser várias coisas, vedação de um espaço, parede que oculta e um suporte para se realizar um desenho.



img. 02 a 04 Flávia Costa, *Cercas (2-4)*, Proj. *The fence* Helsínquia (FN), 2018-19.

## P

O conceito de *entre-lugares* foi criado por Igor Gautelli (2012) a partir da ideia de “entre” presente na obra de Jacques Derrida, nomeadamente os conceitos de *l’entre*, *l’espacement* e *Khôra*. Os *entre-lugares* podem ser conhecidos como as lacunas, glitches espaços que surgem entre aqueles projetados e possuem a função de ligação. São eles que dão diferentes significados à construção da cidade.



img. 05 Flávia Costa, *Cercas (5)*, Proj. *The fence* Helsínquia (FN), 2018-19.



### 9.3 A cerca na sua potencialidade de criação

Foi pelo percurso diário que me levada às instalações provisórias da *Academy of Fine Arts* que me confrontei com esta cerca. Sem saber do que se tratava, sempre que por lá passava atribuíam-lhe várias leituras e imaginava outras tantas, num exercício inventivo, quase diário, projetava desenhos para lá fazer. É incontável o impulso de imaginar ou até riscar uma superfície.

Certo dia em conversa com a Professora Susan Mooney com quem me cruzava diariamente entre chás e cafés, percebemos que tínhamos interesses investigativos próximos e daí surgiu o convite para participar no projeto *Fences Project of new kuvA*. Um projecto de Arte Pública para a cerca que envolvia a construção do edifício da nova academia de Belas Artes, e que coincidentemente era a mesma cerca pela qual passava diariamente e sobre a qual projetava mil ideias.

#### *Começou então o projeto The fence.*

O direito à cidade é muito mais do que a liberdade individual de acesso aos recursos urbanos, é também o direito de mudar e atuar na cidade. Foi neste pressuposto, que comecei a desenvolver uma compreensão da cerca como um potencial espaço de apropriação e, consequentemente, espaço da criação.

O desafio passava então por explorar as potencialidades desta barreira, como uma estrutura disponível para superar a suas funcionalidades para além da sua utilidade. De imediato o exercício diário e hipotético de projetar desenhos sobre aquela imensa superfície, tornou-se num projeto realizável.

Se por um lado a apropriação tem em si o potencial da marginalidade ela pode servir também como um instrumento instigador de performances e questionamentos transformando esta arquitetura descartável num lugar de encontro onde se geram novas significações. E através das quais as pessoas estabelecem conexões com os outros e com seus ambientes. O grafite é um desses exemplos.

Diz-nos Mark Halsey e Alison Young (2006) que existe uma dimensão afetiva no desenho do grafite, explicando que este é *um processo afetivo que faz coisas com os corpos dos escritores (e os corpos dos espectadores) tanto quanto com os corpos de metal, cimento e plástico* (2006, p. 276-277).

Isto significa o desenho (assim como outras práticas) tem a capacidade de transformar a cerca num aparato de expressões como envolvimentos afetivos por meio dos quais as pessoas estabelecem conexões umas com os outros e em relação aos espaços ao seu redor.

É neste ponto que Susan Mooney (2019) nos lembra acerca do poder que o artista tem através da representação. E que em parte se cruza com a ideia de Rosalyn Deutsche (2001) acerca do desenho de natureza ativista. Um desenho que reivindica o direito à cidade convidando-nos a fazer um uso autêntico do espaço público, e que aqui desenvolvemos explorando uma abordagem baseada na Ecologia do Cuidado. Ou seja, um desenho como um gesto de cuidado perante o espaço público, que foi sendo desenvolvido em diálogo com projetos anteriores como o *Out of the line* (Porto, PT, 2011.)



img. 06 Flávia Costa, *Composição I*, Proj. *The fence* Helsínquia (FN), 2018-19.



img. 07 Flávia Costa, *Out of line*, Porto (PT) 2011 e Helsínquia (FN), 2019.





img. 08 Flávia Costa, *Entre o primeiro e o segundo acto*. Vista da exposição na Reitoria da Universidade do Porto (PT), 2018. Proj. *The fence Helsínquia (FN)*, 2018-19.





## 9.4 Follow(ing) em dois actos

### Primeiro acto

#### *Follow me*

Em *Follow me* (outubro, 2018) desenhei por acumulação durante 30 minutos sucessivas linhas em pastel amarelo enquanto caminhava lado a lado com a cerca.

A linha tem, no desenho, a responsabilidade de organizar o espaço fazendo emergir um mundo de contornos. Paradoxalmente, o contorno é uma linha sem inscrição no mundo real, que o desenho inventa como exercício de posse. A mesma posse que reivindica a cerca, sendo, ainda que temporariamente, uma barreira física que limita o espaço urbano e determina o que podemos ver ou não ver, onde podemos ou não caminhar.

A linhas que marquei sobre a cerca constituem-se como uma prática indiciária na relação da minha relação com o território. Aqui o desenho interessado em expressar o gesto através do qual se constitui, participa num processo de correspondência em que o pastel é um transdutor, que converte o movimento da nossa apreensão corporal imersa no ambiente na qualidade cinética do gesto: *Agora, o desenho que conta descreve uma linha - é um acto gráfico - mas essa linha não é descritiva de nada além de si mesma. É, no entanto, transformativa. Transforma o desenhador, ao fazer o trabalho, e transforma quem o segue, a olhar com ele* (Ingold, 2013, p. 129).

Mas a linha em pastel reserva-se ao direito de ser esbatida com uma simples passagem com o dedo, de escorrer com a água da chuva e de desaparecer por completo com a passagem do tempo. É efémera. E por consequência o desenho a que dá origem também o é.

Entre o primeiro e o segundo desenho passaram-se oito meses, alguns dos quais de um inverno nórdico rigoroso. Para além disso a cerca tinha também servido de suporte para outras intervenções artísticas e uma ou outra insurgência. Tudo isso deixou marcas que a passaram a caracterizar, e, consequentemente, ditaram o segundo momento do projeto *The fence*. Respeitando a memória documental da estrutura foi desenvolvido então o segundo desenho *Are you going to follow me? Maybe...*

### Segundo acto

#### *Are you going to follow me? Maybe...*

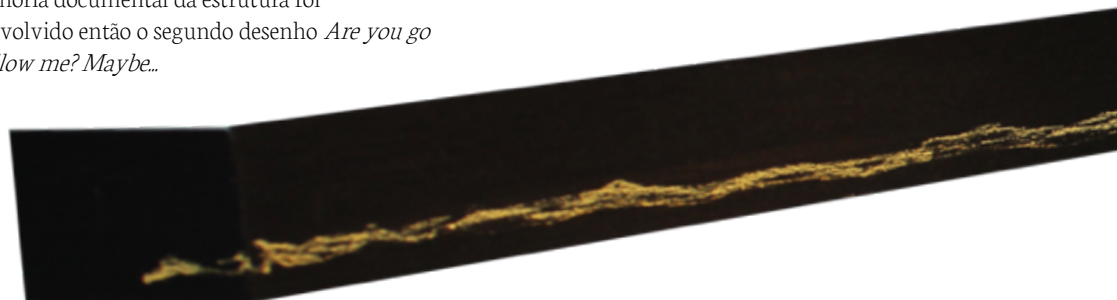
Ao longo de quarenta minutos, com uma borracha na ponta da mão e o corpo em movimento desenhei por subtração consecutivas linhas sobre a superfície da cerca que tinha sido previamente polida com o pigmento amarelo. Um desenho “feito no momento” em resposta às características atuais da cerca e ao tempo disponível para execução.

Em ambas as intervenções, os desenhos constituem um conjunto de gestos que fixam o movimento em um espaço e o momento em um tempo específico. Entre o que é desenhado e o reconhecimento da imagem, Fisher (2003) fala do aparecimento da “pista” como signo da manifestação do desenho, por meio do qual as ações dos movimentos básicos tornam-se matéria e processo do desenho.

Mas essa evidência serve também para propor uma intencionalidade da ação, neste caso os desenhos testemunham o movimento e a ação do corpo através do espaço numa simulação incorporada do ato de caminhar. São por isso desenhos que se fazem pelo corpo em movimento como um todo.

É, portanto, imprescindível pensar o corpo em sua máxima potencialidade, pois é principalmente através do sistema sensorio-motor que a vivência dos espaços transitórios se torna desenho. Nessa linha de pensamento estes dois trabalhos qualificam-se como *performance drawing* (de Zegher, 2001), desenhos projetados para serem observados durante a sua produção no ambiente externo.

Esta atitude favorece a possibilidade de uma co-presença entre o artista e o público como uma colaboração e um encontro inclusivo que convida a uma experiência partilha, na qual a testemunha observa e experimenta a natureza temporal do processo de desenho (Foa, et al, 2022).



Cada um dos desenhos feito sobre a cerca é também colaborativo na medida que se completa com a participação de quem passava pelo local enquanto desenhava, de quem repetia o meu movimento e desenhava com o seu dedo por cima das linhas feitas a pastel à medida que percorria a cerca, de quem acompanhou o desenho pelo olhar e de quem se projetava nele.

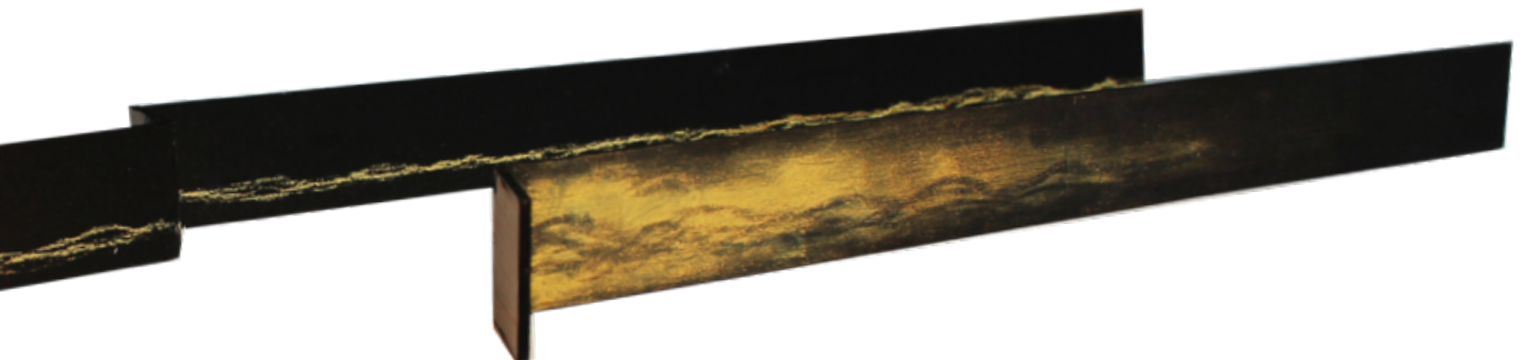
Desenhar é aqui um gesto de cuidado com base numa abordagem inclusive da experiência coletiva, onde o desenho se torna numa *forma de presença empaticamente compartilhada* (de Zegher in Butler and de Zegher 2010, p. 89). Também Paulo Almeida a partir da sua prática artística explica-nos que o desenho tem a capacidade de gerar mecanismos empáticos, que permitem ver o conteúdo das representações como uma reconstituição de nossa própria experiência como corpos: *Desenhar é um ato-imagem que transforma o ato de ver numa simulação corporificada dos gestos que o produzem. Ver um traço é reinscrevê-lo como um movimento interno; inferimos as motivações mais profundas do traço pelo que nossas próprias motivações seriam se tivéssemos feito isso nós mesmos.* (Almeida, 2019, p. 3).

Nessa sua reflexão acerca do papel do corpo no processo de gerar conhecimento incorporado pelo desenho, Paulo Almeida reconhece ainda que a empatia como experiência de Desenho *é também uma forma de conhecimento, um processo de investigação inteligente e transformação da realidade.* (2019, p.10).

Percebe-se, portanto, que o desenho não é inerentemente etnográfico, arquitetónico, analítico, ele faz-se, torna-se e constrói-se de acordo com o envolvimento do corpo do desenhador no ambiente em estudo. Como Almeida menciona, um desenho incorporado é um desenho conectado.

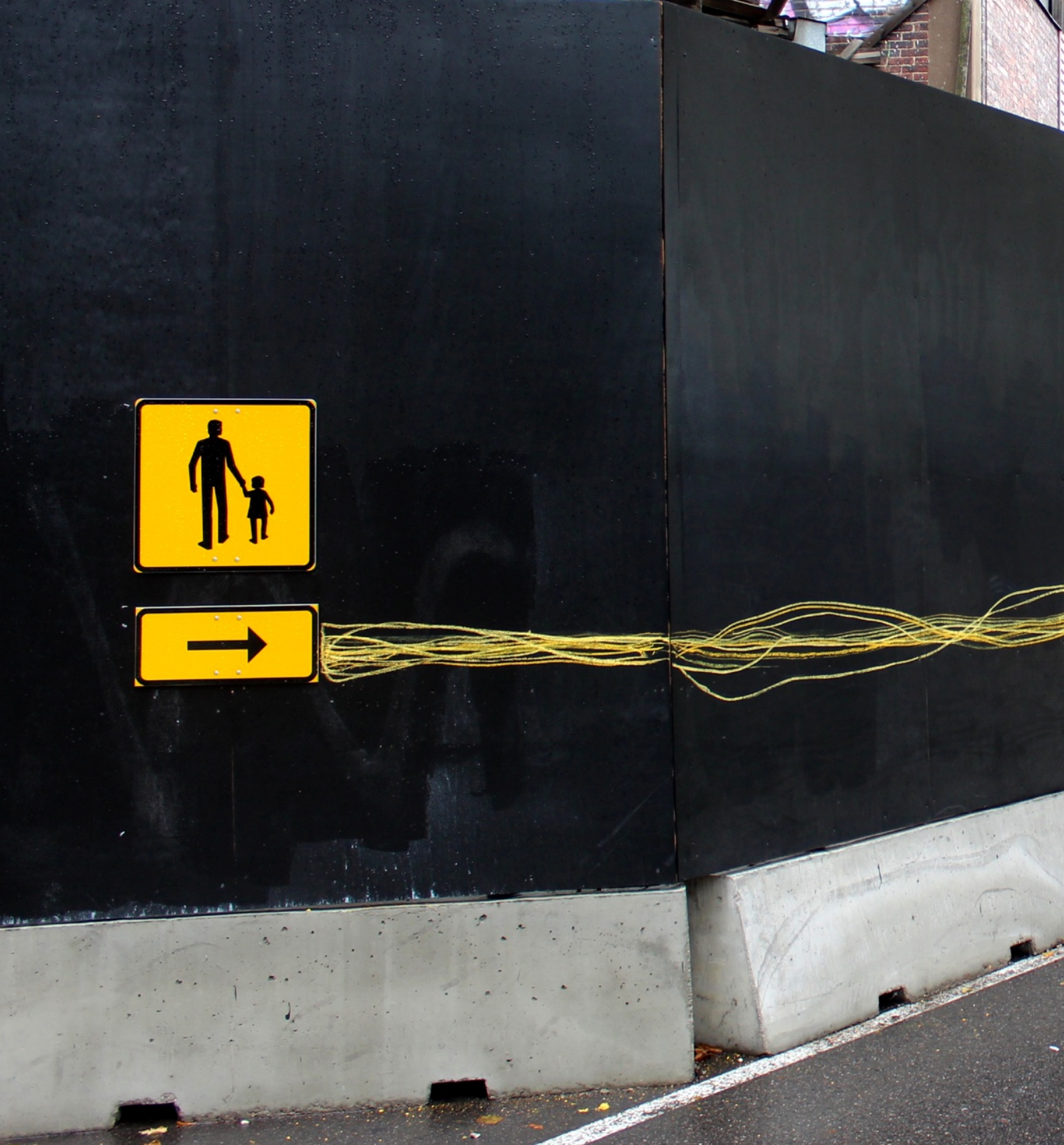


img. 09 a 12 Flávia Costa, Fotos do processo. Proj. *The fence Helsínquia (FN)*, junho 2019.



img. 13 Flávia Costa, maquetes para desenho na cerca. Proj. *The fence Helsínquia (FN)*, Porto (PT) Helsínquia (FN), 2018-19.





img. 14 Flávia Costa, *Follow me*, Sörnäisten, outubro 2018. Proj. *The fence*, Helsínquia (FN), outubro 2018-19.



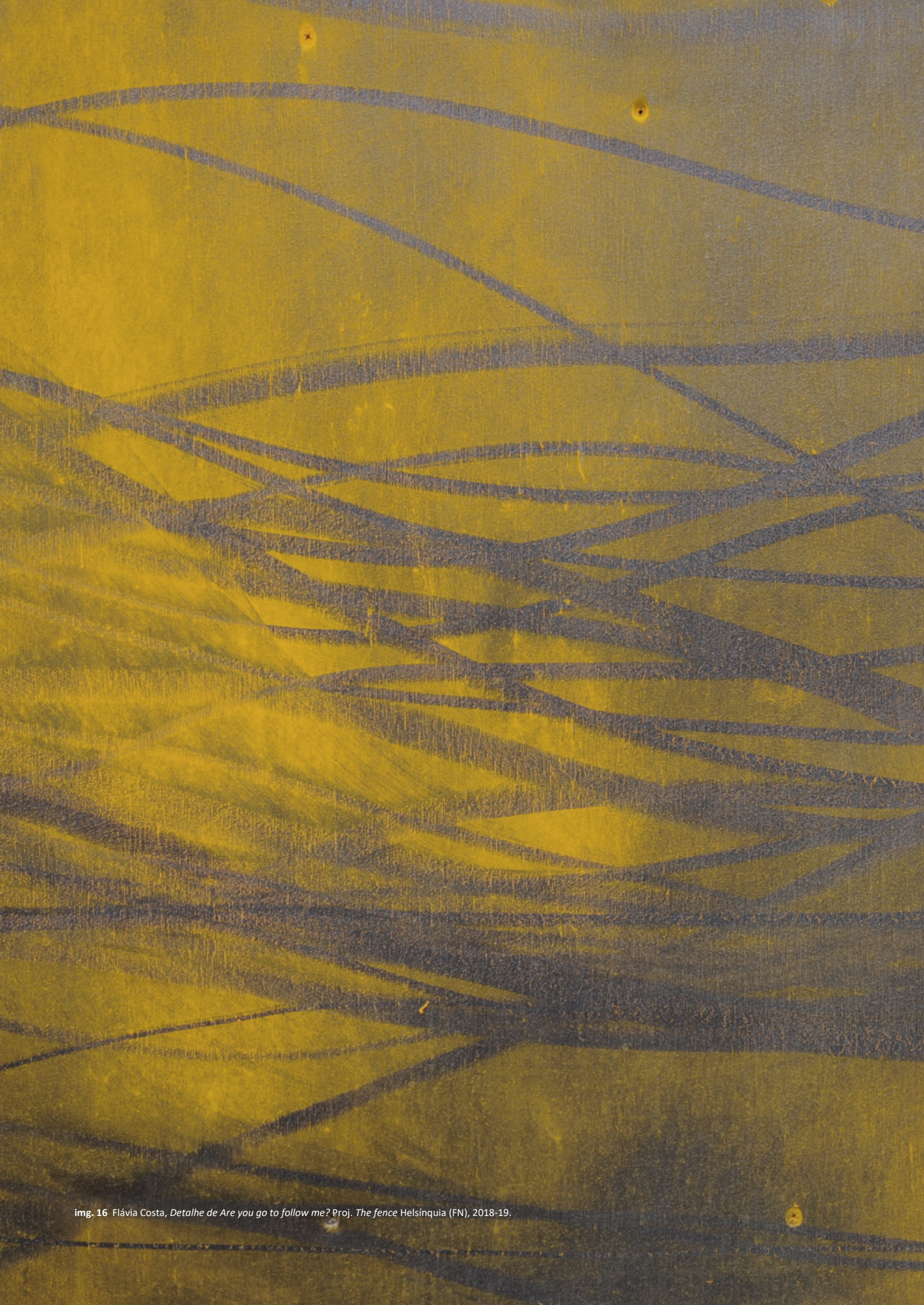






img. 15 Flávia Costa, Detalhe de desenho de *Follow me*, Proj. *The fence* Helsinquia (FN), 2018-19.





img. 16 Flávia Costa, *Detalhe de Are you go to follow me? Proj. The fence Helsínquia (FN)*, 2018-19.



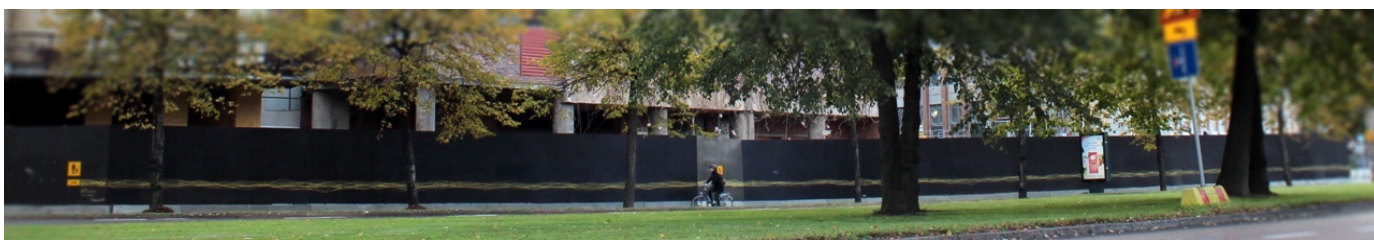


img. 17 Flávia Costa, *Are you going to follow me?*, Sörnäisten, junho 2019. Proj. *The fence*, Helsinquia (FN), 2018-19.

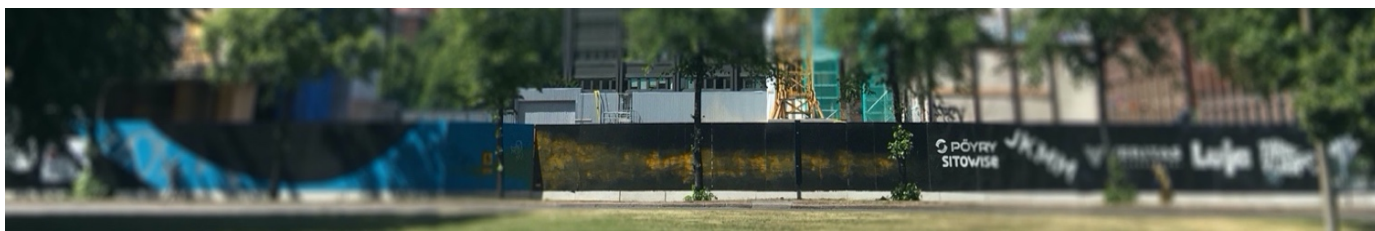








img. 18 e 19 Flávia Costa, Vista geral de *Follow me*, Proj. *The fence*, Helsinquia (FN), 2018-19.



img. 20 e 21 Flávia Costa, Vista geral de *Are you going to follow me ?*, Proj. *The fence*, Helsinquia (FN), 2018-19.



## 9.5 Drawing the gesture of care

*The ecology of care in the spatial and temporal boundaries of the city* <sup>Q</sup>

Q

Video Paper apresentado na  
12th International Conference  
on Artistic Research, 07 -  
09/04/2021 Viena,  
Austria, Society for Artistic  
Research. Disponível em:  
<https://www.researchcatalogue.net/view/1561287/1561288>

### DRAWING THE GESTURE OF CARE

THE ECOLOGY OF CARE IN THE SPATIAL AND TEMPORAL BOUNDARIES OF THE CITY

*What type of spatial and temporal boundaries define our cities?*

*How do we interact with those boundaries?*

*How these boundaries shape the idiorhythm of walking performances in the city?*

*How can we transform the gesture of drawing and performing into a gesture of Care?*

*Ecology of Care, Drawing, Performance, Reenactment, Disposable Architectures*

### INTRODUCTION

In his essay 'The Overexposed City', Paul Virilio argued that the collapse of our experience of space, caused by the proliferation of cameras and screens, runs parallel to the disappearance of local or historical time within contemporary cities.

For Virilio, the language by which we describe our experience of living or arriving in a city is no longer the language of travellers or inhabitants, but indicates *the uncertainty of the encounter, as if we could no longer stand before the city but rather abide forever within* (Virilio, 1991, p. 11).

If the intramural/extramural opposition had collapsed, older modes of boundary formation were ineluctably rerouted in the imperceptible spatial boundaries that remained: not fences and walls but the social, economic, political and security limits within the city.

Paradoxically, if we still think of cities as tangible symbols of proximity or geographic sites, it is because we experience them as a collection of trajectories and encounters. We entangle ourselves in ongoing stories that began before we arrive (Massey, 2003), creating social interstices and possibilities for exchange.

We start paying attention to these ongoing stories and how they relate to the spatial and temporal boundaries that tacitly shape our perception of the city, such as disposable architectures, working rhythms and natural cycles.

This paper is a reflective review on our entanglement with two stories in two different cities: the demolition and rebuilding of the new KuvA in Helsinki, Finland; and the inexorable death of palm trees in the city of Porto, Portugal.

Using a performance drawing-based approach, we – Flávia Costa and Paulo Almeida<sup>O</sup> discuss ways to challenge the dichotomy between spatial boundaries and the idiorhythm of walking in the cities by one hand, and between human and non-human events by the other.

An *Ecology of Care* is the philosophical basis that framed our research as a responsive action towards both stories. Drawing from the notion of Care in Martin Heidegger, Michel Foucault, Leonardo Boff or Gregory Bateson, an Ecology of Care is defined by Ian Coxon as a product of everyday experience (2017, p.11). Care is a gesture *constituted over time in consciously aware responses that impact on the individual self, others and the worlds they share* to generate narratives of change in the city's ecology.

*How does the gesture of drawing participate in the ecology of Care? How does drawing Care?*

These questions are the underlying drive of our ongoing research on drawing as a social gesture.

img. 22 Paulo Almeida,  
detalhe do desenho  
*Lothophagus*, 2018.



## Why Drawing as Care?

*Follow me* is a project in two acts that addresses an embodied approach to disposable architectures in the city of Helsinki, in two separate moments: one in the Autumn of 2018 and the other in the Summer of 2019. Both were performed publicly on the construction fence around the new KuvA, the University of the Arts of Helsinki. The experience not only enriches our perception of disposable architectures, their meaning and effect on the community, but also problematizes drawing as an act of care and relationship, built on idiorhythmic, embodied and communal gestures in a shared space.

Disposable architectures are intermittent or throw-away structures that reconfigure our perception of the city as a changing environment, without changing it decisively. Fences, tents, scaffolding, barricades, or security lines can be seen as spatial forms of local and historical time in cities.

A performance-based drawing was carried out as a relational practice, where the artist as an interpreter performs an action (which results in a drawing) in the presence of others. It is the witness - the observer - who validates the gesture as a social event by experiencing the temporal nature of the drawing process. This copresence between ourselves and others in the process of making must be understood as an inclusive encounter that invites a shared experience, in which the gesture of those who draw is prolonged in the gesture of those who see.

In 'Being and Time' Martin Heidegger speaks about Care as being-in-the world, as coming together with the world: the others are not *those against whom the I stands out, but those from whom, for the most part, one does not distinguish oneself* (...) *The world is always the one that I share with others* (2003, pp.154-155).

When identifying the fence as the ground of the line, we assume its public dimension and its changing characteristics as conditions of the drawing repertoire. In this way, the temporality of drawing dialogues with the disposable nature of the fence as its simile, giving it a temporary visibility. In the first act of *Follow me*, I drew successive lines in yellow powder while moving along the fence. Drawing is the enactment of the gestures of passersby marking the wall, a movement for which there is no satisfactory causal explanation (Flusser, 2014, p.2). Lines have the responsibility of rather than subservience, with the ground.

Following Tim Ingold, drawing is more than the inscription of marks in the world. Is a way for us to imagine the social world as a *tangle of us threads or life-paths, (...) within which the task for*

*any being is to improvise a way through and to keep on going* (2011, p.221).

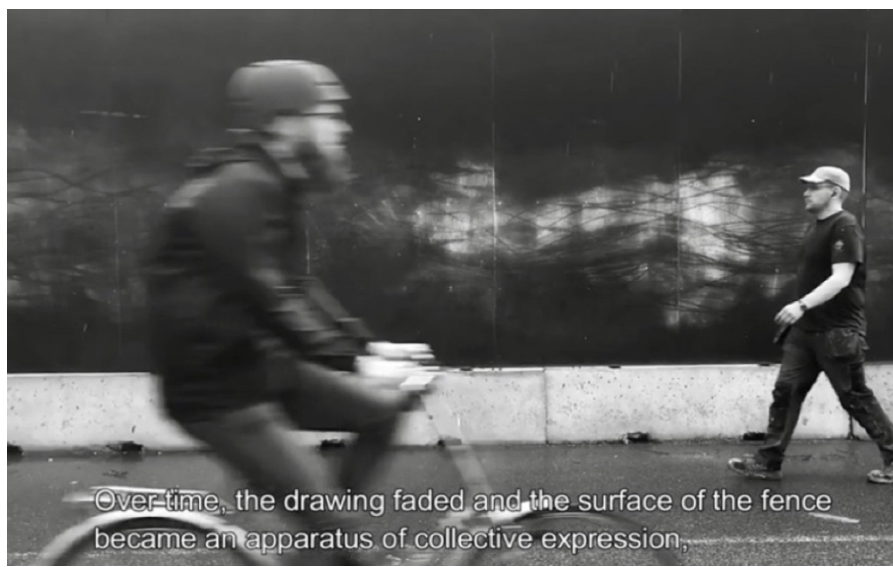
Over time, the drawing faded and the surface of the fence became an apparatus of collective expression, that was reenacted eight months later, in the second act of *Follow me*. The repeated movement of erasing lines from the fence, previously polished with pigment, reenacted the first action as a passing-by gesture, energizing the fence not as a boundary, but as a social space. Line - the strongest metaphor for cultural or political boundaries - was performed to explore the sensibility of interconnection. The fence functions as a negotiation between the intimate act of drawing and the social space generated by walking.

Drawing, the ultimately democratic and accessible media, is also a gesture we all share at a given point: a gesture that connects. As the Portuguese ethnographer Manuel João Ramos argued (2004, p.137), when we draw, we create modes of interaction that humanise us in the eyes of those observed. That is why drawing can stand, metaphorically and methodologically, for a way of thinking about human action and its context. Metaphorically, Tim Ingold argues,

*(...) it is about our understanding of persons and other things as drawing together or binding the trajectories of life. Each, we might say, is a togetherness. Methodologically, it is about the potential of drawing as a way of describing the lives we observe and with which we participate, both in movement and at rest, in what is sometimes called the "ethnographic encounter".* (Ingold, 2011, p.221).

*Togetherness* is a movement across a multitude of stories, not just resting together. Doreen Massey (2005) defines this movement as *throwntogetherness* the moment where the unexpected trajectories of individuals moving come together in an open assemblage that harbours an anti-totalizing force. It describes a form of coalescence of people with animate and inanimate things, as a constellation which is never repeated.

img. 23 Paulo Almeida e Flávia Costa, *Frame I do vídeo paper*, SAR 2021.



Over time, the drawing faded and the surface of the fence became an apparatus of collective expression.

*Insula Perdita*<sup>o</sup> is a series of anonymous interventions and drawings carried out in a process of throwntogetherness: to perform/draw as a responsive relationship between human and non-human (objects, plants, animals) to emphasize the interdependence between non-human and everyday life gestures in building the value of communality.

In *Insula Perdita* we re-enact the death of palm trees in the city of Porto and the natural cycles and events that moulds the city as local and historical time.

At the beginning of the twenty-first century, palm trees began to die in the North of the Mediterranean, where they had been displaced to garnish gardens and avenues since the nineteenth century, as symbols of wealth and exotism. In Portugal, the warning signals begun in 2007, with the arrival of a scarab through transcontinental trading routes of palm trees. The fear caused by the spread of the insect that fed on historical palm trees overlooked the fact that their life span was already nearing its end.

The work occurred in several places in the city of Porto between 2018 and 2019, around the abandoned trunks of palm trees that died in the last years. Discreetly, these trunks were also being removed to prevent them from falling.

O

O projeto *Insula Perdita* pode ser consultado em: <https://pauloluisalmeida.com/the-funambulist/>



img. 24 e 25 Paulo Almeida, Paulo Almeida e Flávia Costa, *Frames II e III do vídeo paper*, SAR 2021.

The anonymous intervention is an appropriation of the exercises of the funambulist, a technique of the body that is also a game of chance: a way of walking on a cable between two points, in an elevated place, for no other reason than to cross it and, during the cross, find moments of immobility. The pole used to counteract the gravity of the body by balancing it, has been replaced by two fallen palm leaves. The leaves were dried and covered with graphite powder, then used to find the state of unstable equilibrium that impels the body to walk or climb, so as not to fall.

*A branch of a tree that is still green, or an old rusty tube, will serve as the first pole. Don't waste time on the floors* said Philippe Petit in his treaty of funambulism.

Our interest in reenactment strategies came from its potential for transformation. By withdrawing it from historical revival, reenactment is understood as an artistic strategy and a critical method, based on reactivation of memory over time and its migration through different supports and gestures (Baldacci, 2019). Reenactment is, in its most fundamental state, a process of empathy. Empathy is not just a way of bypassing the limits of our body. As a performative experience, it is also a way of knowing, a process of intelligent inquiry and transformation of reality.

Observing through an embodied gesture allowed us to understand the way we exist in the world, the existential and natural changes we are currently undertaking.

I started drawing the dead palm trees following their disappearance in the city, one after the other. With their effacement from urban landscape, it is as if the palm trees had never existed here. I drew to testify that these palm trees were really seen, to create a rumor around them. There was an original documentary impulse in these drawings. The lure of documentary images results from their ability to connect themselves to the everyday modes of existence.

John Berger acknowledged just that when he described the urge of drawing as an attempt to save likeness, just like a lifesaver puts all his effort in saving a life (2005, p.68). Within drawing lies all the previous experience of seeing and being-with. This is how the act of drawing contradicts the process of disappearance and loss: by replacing it with a simultaneity of moments (p.71).

## DISCUSSION:

### *Drawing the gesture of care*

When we begin to discuss drawing as a social gesture to address spatial and temporal boundaries within our cities, a more universal significance of drawing was necessary: a significance that we found in the foundational gesture of Care.

Drawing as Care recognizes that drawing affect all those involved in a responsive and reflective way: when one draws, one cannot be a passive subject; distancing itself is not an option.

Drawing as Care force us into the open, into a field of exposure which is different from the rhythms and time zones that are forced upon us. Drawing allows us to place Care outside the social spaces designated for that purpose.

As Peter Kalb argued, the transformative power of drawing *lies in its identity as embodied representation: as a point of contact between the activist body and an image of the world* (2015, p.28).

## REFERENCES

- Baldacci, Cristina (2019). 'Reenactment: Errant Images in Contemporary Art'. in Re-: An Errant Glossary. Ed. By Christoph F. E. Holzhey and Arnd Wedemeyer. Cultural Inquiry 15. Berlin: ICI Berlin, pp.57-67, [https://doi.org/10.25620/ci-15\\_07](https://doi.org/10.25620/ci-15_07)
- Berger, John (2005). Berger on Drawing. Aghabullogue: Occasional Press.
- Coxon, Ian R. (2017). 'Care as human Being: Introducing a new field of study and practice'. in Fusion Journal special issue - Towards an Ecology of Care. Accessed 10-02-2021, URL: <http://fusion-journal.com/care-as-human-being-introducing-a-new-field-of-study-and-practice/>
- Flusser, Vilém (2014). Gestures. Translated by Nancy Ann Roth. Minneapolis University of Minnesota Press.
- Heidegger, Martin (1962). Being and Time. Translated by J. Macquarrie and E. Robinson. Oxford: Basil Blackwell.
- Ingold, Tim (2011). Being Alive - Essays on Movement, Knowledge, and Description. New York: Routledge.
- Massey, Doreen (2003). 'Some Times of Space'. In Olafur Eliasson: The Weather Project. London: Tate Publishing, pp.107-118.
- Ramos, M. João. (2004). 'Drawing the Lines - The Limitations of Cultural Ekphrasis'. In Pink, S., Kurti, L. and Afonso, A.I. (eds). Working Images - Visual Research and Representation in Ethnography. London: Routledge.
- Virilio, Paul (2002). 'The Overexposed City'. In The Lost Dimension. Translated by Daniel Moshenberg. New York: Semiotext(e), pp.9-

img. 26 Paulo Almeida e  
Flávia Costa, *Frame IV* do  
vídeo *paper*, SAR 2021.



Drawing, the ultimately democratic and accessible media,  
is also a gesture we all have at our disposal.



# Conclusão:

*Chegar ou  
fazer chegar ao fim.*

# Conclusão

*Apresentar as conclusões é formar um juízo sobre o que foi feito e como foi feito, uma tarefa que revisita os resultados obtidos, mas também convida a uma reflexão direcionada às perspectivas abertas pela prática investigativa e artística.*

Enquanto uma relação entre as coisas, aberta e por natureza incompleto, o espaço urbano está continuamente disponível para o aparecimento de processos emergentes e mudanças que convocam novas situações. E por isso que, embora aparentemente estável à escala geral, a imagem da cidade está sempre a mudar em detalhe. O restauro de fachadas de um prédio, construção de novos edifícios ou eventos, como a feira semanal, são alguns exemplos dessas mudanças em detalhe, que nos elucidam acerca de acontecimentos pontuais que marcam o espaço urbano durante certos períodos, conferindo-lhes uma identidade singular.

Mais do que limites espaciais, são os limites temporais que definem hoje as cidades. É neste enquadramento que as arquiteturas descartáveis ganham protagonismo quando estudamos o espaço urbano. Se, por um lado, estas ocupações temporárias salvaguardam uma lógica de natureza provisória sem comprometer definitivamente a arquitetura permanente nem o espaço envolvente, por outro restauram o tempo cronológico e histórico do lugar, afastando-se de um espaço-tempo tecnológico (Virilio, 1991). São elas que, pela sua fisicalidade material e natureza provisória, metamorfoses, trânsitos e readaptações, nos informam acerca dos tempos locais e do conjunto de circunstâncias à volta desses acontecimentos acrescentando níveis de significação a cada território urbano em particular.

Foi a partir delas que desenvolvemos uma investigação de desenho centrada na experiência do espaço com o objetivo de estudar as potencialidades do desenho na relação com a condição passageira destas arquiteturas e, por conseguinte, a identidade das cidade onde elas surgem. Sabemos de antemão que desenhar é sinónimo de descobrir. E que o desenho nos ensina a ver quando nos envolvemos numa relação direta com o mundo. É no próprio acto de desenhar que se revela o objeto à nossa frente. Desenhar é dissecá-lo na mente para voltá-lo a montar novamente (Berger, 2008). É nesse processo que o desenho, como uma prática que relaciona perceção ativa, criatividade e vontade de transformação, permite-nos relacionar a perceção do mundo com as ideias que temos dele. No limite, como Elkins (1996) referia, teremos de considerar que o acto do desenho altera a coisa que é vista e transforma quem vê. O desenho não é um mecanismo refletor. É metamorfose. (pp.11-12).

Dizia Jean-Luc Nancy (2013) que um desenho é a abertura de uma forma, onde por um lado antecipamos o que a forma poderá ser por outro desenhar está envolvida uma perceção que questiona ao mesmo tempo que regista. Jonh Berger (2017) por sua vez diz que fazer um desenho de alguma coisa, não nos mostra a imagem dessa coisa, mas mostra-nos a coisa a ser interrogada.

Nessa linha de pensamento, fazer um desenho das arquiteturas descartáveis é equivalente a interrogá-las. Saber como são, questionar o impacto que provocam na paisagem da cidade, como se relacionam com o ambiente e nós nos relacionamos com elas. Por outras palavras, significa que representar o que é impermanente requer mais do que na narração das suas características materiais ou representações simbólicas, iconográficas, formais. Está sobretudo ligada aos aspetos processuais e dinâmicos do quotidiano que nos dão conta da sua temporalidade. E por isso elas só são passíveis de serem compreendidas se estivermos lá, *in situ*, e caminharmos por entre as ruas das diferentes cidades, num processo de imersão, que nos faz descobrir os cenários temporários por elas construídos e experienciar a cidade, na primeira pessoa, pela sua ação direta e posicionamento do nosso corpo no espaço.

Queremos com isto dizer que, para potenciar as capacidades do desenho na construção da visibilidade de algo marcado por um sentido passageiro, é preciso ver para além de uma apreensão visual das formas. Isso traduz-se num exercício de perceção individual, que solicita as

relações entre a percepção visual e háptica do espaço e do corpo na sua condição total, tornado o conhecimento do espaço incorporado, situado e subjetivo. Nesta lógica de pensamento, o corpo deixou de ser visto como um mero mecanismo biológico e soma de manifestações causais, para passar a ser visto como movimento, sensibilidade e expressão criadora. Foi através do corpo, enquanto ferramenta fenomenológica, que tateamos a paisagem para entendermos as arquiteturas descartáveis, e assim, por meio de uma renovada exploração de um *sensorium* resistente à supremacia da visão, desenvolvemos um outro conhecimento sobre o espaço.

Ao valorizarmos a experiência corporal do desenho, reconhecemos o espaço como expressivo e simbólico, assim como reconhecemos também que a percepção que temos daquilo que nos rodeia deriva das experiências pelas quais o nosso corpo passa na relação com ele. Isso ajuda-nos a compreender que as arquiteturas descartáveis e as suas referências, que originam a conceção do espaço, são um produto conjunto da percepção (visual, háptica) e a ação individual desenvolvida para esse espaço em particular. Tal como a cognição é situada, também o pensamento espacial emerge da atuação do corpo no espaço em confronto com a realidade mutante

Da monumentalidade aos constrangimentos físicos e visuais por elas impostos como o bloqueio de passagens, a alteração de trajetórias e impedimentos visuais, marcas sonoras... Todas estas condicionantes solicitam movimentos intencionais para que as possamos compreender. Falamos, por exemplo, em mudar o ritmo de caminhar porque temos de seguir por desvios desconhecidos, olhar para cima para perceber a sua dimensão, caminhar por longos metros para conseguir ver o outro lado da rua, mudar de passeio para não passar por baixo dos andaimes.

Todas estas reações demonstram uma circularidade entre os acontecimentos do meio ambiente e os acontecimentos no nosso próprio corpo, e ampliam, inevitavelmente, as possibilidades que a própria definição do espaço compreende, assim como o nosso repertório de movimentos. Isto ajudou-nos também a perceber que os processos sensórios-motores trabalham em unidade gerando a aprendizagem, o que demonstra que o conhecimento percetivo do espaço é criação ao invés de adaptação, e por isso somos capazes de interpretar, identificar e relacionar as diferentes paisagens urbanas e especular acerca das suas marcas identitárias.

Foi na junção entre o conhecimento por proximidade, ativado pela percepção háptica, e as informações recolhidas à distância (percepção visual e auditiva) que desenvolvimentos o nosso conhecimento acerca das arquiteturas descartáveis. Num jogo entre o que é visto pelo toque e tocado pela visão, não pode deixar de estar presente uma relação entre a interpretação e a experiência por meio de uma representação onde está também implícita a reencenação e a ficção.

Lembremo-nos que o olhar que vê estas estruturas não é puro nem inocente, mas um olhar treinado para procurar determinadas características, e daí desenvolver uma relação estética que amplie a realidade. Uma realidade que é fugaz, intermitente, descontínua e sobre a qual o olhar parece chegar sempre atrasado. Trata-se, por isso, de entender a representação por meio do desenho como um pensamento corporal, o que leva-nos a considerar as ações do desenho como prolongamento do corpo do artista que as realiza. Jean Fisher (2003) explica que é impossível haver uma negação do corpo do sujeito que cria o objeto (desenho). Assim sendo, o desenho nunca é uma cópia, mas o resultado de uma filtragem por um corpo desenvolvido num envolvimento complexo entre o que é visível e o que não é, como as memórias ou intenções.

Torna-se, nesse sentido, importante entender que mais do que uma limitação geográfica onde nos movimentamos, o espaço requer ser percebido como um lugar de experiências partilhadas. É desse modo que se torna possível construir um conjunto de aperceções acerca destas construções momentâneas naquele tempo e naquele espaço geográfico em particular. Trata-se da assimilação de diferentes características, desde a sua escala, posicionamento, elementos que o compõem, configurações às conversas com os habitantes como o transeunte em Bilbao que nos falou da especificidade da cor do céu daquela cidade, as explicações dos feirantes na cidade de Barcelos acerca dos protocolos de chegada e montagem e desmontagem da tendas, ou ainda pelo modo como, em Helsínquia, as pessoas me ajudavam na rua, acompanhado muitas vezes por um *“follow me”*.

Foi sobre o que vimos acontecer, o que sentimos, percebemos e interpretamos nas diferentes cidades, que a prática artística foi-se desenvolvendo. Cada uma destas cidades deu-nos a conhecer uma história espacial irrepetível, possível de ser contada por um corpo que as percorreu e



experienciou e a partir da qual se desenvolveu um repertório de desenhos que dependente de cada um dos territórios. Esses desenhos são em si provas das relações singulares que o desenho pode estabelecer com o sentido passageiro das arquiteturas descartáveis

Ao serem acasos furtivos, as arquiteturas descartáveis são impossíveis de serem inventariadas de modo categórico de uma só vez. A sua compreensão está diluída no tempo e deve ser feita de perto dia após dia. Este foi o motivo que nos fez acompanhar o processo de montagem das tendas em Barcelos durante meses, repetir o percurso no Porto num exercício diário, a viver durante um ano de modo alternada entre Bilbao e o Porto e de regressar a Helsínquia uma segunda vez. Por meio de um processo que foi necessariamente lento, compilaram-se diferentes camadas de informação, relações de conexão, sobreposição e contaminação que estas estruturas estabelecem com o que as rodeia.

Queremos com isto dizer que as arquiteturas descartáveis só são possíveis de serem representadas em situação de mapeamento profundo (*deep mapping*) (Shanks e Pearson, 1994), um modo de inventariação que condensa várias lentes interconectas sobre o mesmo assunto, cruzando novos entendimentos com dados multidisciplinares. Do histórico e do contemporâneo, do geográfico, do arquitetónico, do etnográfico, do antropológico e tudo o que se puder dizer sobre um lugar. Mas os *deep maps* não revelam apenas a conexão de um lugar com outros lugares. Indicam também as redes pessoais, sociais, discursivas e imaginativas, que informam a nossa conceção da topografia e do sentido de lugar. Neste sentido, um desenho como estratégia de *deep mapping* não é um produto finalizado, mas um projeto contínuo, que abarca múltiplas formas de experienciar o espaço tendo em conta a sua identidade.

Os problemas da identidade do lugar foram aqui também um problema do desenho e por isso os desenhos que decorrem da investigação sobre a visibilidade de algo intermitente resultam necessariamente de uma negociação com os acontecimentos que aí ocorreram. E onde se incluem as vivências dos habitantes locais, as marcas que eles valorizam ou desvalorizam, as histórias locais que partilham, as expressões que usam, os comportamentos e gestos que realizam. Todos esses dados foram trabalhados como se fossem materiais e processos do desenho relacionando-se com problemas relativos à própria prática. O que faz com que tenhamos trabalhos nomeados com expressões que surgiram entre conversas ocasionais como a explicação do feirante *A tenda quer-se com quem a entenda* ou a repetida indicação que ouvi em Helsínquia *Follow me*. Um contágio que acontece também ao nível dos materiais usados na produção dos desenhos como os pós e pigmentos usados para maquiar ou na construção civil, o pó cimento, ceras, riscadores como o fio de nível madeira carbonizada assim com materiais recolhidos no espaço (redes, cordas, papéis).

O modo como se desenhou teve também em conta a natureza passageira destas estruturas, desde processos reencenam gestos e os movimentos observados, passando por o desenhos construído por sucessivas camadas de informação camadas, num jogo constante de construção imagética e anulação, transformação e invenção. Aludindo à ideia do tempo entrópico e transitivo dentro do próprio desenho. Até a desenhos que ensaiam formas tridimensionais e que ambicionava instalar-se no espaço numa escala arquitetónica. Com essa intenção, desenvolveram-se construções modelar, que permitam que os desenhos transitam e possam ser montados em diferentes lugares expositivos para além do original.

O processo do fazer tornou-se inseparável daquilo que foi produzido e até daquilo que lhe deu origem. Ao que se acrescenta o facto do próprio desenho também assumir uma condição temporária por meio de processos que sugerem incerteza ou descontinuidade. E de escolhas materiais vocacionados para a instabilidade ou até perda como é o caso dos pós (de carvão, de grafite, pigmentos azul e amarelo) e o uso de riscadores voláteis (carvões, pasteis, grafites) e o papel. Que se disponibiliza às mais diversas manobras de experimentação desde desenhar a encerrar, polir, esfregar, riscar, apagar, voltar a desenhar, dobrar, vincar, montar, desmontar e voltar a montar. No fundo, é aceitar que o desenho também se transforma, dissipa-se, e assim abre-se a outras formas, tal como as estruturas que lhe dão origem.

Para estudar o desenho a partir desta natureza impermanente das arquiteturas descartáveis foi necessário compreender o desenho, ele próprio, como impermanente. Isto significa que desenhar é então captar momentos sucessivos dentro do *continuum* que está sempre a mudar,

onde cada desenho é um pequeno recorte da realidade investigada. É neste ponto, que o desenho e as arquiteturas descartáveis se cruzam numa dimensão da reinvenção na procura por uma visibilidade, pois ambos conservam na sua génese um sistema autopoietico, que os permitem reinventarem-se continuamente a partir dos seus mecanismos internos

E por isso à semelhança das arquiteturas descartáveis que só podemos ser mapeadas numa metodologia de *deep mapping*, também o desenho que lida com o sentido passageiro destas estruturas não pode ser visto como um objeto único, mas uma coleção de momentos dessa existência. James Elkins (cit in Berger, 2017), por exemplo, defende que o desenho é um encontro que suscita infinitas possibilidades. Uma ideia que se cruza com a definição de Rosand (2002) do desenho como uma estrutura aberta, cuja natureza é a transformação, e por isso o desenho não apenas representa algo, mas também se representa a si mesmo no seu próprio processo de construção. Daí temos que desenho seja simultaneamente objeto e processo, não podendo ser reduzido a um ou ao outro.

Em termos de investigação prática, isso passou por questionar os processos normativos de representação do espaço numa manipulação da própria regra, como usar a linguagem cartográfica como provocação para construir mapas que não nos localizam no espaço, de usar os códigos arquitetónicos em desenhos que são apagados, transformados, explorar e quebrar dimensões do desenho adotando uma condição híbrida para apontar a sua materialização no espaço numa condição performativa. Uma atitude que direcionou o corpo de trabalho para processos que se relacionam com a ideia da inquietação enquanto prática (Cocker, 2012), que corresponde a uma compreensão das possibilidades infinitas dentro de uma determinada situação sinalizando uma recusa ou falha em comprometer-se com um único sistema de pensamento. Aparentemente sem compromisso, a inquietação é, no entanto, um compromisso com a promessa de potencialidade (Cocker, 2012).

Não queremos com isto dizer que o desenho possa ser tudo ou fazer tudo. Sublinhamos antes a capacidade e as potencialidades que tem de identificar a estrutura intrínseca dos acontecimentos e adaptar-se às circunstâncias que vão surgindo. É neste sentido que sublinhamos a noção de hiperdesenho enquanto um desenho oportunista, que tirando partido da condição perpetuamente incompleta e da natureza oscilante do próprio desenho, é capaz de aproveitar as oportunidades formais, espaciais, materiais e conceptuais que surgem. Lembrando que é também na contínua redefinição das marcas da representação que a construção identitária destes lugares se faz.

Em síntese, o conhecimento que decorre da experiência desenhada das arquiteturas descartáveis é antes de mais um conhecimento experiencial do resultado intercambiável entre a perceção sensorial (o que vejo e toco), a propriocepção (sentido do corpo) e a introspeção (consciência dos estados corpóreos e emoções). Torna-se, por isso, fundamental pensar o corpo no desenho na sua potencialidade máxima, pois é sobretudo através do sistema sensorio motor, que a experiência dos espaços transitórios se torna desenho. Mais do que um sistema adaptativo, que se auto-organiza para responder a alterações do ambiente, estas estruturas convocam-nos enquanto desenho, com um forte sentido de lugar.

Como investigação, este desenho requer um fazer relacional profundamente conectado às nossas experiências vividas, por isso o que resta da pesquisa artística não é fechamento, simplificação ou descoberta que possa ser generalizada. Em vez disso, temos recortes do infinito, uma prática localizada ou, como Carter explica, *um avanço conceitual mediado materialmente* (Carter, 2007, p. 16). Este é um conhecimento que é partilhável e expande-se à medida que compartilhamos nossas perspectivas uns com os outros.





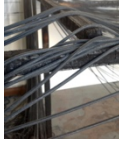
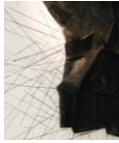
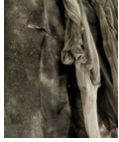
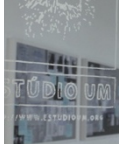
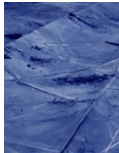
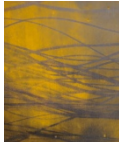
# Anexos

# Anexos

## Quadro síntese da *PARTE II*

### SEM ESPAÇO

Arquiteturas descartáveis da cidade: Uma investigação em Desenho

| Imagem                                                                              | Projeto                                                                  | Data          | Cidade                   | Exposições                                                                                                                                                                                                                                                                                      | Publicação Teórica                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|---------------|--------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    | Projeto 1<br><b>Desembaração</b>                                         | Junho 2017    | V. N. Cerveira, Portugal | <b>Exposição Coletiva</b> (nacional)<br><i>Liberdade imprescindível</i> (ação e pensamento) integrada na XIX BIAC - Bienal Internacional de Arte de Cerveira (2017); Obra: <i>Desembaração</i> instalada na Casa do Artista Jaime Isidoro, Vila Nova de Cerveira (PT), junho - setembro, 2017.  | <b>Comunicação com publicação de artigo</b> (Publicação internacional com revisão por pares)<br><i>16th International Meeting of Art and Technology: #16.ART: Artis intelligentia: IMAGINING THE REAL</i> , Porto-FBAUP (11-14 outubro 2017) com a comunicação <i>SEM ESPAÇO Arquiteturas descartáveis da cidade - Uma investigação em Desenho. Projeto Desembaração</i> .                                                                                                                                                                                                                    |
|    | Projeto 2<br><b>A tenda</b>                                              | Março 2018    | Barcelos, Portugal       | <b>Exposição Coletiva</b> (nacional)<br><i>Das ligações - espaço doméstico ou realidade domesticada</i> Obra: <i>A tenda quer-se com quem a entenda...</i> ; Omuseu, FBAUP, Porto (PT), março, 2018.                                                                                            | <b>Publicação</b> (Artigo em revista nacional com revisão por pares)<br>Costa, F.; Almeida, P. L. (2018). <i>A tenda quer-se com quem a entenda... Processos de visibilidade do desenho na representação de espaços pop-up</i> em PSIA#3.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|   | Projeto 3<br><b>Tapumes</b>                                              | Julho 2018    | Porto, Portugal          | <b>Exposição Coletiva</b> (nacional)<br><i>Das ligações (o espaço da convivialidade ou realidade dialógica)</i> 2018. Obra: <i>Trabalhos em curso</i> , Casa da Prelada, Porto (PT), junho-julho 2018.                                                                                          | <b>Comunicação</b> (nacional)<br><i>III Colóquio expressão múltipla: teoria e prática do Desenho 2019</i> , Lisboa (18-19 dezembro 2019) com a comunicação <i>Trabalhos em Curso: A reencenação como hipótese de Desenho</i> .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|  | Projeto 4<br><b>Polvo Compacto</b><br><br>4.1<br><i>Pó (ainda) solto</i> | Abril 2019    | Guimarães, Portugal      | <b>Exposição individual</b> (nacional)<br><i>O desenho feito pelas coisas</i> , estúdioUM, Guimarães, (PT) abril-junho, 2019.                                                                                                                                                                   | <b>Comunicação</b> (internacional)<br><i>International Aesthetic Congress of the city: Realities and chimeras in the metropolitan imaginary</i> , UPV-EHU e Sala Rekalde, Bilbao Bilbao, País Vasco, Espanha (11- 12 Setembro 2019) com a comunicação <i>Compact Powder: A temporal profile of Bilbao cartography</i>                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|  | 4.2<br><i>Perfil temporário da cartografia</i>                           | Setembro 2019 | Bilbao, Espanha          | <b>Exposição individual</b> (internacional)<br><i>Polvo Compacto</i> , Sala Etxepare - Bizkaia Aretoa UPV-EHU, Bilbao - País Vasco, (ES), setembro 2019.                                                                                                                                        | <b>Comunicação conferência</b> (nacional)<br><i>II Conversations on Artistic Research</i> , FBAUP, Porto (11 e 12 Dezembro 2019) com a apresentação. <i>Pensar com as mãos: A correspondência entre a investigação e a prática artística</i> .<br><br><b>Publicação Capítulo de livro</b> (internacional)<br>Costa, F. (2021). <i>Compact Powder: A temporal profile of Bilbao cartography</i> . In L. B. Larrondo e J. Calatrava (Eds.), <i>Fenómenos-(in)-Urbanos. Abordajesy contribuciones interdisciplinares hacia los encuentros estéticos en la ciudad expandida</i> . Abada Editores. |
|  | Projeto 5<br><b>The fence</b><br><br>5.1<br><i>Follow me</i>             | Outubro 2018  | Helsínquia, Finlândia    | <b>Obra visual: Desenho</b> (internacional)<br><i>Intervenção no espaço público</i><br><i>Follow me</i> , Helsínquia (FN), outubro 2018.<br>Colaboração no projeto <i>Fences Project of new kuvA - Helsinki</i> (2018-2020) coordenado pela professora Doutora Suzanne Mooney.                  | <b>Comunicação Vídeo paper e publicação</b> (internacional com revisão por pares)<br><i>12th International Conference on Artistic Research</i> , Viena, Austria (7-9 Abril, 2021) com a comunicação <i>Drawing the Gesture of Care – The Ecology of cares in the spatial and temporal boundaries of the city</i> .<br>Trabalho desenvolvido em conjunto com o professor Doutor Paulo Luís de Almeida.                                                                                                                                                                                         |
|  | 5.2<br><i>The Following</i>                                              | Dezembro 2018 | Porto, Portugal          | <b>Exposição Coletiva</b> (nacional)<br><i>Das ligações (pausa ou realidade sem tempo)</i> Obras: <i>Follow me (II) - Temporary maps - Are you going to follow me?</i> Reitoria da Universidade do Porto (PT); novembro-dezembro, 2018.                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|  | 5.3<br><i>Follow me? Maybe...</i>                                        | Junho 2019    | Helsínquia, Finlândia    | <b>Obra visual: Desenho</b> (internacional)<br><i>Intervenção no espaço público</i><br><i>Are you going to follow me?</i><br>Helsínquia (FN), junho 2019.<br>Colaboração no projeto <i>Fences Project of new kuvA</i> , Helsinki (2018-2020) coordenado pela professora Doutora Suzanne Mooney. |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |

# Quadro síntese da *Publicações Visuais*

## Exposições

**Objetivos propostos**  
no plano de trabalhos

**4**

Publicações Visuais

**Trabalho desenvolvido**  
no decorrer do projeto

**8**

Publicações Visuais

**2**

Exposições Nacionais

**5**

Exposições Nacionais

Portugal  
Guimarães  
V.N.Cerveira  
Porto

### 1 Exposição individual

**01 O desenho feito pelas coisas,**  
estúdioUM, Guimarães (PT), abril-maio 2019.

### 4 Exposições Coletivas

**01 Liberdade imprescindível (ação e pensamento),**  
Casa do Artista Jaime Isidoro, Vila Nova de Cerveira (PT),  
junho-setembro 2017.

**02 Das ligações - espaço doméstico ou realidade domesticada,**  
Omuseu FBAUP, Porto (PT), março 2018.

**03 Das ligações (o espaço da convivialidade ou realidade dialógica),**  
Casa da Prelada, Porto (PT), junho-julho 2018.

**04 Das ligações (pausa ou realidade sem tempo),**  
Reitoria da Universidade do Porto, Porto (PT),  
novembro-dezembro 2018.

**2**

Exposições Internacionais

**3**

Exposições Internacionais

Espanha  
Bilbao

### 1 Exposição individual

**01 Polvo Compacto,**  
Bizkaia Aretoa UPV-EHU,  
Bilbao-País Vasco (ES), setembro 2019.

Finlândia  
Helsínquia

### 2 Obras Visuais

**01 Follow me,**  
Cerca de construção da nova kuvA, Sörnäisten,  
Helsínquia (FN), outubro 2018.

**02 Are you going to follow me?**  
Cerca de construção da nova kuvA, Sörnäisten,  
Helsínquia (FN), junho 2019.



# Quadro síntese da *Publicações Teóricas*

## Comunicações e Publicações

| Objetivos propostos<br>no plano de trabalhos        | Trabalho desenvolvido<br>no decorrer do projeto     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|-----------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 6<br>Publicações Teóricas                           | 12<br>Publicações Teóricas                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| 3<br>Comunicações<br>2 nacionais<br>1 internacional | 5<br>Comunicações<br>2 nacionais<br>3 internacional | <b>Nacionais</b><br><b>01 II Conversations on Artistic Research</b> ,<br>FBAUP, Porto (11 e 12 dezembro 2019).<br><b>02 III Colóquio expressão múltipla: Teoria e prática do Desenho 2019</b> ,<br>FBAUL, Lisboa (18-19 dezembro 2019).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|                                                     |                                                     | <b>Internacionais</b><br><b>01 16<sup>th</sup> International Meeting of Art and Technology:</b><br><b>#16.ART: Artis intelligentia: IMAGINING THE REAL</b> ,<br>Porto-FBAUP (11-14 Outubro 2017).<br><b>02 International Aesthetic Congress of the city:</b><br><b>Realities and chimeras in the metropolitan imaginary</b> ,<br>UPV-EHU e Sala Rekalde, Bilbao, País-Vasco, Espanha<br>(11- 12 setembro 2019).<br><b>03 12<sup>th</sup> International Conference on Artistic Research</b> ,<br>Viena, Áustria (7-9 abril 2021).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 3<br>Publicações<br>2 nacionais<br>1 internacional  | 7<br>Publicações<br>4 nacionais<br>3 internacional  | <b>Nacionais</b><br><b>Artigo (com aferição científica)</b><br><b>01 Costa, F.; Almeida, P. L. (2018). A tenda quer-se com quem a entenda...</b><br><b>Processos de visibilidade do desenho na representação de espaços pop-up</b> ,<br>Psiax, FBAUP, 2018.<br><b>02 Costa, F. (2020). Trabalhos em Curso: A reencenação como hipótese de</b><br><b>Desenho</b> . III Colóquio Expressão Múltipla: Teoria e Prática do Desenho Livro<br>de Atas da conferência, FBA-CIEBA, 2020.<br><b>Catálogos de Exposição</b><br><b>01 Costa, F. (2018). Projeto Desembaraço</b> . In F. J. Pereira (Ed. /Org.),<br>Liberdade imprescindível (ação pensamento). iZADS.<br><b>02 Costa, F. (2019). Flávia Costa Sem espaço: A tenda quer-se</b><br><b>com quem a entenda..., Trabalhos em Curso, Follow me (HSL) +</b><br><b>Follow me (II) - Temporary maps - Are you going to follow me?</b> In<br>F. J. Pereira (Ed. /Org.), Das ligações - espaço doméstico ou realidade<br>domesticada. iZADS.<br><b>Publicações Internacionais (com aferição científica)</b><br><b>Artigo</b><br><b>01 Costa, F.; Almeida, P. L. (2017). SEM ESPAÇO Arquiteturas descartáveis da</b><br><b>cidade - Uma investigação em desenho. Projeto DESEMBARAÇO, #16.ART:</b><br><b>Artis intelligentia: IMAGINING THE REAL, iZADS, 2017.</b><br><b>Capítulo de livro</b><br><b>01 Costa, F. (2021). Compact Powder: A temporal profile of Bilbao</b><br><b>cartography</b> . In L. B. Larrondo e J. Calatrava (Eds.) (2021). <i>Fenómenos-(in)-</i><br><i>Urbanos. Abordaje sy contribuciones interdisciplinares hacia los encuentros</i><br><i>estéticos em la ciudad expandida</i> . Abada Editores.<br><b>Vídeo-Paper</b><br><b>01 Almeida, P. L., Costa, F. (2021, abril 07-09). Drawing the Gesture of Care -</b><br><b>The Ecology of cares in the spatial and temporal boundaries of the city. 12th</b><br><b>International Conference on Artistic Research: Care, Share, Dare</b> , Viena,<br>Austria, 2021. |

## Listagem de Publicações Visuais e teóricas

### 11.4.1 Publicações Visuais: *Exposições*

#### Exposições Individuais Território Nacional

**01** *O desenho feito pelas coisas* ESTÚDIO UM, Escola de Arquitetura - Universidade do Minho, Guimarães, Portugal, 01Abril- 30 Maio 2019.

<https://www.facebook.com/estudioum.eaum/photos/a.1273947936023259/2162477040503673/>

#### Exposições Individuais Território Internacional

*Bilbao, Espanha*

**01** *Polvo Compacto* Bizkaia Aretoa UPV/EHU (Sala Etxepare), Bilbao - País Vasco, Espanha, 12-20 setembro 2019.

*Helsínquia, Finlândia:*

**Obras visuais Desenho** - *Intervenção no espaço público*

**02** Costa, F. (2018). *Follow me* (Intervenção no espaço público – Desenho a pastel sobre cerca de madeira). University of the Arts Helsinki, Sörmäisten, Helsinki, Finland.

(Colaboração no projeto *Fences Project of new kuvA Helsinki* (2018-2020) coordenado pela professora Doutora Suzanne Mooney).

<https://www.uniarts.fi/en/articles/opinions/column-by-suzanne-mooney-artists-have-the-power-of-representation/>

**03** Costa, F. (2019). *Are you going to follow me?* (Intervenção no espaço público – Desenho por subtração de pigmento sobre cerca de madeira). University of the Arts Helsinki, Sörmäisten, Helsinki, Finland.(Colaboração no projeto *Fences Project of new kuvA Helsinki* (2018-2020) coordenado pela professora Doutora Suzanne Mooney).

#### Exposições Coletivas Território Nacional

**01** *Liberdade imprescindível (ação e pensamento)* integrada na XIX BIAC - Bienal Internacional de Arte de Cerveira (2017). Obra: *Desembaraço* (Desenho instalado), Casa do Artista Jaime Isidoro, Vila Nova de Cerveira, Portugal, 15 Julho – Setembro 2017.

<http://bienaldecerveira.pt/xix-bienal/>

**02** *Das ligações - espaço doméstico ou realidade domesticada*.

Obra: *A tenda quer-se com quem a entenda...* (Desenho instalado), OMuseu - FBAUP, Porto, Portugal, 02 -16 Março 2018.

<https://www.fba.up.pt/2018/02/26/das-ligacoes-espaco-domestico-ou-realidade-domesticada/>

**03** *Das ligações (o espaço da convivialidade ou realidade dialógica)*.

Obra: *Trabalhos em curso*, (Desenho instalado), Casa da Prelada, Porto, Portugal, 28 Junho - 28 Julho 2018.

<https://www.fba.up.pt/2018/06/26/das-ligacoes-o-espaco-da-convivialidade-ou-realidade-dialogica/>

**04** *Das ligações (pausa ou realidade sem tempo)* Obra: *Follow me (II) - Temporary maps - Are you going to follow me?* (Desenho instalado e fotografia), Reitoria da Universidade do Porto, Porto, Portugal, 13 Novembro - 21 Dezembro 2018.

<https://www.fba.up.pt/2018/10/30/das-ligacoes-espaco-de-pausa-ou-realidade-sem-tempo/>

## 11.4.2 Publicações Teórica Comunicações e Publicações

### A. B. Comunicação em Conferências Nacionais

- 01** Costa, F. (2019, Dezembro 11-12). *Pensar com as mãos: A correspondência entre a investigação e a prática artística*. (Conference presentation). *II Conversations on Artistic Research*, FBAUP, Porto, Portugal.  
<https://i2ads.up.pt/eventos/ii-conversations-on-artistic-research/>
- 02** Costa, F. (2020). Trabalhos em Curso: A reencenação como hipótese de Desenho. In J.A. Ramos, A. Marcelino, B. Manteigas, H. A. P. D. Costa (ed.). *III Colóquio Expressão Múltipla: teoria e prática do Desenho*. (Conference presentation). FBA-CIEBA. Lisboa, Portugal.  
[https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/44007/1/ULFBA\\_III%20Col%20quioEM\\_CAPA.jpg](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/44007/1/ULFBA_III%20Col%20quioEM_CAPA.jpg)

### Publicações Nacionais

Artigo em revista (com aferição científica)

- 01** Costa, F., Almeida, P. L. (2018). “A tenda quer-se com quem a entenda... Processos de visibilidade do desenho na representação de espaços pop-up”. *PSIAX: Estudos e reflexões sobre desenho e imagem*, 3 (série II), 55-64.

<https://i2ads.up.pt/wp-content/uploads/2019/05/miolo-1.pdf>

Livro de Atas de Conferências (*Proceeding Book com aferição científica*)

- 01** Costa, F. (2020). Trabalhos em Curso: A reencenação como hipótese de Desenho. In J.A. Ramos, A. Marcelino, B. Manteigas, H. A. P. D. Costa (ed.). *III Colóquio Expressão Múltipla: teoria e prática do Desenho: actas das conferências* (pp.105-113). FBA-CIEBA. Lisboa, Portugal. <http://hdl.handle.net/10451/44007>

Catálogo de Exposição

- 01** Costa, F. (2018). *Projeto Desembaraço*. In F. J. Pereira (Ed. /Org.), *Liberdade imprescindível (ação pensamento)* (pp.27-30). i2ADS - Research Institute in Art, Design and Society.

<https://i2ads.up.pt/blog/edition/liberdade-imprescindivel-accao-e-pensamento/>

- 02** Costa, F. (2019). Flávia Costa Sem espaço: *A tenda quer-se com quem a entenda... Trabalhos em Curso, Follow me (HSL) + Follow me (II) - Temporary maps - Are you going to follow me?* In F. J. Pereira (Ed. /Org.), *Das ligações - espaço doméstico ou realidade domesticada*. i2ADS - Research Institute in Art, Design and Society.

<https://i2ads.up.pt/blog/edition/das-ligacoes-espaco-domestico-ou-realidade-domesticada/>

### Internacionais

- 01** Costa, F.; Almeida, P. L. (2017, 11-14 Outubro). *WITHOUT SPACE - Disposable Architectures in the City - a drawing based-research*. (Sem Espaço: Arquiteturas descartáveis da cidade - Uma investigação em desenho). (Conference presentation). #16.ART - Artis intelligentia: IMAGINING THE REAL. FBAUP, Porto, Portugal.

- 02** Costa, F. (2019, setembro 19-20). *Polvo Compacto: Un perfil temporal de la cartografía de Bilbao*. (Conference presentation). *Jornadas Congressuales Internacionales: Estéticas de la urbe: realidades y quimeras en los imaginarios metropolitanos*, Bilbao - País Vasco, Espanha.

<http://salarekalde.bizkaia.net/Agenda/default.asp?i-ca&opcion=detalle&id=405>

- 03** Almeida, P. L., Costa, F. (2021, abril 07-09). *Drawing the Gesture of Care - The Ecology of cares in the spatial and temporal boundaries of the city* (Conference presentation; video paper). 12th International Conference on Artistic Research, Viena, Austria. (*video-paper com aferição científica*)

<https://www.sar2021vienna.acat/>

### Publicações Internacionais

Livro de atas de Conferências

(*Proceeding Book com aferição científica*)

- 01** Costa, F.; Almeida, P. L. (2017). SEM ESPAÇO - Arquiteturas descartáveis - Uma investigação em desenho: Projeto DESEMBARAÇO. In C. Martins, M. Carvalhais, Almeida, P. L., P. Bernardino, C. Rocha, M. F. Lambert, M.M. Lopes, S. Venturelli (Ed./Org.), *#16.ART: Artis intelligentia: IMAGINING THE REAL* (pp.694-703). i2ADS, Porto, Portugal.

<https://i2ads.up.pt/wp-content/uploads/2019/06/Livro-16.ART-v-elet.pdf>

Capítulo de Livro (com aferição científica)

- 01** Costa, F. (2021). Compact Powder: A temporal profile of Bilbao cartography. In L.B Larrondo, J. Calatrava (dirs). *Fenómenos-(in)-Urbanos. Abordajes y contribuciones interdisciplinarias hacia los encuentros estéticos en la ciudad expandida* (pp.75-97). Abada Editores.

Vídeo-paper (com aferição científica)

- 01** Almeida, P. L., Costa, F. (2021, abril 07-09). *Drawing the Gesture of Care - The Ecology of cares in the spatial and temporal boundaries of the city* (Conference presentation; video paper). 12th International Conference on Artistic Research, Viena, Austria.

<https://www.researchcatalogue.net/view/1561287/1561288>



# Lista de Imagens

# Lista de imagens

## PARTE I

**img. 01** Flávia Costa, *Série Gipsy Drawings*, proj. *A tenda*, Técnica mista s/papel poliéster, 32x43cm, Barcelos (PT), 2018.

**img. 02** Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 64,1 cm x 55,2 cm x 1,3 cm, 1953.

**img. 03** Richard Tuttle, *31 st Wire Pieces*, Arame de florista, grafite, dimensões variadas, 1978.

**img. 02** Ben Schachter, *Eruv Maps* Acrílico e fio s/ papel, 30 x 20 cm, (2007-).

**img.0 5** Autor desconhecido, Detalhe da pintura *The Field of the Cloth of Gold*, óleo s/ tela, 168 x 347 cm, 1545.

**img. 03** Haus-Rucker-Co, *Case No. 7*, Estrutura de plástico e metal com plástico diâmetro de 8 metros de diâmetro montada na fachada do Museum Fridericianums, Documenta de Kassel 5, 1972.

**img. 04** Peter Coock, *Instant city*, tinta s/ papel (triplico), 46 x 180 cm, 1972.

**img. 08** Flávia Costa, *Atlas fotográfico de Arquiteturas descartáveis*, Fotografia digital, 2017-2022.

**img. 09** Sarah Ross, *Archisuits*, Edição de quatro fatos desportivos feitos para estruturas arquitetónicas específicas em Los Angeles, 2005.

**img. 10** Micahel Rakowitz, *paraSITE*, Sacos de plástico e fita cola. Dimensões variáveis. Instalados em diferentes espaços na cidade de New York City, Boston e Cambridge MA, Baltimore MD, Chicago, 1998.

**img. 11** Nicolas Daubanes, *Toit de la prison Charles III*. Pó de aço magnético s/ parede. Vista da exposição *L'Huile et Fau*, Palais de Tokyo, Paris 2020.

**img. 12** Deanna Petherbridge, *Crossing the Abyss (diptico)*, Caneca, pincel e tinta-da-china s/ papel Arches, 105 x 74 cm (cada) 2019.

**img. 13** Pia Sirén, *Sculpture Expanded/ Malminkartano Forest*, (7 Maio - 13 Junho 2019, Malminkartano)/Helsínquia, Finlândia, 2019.

**img. 14** Pia Sirén, *Sculpture Expanded/ Kamppi Landscape*, (20 Agosto - 15 Setembro, Kamppi) Helsínquia, Finlândia, 2019.

**img. 15** Anna Borgman e Candy Lenk, *Luftschlos*, Instalação temporária, 2300 m³, Alice-Salomon-Platz, Berlim-Hellersdorf, 2012.

**img. 16** Allan Kaprow, *Fluids*, Blocos de gelo, 900x300x240 cm, Califórnia (vários locais), 1967.

**img. 17** Fluids, Art Unlimited. Art/36/Basel, 2005. Suíça, 2005.

**img. 18** Fluids, *Out of Actions*, Los Angeles, California, versão de MOCA, Geffen Contemporary at the *Museum of Contemporary Art*, 2008.

**img. 19** Gordon Matta-Clark, *Splitting 9*, Fotografia, 40 x 50 cm, 1977.

**img. 20** Thomas Hirschhorn, *Community of*

*Fragments*, Vista da exposição individual no *GL Strand* Copenhaga, Dinamarca, 2021.

**img. 21** Carlos Bunga, *Carlos Bunga: Reconfigured*, Vista da exposição individual na *Whitechapel Gallery* (Londres), 2020.

**img. 22** Lucy-Jorge Orta, *Antartic village-No Borders (desenho)*, Journal d'expédition; 2006-2007.

**img. 23** Flávia Costa, Detalhe da série *Cenários*

*negros*, Projeto *Tapumes*, *Grafite s/papel poliéster*, 32 x 42 cm, Porto, Portugal, 2018.

**img. 24** Flávia Costa, *Série Gipsy drawings*, Técnica mista s/papel poliéster, 32x43cm, Barcelos, Portugal, 2018.

**img. 25** Flávia Costa, *Série Gipsy drawings*, Técnica mista s/papel poliéster, 32x43cm, Barcelos, Portugal, 2018.

**img. 26** Flávia Costa, *Série Gipsy drawings*, Técnica mista s/papel poliéster, 32x43cm, Barcelos, Portugal, 2018.

**img. 27** Flávia Costa, *Poéticas do espaço*, Papel cenário polido e dobrado s/ parede de cimento, dimensões variáveis. Capela das Pereiras, Ponte de Lima, Portugal, 2017. Vista da exposição *Lethes Art Ponte de Lima 2017*.

**img. 28** Flávia Costa, Detalhe de uma das peças de *Poéticas do espaço*.

**img. 29** Flávia Costa, Detalhe de uma das peças de *Poéticas do espaço*.

**Img. 30** Flávia Costa, *(Des)desenho 13*, Carvão, sanguínea e pastel seco s/ papel de jornal, 100 x 200 cm, Porto, Portugal, 2012-2013.

**Img. 31** Flávia Costa, *(Des)desenho 11*, Carvão vegetal s/ papel de jornal, 100 x 200 cm, Porto, Portugal, 2012-2013.

**Img. 32** Flávia Costa, *(Des)desenho 14*, Carvão vegetal s/ papel de jornal, 150 x 300 cm, Porto, Portugal, 2012-2013.

**img. 33** Francis Alys, *as ns tire*, Desenho preparatório para uma das ações de *Seven Walks*, Colagem óleo, grafite e fita cola, s/ papel, 23 x 24 cm, 1995-99.

**img. 34** Tacita Dean, *T&I*, fotogravura 25 folhas, 340,4 x 431,8 cm, 2006.

**img. 35** Johannes Vermeer, *The allegory of painting*, Óleo s/ tela, 130 x 110 cm, 1666.

**img. 36** Pieter Snayer, *Asedio de Breda*, Óleo s/ tela, 189 X 63 cm, 1667.

**img. 37** Flávia Costa, *Mapas temporários*, Desenho baixo-relevo s/ papel fabriano dobrado, 12 folhas, 50 x 35 cm(cada). *Vista da exposição* Coletiva *Das ligações (pausa ou realidade sem tempo)* dos alunos de Doutoramento em Artes Plásticas, Reitoria da Universidade do Porto, Portugal, Dezembro-Janeiro 2018.

**img. 38** Flávia Costa, Detalhe de um perfil de Bilbao, Folhas de papel segundas vias e alfinetes de metal, 25 x 25 x 10 cm. Vista da exposição individual O desenho feito pelas coisas, *Estúdio Um* Guimarães, Portugal, Abril-Maio 2019.

**img. 39** Flávia Costa, *De cor azul*, 10 x 15cm, Técnica mista s/ papel cavallinho, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 40** Kirsty Badenoch, *The garden Transcript*, *carvão vegetal, sintético e canetas s/ papel*, nd, 2019.

**img. 41** Julie Mehretu, *Untitled from Landscap Allegories*, Gravura, ponta seca e água tinta s/ papel, 48 x 53 cm, 2004.

**img. 42** Flávia Costa, *Mapa nas mãos*, fotografia digital, 15 x 10 cm, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 43** Flávia Costa, *Follow me* (processo), Fotografia digital, Helsínquia, Finlândia, Outubro 2018. Crédito fotográfico Suzanne Mooney.

**img. 44** Flávia Costa, *Entre Janeiro a maio* (parte I), Proj. *Desembaraço*, V.N. Cerveira, Portugal, Junho 2017.

**img. 45** Flávia Costa, *Páginas de caderno diário*, Proj. *Polvo Compacto*, caneta e colagem s/ papel, 15 x 21 cm, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 46** Flávia Costa, *Páginas de caderno diário*, Proj. *Polvo Compacto*, caneta e colagem s/ papel, 15 x 21 cm, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 47** Flávia Costa, *Páginas de caderno diário*, Proj. *Polvo Compacto*, caneta e colagem s/ papel, 15 x 21 cm, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 48** Nikolaus Gansterer, *Série Embodied Diagrams* (3) do projeto *Choreo-graphic Figures: Deviations from the Line*, nd, 2014 - 2018.

**img. 49** Nikolaus Gansterer, *Série Embodied Diagrams* (3) do projeto *Choreo-graphic Figures: Deviations from the Line*, nd, 2014 - 2018.

**img. 50** Denis Wood and Helen Waldro, *Fences*, 1974-1983.

**img. 51** Denis Wood, Carter Crawford and Shaub Dunkley, *Squirrel Highways, 1974-1983*

**img. 52** Flávia Costa, *Série Diagramas*, Fotografia, colagem e desenho, 50 x 70 cm, Vista da exposição individual o *Desenho feito pelas coisas*, *Estúdio Um* Guimarães, Portugal, Abril - Maio 2019.

**img. 63** Flávia Costa, *Organizações na carpete (I)*, fotografia digital, Barcelos, Portugal, 2019.

**img. 54** Flávia Costa, *Diagrama (I)*, Fotografia, colagem e desenho, 50 x 70 cm, Vista da exposição individual o *Desenho feito pelas coisas*, *Estúdio Um* Guimarães, Portugal, Abril - Maio 2019.

**img. 55** Flávia Costa, Detalhe da série *Embrulhos*, proj. *A tenda*, Barcelos, Portugal, 2018.

**img. 56** Flávia Costa, *Are you going to follow me?.. Processo*. proj. *The fence. Desenho de subtração s/cerca* polida com pigmento amarelo, Helsínquia, Finlândia, junho 2019. Crédito fotográfico Suzanne Mooney.

**img. 57** Matthew Rangel, Kawead Headwaters-Valhalla, Grafite e lápis de cor s/ papel, n/d, 2016.

**img. 58** Matthew Rangel, *The palisades Rides*, Litografia, Grafite e lápis de cor s/ papel, n/d, 2007.

**img. 59** Flávia Costa, *Detalhe da série na Penumbra*, Proj. A tenda, Carvão vegetal e linha de algodão s/ papel fabriano polido, 20 x 31 cm, Barcelos, Portugal, 2018.

**img. 60** Flávia Costa, *Detalhe da série Desenhos de ouvido*, Proj. *A tenda*, Grafite s/ papel canson polido, 10 x 15 cm, Porto, Portugal 2018

**img. 61** Flávia Costa, *Detalhe da série Desenhos de ouvido*, Proj. *A tenda*, Grafite s/ papel canson polido, 10 x 15 cm, Porto, Portugal 2018

**img. 62** Flávia Costa, *Detalhe da série Desenhos de ouvido*, Proj. *A tenda*, Grafite s/ papel canson polido, 10 x 15 cm, Porto, Portugal 2018

**img. 63** Flávia Costa, *Série Gipsy Drawings*, Grafite s/papel poliéster, 42 x 32 cm, Barcelos, Portugal, 2017-2018.

**img. 64** Flávia Costa, *Série Gipsy Drawings*, Grafite s/papel poliéster, 42 x 32 cm, Barcelos, Portugal, 2017-2018.

**img. 65** Flávia Costa, *Série Gipsy Drawings*, Grafite s/papel poliéster, 42 x 32 cm, Barcelos, Portugal, 2017-2018.

**img. 66** Flávia Costa, *Série Gipsy Drawings*, Grafite s/papel poliéster, 42 x 32 cm, Barcelos, Portugal, 2017-2018.

**img. 67** Flávia Costa, *Série Olhar para cima II*, Proj. *Polvo Compacto*, Técnica mista s/ papel cavallinho, 30 x 42 cm, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 68** Flávia Costa, *Série Olhar para cima II*, Proj. *Polvo Compacto*, Técnica mista s/ papel cavallinho, 30 x 42 cm, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 69** Flávia Costa, *Série Olhar para cima II*, Proj. *Polvo Compacto*, Técnica mista s/ papel cavallinho, 30 x 42 cm, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 70** Flávia Costa, *Série Olhar para cima II*, Proj. *Polvo Compacto*, Técnica mista s/ papel cavallinho, 30 x 42 cm, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 71** Flávia Costa, *Are you going to follow me?.. Processo*. Proj. *The fence. Desenho de subtração s/cerca* polida com pigmento amarelo, Helsínquia, Finlândia, junho 2019. Crédito fotográfico Suzanne Mooney.

**img. 72** Gemma Anderson, *Leaf Form* série *Isomorphology*, Gravura, n/d, 2012-2014.

**img. 73** Gemma Anderson, *Eight Fold Symmetry*, série *Isomorphology*, Gravura, n/d, 2012-2014.

**img. 74** Flávia Costa, *Estudos para um perfil cartográfico*, Proj. *Polvo Compacto*, fotografia digital, 10 x 15 cm, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 75** Flávia Costa, Detalhes de processos e desenhos, fotografia digital.

**img. 76** Flávia Costa, Detalhe da série *Olhar para cima I*, Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 77** Flávia Costa, Detalhes de desenho que (se)desenha.

**img. 78** Flávia Costa, Detalhes de desenho que (se)desenha.

**img. 79** Lawrence Halprin, Diagrama do *The RSVP cycle*, 1969.

**img. 80** Flávia Costa, Vista da exposição coletiva *Das ligações (pausa ou realidade sem tempo)*, Reitoria da Universidade do Porto, Porto (PT), novembro-dezembro 2018

**img. 81** Flávia Costa, *Follow me (RE documentação)*. Proj. *The Fence* Fotografia digital impressa e desenho. 80 x 30 e 80 x 100 cm. Vista da exposição coletiva *Das ligações (pausa ou realidade sem tempo)*, Reitoria da Universidade do Porto, Porto (PT), novembro-dezembro 2018.

**img. 82** Gordon Matta-Clark, *Tenements, Documentação da ação em Bronx Floors realizada em 1972-1973 Bronx, New York, United States, 1973-72 Registo fotográfico revelada em 1977*, 23,5 x 18,4 cm.

**img. 83** Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect 1, Documentação da ação em Conical Intersect realizada em Paris, França 1975* *Registo fotográfico revelada em 1977*, 18 x 24 cm.

**img. 84** Bernard Tschumi, *Episode 1: The Park*, fotografia, 35 x 45 cm, 1976-77.

**img. 85** Bernard Tschumi, *Episode 4: The Block*, fotografias recortadas e coladas sobre papel vegetal, 48 x 7 cm, 1980-81.

**img. 86** Flávia Costa, Imagens do processo de transcrição do movimento em *Are you going to follow me?*...Helsínquia, Finlândia, junho 2019.

Crédito fotográfico Suzanne Mooney.

**img. 87** Flávia Costa, Detalhe na realização do *Are you going to follow me?* Helsínquia, Finlândia, junho 2019. Crédito fotográfico Suzanne Mooney.

**img. 88** Monika Grzymala, *Drawing Spatially-Raumzeichnung*, instalação site-specific, 200 m de fita cola preta s/ parede da Galeria Berg Contemporary, Reiquejavique, Islândia, Janeiro- Fevereiro 2017.

**img. 89** Kim Schoenstadt, *Block Plan de Schoenstadt: Provo*, Desenho tridimensional, pintura acrílica, caneta e madeira sobre chão e parede, 180 x 1600 cm, BYU Museum of Art, 2014.

**img. 90** Flávia Costa, detalhe de *Trabalhos em Curso*, proj. *Tapumes*, Porto, Portugal, 2019. Crédito fotográfico Sandra Bolwerk.

## PARTE II

### Projeto *Desembaraço*

V.N.Cerveira, Portugal, 2017

**img. 01** Flávia Costa, *Varas de pesca* Proj. *Desembaraço*, Fotografia digital, V.N. Cerveira, Portugal, 2017.

**img. 02** Flávia Costa, *Varas de pesca* Proj. *Desembaraço*, Fotografia digital, V.N. Cerveira, Portugal, 2017.

**img. 03** Flávia Costa, *Varas de pesca* Proj. *Desembaraço*, Fotografia digital, V.N. Cerveira, Portugal, 2017.

**img. 04** Flávia Costa, *Varas de pesca* Proj. *Desembaraço*, Fotografia digital, V.N. Cerveira, Portugal, 2017.

**img. 05** Flávia Costa, *Composição I* Proj. *Desembaraço*, V.N. Cerveira, Portugal, 2017.

**img. 06** Flávia Costa, Vista lateral de *Entre janeiro e Maio* Proj. *Desembaraço*, V.N. Cerveira, Portugal, 2017.

**img. 07** Flávia Costa, Vista de frente de *Entre janeiro e Maio*, Carvão vegetal em barra e pó s/ papel vegetal e gesso em tela; 21x 30 x 5 cm; 21 x 30 x 3, 20x 30 x 2 cm. Proj. *Desembaraço*, V.N. Cerveira, Portugal, 2017.

**img. 08** Flávia Costa, Detalhe de um dos desenhos de *Entre janeiro e Maio*, Carvão vegetal s/ tela e gesso, 20 x 30 x 3 cm. Proj. *Desembaraço*, V.N. Cerveira, Portugal, 2017.

**img. 09** Flávia Costa, *Fotografia da montagem nº 2* do desenho tridimensional *Desembaraço*, fotografia digital. Proj. *Desembaraço*, Casa do pintor Jaime Isidoro, V.N. Cerveira, Portugal, 2017.Crédito fotográfico Ana Ferreira.

**img. 10** Flávia Costa, *Fotografia da montagem nº 5* do desenho tridimensional *Desembaraço*, fotografia digital. Proj. *Desembaraço*, Casa do pintor Jaime Isidoro, V.N. Cerveira, Portugal, 2017.Créditos fotográficos Ana Ferreira.

**img. 11** Flávia Costa, desenho tridimensional *Desembaraço, Carvão vegetal*, pinho carbonizado e vedantes industriais, 700x 300 x 300 cm, Proj. *Desembaraço*, Casa do pintor Jaime Isidoro, V.N. Cerveira, Portugal, julho- setembro 2017.

**img. 12** Flávia Costa, *Detalhe I*, Fotografia digital do desenho na parede de *Desembaraço* na Casa do pintor Jaime Isidoro. Proj. *Desembaraço*, V.N. Cerveira, Portugal, julho- setembro 2017.

**img. 13** Flávia Costa, Detalhe II , Fotografia da estrutura carbonizada de *Desembaraço* montada na Casa do pintor Jaime Isidoro, Proj. *Desembaraço*, V.N. Cerveira, Portugal, julho- setembro 2017.

### Projeto *A tenda*

Barcelos, Portugal, 2017-18.

**img. 01** Flávia Costa, *Tendas*, Fotografia digital. Proj. *A tenda*, Barcelos, Portugal, 2017-18.

**img. 02** Flávia Costa, *série Na penumbra (1)*, Carvão em pó, grafite s/ papel fabriano, 21 x 30 cm. Proj. *A tenda*, Barcelos, Portugal, 2017-18.

**img. 03** Flávia Costa, *série Na penumbra (2)*, Carvão em pó, grafite s/ papel fabriano, 21 x 30 cm. Proj. *A tenda*, Barcelos, Portugal, 2017-18.

**img. 04** Flávia Costa, *série Na penumbra (3)*, Carvão em pó, grafite s/ papel fabriano, 30 x 21 cm. Proj. *A tenda*, Barcelos, Portugal, 2017-18.

**img. 05** Flávia Costa, *série Na penumbra (4)*, Carvão em pó, grafite e linhas de algodão s/ papel fabriano, 30 x 21 cm. Proj. *A tenda*, Barcelos, Portugal, 2017-18.

**img. 06** Flávia Costa, *série Na penumbra (5)*, Carvão em pó, grafite s/ papel fabriano, 21 x 30 cm. Proj. *A tenda*, Barcelos, Portugal, 2017-18.

**img. 07** Flávia Costa, *série Na penumbra (6)*, Carvão em pó, grafite s/ papel fabriano, 21 x 30 cm. Proj. *A tenda*, Barcelos, Portugal, 2017-18.

**img. 08** Flávia Costa, *Tendas*, série de fotografias digitais. Proj. *A tenda*, Barcelos, Portugal, 2017-18.

**img. 09** Flávia Costa, *Tendas*, série de fotografias digitais. Proj. *A tenda*, Barcelos, Portugal, 2017-18.

**img. 10** Flávia Costa, *Tendas*, série de fotografias digitais. Proj. *A tenda*, Barcelos, Portugal, 2017-18.

**img. 11** Flávia Costa, *Tendas*, série de fotografias digitais. Proj. *A tenda*, Barcelos, Portugal, 2017-18.

**img. 12** Flávia Costa, *Tendas*, série de fotografias digitais. Proj. *A tenda*, Barcelos, Portugal, 2017-18.

**img. 13** Flávia Costa, *Tendas*, série de fotografias digitais. Proj. *A tenda*, Barcelos, Portugal, 2017-18.

**img. 14** Flávia Costa, *série Objetos Desenho*, Papeis (polidos e encerados), fios, cordéis encontrados no recinto da feira e madeira, *10 x 15 cm e 10 x 20 cm*. Proj. *A tenda*, Barcelos, Portugal, 2017-18.

**img. 15** Flávia Costa, *Estudos para o mapa das quintas-feiras, páginas de caderno diário*. Proj. *A tenda*, Barcelos, Portugal, 2017-18.

**img. 16** Flávia Costa, *Mapa das quintas-feiras*, Grafite e Linha de algodão s/ papel jornal encontrado no recinto da feira, 30x40 cm. Proj. *A tenda*, Barcelos, Portugal, 2017-18.

**img. 17** Flávia Costa, *Página de caderno - Estudos do movimento de arrumar as lonas*. Caneta s/ página de caderno diário, 10 x 15 cm. Proj. *A tenda*, Barcelos (PT), 2017-2018.

**img. 18** Flávia Costa, *Coreografias de uma dobra, Papel avulso desenhado e dobrado e fotografia digital, 31 x 40 cm, 10 x 15 cm*. Proj. *A tenda*, Barcelos (PT), 2017-2018.

**img. 19** Flávia Costa, *Detalhe de Planar 3*, Proj. *A tenda*, Barcelos (PT), 2017-2018.

**img. 20** Flávia Costa, série Planar, Grafite e linha de algodão s/papeis avulso e MDF, 40 x 40 x 5 cm. Proj. *A tenda*, Barcelos (PT), 2017-2018.

**img. 21** Flávia Costa, *Montagem do desenho espacial 1 da composição A tenda quer-se com quem a entenda...*, Museu da FBAUP, Porto (PT), fevereiro

2018. Crédito fotográfico José Cardoso. Proj. *A tenda*, Barcelos (PT), 2017-2018.

**img. 22** Flávia Costa, *A tenda quer-se com quem a entenda*, Carvão vegetal (pó e barra) s/ papel cenário e parede, vedantes industriais, Museu da FBAUP, Porto (PT), fevereiro 2018. Proj. *A tenda*, Barcelos (PT), 2017-2018. Crédito fotográfico João Lima.

**img. 23** Flávia Costa, Detalhe da instalação do desenho espacial 1 da *A tenda quer-se com quem a entenda*, Carvão vegetal (pó e barra) s/ papel cenário e parede, vedantes industriais, Museu da FBAUP, Porto (PT), fevereiro 2018. Crédito fotográfico João Lima. Proj. *A tenda*, Barcelos (PT), 2017-2018.

**img. 24** Flávia Costa, Detalhe da instalação do desenho espacial 2 da *A tenda quer-se com quem a entenda*, Carvão vegetal (pó e barra) s/ papel cenário e parede, vedantes industriais, Museu da FBAUP, Porto (PT), fevereiro 2018. Proj. *A tenda*, Barcelos (PT), 2017-2018. Crédito fotográfico João Lima.

### Projeto *Tapumes*

Porto, Portugal, 2018.

**img. 01** Composição de Andaimes, série de fotografias digitais, *Rua do Heroísmo* Proj. *Tapumes*, Porto, Portugal, 2018.

**img. 02** Flávia Costa, O percurso, Fotografia digital. Proj. *Tapumes*, Porto, Portugal, 2018.

**img. 04** Flávia Costa, Andaimes em Helsínquia, série de fotografias digitais. Proj. *Tapumes*, Helsínquia, Finlândia, 2018-19

**img. 05** Flávia Costa, Composições de andaimes, série de fotografias digitais. Proj. *Tapumes*, Porto, Portugal, 2018.

**img. 06** Flávia Costa, Composições de andaimes, Fotografia digital, proj. *Tapumes*, Porto, Portugal, 2018.

**img. 07** Flávia Costa, Composições de andaimes, Fotografia digital, proj. *Tapumes*, Porto, Portugal, 2018.

**img. 08** Flávia Costa, Detalhe *Inframinces*, Porto, 2013-14

**img. 09** Flávia Costa, *Inframinces*, série Gravuras, Água-forte, ponta seca e linha de algodão s/ papel Arches 100% algodão, 50 x 70 cm, Porto, 2011-13.

**img. 10** Flávia Costa, *Inframinces*, série Desenhos, Pó de grafite e linha de algodão s/ papel vegetal, 40 x 50 cm, Porto, 2011-13.

**img. 11** Flávia Costa, série *Cenários negros 1*, Grafite s/ papel poliéster, 50 x 70 cm. Proj. *Tapumes*, Porto, Portugal, 2018.

**img. 12** Flávia Costa, série *Cenários negros 2*, Grafite s/ papel poliéster, 50 x 70 cm. Proj. *Tapumes*, Porto, Portugal, 2018.



**img. 13** Flávia Costa, série *Cenários negros 3*, Grafite s/ papel poliéster, 50 x 70 cm. Proj. *Tapumes*, Porto, Portugal, 2018.

**img. 14** Flávia Costa, série *Cenários negros 4*, Grafite s/ papel poliéster, 50 x 70 cm. Proj. *Tapumes*, Porto, Portugal, 2018.

**img. 15** Flávia Costa, série *Cenários negros 5*, Grafite s/ papel poliéster, 50 x 70 cm. Proj. *Tapumes*, Porto, Portugal, 2018.

**img. 16** Flávia Costa, Montagem do desenho espacial *Trabalhos em Curso* Proj. *Tapumes*, Porto, Portugal, junho 2018.

**img. 17** Flávia Costa, *Trabalhos em Curso*, Grafite em pó, cera, cimento s/ papel cenário, Áudio (15 mints), 320 cm x 420 cm, Capela da Casa da Prelada, Porto. Portugal, junho - julho 2018; Créditos: Sandra Rodrigues. Proj. *Tapumes*, Porto, Portugal, junho 2018.

**img. 18** Flávia Costa, Detalhe 1 de *Trabalhos em Curso*, Capela da Casa da Prelada, Porto. Portugal, junho - julho 2018; Proj. *Tapumes*, Porto, Portugal, junho 2018. Créditos: Sandra Rodrigues.

**img. 19** Flávia Costa, Detalhe 2 de *Trabalhos em Curso* Capela da Casa da Prelada, Porto. Portugal, junho - julho 2018; Proj. *Tapumes*, Porto, Portugal, junho 2018. Créditos: Sandra Rodrigues.

## Projeto *Polvo Compacto* Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 01** Flávia Costa, *Azul Bilbao*, série de fotografias digitais na procura pelo Azul. Meses e espaços diferentes. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 02** Flávia Costa, série Composições de andaimes, Fotografia digital. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 03** Flávia Costa, série Composições de andaimes, Fotografia digital. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 04** Flávia Costa, série Composições de andaimes, Fotografia digital. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 05** Flávia Costa, série Composições de andaimes, Fotografia digital. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 06** Flávia Costa, série Composições de andaimes, Fotografia digital. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 07** Flávia Costa, *Composição I*, Fotografia digital. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 08** Flávia Costa, *Azular*, Composição digital do processo de preparar o papel. Pigmento Azul s/ papel fabriano. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 09** Flávia Costa, *Mapear de Bilbao*, Múltiplas folhas de papel segundas vias armado, alfinetes de metal e fotografia, 25 x 25 x 15 cm e 10 x 15 x 2 cm. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 10** Flávia Costa, Vista da exposição *O desenho feito pelas coisas, Estúdio Um*, Guimarães (PT), abril-maio 2019. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 11** Bruce Chatwin, *Maria Reiche*, Fotografia, Perú 1975.

**img. 12** Flávia Costa, *Mão com pigmento*, Miradouro de *Arantxa*, Maio de 2019. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 13** Flávia Costa, série *Olhar para cima I (1)*, Técnica mista s/ papel fabriano, 20 x 30 cm. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 14** Flávia Costa, série *Olhar para cima I (2)*, Técnica mista s/ papel fabriano, 30 x 20 cm. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 15** Flávia Costa, série *Olhar para cima I (3)*, Técnica mista s/ papel fabriano, 30 x 20 cm. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 16** Flávia Costa, série *Olhar para cima I (4)*, Técnica mista s/ papel fabriano, 30 x 20 cm. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 17** Flávia Costa, série *Olhar para cima I (5)*, Técnica mista s/ papel fabriano, 30 x 20 cm. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 18** Flávia Costa, série *Olhar para cima I (6)*, Técnica mista s/ papel fabriano, 30 x 20 cm. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 19** Flávia Costa, série *Olhar para cima I (7)*, Técnica mista s/ papel fabriano, 30 x 20 cm. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 20** Flávia Costa, série *Olhar para cima I (8)*, Técnica mista s/ papel fabriano, 30 x 20 cm. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 21** Flávia Costa, série *Olhar para cima I (9)*, Técnica mista s/ papel fabriano, 30 x 20 cm. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 22** Flávia Costa, série *Olhar para cima I (10)*, Técnica mista s/ papel fabriano, 30 x 20 cm. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 23** Flávia Costa, *E se...III*, Documentação de estudo performativo. Sequência de fotografias digitais, Miradouro de *Arantxa*, Maio de 2019. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 24** Flávia Costa, *E se... (III)*, Documentação de estudo performativo. Sequência de fotografias digitais, *Etxebarría Parkea*, Maio de 2019. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 25** Flávia Costa, *E se... (IV)*, Documentação de estudo performativo. Sequência de fotografias digitais, Miradouro de La Salve, Maio de 2019. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 26** Flávia Costa, *Mapas soprados I*, Mistura de pigmentos azuis soprados s/ papel fabriano, 17 x 30 cm. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 27** Flávia Costa, *Mapas soprados II*, Mistura de pigmentos azuis soprados s/ papel fabriano, 17 x 30 cm. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 28** Flávia Costa, Marcação a fio de nível da transcrição do mapeamento dos andaimes. Fio de nível com pigmento branco s/ módulos de papel cenário polido, 300 x 750 cm. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 29** Flávia Costa, Módulos de Desenho, Papel cenário polido com mistura de pigmentos azuis, , 300 x 750 cm. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 30** Flávia Costa, *Perfil temporário de la cartografía de Bilbao*, Mistura de Pigmentos azuis e branco s/ 16 módulos de papel cenário, 300 x 750 cm, Sala *Extepare-Biskaia Aretoa*. Créditos fotográficos: Olga Azevedo. Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 31** Flávia Costa, *Detalhe de vista aproximada do desenho Perfil temporário de la cartografía de Bilbao* Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

**img. 32** Flávia Costa, *Perfil temporário de la cartografía de Bilbao dobrado* Proj. *Polvo Compacto*, Bilbao, Espanha, 2019.

## Projeto *The fence* Helsínquia, Finlândia, 2018-19.

**img. 01** Flávia Costa, *Cerca na new kuvA*, Madeira pintada de preto e blocos de cimento, 275x 7000 cm. Proj. *The fence*, Helsínquia, Finlândia, 2018-19.

**img. 02** Flávia Costa, *Cerca (2)*, Fotografia Digital. Proj. *The fence*, Helsínquia, Finlândia, 2018-19.

**img. 03** Flávia Costa, *Cerca (3)*, Fotografia Digital. Proj. *The fence*, Helsínquia, Finlândia, 2018-19.

**img. 04** Flávia Costa, *Cerca (4)*, Fotografia Digital. Proj. *The fence*, Helsínquia, Finlândia, 2018-19.

**img. 05** Flávia Costa, *Cerca (5)*, Fotografia Digital. Proj. *The fence*, Helsínquia, Finlândia, 2018-19.

**img. 06** Flávia Costa, *composição I*, Fotografia Digital. Proj. *The fence*, Helsínquia, Finlândia, 2018-19.

**img. 07** Flávia Costa, *Out of line*, Fotografia Digital, Porto (PT) 2011 e Helsínquia (FN) 2018-19.

**img. 08** Flávia Costa, *Entre o primeiro e o segundo acto. Vista da exposição na Reitoria da Universidade do Porto*, Porto (PT), 2018. Proj. *The fence*, Helsínquia, Finlândia, 2018-19.

**img. 09** Flávia Costa, *Fotos do processo* Proj. *The fence*, Helsínquia, Finlândia, 2018-19.

**img. 10** Flávia Costa, *Fotos do processo* Proj. *The fence*, Helsínquia, Finlândia, 2018-19.

**img. 11** Flávia Costa, *Fotos do processo* Proj. *The fence*, Helsínquia, Finlândia, 2018-19.

**img. 12** Flávia Costa, *Fotos do processo* Proj. *The fence*, Helsínquia, Finlândia, 2018-19.

**img. 13** Flávia Costa, *Maquetes para desenho na cerca* Proj. *The fence*, Helsínquia, Finlândia, 2018-19.

**img. 14** Flávia Costa, *Follow me*, Sörnäisten, outubro 2018. Pastel seco s/ cerca de madeira pintada, 275 x 7000 cm, 30 mints a caminhar. Fotografia digital do processo. Proj. *The fence*, Helsínquia, Finlândia, 2018-19. Créditos fotográficos Suzanne Mooney.

**img. 15** Flávia Costa, Detalhe do desenho *Follow me*, Proj. *The fence*, Helsínquia, Finlândia, 2018-19.

**img. 16** Flávia Costa, Detalhe do desenho *Are you going to follow me?* Proj. *The fence*, Helsínquia, Finlândia, 2018-19.

**img. 17** Flávia Costa, *Are you going to follow me?* Sörnäisten, junho 2018. Pigmento s/madeira pintada e desenho por subtração, 30 mints a caminhar, 275 cm x 30000 cm. Proj. *The fence*, Helsínquia, Finlândia, 2018-19. Créditos fotográficos Suzanne Mooney.

**img. 18** Flávia Costa, Vista geral de *Follow me* Proj. *The fence*, Helsínquia, Finlândia, 2018-19.

**img. 19** Flávia Costa, Vista geral de *Are you going to follow me?* Proj. *The fence*, Helsínquia, Finlândia, 2018-19.

**img. 20** Flávia Costa, *Are you going to follow me?* Proj. *The fence*, Helsínquia, Finlândia, 2018-19.

**img. 21** Flávia Costa, *Are you going to follow me?* Proj. *The fence*, Helsínquia, Finlândia, 2018-19.

**img. 22** Paulo Almeida, detalhe do desenho *Lothophagus*, Caneta e tinta indiana s/ papel de algodão Arches, 75 x 76 cm, 2018.

**img. 23** Paulo Almeida e Flávia Costa, *Frame I do Video Paper Drawing the gesture of care: The ecology of care in the spatial and temporal boundaries of the city*, 15 mints. Apresentado na 12th International Conference on Artistic Research, 07 - 09/04/2021 Viena, Austria, Society for Artistic Research. Disponível em: <https://www.researchcatalogue.net/view/1561287/1561288>

**img. 24** Paulo Almeida e Flávia Costa, *Frame II do Video Paper Drawing the gesture of care: The ecology of care in the spatial and temporal boundaries of the city*, 15 mints. Apresentado na 12th International Conference on Artistic Research, 07 - 09/04/2021 Viena, Austria, Society for Artistic Research. Disponível em: <https://www.researchcatalogue.net/view/1561287/1561288>

**img. 25** Paulo Almeida e Flávia Costa, *Frame III do Video Paper Drawing the gesture of care: The ecology of care in the spatial and temporal boundaries of the city*, 15 mints. Apresentado na 12th International Conference on Artistic Research, 07 - 09/04/2021 Viena, Austria, Society for Artistic Research. Disponível em: <https://www.researchcatalogue.net/view/1561287/1561288>

**img. 26** Paulo Almeida e Flávia Costa, *Frame IV do Video Paper Drawing the gesture of care: The ecology of care in the spatial and temporal boundaries of the city*, 15 mints. Apresentado na 12th International Conference on Artistic Research, 07 - 09/04/2021 Viena, Austria, Society for Artistic Research. Disponível em: <https://www.researchcatalogue.net/view/1561287/1561288>

# Bibliografia

# Bibliografia

- Adams, P. C. (2001). Peripatetic Imagery and Peripatetic sense of Place. In P. C. Adams, S. Hoelscher, & K. E. Till (Eds.), *Textures of Place: Exploring Humanist Geographies* (NED-New edition, pp. 186-206). University of Minnesota Press.  
<http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.cttttg77.16>
- Aldo, R. (2001 [1966]). *A Arquitetura e a cidade*. Edições 70.
- Allen, J. (1998). Worlds within Cities. In Massey, D., Allen, J. & Pile, S (Eds.), *City Worlds* (1st ed., pp. 54-96). Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9780203980323>
- Almeida, P. L. de (2021). Reencenação e absorção: A leveza da Barricada. In Simões. S. (Cord), *O Desenho contemporâneo em diálogo com a obra de Abel Salazar* (pp. 77-90) [Exhibition catalog]. i2ADS, U. PORTO PRESS.
- Almeida, P. L. de (2019, julho). *The Visit - Drawing, embodied and empathy an artist statement* [Paper presentation]. TRACEY Drawing Research Network Conference 2019: Embodied Drawing. Loughborough University.
- Almeida, P. L. de (2017). Ao longo de...através de... A re-ecenação da viagem no desenho de Sílvia Simões. In S. Simões (Ed.), *Limites ao longo do caminho. Em torno de coisa nenhuma procuro o lugar comum* (pp.11-13). [Exhibition catalog]. i2ADS-FBAUP/GALERIA SALA 117.
- Almeida, P. L. de (2013). Desenho Protocolar: Inscrevendo a acção, a partir de Gunter Brus. *Psiax- Estudos e reflexões sobre Desenho e Imagem*, 2(série II).
- Almeida, P. L. de (2008). *La Dimensión Performativa de la Práctica Pictórica: Análisis de los Mecanismos de Transferencia-de-Uso entre Distintos Campos Performativos*. [Unpublished doctoral dissertation]. Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco.
- Alpers, S. (1983). *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*. Chicago: University of Chicago Press.
- Amin, A. and Thrift, N. (2002). *Cities: Reimagining the Urban*. Polity.
- Anderson, G. (2017). *Drawing as way of knowing in Art and Science*. Intellect Press.
- Appleton, J. (1975). *The Experience of Landscape*. John Wiley & Sons.
- Arieff, A. (19, dezembro 2011). *It's Time to Rethink 'Temporary'*. [Personal communication]. Opinionator. New York Times.  
[https://opinionator.blogs.nytimes.com/2011/12/19/its-time-to-rethink-temporary/?\\_r=0](https://opinionator.blogs.nytimes.com/2011/12/19/its-time-to-rethink-temporary/?_r=0)
- Arnheim, R. (1966). *Para uma psicologia da arte. Arte e entropia*. (Trans. João Paulo Queiroz). Dinalivro.
- Arnheim, R. (1969). *Visual Thinking*. University of California Press.
- Arnheim, R. (2005 [1980]). *Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora*. (Trans. Ivonne Terezinha de Faria). Pioneira Editora
- Augé, M. (1992). *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da modernidade*. 90ª Editora.
- Allys, F. and Lingwood, J. (11 e 20 de julho de 2005). *Making Seven Walks: Rumours*. [Interview]. <https://www.artangel.org.uk/seven-walks/rumours/#part-4>
- Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space* (Trans. Maria Jolas). Beacon Press.
- Barchelar, G. (1978 [1942]). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la matéria*. (Trans. Ida Vitale). Fondo de Cultura Económica.
- Badenoch, K. and Skandarajah, S. (4 June 2021). *Cartographies of the imagination*. Drawing Matters.  
<https://drawingmatter.org/cartographies-of-the-imagination/>
- Barrett, E. and Bolt, B. (Eds.) (2007). *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*. I.B. Taurus.
- Barone T. & Eisner, E. W. (2012). *Arts Based Research*. SAGE.
- Barone, T. (2001). Science, Art, and the Predispositions of Educational Researchers. *Educational Researcher*, 30(7), 24-28.  
<https://doi.org/10.3102/0013189X030007024>
- Banham, R. (1981). A Throw-away Aesthetic. In P. Sparke (Ed.), *Design By Choice* (pp. 90-93). Rizzoli.
- Bardzinska-Bonenberg, T. (2018). Parasitic Architecture: Theory and Practice of the Postmodern Era. In: Charytonowicz J. (Ed.), *Advances in Human Factors, Sustainable Urban Planning and Infrastructure. AHFE 2017. Advances in Intelligent Systems and Computing* (pp.3-12), vol 600. Springer, Cham. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-60450-3\\_1](https://doi.org/10.1007/978-3-319-60450-3_1)
- Barton, G. (2013). *Post Pop-Up Architecture: Do all buildings have Lifespans?* Architizer. <http://architizer.com/blog/unbuildings/>
- Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Polity Press.
- Ben Schachter, B. (2015). The Eruv: urban drawing, social structure. In E. A. Pergan (Ed.), *Drawing in the twenty-first century: The politics and poetics of contemporary practice*. Routledge.
- Benjamin, W. (1987). Rua de Mão Única. In *Obras Escolhidas II* (Trans. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, pp. 9-70). Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. and Lacis, A. (1978 [1924]). Naples. In W. Benjamin, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings* (Trans. Edmund Jephcott and edited by Peter Demetz, pp.163-173). Harcourt Brace Jovanovich.
- Bergson, H. (1999[1986]). *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. (Trans. Paulo Neves). Martins e Fontes.
- Bergson, H. (2006 [1911]). A percepção da mudança. In *O pensamento e o movente: ensaios e conferências* (Trans. Bento Prado Neto). Martins Fontes.
- Berkeley, G. (1975 [1973]). *Philosophical works including the works on vision*. Everyman's Library.
- Berger, J. (2005[1982]). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili, AS.
- Berger, J. (2008). *Berger on Drawing*. Occasional Press.
- Berger, J. (1987). Drawing on Paper. In: Dyer, G. (Ed), *John Berger Selected Essays* (pp. 559-564). Bloomsbury.
- Berger, J. (2017). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.



- Best, K. (2021). The Power of the Pop Up: Creative Engagement and Rediscovering Our Architectural Heritage. In Mahgoub Y., Cavalagli N., Versaci A., Bougdah H., Serra-Permany M. (Eds.), *Cities Identity Through Architecture and Arts* (pp. 203-218). Springer.
- Bickford, S. (2000). Constructing inequality: City spaces and the architecture of citizenship, *Political Theory*, 28(3): 355-376.
- Bismarck, M. (2021). Editorial. In M. Bismarck, V. Cardoso, S. Simões e V. Silva (Org.), *VER, QUER VER, DAR A VER. Desenhar entre fronteiras na Universidade do Porto. Aprendizagem, investigação e comunicação pelo Desenho* (pp. 5-6). [Exhibition catalog]. i2ADS, U. Porto Press.
- Bismarck, M. (2018). “abs-ceno” versus “obsceno”: as visibilidades do desenho. *PSIAX, Estudos e reflexões sobre Desenho e Imagem*, #3, 43-46.
- Bismarck, M. (2007[2000]). Desenhar é o desenho. *Livro de Atas de Conferência Nacional*. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/26709>
- Boeck, A. and Tepe, P. (2021, 25 february). *What is Artistic Research?* w/k - Between Science & Art [online-journal]. <https://doi.org/10.55597/e6798>
- Bolt, B. (2001). *Materializing Practices: The Work of Art as Productive Materiality*. [Unpublished doctoral dissertation]. Murdoch University
- Bolt, B. (2007). The magic is in handling. In E. Barret and B. Bolt (Eds.), *Practice as research. Approaches to creative arts enquiry* (pp. 27-35). I.B.Tauris.
- Bolt, B. (2004). *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*. I.B.Tauris.
- Bonnemaison, S. and Macy, C. (Eds.) (2008). *Festival Architecture*. Routledge.
- Borden, I.; Rendell, J.; Kerr, J.; Pivaro, A. (Eds.) (2001). *The Unknown City: Contesting Architecture and Social Space*. The MIT Press.
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press.
- Borgdorff, H. (2011). The Production of Knowledge in Artistic Research. In Biggs, M. Biggs and K. Henrik (Eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts* (pp. 44-63). Routledge.
- Bourdieu, P. (1990) *The Logic of Practice*. Stanford University Press.
- Bourdieu, P. and Wacquant, L. (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology*. University of Chicago Press.
- Bourriaud, N. (2011). *Radicante: Por uma estética da globalização* (Trans. Dorothée de Bruchard). Martins Fontes.
- Bourdieu, P. (1990). *The Logic of Practice*. Stanford University Press.
- Breton, D. L. (2015). *Elogio del caminar* (Trans. H. Castignani). Ediciones Siruela.
- Bridgeman, B. & Stark, L. (1991). Ocular proprioception and efference copy in registering visual direction. *Vision research*, 31(11), 1903-1913. [https://doi.org/10.1016/0042-6989\(91\)90185-8](https://doi.org/10.1016/0042-6989(91)90185-8)
- Butler, C. H. (1999). Ends and means. In *Afterimage: Drawing through Process* (pp. 81-112). MOCA.
- Bunga, C. (23 janeiro a 25 maio de 2019). *The Architecture of life. Environments, Sculptures, Paintings and Films* (Curator Iwona Blazwick). [Exhibition]. MAAT-Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, Lisboa 2019. <https://www.maat.pt/en/exhibition/carlos-bunga-architecture-life-environments-sculptures-paintings-and-films>
- Cabezas Gelabert, L.; López Vilchez, I. (Coords.) (2015). *Dibujo y Territorio. Cartografía, Topografía, Convecciones Gráficas e Imagem Digital*. Ediciones Cátedra.
- Cain, P. (2010). *Drawing: The Enactive Evolution of the Practitioner*. Intellect Ltd.
- Caldwell, G.; B. Holmes and Taschen, B. (2006). *Burton Holmes Travelogues: The Greatest Traveler of His Time, 1890-1938*. Taschen.
- Calvino, I. (2018). *As cidades invisíveis* (5.ª edição) (Trans. José Colaço Barreiros). D. Quixote.
- Careri, F. (2016). *Walkscapes: O caminhar como prática estética* (Trans. Frederico Bonaldo). Editoria G. Gili, Ltda.
- Carter, P. (2004). *Material Thinking: The Theory and Practice of Creative Research*. Melbourne University Press.
- Casa da Cerca-Centro de Artes Contemporânea (1995-1996). *O Desejo do Desenho*. [Exhibition catalog]. Câmara Municipal de Almada.
- Carvalho Cardoso, J. M. (2019). Maps ‘Tailor Made’ to the Body of Places: Design Strategies Against the Indifference of Representation. *Design Journal*, 22(1), 97-108. <https://doi.org/10.1080/14606925.2019.1560719>
- Casey, E. (2001). Body, Self and Landscape. In *Textures of Place: explaining humanist geographies* (pp. 403-25). University of Minnesota Press.
- Casey, E. (1997). *The fate of place a philosophical history*. University of California Press.
- Chabrowe, B. (1974). On the Significance of Temporary Architecture. *The Burlington Magazine*, 116(856), 385-391. <http://www.jstor.org/stable/877732>
- Carter, P. (2004). *Material thinking: The theory and practice of creative research*. Melbourne University Press.
- Certeau, M. (2000 [1984]). *The practice of everyday life* (Trans. Steven Rendal). University of California Press.
- Certeau, M. de (1984). Walking in the City. In *The Practice of Everyday Life* (Trans. Steven Rendal, pp. 91-110). University of California Press.
- Cocker, E., Nikolaus Gansterer N. & Mariella Greil, M. (2015). Notion of Notation >< Notation of Notion. *Performance Research*, 20(6), 53-57. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1111053>
- Cocker, E. (2012). The restless Line, Drawing. In Sawdon, P. and Marshall, R. (Eds.) (2012), *Hyperdrawing: Beyond the lines of contemporary Art* (pp. xiii-xviii). I.B.Tauris.
- Cocker E. (2021). Conversation as Material In *CARPA 7* Helsinki- Elastic Writing in Artistic Research (25, 26 e 28 august 2021), [Online Conference]. <https://www.uniarts.fi/en/documents/emma-cocker-conversation-as-material/>
- Cole, A. & Knowles, J. (2008). Arts-informed research. In *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues* (pp. 55-71). SAGE Publications, Inc. <https://dx.doi.org/10.4135/9781452226545>
- Cole, A. L. (2004). Provoked by art. In A. L. Cole, L. Neilsen, J. G. Knowles, & T. Luciani (Eds.), *Provoked by art: Theorizing arts-informed inquiry* (pp. 11-17). Backalong Books.
- Conley, T. (1998). Mapping in the Folds: Deleuze “Cartographe”. *Discourse*, 20(3), 123-138. <http://www.jstor.org/stable/41389502>
- Conte, R. D. (2009). *Le Dessin Hors Papier*. Publications de la Sorbonne, 2009.

- Cosgrove, D.; Daniels, S. (Eds.).(1988). *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge University Press.
- Cosgrove, D. (2005). Maps, Mapping, Modernity: Art and Cartography in the Twentieth Century. *Imago Mundi*, 57(1), 35-54.  
<http://www.jstor.org/stable/40233956>
- Craig-Martin, M. (2001[1995]). Drawing the Line, Reappraising Drawing Past and Present in J. Savage (2001)(Ed.), *Drawing Texts*(pp.9-12). Occasional Press.
- Crang, M. & Thrift, N. (Eds). (2000). *Thinking Space*. Routledge.
- Crang, M. (2003). Qualitative methods: touchy, feely, look-see? *Progress in Human Geography*, 27(4), 494-504.  
<https://doi.org/10.1191/0309132503ph445pr>
- Crang, M. (2001). Rhythms of the City: Temporalized space and motion. In J. May & N. Thrift (Eds.), *TimeSpace: geographies of temporality*. Routledge.
- Crouch, D. (2010). Flirting with space: thinking landscape relationally. *Cultural Geographies*, 17(1), 5-18.  
<http://www.jstor.org/stable/44251310>
- Crouch, D. (2013). Landscape, performance and performativity. In E. Howard; P. Thompson; I. Waterton; M. Atha (Eds.), *The Routledge Companion to Landscape Studies*(pp.119-27). Routledge.
- Cutting, J. E. (2000). Images, Imagination, and Movement: Pictorial Representations and Their Development in the Work of James Gibson. *Perception*, 29(6), 635-648. <https://doi.org/10.1068/p2976>
- Cutting, J. (1986). *Perception with an eye for motion*. MIT PRESS.
- Davila, T. (2002). *Déplacements, flâneries, dérives dans de l'art de la fin du XX siècle*. Regard.
- Damásio, A. (1994). *O Erro de Descartes. Emoção, razão e cérebro humano*. Publicações Europa-América.
- Damásio, A. (2017). *A estranha ordem das coisas. A vida, os sentimentos e as culturas humanas*. Temas e Debates.
- De Zegher, C. and Newman, A. (2003). *The Stage of Drawing: Gesture and Act*. The Drawing Center and Tate.
- Deleuze, G. (1993). *The Fold: Leibniz and the Baroque* (Trans. Tom Conley). University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2011). *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (Trans. José Miranda Justo). Orfeu Negro.
- Deleuze, G. e Guattari, F. (2000 [1980]). *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 1, Trans. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa). Editora 34.
- Deutsche, R. (2001). Breaking and Entering: Drawing, Situationism, Activism. In C. de Zegher and M. Wigley (Eds.), *The Activist Drawing: Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond* (pp. 75-81). The Drawing Center.
- Dexter, E. (2005). Drawing is to be Human. In *Vitamin D New Perspectives in Drawing* (pp.6-10). Phaidon.
- Didi-Huberman, G. (2011a). *Atlas - Cómo llevar el mundo a cuestas* [Exhibition catalog]. Madrid: MNCARS.
- Didi-Huberman, G. (2011b). *O que nós vemos, O que nos olha*. Dafne Editoras.
- Dorethy, C. (Ed.) (2009). *Situation*. Whitechapel Gallery and MIT Press.
- Doruff, S. (2011). Diagrammatics: Portals of entry. *Journal for Artistic Research*, 0.  
<https://www.researchcatalogue.net/view/10002/379886/0/0>
- Doron, R. and Parot, F. (2001). *Dicionário de Psicologia*. Climepsi Editores.
- Doñate, M. (2008). *Julio González retrospectiva*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
[https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/206.05\\_eng\\_web\\_2.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/206.05_eng_web_2.pdf)
- Downs, S. (2019). A drawing emerges: the drawing as a complex adaptive system. *Emergence: Complexity and Organization*, 20(4).  
<https://hdl.handle.net/2134/11822946.v1>
- Downs, S., Marshall, R., Sawdon, P., Selby, A. and Tormey, J. (Eds.).(2007). *Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art*. (TRACEY). Bloomsbury Publishing PLC.
- Dronsfield, J. L. (2009). Theory as art practice: Notes for discipline. *Art & Research*, 2(2).  
<http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/dronsfield.html>
- Dryssen, C. (2011). Navigating in Heterogeneity: Architectural Thinking and Art-based Research. In M. Biggs, H. Karlsoon (Eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts* (pp.223-239). Routledge.
- Etienne, N. (2021). *The Art of the Anthropological Diorama: Franz Boas, Arthur C. Parker, and Constructing Authenticity* (Trans. Chris Miller). De Gruyter.
- Elliot, D. and Culhane, D. (2016) (Eds.). *A different kind of Etnography: Imaginative Practices and Creative Methodologies*. University of Toronto Press.
- Edensor, T. (2010). Walking in rhythms: place, regulation, style and the flow of experience. *Visual Studies*, 25(1), 69-79.  
<https://doi.org/10.1080/14725861003606902>
- Eisenman, P. (2001). *Diagram Diaries*. Thames & Hudson.
- Escobar, V. M. (1999). *¿Pensar lo efímero? Arquitectura, art i espai efímer*. Universitat Politècnica de Catalunya.
- Epstein-Mervis, M. (09, march 2016). The Rise and Rise of Pop-Up Architecture: How temporary design became mainstream. *CURBED*.  
<http://www.archdaily.com/author/marniepstein-mervis>
- Fagnart, C. (2005). *Art et savoirs*. Revue d'art Contemporain Marges, 04. Open Edition Journal.  
<https://journals.openedition.org/marges/723?lang=en>
- Fay, B. (2013). A Continuous Incompleteness. In Irish Museum of Modern Art, *What is... Drawing?* (pp.11-22). Irish Museum of Modern Art.

- Ferguson, R. (2007). *Francis Alÿs: Politics of Rehearsal*. Hammer Museum
- Fisher, J. (2003) On Drawing. In A. Newman e C. de Zegher (Eds.), *The Stage of Drawing: Gesture and Act: Selected from the Tate Collection* (pp.217-230). Tate Publishing and the Drawing Center.
- Flusser, V. (2014). *Gestures*. (Trans. Nancy Ann Roth). University of Minnesota Press.
- Freitas, N. (2007). Editorial: At the intersection of Poesis and Praxis. *Studies in Material Thinking*, 1(1). <https://materialthinking.aut.ac.nz/sites/default/files/papers/NdeF.pdf>
- Foucault, M. (1967). Of other spaces. In M. Dehaene and De Caeter (Eds.) (2008), *Heterotopia and the city: public space in a postcivil society*. (pp. 13-29). Routledge.
- Flusser, V. (2010). *Uma filosofia do Design*. A forma das coisas. Relógio d'água.
- Focillon, H. (2010). *Elogio da mão* (Trans. Samuel Titan Jr.). Edições Serrote.
- Ford, E. (1997). Theory and practice of Impermanence. Harvard Design Magazine Durability and Ephemerality, plus Books on History and Theory, (3). <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/3/the-theory-and-practice-of-impermanence>
- Foster, H. (1995). The artist as ethnographer? In G. Marcus and F. Myers (Eds.), *The traffic in culture: refiguring art and anthropology* (pp.302-309). University of California Press.
- Franklin, N., & Tversky, B. (1990). Searching imagined environments. *Journal of Experimental Psychology: General*, 119(1), 63-76. <https://doi.org/10.1037/0096-3445.119.1.63>
- Frayling, C. (1993). Research in Art and Design (*série Royal College of Art Research Papers, Vol 1, No 1, 1993/4*). Royal College of Art.
- Gadanhio, P. (2007). Arquitetura como performance. *Dédalo* 2, 24-29. <https://issuu.com/revista.dedalo/docs/dedalo2>
- Gallagher, M., and Nelson, R. J. (2003). *Biological Psychology, Handbook of Psychology*. John Wiley & Sons, Inc.
- Gansterer, N.; Cocker, E.; Griel, M. (Eds.) (2017). *Choreo-graphic Figures: Deviations from the Line*. De Gruyter.
- Garner, S. (Ed.) (2008). *Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research*. Intellect Books The University of Chicago Press.
- Gansterer, N. (2011). *Drawing as hypothesis: Figures of thought*. Springer.
- Garth, L.; Staiff, R. and Waterton, E. (2017). *Travel and Representation*. Berghahn Books.
- Gerring, R. J., Zimbardo, P. G. (2002). *Psychology and Life. Study guide with practice tests*. Allyn and Bacon.
- Gibson, J. J. (1966). *The senses considered as perceptual systems*. Houghton Mifflin.
- Gibson, J. J. (1962). Observations on active touch. *Psychological Review*, 69(6), p. 477-491.
- Gibson, J. J. (2015[1979]). *The ecological approach to visual perception. Classic Edition* (1st ed.). Psychology Press. <https://doi.org/10.4324/9781315740218>
- Gibson, J. (1977). The theory of affordances. In Shaw, R., J. Bransford (Ed.). Perceiving, Acting, and knowing. Lawrence Erlbaum Associates.
- Gibson, J. J. (1954). The visual perception of objective motion and subjective movement. *Psychological Review*, 61(5), 304-314. <https://doi.org/10.1037/h0061885>
- Gibson, J. J., & Gibson, E. J. (1957). Continuous perspective transformations and the perception of rigid motion. *Journal of Experimental Psychology*, 54(2), 129-138. <https://doi.org/10.1037/h0041890>
- Gibson, E. J., Gibson, J. J., Smith, O. W., & Flock, H. (1959). Motion parallax as a determinant of perceived depth. *Journal of Experimental Psychology*, 58(1), 40-51. <https://doi.org/10.1037/h0043883>
- Gil, J. (2001). *Movimento Total: O corpo e a dança*. Relógio D'Água Editores.
- Gleitman, H., Fridlund, A. J., and Reisberg, D. (2004). *Psychology*. (6th ed.). Norton.
- Goldstein, B. E. (2007). *Sensation and Perception* (8th ed.). Wadsworth.
- Goldschmidt, G. (1991). The dialectics of sketching. *Creativity Research Journal*, 4(2), 123-143. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10400419109534381>
- Gombrich, E. H. (1997). *Temas de Nuestro Tiempo: Propuestas del Siglo XX acerca del Saber del Arte*. Debate.
- Gomes, H. (2018). O que os olhos desenharam? *Psiax: Estudos e Reflexões sobre Desenho e Imagem*, #3, 7-13.
- Goodman, N. (2006). *Linguagens da arte. Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Col. Filosofia Aberta, 17. Gradiva.
- Gould, P. and Bailly, A. (Eds.) (1999). *Le pouvoir des cartes-Brian Harley et la cartographie* (trans. P. Lavergne). Economica.
- Gregory, R. L. Gregory, R. L. (1973). The confounded eye. In R. L. Gregory, & E. H. Gombrich, E. H. (Eds.), *Illusion in Nature and Art* (pp. 50-60). Duckworth.
- Graf, B. (2019). Review of gemma Anderson Drawing as a way of knowing in Art and Science. <https://jar-online.net/en/review-gemma-anderson-drawing-way-knowing-art-and-science>
- Halprin, L. (1969). *The RSVP Cycles: creative processes in the human environment*. Braziller.
- Harmon, K. (2003). *You Are Here, Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*. Princeton Architectural Press.
- Harmon, K. (2009). *The Map as Art: Contemporary Artists Explore Cartography*. Princeton Architectural Press.
- Hanrahan, S. (2012). Acts of Hubris. In Sawdon, P. and Marshall, R. (Eds.) (2012), *Hyperdrawing: Beyond the lines of contemporary Art* (pp. xxv-xxix). (TRACEY) I.B.Tauris.
- Harries, K. (1982). Building and the Terror of Time. *Perspecta*, 19, 59-69. <https://doi.org/10.2307/1567050>
- Herbert L. W.; Morgan, M. H. and Vitruvius, P. (1960). *Vitruvius: The ten books on architecture*. Franklin Classics Trade Press.
- Hirsch, N. (2009). The pavilionization of architecture. In P. C. Schmal (Ed.), *The pavilion: pleasure and polemics in architecture* (pp. 51-62). Hantje Cantz.
- Harley, B. J. (2003). *Le pouvoir des cartes* (Selection of the texts by Peter Gould e Antoine Bailly). Anthropos.
- Harley, J.B. & D. Woodward, D. (Eds.) (1987). Preface *In Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean* (Vol.1) (pp. XV-XX). University of Chicago Press. [https://press.uchicago.edu/books/HOC/HOC\\_V1/HOC\\_VOLUME1\\_preface.pdf](https://press.uchicago.edu/books/HOC/HOC_V1/HOC_VOLUME1_preface.pdf)



Harley, J. B. (1987). The Map and the Development of the History of Cartography. In *Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean*, (Vol.1), (pp. 1- 41). University of Chicago.

Heidgeer, M. (2010[1951-1952]). *¿Qué significa pensar?* (Trans. H. Kahmemam). Editorial Trotta, S.A.

Hoptman, L. (2002). *Drawing now: eight propositions*. MOMA.

Hildebrand, A. (1893). The Problem of Form in the Fine Arts. In *Empathy, form, and space: Problems in German aesthetics, 1873-1893* (Trans. Henry Francis Mallgrave and Elepheros Ikononmou) (pp. 227-279). Getty Center for the History of Art and the Humanities.

Hill, D. (2015). The Pop-Up as R&D. *AD Magazine*, (235),33-39.

Hirsch, E. and O'Hanlon, M. (1995). *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space*. (1st Ed.). Oxford University Press.

Holbraad, M. (2013). Scoping Recursivity: A Comment on Franklin and Napier. *The Cambridge Journal of Anthropology*, 31(2), 123-127.  
<http://www.jstor.org/stable/43612887>

Hollwich, M. (2015). Lasting Impressions. Pop-Up Culture by HWKN. *AD Magazine*, 85(3),124-129.  
<https://doi.org/10.1002/ad.1911>

Hurley, S. H. (1998). *Consciousness in Action*. Harvard University Press.

Ingold, T.; Kaijima, M.; Kalpakci, A, e Anh-Linh Ngo (2021, October, 13). *Lines, Drawings, The Human Condition*(Interview)  
<https://drawingmatter.org/lines-drawings-the-human-condition/>

Ingold, T. (2014). *That's enough about ethnography!*, *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 4(1), 383-95.

Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*(1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203559055>

Ingold, T. (2011). *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203818336>

Ingold, T., & Vergunst, J.L. (Eds.)(2008). *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot* (1st ed.). Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9781315234250>

Ingold, T. (2004). Culture on the ground: the world perceived through the feet. *Journal of Material Culture*, 9(3), 315-340. <https://doi.org/10.1177/1359183504046896>

Ingold, T. (2000a). The Temporality of the Landscape. In *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill* (1<sup>st</sup> ed., pp.189-208). Routledge.

Ingold, T. (2000b). Stop, Look and Listen! Vision, Hearing and Human Movement. In *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill* (1<sup>st</sup> ed., pp. 243-287). Routledge.

Ingold, T. (2000c). *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill* (1<sup>st</sup> ed.), Routledge.

International Cartographic Association (2003). *A Strategic Plan for the International Cartographic Association 2003-2011*. <https://icaci.org/strategic-plan/>

Irwin, R. L. & Cosson, A. (Eds.) (2004). *A/r/tography: Rendering self through arts based living inquiry*. Pacific Educational Press.

Jacques, P.B. (2016). O grande jogo do caminhar. In F. Careri, *Walkscapes: O caminhar como prática estética* (pp.7-16, Trans. Frederico Bonaldo). Editoria G. Gili, Ltda.

Jacques, P. B. (2012). *Elogio aos errantes*. EDUFBA, 2012.

Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. University of Chicago Press.

Joseph, I. (2002[988]). *El transeunte y el espacio urbano. Sobre la dispersión y el espacio urbano*. Gedisa.

Jan Gehl (2011). *Life Between Buildings: Using Public Space*(Trans. Jo Koch). Island Press.

Katherine Stout, K. (2014). *Contemporary Drawing from the 1960s to Now*. Tate Publishing.

Kantrowitz, A. (2012). Draw to discover: A cognitive perspective. *TRACEY, Drawing Knowledge*  
<https://www.lboro.ac.uk/microsites/sota/tracey/journal/edu/2012/kantrowitz.html>

Kaprow, A. (2003[1974]). The Education of the un-artist. In J. Kelley (Ed.), *Essays on the Blurring of Art and Life*(pp.130-147), University of California Press.

Kaprow, A. (1966). La Sfida del Sistema, *Metro*(Venice) (14 June 1966). In H. Molesworth (2003), *Work Ethic*(pp.171-173). Penn State University Press.

Kaprow, A. (1992). *7 environments*. Fondazione Mudima.

Kaprow, A. (2004). *On reinventions of Fluids*. [http://allankaprow.com/about\\_reinvention.html](http://allankaprow.com/about_reinvention.html)

Kaufmann, G. (1985). A Theory of Symbolic Representation in Problem Solving. *Journal of Mental Imagery*, 9(2) 51-70.

Kendon, A. (2004). *Gesture: Visible action as utterance*. Cambridge University Press.

Kendon, A. (1986). Some reasons for studying gesture. , 62(1-2), 3-28. <https://doi.org/10.1515/semi.1986.62.1-2.3>

Klar, L. S. (2006). Theater and Amphitheater in the Roman World. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. [http://www.metmuseum.org/toah/hd/tham/hd\\_tham.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/tham/hd_tham.htm)

Klein, J. (2010). *What is Artistic Research?*Research Catalogue. <https://www.jar-online.net/what-artistic-research>

Klee, P. (1972[1925]). *Pedagogical Sketchbook* (Trans. Sibyl Moholy-Nagy). Prager Publishers.

Kolb, D. A. (1984). *Experiential Learning: Experience as the Source of Learning and Development*. Prentice-Hall.

Kovats, T. (14, April 2021). *Meet the Artist: Tania Kovats - Why I Draw*[Interview made by Artspace Editors]. ARTSAPCE.  
[https://www.artspace.com/magazine/interviews\\_features/meet\\_the\\_artist/tania-kovats-why-i-draw-56738](https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/meet_the_artist/tania-kovats-why-i-draw-56738)

Kovats, T. (18, April 2018). *Mediating between Nature and Self*[interview made by Richard Bright]. Interlalia Magazine, *Drawing as Process. Drawing as Document*. <https://www.interlaliomag.org/interviews/tania-kovats/>

- Kovats, T. (2005). Traces of Thought and intimacy. In *The Drawing Book: a survey of drawing: the primary means of expression* (pp.6-17). Black Dog Publishing.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October* 8, 30-44.
- Kronenburg, R. (2014). *Architecture in Motion: The History and Development of Portable Building*. Routledge.
- Kronenburg, R. (2008). *Portable architecture: Design and technology*. Birkhauser.
- Kronenburg, R. (2007). *Flexible: Architecture that Responds to Change*. Laurence King.
- Kronenburg, R. (1995). *Houses in motion: The genesis, history and development of the portable building*. Academy Editions.
- Kubler, G. (2013 [1962]). The shape of time // 1962. In A. Groom (Ed.), *Time* (pp.28-29). Whitechapel Gallery and MIT Press.
- Kwon, M. (2002). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. MIT Press.
- Lakoff, G., & Johnson, M.L. (1999). *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought*. Basic Books.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.
- Lederman, S.J., & Klatzky, R.L. (1987). Hand movements: A window into haptic object recognition. *Cognitive Psychology*, 19, 342-368.
- La Varra, G. (2001). Post-it City: Los otros espacios públicos de la ciudad europea. In A.A.V.V., *Mutaciones* (pp. 426-431). Actar.
- La Varra, Giovanni (2008). Post-it city. El último espacio público de la ciudad contemporánea. In P. Martin (Ed.), *Post-it city. Ciudades ocasionales* (pp. 013-014). CCCB, SEA CEX y TURNER.
- Lefebvre, H. (2004[1992]). *Rhythmanalysis: Space, time and everyday life*. (Trans. S. Elden and G. Moore). Continuum.
- Lefebvre, H. (1996). *Writings on cities*. Wiley-Blackwell.
- Lefebvre, H. (1974). *The production of space* (1st ed.). Wiley-Blackwell.
- Lee, P. M. (2000). *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. The MIT Press.
- Lee, P. M. (1999). Some Kinds of duration: The temporality of drawings as process art. The actualities of Drawing: The entropic, The Transitive, The Contingent. In C. H. Buttler (Org.), *After Image: Drawing through process* (pp. 25-48). The Museum of Contemporary Art.
- Leeb, S. (2011). A Line with Variable Direction, which Traces No Contour, and Delimits No Form. In N. Gansterer, *Drawing a Hypothesis. Figures of Thought* (pp. 29-42). University of Applied Arts Vienna.
- Levitin, D. J. (2002). *Foundations of cognitive psychology: Core readings*. MIT Press.
- Lewis, M. G. (1987). The Origins of Cartography. In D. J.B. Harley and D. Woodward, *The History of Cartography: Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean* (vol. 1, pp.50-52), University of Chicago Press. [https://press.uchicago.edu/books/HOC/HOC\\_V1/HOC\\_VOLUME1\\_chapter3.pdf](https://press.uchicago.edu/books/HOC/HOC_V1/HOC_VOLUME1_chapter3.pdf)
- Lippard, L. (1983). *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*. Pantheon Books.
- Lippard, L. (1998). *The Lure of the Local*. New Press.
- Lynch, K. (1960). *The image of the city*. M.I.T Press.
- Ljungberg, C. (2009). Cartographies of the Future: Julie Mehretu's Dynamic Charting of Fluid Spaces. *The Cartographic Journal*, 46(4), 308-315. [10.1179/000870409X12538748663496](https://doi.org/10.1179/000870409X12538748663496)
- Loomis, J. M., & Lederman, S. J. (1986). Tactual perception. In K. R. Boff, L. Kaufman, & J. P. Thomas (Eds.), *Handbook of perception and human performance* (vol. 2 *Cognitive processes and performance*, pp. 1 - 41). John Wiley & Sons
- López Vilchez, I. (2015). Forma y Medición del terreno: agrimensura y tipografía. In L. Cabezas Gelabert, e I. López Vilchez (Coords.), *Dibujo y Territorio. Cartografía, Topografía, Convecciones Gráficas e Imagem Digital* (pp.45-88). Ediciones Cátedra.
- Lorimer, H. (2011). Walking: New Forms and Spaces for studies of Pedestrianism. In T. Cresswell and P. Merriman (Eds.), *Geographies of Mobilities: Practices, Spaces, Subjects* (pp.19-34). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315584393>
- Loupe, L. (2012). *Poética da Dança Contemporânea* (Trans. Rute Costa). Orfeu Negro.
- Lund, K. (2005). Seeing in Motion and the Touching Eye: Walking over Scotland's Mountains. *Etnofoor*, 18(1), 27-42. <http://www.jstor.org/stable/25758084>
- Marques, J. (2014). O processo como Circunstância do Desenho: Contribuições para o estudo de modelos experimentais de processo. [Unpublished doctoral dissertation]. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Marshall, B. (2010 [1982]). *All That Is Solid Melts Into Air*. Verso Book.
- Marshall, R. & Sawdon, P. (Eds.) (2012). *Hyperdrawing: Beyond the lines of contemporary Art*. TRACEY - I.B.Tauris.
- Massey, D. (1994). *Space, place and gender*. Cambridge.
- Massey, D. (2005). *For space*. Sage.
- Massironi, M. (2009). *The Psychology of Graphic Images - Seeing, Drawing, Communicating*. Psychology Press.
- Mark, D. M., & Frank, A. U. (1996). Experiential and Formal Models of Geographic Space. *Environment and Planning B: Planning and Design*, 23(1), 3-24. <https://doi.org/10.1068/b230003>
- Marks, L. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press.
- Marks, L. (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. University of Minnesota Press.
- Mauss, M. (1979 [1934]). Les Techniques du Corps. *Journal de Psychologie*, 32(3-4). Reprint in *Sociology and Psychology: Essays by Marcel Mauss*. 1979. (p. 95-135, Trans. B. Brewster). Routledge & Kegan Paul.
- Merleau-Ponty, M. (1975[1942]). *A estrutura do comportamento* (Trans. J. Corrêa ). Interlivros.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *The Primacy of Perception: And Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*. Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1999[1945]). *Fenomenologia da percepção* (2nd ed., Trans. Alberto Ribeiro de Moura). Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (1969[1964]). *The Visible and the Invisible: Followed by Working Notes*. Northwestern University Press
- Meskimmon, M. (2012). Elaborate Marks: Gender | Time | Drawing . In Sawdon, P. and Marshall, R. (Eds.), *Hyperdrawing: Beyond the lines of contemporary Art* (pp.xix-xxiv). TRACEY - I.B.Tauris.

- Milliard, C. (2010). Walks of Life, *Art Monthly*, 337, 1-4.
- Molina, J. J. G. (Coord.) (1999). *Estrategias del Dibujo en El Arte Contemporáneo*. Ediciones Cátedra.
- Molina, J. J. G. (Coord.) (2001[1995]). *Las Lecciones del Dibujo*. Ediciones Cátedra.
- Moore, H. (1966). The Sculptor Speaks. In P. James (Eds.), *Henry Moore on Sculpture* (pp. 62-64). MacDonald.
- Mumford, L. (1961). *The city in history: its origins, its transformations, and its prospects*. Harcourt, Brace & World.
- Muro, C. (2007). *Arquitecturas fugaces Lampreave*.
- Müsseler, J, Van der Heijden, A. H. C. (2004). *Visual Space perception and action*. Psychology Press.
- Nancy, J-L. (2013). *The pleasure in drawing*. New York: Fordham University Press
- Newman, A. (2003). Conversation: Avis Newman/Catherine de Zegher. In C. de Zegher and A. Newman (Eds.), *The Stage of Drawing: Gesture and Act* (pp.67-82;165-174;231-237). The Drawing Center and Tate Publishing.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7-24. <https://doi.org/10.2307/2928520>
- Norman B. (2003). A Walk for a Walk's Sake. In In C. de Zegher and A. Newman (Eds.), *The Stage of Drawing: Gesture and Act* (pp.149-158). The Drawing Center and Tate Publishing.
- Nichols, L. (2014). Social Desire Paths: An Applied Sociology of Interests. *Social Currents*, 1(2), 166-172. <https://doi.org/10.1177/2329496514524926>
- Orta, L. + J. (2013). *Potential Architecture*. Damiani.
- O'Rourke, K. (2013). *Walking and Mapping: Artists as Cartographers*. MIT Press.
- Olwig, K. R. (2004). "This Is Not a Landscape": Circulating Reference and Land Shaping. In P. Hannes, H. Sooväli-Sepping, M. Antrop, Marc & G. Setten (Eds.), *European Rural Landscapes: Persistence and Change in a Globalising Environment* (pp.41-65). Kluwer Academic Publishers.
- Pallasmaa, J. (2018). *La mano que piensa* (Trans. Moisés Puente). Editorial Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2015). Empathic and Embodied Imagination: Intuiting Experience and Life in Architecture. In J. P. Tidwell (Eds.), *Architecture and Empathy* (pp. 4-19). Tapio Wirkkala-Rut Bryk Foundation.
- Parcell, S. (2012). *Four historical definitions of architecture*. McGill-Queen's University Press.
- Paterson, M. (2007). *The senses of touch: haptics, affects and technologies*. Berg.
- Paterson, M. (2009). Haptic geographies: ethnography, haptic knowledges, and sensuous dispositions. *Progress in Human Geography*, 33(6), 766-788. <https://doi.org/10.1177/0309132509103155>
- Perec, G. (2001[197]). *Espécies de espaces* (2nd ed., Trans. Jesus Camarero). Montesinos.
- Pestana, M. (2016). Perspective/Building alternative possible worlds. In C. St Hill. (2016), *This is Temporary: How transient projects are redefining architecture* (1st ed., pp.141-143). RIBA Publishing.
- Perra, P. D. (ed.) (2011). *Low cost design* (vol.1). Silvana Editoriale.
- Peran, M., and Aguado, A. (2009). After Architecture. Typologies of the Afterwar. [Exhibition Catalogue]. <https://martiperan.net/after-architecture/>
- Petherbridge, D. (January 2016). *On Drawing*. [Interview made by Richard Bright]. Interlalia Magazine: Drawing Thoughts. <https://www.interlaliomag.org/interviews/deanna-petherbridge/>
- Petherbridge, D. (2010). *The Primacy of Drawing: Histories & Theories of Practice*, Yale University Press.
- Petherbridge, D. (2008). Nailing the Liminal: The Difficulties of Defining Drawing. In S. Garner (Ed.), *Writing on Drawing. Essays on Drawing Practice and Research* (pp. 27-57). Intellect The University of Chicago Press.
- Pink, S. (2011). *What is sensory ethnography?* [Streaming video]. SAGE Research Methods. <https://methods.sagepub.com/video/what-is-sensory-ethnography>
- Pink, S. (2009). *Doing sensory ethnography*. SAGE Publications Ltd.
- Pink, S., Kürti, L. & Afonso, A.I (Eds.) (2004). *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. Routledge.
- Puente, M. (2000). *100 años pabellones de exposición*. Gili.
- Quilley, G. (2012). Re-enacting Art and Travel: Art & Enviroment. *Tate Papers*, (17). <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/re-enacting-art-and-travel>
- Rangel, M. (2020). Embodied terrain, *Journal of Landscape Architecture*, 15(3), 34-47. <https://doi.org/10.1080/18626033.2020.1886508>
- Reckwitz, A. (2002). Toward a Theory of Social Practices: A Development in Culturalist Theorizing. *European Journal of Social Theory*, 2(2), 243-263.
- Reigl, A. (1987). *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Visor.
- Reddeman, C. (2018). *Cartographic abstraction in contemporary art. Seeing with maps*. Routledge.
- Rendell, J. (2006). *Art and Architecture: A Place Between*. I. B. Tauris.
- Rheinberger, H-J (2004). *Experimental Systems*. The Virtual Laboratory. In <https://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/essays/data/enc19>



- Rheinberger, H-J (1992). Experimental Systems: Difference, Graphematicity, Conjuncture. In *Experiment-Difference-Writing. On the History of Epistemic Things*. Basiliken-Prese.
- Riegl, A. (1985[1901]). *Late Roman Art Industry* (Trans. Rolf Winkes). Giorgio Bretschneider Editore.
- Riley, B. (8 October 2009). *At the End of My Pencil*. London Review of Books. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v31/n19/bridget-riley/at-the-end-of-my-pencil>
- Riley, B. (2007). Seurat as Mentor. In R. Kudielka (Ed.) (2009), *The Eye's Mind: Bridget Riley Collected Writings 1965-2009* (pp. 61-73). Thames & Hudson.
- Robert, B. (2015). In Pursuit of Pleasure: The Not So Fleeting Life of the Pavilion and its ilk. *AD Magazine*, 235, 16-25.
- Robinson, J. (ed.) (2013). Introducing Pavilions: Big Worlds under Little Tents. *Open Arts Journal*, (2), 2-23. <https://openartsjournal.org/issue-2/2013w01jr/>
- Rock, I. (1975). *An introduction to Perception*. Macmillan.
- Rodrigues, A. L. M. (2000). *O desenho: ordem do pensamento arquitectónico*. Editorial Estampa.
- Roque, M.I. (2015, outubro 15). *Joyeuse Entrée entre outras pompas e circunstâncias*. a.muse.arte. <https://amusearte.hypotheses.org/1062>
- Rosand, D. (2002). *Drawing acts: studies in graphic expression and representation*. Cambridge University Press
- Rogers, A. (2012). *Drawing to learn*. TRACEY, Drawing Knowledge. <https://www.lboro.ac.uk/microsites/sota/tracey/journal/edu/2012/rogers.html>
- Rousseau, J.J. (1974). *Reveries of the Solitary Walker*. Penguin.
- Rosand, D. (2002). *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation*. Cambridge University Press.
- Rudofsky, B. (1969). *Streets for People*. Doubleday.
- Rudofsky, B. (1964). *Architecture without architects, an introduction to nonpedigreed architecture* (Exhibition catalog). MoMA.
- Ruesch, J. (1953). Synopsis of the theory of human communication. *Psychiatry*, 16, 215-243.
- Ruskin, J. (1849). *The Seven Lamps of Architecture* (1<sup>st</sup> ed.). Smith, Elder & Co.
- Rutten, K.; An van. Dienderen, A. van & Ronald Soetaert, R. (2013). Revisiting the ethnographic turn in contemporary art, *Critical Arts*, 27(5), 459-473. DOI: [10.1080/02560046.2013.855513](https://doi.org/10.1080/02560046.2013.855513)
- Sadler, S. (2005). *Archigram: architecture without architecture*. The MIT Press.
- Sawdon, P., Marshall, R. (2009). *Drawing: an ambiguous practice* (Version 1). Loughborough University. <https://hdl.handle.net/2134/6069>
- Saramago, J. (2000). *A caverna*. Porto Editora.
- Sardo, D. (Cur.) (2021). *A cidade incompleta*. (Exhibition catalog). Museu de Arte Contemporânea de Elvas 26 de Junho 2021 a 16 de Janeiro 2022. <https://col-antonioacachola.com/?p=11457&lang=pt>
- Sardo, D. (Org.) (2010). *Falemos de Casas: Quando a arte fala arquitetura*. Athena.
- Schafer, R. (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books.
- Schechner, R., & Kaprow, A. (1968). *Extensions in Time and Space*. [Interview]. *The Drama Review: TDR*, 12(3), 153-159. <https://doi.org/10.2307/1144364>
- Scherer, R. (2002). *Performance Studies: An introduction*. Routledge.
- Schneekloth, S. (2008). Marking Time, Figuring Space: Gesture and the Embodied Moment. *Journal of Visual Culture*, 7(3), 277-292. <https://doi.org/10.1177/1470412908096337>
- Schneider, A. and Wright, C. (Eds.) (2010). *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Routledge.
- Schneider, A. and Wright, C. (Eds.) (2006). *Contemporary Art and Anthropology*. Berg.
- Schön, D. (1983). *The Reluctant Practitioner: How professionals think in action*. Basic Books.
- Seamon, D. (1979). *A Geography of Lifeworld: Movement, Rest and Encounter*. Croom Helm.
- Sendra, P. (2015). Rethinking urban public space: assemblage thinking and the uses of disorder. *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, 19(6). [10.1080/13604813.2015.1090184](https://doi.org/10.1080/13604813.2015.1090184)
- Sennett, R. (2007). The Open City. In R. Burdett and D. Sudjic (Eds.), *The endless city* (pp. 290-297). Phaidon Press.
- Sennett, R. (2008). *The Craftsman*. Yale University Press.
- Sennett, R. (2003). *Carne e a pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental* (3th ed., Trans. Marcos Aarão Reis). Editora Record.
- Seremetakis, N. C. (1996). The memory of the senses, Part 1: Marks of the transitory. In *The senses still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity* (pp. 1-18). University of Chicago Press.
- Sheller, M., & Urry, J. (2006). The New Mobilities Paradigm. *Environment and Planning A: Economy and Space*, 38(2), 207-226. <https://doi.org/10.1068/a37268>
- Shumpeter, J. A. (1994 [1942]). *Capitalism, Socialism and Democracy*. Routledge.
- Simões, S., Almeida, P. L. e Marques, J. (2018). Desenhar na incerteza: Da invisibilidade do processo à visibilidade do projeto nas artes plásticas. *PSIAX, Estudos e reflexões sobre Desenho e Imagem*, #3, 87-94.
- Sekuler, R., & Blake, R. (2001). *Perception*. McGraw-Hill Companies.
- Smith, N., & Walters, P. (2018). Desire lines and defensive architecture in modern urban environments. *Urban Studies*, 53(13), 2980-2995. <https://doi.org/10.1177/0042098017732690>
- Smith, T. Enwezor, O. and Condee, N. (Ed.) (2008). *Antinomies of art and culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Duke University Press.
- Smith, H., & Dean, R. T. (2009). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1g0b594>
- Smith, M. (2008). Asking the Question: Why "What is Research in the Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter"? In M. A. Holly and M. Smith (Eds.), *What is research in the visual Arts?* (pp. x-xxvi). Sterling and Francine Clark Art Institute.
- Staiff, R., Waterton, E., & Lean, G. L. (2017). Travel and representation: past, present, future. In G. Lean, R. Staiff, & E. Waterton (Eds.), *Travel and Representation* (pp. 1-21). Berghahn Books.
- St Hill, C. (2016). *This is Temporary: How transient projects are redefining architecture* (1st ed.). RIBA Publishing.

- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press.  
<https://doi.org/10.2307/jctvzsmfbq>
- Solà-Morales, I. (1998). Liquid Architecture. In C. Davidson (Ed.), *Anyhow* (pp. 36-43). MIT Press.
- Solà-Morales, I. (1997). Place: Permanence or production. In S. *Whiting Differences: Topographies of Contemporary* (Trans. Graham Thompson). Graham Thompson. MIT Press.
- Solnit, R. (2000). *Wanderlust: A History of Walking*. Penguin.
- Stafford, B. (1999). *Visual Analogy: Consciousness as the Art of Connecting*. Cambridge, MA. MIT Press
- Stavriles, S. (2016). *Common space: the city as commons*. Zed Books.
- Stuart, S. (2013). Privileging Exploratory Hands: prehension, apprehension, comprehension. In Z. Radman (Ed.), *The Hand, an organ of the mind*. MIT Press.
- Sullivan, G. (2006). Research Acts in Art Practice. *Studies in Art Education*, 48(1), 19-35. <https://doi.org/10.2307/25475803>
- Sullivan, G. (2005). *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. Sage.
- Tuan, Yi-Fu. (2001[1977]). *Space and Place - The perspective of experience*. University of Minnesota Press.
- Taussig, M. (2011). *I swear I saw this. Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own*. The University of Chicago Press.
- Taylor, A. (2008). Foreword - Re: Positioning Drawing. In Garner, S. (Ed.), *Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research* (pp.9-11). Intellect Books, The University of Chicago Press.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.  
<https://doi.org/10.2307/jctv11smz1k>
- Thoreau, H.D. (1994). *Walking*. Harper Collins Publishers.
- Thrift, N. (2007). *Non-representational theory: space, politics, affect*. Routledge.
- Tiberghien, G.A. (2016). A cidade Nômade. In F. Careri, *Walkscapes: O caminhar como prática estética* (Trans. Frederico Bonaldo, pp. 17-22). Editoria G. Gili, Ltda.
- Tiberghien, G. (2013). Imaginário cartográfico na arte contemporânea sonhar o mapa nos dias de hoje. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (57), 233-251. <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/76239>
- Torelló, J. C. O., (2015). La imagen visual del territorio: corografías y panoramas. In L. Cabezas Gelabert; I. López Vilchez, (Coords.), *Dibujo y Territorio. Cartografía, Topografía, Convecciones Gráficas e Imagem Digital* (pp. 123-151). Ediciones Cátedra.
- Tonkinwise, C. (2008). *Visualisation as a method for knowledge discovery*. Studies in Material Thinking, 1(April)
- Tschumi, B. (2001). Operative Drawings. In C. de Zegher and M. Wigley (Eds.), *The Activist Drawing: Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond* (pp.135-137). The Drawing Center.
- Tschumi, B. (1994). *Architecture and Disjunction*. The MIT Press.
- Tschumi, B. (1994 [1981]), *The Manhattan Transcripts*. Academy Editions.
- Tschumi, B. (1976-1977). *Advertisements for Architecture*. In <http://www.tschumi.com/projects/19/#>
- Tschumi, B. (1981). *Manhattan transcripts: Theoretical projects*. Academy Editions.
- Tversky, B. (2008). Spatial cognition: Embodied and situated. In M. Aydede & P. Robbins (Eds.), *Cambridge Handbook of Situated Cognition* (pp. 201-217). Cambridge University Press.
- Tversky, B. (2003). Structures Of Mental Spaces: How People Think About Space. *Environment and Behavior*, 35(1), 66-80.  
<https://doi.org/10.1177/0013916502238865>
- Tversky, B. (2000). Levels and structure of cognitive mapping. In R. Kitchin & S. M. Freundschuh (Eds.), *Cognitive mapping: Past, present and future* (pp. 24-43). London: Routledge.
- Tversky, B., Morrison, J. B., Franklin, N. & Bryant, D. J. (1999). Three Spaces of Spatial Cognition, *The Professional Geographer*, 51(4), 516-524. <https://doi.org/10.1111/0033-0124.00189>
- Tuan, Yi-Fu. (1977). *Space and Place: The Prespective of Experience*. University of Minnesota Press.
- Tuan, Yi-Fu. (1980 [1974]). *Topofilia: Um Estudo de Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente*. DIFEL.
- Tuow, K. (2006). *Firmitas re-visited: Permanence in Contemporary Architecture*. [Unpublished master dissertation]. University of Waterloo.
- Turner, V. (1977). Variations on a Theme of Liminality. In S. Moore and B. Myerhoff (Eds.), *Secular Ritual* (pp.36-52). Van Gorcum.
- Valéry, P. (1964[1928]). The Conquest of Ubiquity In *Aesthetics* (Collected Works of Paul Valery, Vol. 13 / Bollingen Series, Vol. 45, Trans. Ralph Manheim, pp. 225-226). Bollingen Foundation.
- Valéry, P. (2003). *Degas dança desenho*. Editora Cosac Naify.
- Varela, F.G., Maturana, H.R., & Uribe, R. (1974). Autopoiesis: the organization of living systems, its characterization and a model. *Currents in modern biology*, 5 4, 187-96.
- Van der Heijden, A. H. C.; Müsseler, J. & Bruce Bridgeman, B. (1999). On the perception of position. In G. Aschersleben, T. Bachmann, and J. Müsseler (Eds.), *Cognitive Contributions to the Perception of Spatial and Temporal Events* (pp. 19-37). Elsevier Science.
- Van der Krogt, P. C. (2015). The Origin of the Word 'Cartography', *e-Perimetretron*, 1(3), 124-142.
- Van Schaik, L.; Watson, F. (Eds.) (2015). *Pavilions, Pop Ups and Parasols: The Impact of Real and Virtual Meeting on Physical Space*. [Magazine]. Wiley.
- Vaughan, L. (2009). Walking the Line: Affectively Understanding and Communicating the Complexity of Place. *The Cartographic Journal*, 46(4), 316-322, DOI: 10.1179/000870409X12541388437132
- Vaughan, L. (2007) Material Thinking as Place Making. *Studies in Material Thinking*, 1(1).  
<https://materialthinking.aut.ac.nz/volumes/volume-011.html>
- Vidler, A. (2004). Architecture's Expanded Field. *Artforum* 42, (8), 142-147.
- Vidler, A. (2000). *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. MIT Press.
- Virilio, P. (1991). The Overexposed City. In *The Lost Dimension* (Trans. Daniel Moshenberg, pp. 9-29). Semiotext(e).

Virilio, P. (1999). *The Aesthetics of Disappearance* (Trans. Philip Beitchman). Semiotext(e).

- Watson, R. (2009). Mapping and Contemporary Art, *The Cartographic Journal*, 46(49), 293-307. [10.1179/000870409X12549997389709](https://doi.org/10.1179/000870409X12549997389709)
- Wertheimer, M. (1938). *Laws of organization in perceptual forms. A source book of Gestalt psychology*. Routledge & Kegan Paul.
- Wesseling, J. (2016). Da Esponja, Pedra e o Entrelaçamento com o Aqui e o Agora. Uma Metodologia da Investigação em Arte. In C. Almeida & A. Alves (Org.), *Artistic Research Does #1*. NEA / i2ADS / FBAUP.
- Wesseling, J. (2011). *See it Again, Say it Again. The Artist as Researcher*. Standeatris.  
<http://www.standenatris.com/valizantennae/HTML/See%20it%20again,%20say%20it%20again.php>
- Wilken, R. (2007). Diagrammatology. In D. Tofts & L. Gye (Eds.), *Illogic of sense: the Gregory L. Ulmer remix* (pp. 48-60). Alt-X Press.
- Wigley, M. (1998). *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*. Witte de With CfCA.
- Whitehead, A. N. (1968). *Modes of Thought*. Macmillan Company.
- Whiteley, N. (1987). Toward a Throw-Away Culture. Consumerism, "Style Obsolescence" and Cultural Theory in the 1950s and 1960s. *Oxford Art Journal*, 10(2), 3-27. <http://www.jstor.org/stable/1360444>
- Wigley, M. (2001). Paper, Scissors, Blur. In Zegher, C. de and M. Wigley, *The Activist Drawing: Retracing Situationist Architectures, Constants New Babylon and Beyond* (pp.27-58), The Drawing Center.
- Wood, D. (2010). *Everything Sings: Maps for a Narrative Atlas*. Siglio.
- Wood, D. (2006). Map Art. *Cartographic Perspectives*, (53), 5-14. <https://doi.org/10.14714/CP53.358>
- Wood, D. (1992). *The Power of Maps*, Guildford Press.
- Wood, D., Fels, J. and Krygier, J. (2010). *Rethinking the Power of Maps*. Guildford Press.
- Wunderlich, F. M. (2008). Walking and Rhythmicity: Sensing Urban Space, *Journal of Urban Design*, 13(1), 125-139. [10.1080/13574800701803472](https://doi.org/10.1080/13574800701803472)

Zegher, C. de, Newman, A. (2003). *The Stage of Drawing: Gesture and Act, selected from the Tate Collection*. Tate Publishing and the Drawing Center.

Zegher, C. de (2001). Performance Drawings: Make something in the street and give it away - Alison Knowles, Street Piece, 1962'. *Drawing Papers 20*, Drawing Center.





