

A tenda quer-se com quem a entenda...

Processos de visibilidade do desenho na representação de espaços *pop-up*

FLÁVIA COSTA
PAULO LUÍS ALMEIDA

55
PSIAX

Dos espaços circunstanciais definidos por eventos, implícitos nas categorias de *throw-away architecture* (A. Kaprow, 1966) ou *potential architecture* (L.+ J. Orta, 2013) usados pelos artistas para demonstrarem o seu interesse pela condição mutante da cidade, às estruturas vernaculares que aparecem de forma aleatória e temporária no espaço urbano – como tendas em manifestações, vedações ou barricadas –, a visibilidade dos espaços *pop-up* oscila entre a apropriação pela prática artística e o interesse que lhe é dedicado pela antropologia do espaço.

Os espaços *pop-up* são categorias híbridas situadas entre a condição de objeto e lugar, de espaço e acontecimento. Materializam-se em construções que potenciam uma arquitetura e que diferem dos conceitos de não-lugar (Augé, 1992) ou espaço liminar (Turner, 1977) por cumprirem funções temporárias em ambientes e eventos pontuais.

Estas propriedades estão na origem da aproximação da desenhadora à atitude da artista/etnógrafa, num cruzamento de saberes entre a investigação artística, a etnografia e a cartografia. A partir de uma prática desenhada testam-se as possibilidades de representar estas estruturas dissipativas que não têm uma referência visual estabelecida, tornando evidente os desdobramentos continuados de um espaço recursivo, que cada vez que é remontado adquire uma configuração diferente, embora dependente de uma forma original.

Esta representação é concebida na correspondência entre um estímulo e uma resposta, tomando como objeto de

representação as estruturas de tendas e toldos e os seus procedimentos de montagem, num processo também ele mutante. Assumindo um regime mimético – pelo qual o corpo se identifica com os movimentos que observa – e uma relação de isomorfia como princípios orientadores do desenho, procuramos recriar as configurações que os toldos adquirem na véspera do dia de feira. Todos os vestígios – fragmentos, marcas, dobras, vincos – foram usados como matéria e processo. A reencenação destas estruturas em trânsito enquanto desenho leva-nos a considerar a necessidade de um desenho que simultaneamente representa e atua. Reencenar, neste sentido, é assumir performativamente a reconstituição do evento como ação diferida e não como mera reimpressão. A expansão do suporte do desenho para o espaço mais imersivo do espectador tornou-se uma consequência lógica destas premissas iniciais, pela possibilidade de gerar a experiência de um corpo presente, um “estar aí”, como na lógica do diorama (cf. Almeida, 2008).

A tenda quer-se com quem a entenda... é o nome de um desenho instalado de natureza situacional, criado com base nas estruturas dissipativas montadas para a feira semanal de Barcelos e concretizado para a exposição Liberdade Imprescindível, que decorreu no Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em 2018. Este é um projeto contextual enquadrado na investigação de doutoramento – SEM ESPAÇO Arquiteturas descartáveis: Uma investigação em desenho – que problematiza as potencialidade do desenho na compreensão de arquiteturas temporárias no espaço urbano.

Que espaços são estes?

O espaço aqui considerado, sendo um espaço não marcado dentro da cidade, é um espaço singular e irrepetível. É um espaço recursivo que deixa de ser o que é para se tornar noutra coisa, definida pelo que nele acontece. Martin Holbraad (2013) caracteriza a noção de recursividade como um conceito que muda de cada vez que é usado para expressar algo, mas essa mudança é construída sobre os usos prévios. Pensar estas estruturas espaciais

como recursivas é considerar que cada nova configuração reage às condições de um contexto e de uma circunstância, mas resulta de uma expectativa criada por um uso prévio.

Epstein-Mervis (2016) defende que estes espaços se tornaram num fenómeno contemporâneo pela impermanência e irreverência. No entanto, as raízes históricas da arquitetura *pop-up* remontam à antiga Roma, onde construções temporárias funcionavam como forma de revolução contra o governo e serviam para o povo celebrar as festividades. Refere ainda que as estruturas *pop-up* constituem-se como uma expressão ousada de pensamento e criatividade e que rompem com as fronteiras da arquitetura tradicional. A instalação *Dismal Land* (2015) de Bansky ou *Etherea* de Edoardo Tresoldi (2018) são exemplos da maleabilidade do conceito *pop-up* e de como a arquitetura, a escultura e a experiência



FIG. 1 *Poéticas do mapa*
Carvão s/ papel cenário, 350 cm x 200 cm (espaço total ocupado por conjunto de 5 peças de dimensões variadas). Instalação *site-specific* na Capela dos Pereiras para a mostra Internacional Lethes Art - Ponte de Lima, junho 2017.



FIG. 2 *Desembaraço*
Carvão s/estrupe e cimento, madeira carbonizada e vedantes industriais, 700 x 300 cm. Instalação *site-specific* na Casa do Artista, Vila Nova de Cerveira para a XIX Bienal Internacional Arte de Cerveira, julho 2017.

se podem combinar num tempo e espaço específico. Aqui, a arquitetura transforma-se numa experiência situada legitimada pelo carácter temporário destas estruturas. Temporário não porque são descartáveis, mas porque são suscetíveis a mudanças instantâneas em tempos específicos. Da mesma forma os espaços *pop-up* distanciam-se da nomeação 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). DePillis (2012) esclarece que o temporário é o novo permanente e que são os eventos que definem estas construções.

É em torno da ideia da temporalidade e espaço-evento que alguns artistas têm ensaiado novas nomeações e modelos de representação destes espaços vividos. Exemplos disso são o termo *throw-away Architecture* (Kaprow, 1966). Arquiteturas descartáveis refere-se às construções que desapareciam no espaço e advém da obra *Fluids*, “(...)um reflexo irónico e humorístico, talvez angustiante de toda a nossa cultura, que é sustentar-se a si própria aumentando, em cada década, o número das suas funções obsoletas” (Kaprow, 1966, p. 173). Já Yoko Ono formula o conceito *instructures* (1966) como instruções inacabadas corporizadas na prática como arquiteturas efémeras, por vezes imaginárias, que se tornam parte de um espaço apenas por um período limitado de tempo, renovando-se constantemente (cf. Rimmaudo, 2016). Mais recentemente, a *potential architecture* de Lucy e J. Orta (2013) invoca uma prática combinada entre arquitetura, moda e intervenção social que se constitui como refúgios temporários para o espaço público.

As formas diferenciadas na prática

artística demonstram a preocupação dos artistas em fazer novos recortes da realidade na relação com estas estruturas.

O projeto

— Sabe menina, nós fazemos turnos a partir das 6-7h da tarde para ir montando as estruturas e amarrar os toldos. Se deixássemos para amanhã não cabiam os camiões, não havia espaço, era uma confusão... Assim, amanhã logo cedo esticamos as lonas e começamos a vender.

E a menina que faz aqui?... Desenhos!?

(Excertos de diálogos recolhidos durante o reconhecimento do lugar)

Desde setembro de 2017 que temos documentado o processo de transformação do Campo da República mais conhecido por “Campo da feira”, na cidade de Barcelos, para hospedar a feira semanal. Da noite para o dia, o amplo parque de estacionamento a céu aberto dá lugar a um conjunto de toldos, bancas e cordas, que se reorganizam entre si e se acomodam no espaço. Num intervalo temporal de vinte e quatro horas, todo o recinto é povoado por uma centena de estruturas dissipativas que reconfiguram o espaço e que, de semana para semana, apresentam ligeiras diferenças por dependerem também elas de um processo mutante e recursivo.

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. Mas como poderá o desenho representar certas condições que estão para além do olhar?

O nosso projeto é potencialmente gerado pelo processo na construção de uma visibilidade. Sobre a importância do processo, J. Jorge Marques defende que “o



FIG. 3 Recolha fotográfica da montagem das tendas na véspera do dia de feira

processo é o que em certo sentido, permite a criação de um espaço simultaneamente táctil e ótico” (2014, p. 102) e que sendo este uma circunstância do desenho torna visível qualquer coisa que não o era.

Com o objetivo definido, começamos por reconstituir da experiência do espaço de duas visualidades: a ótica e a háptica. Ao registo ótico correspondem as imagens derivadas da experiência visual, enquanto que no regime háptico o conhecimento

ocorre através do comportamento do corpo perante os elementos. Da experiência do espaço recordamos os cheiros, texturas, sons; realizamos mapas, listas, esboços... Foram ainda realizados 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 multi-sensorial (cf. Marks, 2000).

59
PSIAX

Num segundo momento apropriamo-nos da lógica do diorama e da reencenação, como modelos para lidar com a recursividade do espaço, mas também da prática do desenho. Segundo Foster (2004) os dioramas são dispositivos de recriação cenográfica onde se pretende condensar dois espaços e tempos num ambiente fechado – o tempo do acontecimento e o espaço da observação. Com um carácter assumidamente mimético, eles constituem-se com uma forma particular de territorializar um acontecimento (cf. Almeida, 2008). Aqui o próprio desenho reage ao espaço como uma reencenação do processo com que as estruturas foram feitas, com o objetivo de encontrar outras formas de caracterizar a identidade do espaço que não é visível nos atributos formais e topológicos. É entre uma imagem especular e uma encenação teatral que a obra assume a sua teatralidade, pela qual o espectador toma consciência de si próprio e do lugar que ocupa.

A instalação do desenho, como em qualquer diorama, determina também as condições da sua própria execução. As características do espaço museológico emprestaram, assim, a sua estrutura para organizar todo o discurso gráfico, numa reencenação continuada do acontecimento real, como um rumor que prolonga os seus efeitos de cada vez que é repetido. O contexto onde a obra foi produzida e a natureza diferenciada dos materiais envolvidos no repertório do desenho alimentaram o processo de criação. O objeto final resulta no reencontro sensorial entre espaço, tempo, corpo e matéria numa reencenação conjunta com o espaço expositivo.

FIGS. 4, 5, e 6 Exemplos de alguns estudos

A Tenda quer-se com quem a entenda... materializa-se num desenho instalado *site-specific*, que se adapta ao espaço encenando um ambiente. A semelhança de um diorama, a instalação assume uma tridimensionalidade que abala as fronteiras perceptivas, por criar uma relação entre espaço, linha e objeto.

A obra é composta por duas peças de papel (com diferentes dimensões) trabalhadas a carvão e vincadas, vedantes industriais e linhas desenhadas diretamente sobre a parede. As peças de papel foram construídas numa relação isomórfica com a forma que os toldos têm na véspera do dia de feira. Numa primeira fase, o papel foi encerado e impregnado com pó de carvão. Seguidamente foi adulterado com um abrasivo para criar diferentes texturas e simular o desgaste das lonas. Por fim foi dobrado como se de um toldo se tratasse. Na segunda fase, e já no local expositivo, foram tomadas as decisões acerca da posição e configuração que a peça teria – a forma, o número de vincos e a volumetria num compromisso com o espaço.

As peças tornaram-se centro de um jogo retórico entre a linha sugerida pelos vincos, a linha desenhada e a linha física corporalizada pelos vedantes industriais. Se no desenho as linhas têm a responsabilidade de organizar o espaço, sugerir direções e definir limites, abertas ao espaço físico elas deram origem a jogos conotativos entre a representação e a fisicalidade, entre o parecer e o ser.

O uso do carvão possibilitou, pela sua taticidade, a incorporação de vestígios do espaço no suporte do desenho. Por sua vez, a fisicalidade dos vedantes industriais enquadram o desenho num campo retórico e performativo e contribuem também 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, e se assume como parte de um diorama (cf. Almeida, 2008, p. 125).



FIG. 7 *A tenda quer-se com quem a entenda...*

Cera e pó de carvão s/ papel fabriano, vedantes industriais e carvão s/ cimento; 350 x 290 cm, 350 x 290 cm; Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, 2018



FIGS. 8 e 9 Detalhe da Peça 1 e da Peça 2

A lógica do diorama formula um dos sentidos possíveis do hiperdesenho – hiper no sentido do que está para além do desenho (cf. 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.

Cartografando

Quando, em 1996, Hal Foster descreveu o paradigma do artista como etnógrafo, defendia uma aproximação da arte aos interesses da antropologia e aos métodos da etnografia. É neste sentido que o desenho se pode aproximar da figura do desenhador-etnógrafo e estabelecer novas relações com o espaço de atuação.

Já não é apenas a geografia que caracteriza o lugar. As fronteiras diluíram-se e configuram-se novas dimensões do tempo e do espaço. As metodologias voltadas para o caminhar – *Walking ethnography* (Ingold & Vergunst, 2008) – têm sido imensamente estudadas para perceber esta nova cidade. Termos como: etnografias móveis (Porter et al., 2010), caminhadas sonoras (Butler, 2006), caminhadas olfativas (*smellwalks*) (Low, 2009) invocam as *mobile investigations* (Pink et al, 2010), enquanto prática investigativa que recorre ao andar como uma abordagem sensível e mais profunda para descobrir e explorar uma experiência multissensorial.

Para Francesco Careri (2007) o exercício de andar pelo espaço constitui-se como um instrumento revelador da cidade atual: fragmentada e instantânea. Muito à semelhança dos situacionistas com a prática da deriva, Careri considera o nomadismo um

método vantajoso para a percepção e descoberta dos espaços da cidade, permitindo-nos construir o nosso próprio mapa com as modificações constantes do território: “A cidade descoberta pelas deambulações dos artistas é uma cidade líquida, um líquido amniótico onde outros espaços são formados espontaneamente.” (Careri, 2007, p. 21). A ideia de uma “cidade líquida” serve para descrever uma cidade onde predomina a ideia de passagem, à semelhança de uma modernidade fluida e efêmera que se traduz numa sociedade em constante mudança (cf. Bauman, 2006).

É também a partir da experiência direta do real que Deleuze e Guattari (1997) defendem a cartografia enquanto método que se forma na própria expressão do percurso (desenhos, mapas). Para estes autores a cartografia é uma prática corporal que faz corresponder os percursos do corpo no encontro com o mundo. Em *Mapping in the folds* Tom Conley aborda a natureza complexa dos mapas na sua relação com os diagramas a partir da filosofia de Deleuze. Para Conley os mapas são espécies especiais de imagem que procedem de um pensamento abstrato: “O mapa torna-se uma máquina que duplica e replica, que dobra e vincula de uma forma coletiva.” (Conley, 2015, p. 5). A ideia de um mapeamento em dobra refere-se à multiplicidade e criação permanente em que espaço-tempo é visto dobrado, enrugado e multi-sensorial. Considerando-se então que o mapa tem implicações sensoriais, ele deixa de ser uma mera representação formal para representar aquilo que nos envolve e a própria mobilidade do corpo.

Este modelo etnográfico, que admite a experiência de novos padrões estéticos e formas de reconhecimento daquilo que nos rodeia, ultrapassa a distinção convencional

entre etnografia e arte, e remete-nos para uma “viragem sensorial” da etnografia (Rutten et al, 2013) paralela a uma “viragem etnográfica” da arte contemporânea (Foster, 1996).

Construir uma visibilidade

É certo que o desenho permite-nos a apreensão fenomenológica da cidade como um inventário de formas e acontecimentos – quer enquanto registo de uma percepção (visual e háptica) quer enquanto forma de invenção ao reencenar os acontecimentos dos espaços.

Enquanto registo de uma percepção, este desenho aproxima-se de um “desenho ativista” (Tshumi, 1966) onde o diagrama conceptual, a transcrição, a sequência e o desenho de grandeza permutável são enunciados como diferentes categorias para pensar o lugar além do registo ótico e normalizado das suas representações. Numa abordagem próxima, Catherine Dyrssen (2011) propõe a performatividade como abordagem à arquitetura e defende a performance como uma importante ferramenta para a descoberta de 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. De forma semelhante Michael Croft (2013) advoga um desenho que se assume como um gerador na construção da tridimensionalidade do espaço através da experiência física do lugar que o corpo em movimento possibilita.

Enquanto invenção, o desenho revela-se na oportunidade de explorar e cruzar dimensões, adotando a condição híbrida que caracteriza o hiperdesenho (cf. 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. Para Sawdon & Marshall “o hiperdesenho surge parcialmente desta limitação do espaço, assumindo uma abordagem mais ampla e sem restrições (...)” (2012, p. ix). Também Meskimmon (2012) refere-se ao hiperdesenho como um potenciador de novos caminhos, enquanto Cocker (2012) o concebe como uma possibilidade de expansão e mutabilidade da prática.

É pela condição híbrida do desenho – uma condição que lhe é intrínseca pela impossibilidade de ser caracterizado por um meio ou material – que a prática se abre a uma variedade infinita de expressões artísticas e instrumentais, gerando conhecimentos múltiplos sobre o mesmo objeto. Que conhecimento resulta, pois, desta experiência desenhada dos espaços *pop-up*? Antes de mais, um conhecimento experiencial do resultado intercambiável entre a percepção 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 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, promovendo um forte sentido de lugar.

— E a menina que faz aqui?... Desenhos!

— Sim... Desenhos.

(Excertos de diálogos recolhidos durante o reconhecimento do lugar)

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, P. L. (2008). *La Dimensión Performativa de la Práctica Pictórica: Análisis de los Mecanismos de Transferencia-de-Usos entre Distintos Campos Performativos* (Tese de Doutoramento). Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco.
- Augé, M. (1992). *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da modernidade*. Lisboa: 90ª Editora.
- Careri, F. (2007). *Walkscapes: El Andar Como Práctica Estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Print, Land & Scape Series.
- Bauman, Z. (2006). *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge: Polity Press.
- Cocker, E. (2012). “Hyperdrawing-The Position”. In P. Sawdon; & R. Marshall (Eds.) (2012), *Hyperdrawing, Beyond the lines of contemporary art*. London: I.B.Tauris.
- Conley, T. (1998). Mapping in the Folds: Deleuze “Cartographe”. *Discourse*, 0 (3), 123-138. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/41389502>
- Croft, M. (2013). Drawing with a view to architecture: An approach to drawing that begins to suggest a different way of articulating space in P. L. Almeida, M. B. Duarte; & J. T. Barbosa (2014), *Drawing in the University Today*: Porto: i2ADS.
- Deleuze, G.; & Guattari, F. (1997). *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Trad. Suely Rolnik) (vol. 4.). São Paulo: Ed.34.
- Depillis, L. (2012). “Temporary is the new Permanent”. Acedido a 16.05.2018, disponível em <https://www.washingtoncitypaper.com/home/contact/13048439/lydia-depillis>.
- Dyrssen, C. (2011). Navigating in Heterogeneity: Architectural Thinking and Art-based Research. In M. Biggs, & H. Karlsson (Eds.). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. New York: Routledge, pp. 223-239.
- Epstein-Mervis, M. (2016). The Rise and Rise of Pop-Up Architecture. Consultado em 3 de maio de 2017, em <http://www.archdaily.com/author/marnieepstein-mervis>.
- Foster, H. (1996). The artist as ethnographer. *The return of the real*. Londres: The MIT Press.
- Foster, H. (2004). *Prosthetic Gods*. Cambridge: The MIT Press.
- Holbraad, M. (2012). *Truth in Motion: The Recursive Anthropology of Cuban Divination*, Chicago and

- London: University of Chicago Press.
- Ingold, T. & Vergunst, J. L. (Eds.). (2008). *Ways of walking: ethnography and practice of Foot*. Surrey: Ashgate Publishing.
- Kaprow, A. (1966), La Sfida del Sistema. Metro (Venice) 14 (June 1966). In Molesworth, H. (2003), *Work Ethic*. Baltimore, Md: Pennsylvania State University Press.
- Marques, J. Jorge (2014). *O processo como circunstância do desenho: Contribuições para o estudo de modelos experimentais de processo* (Tese de Doutoramento). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal.
- Marks, L. U. (2000). *The Skin of Film - Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke University Press.
- Meskimmon, M. (2012). Hypredrawing-The Position. In P. Sawdow; & R. Marshall (Eds.) (2012), *Hyperdrawing, Beyond the lines of contemporary art*. London: I.B.Tauris.
- Ono, Y. (1966). In A. Rimmaudo (2016), Yoko Ono e a poética do efêmero". *Archives of Women Artists* [Online]. Acedido a 23.07. 2018, disponível em <https://awarewomenartists.com/magazine/yoko-ono-and-the-policy-of-lephemere>, colocado online a 04 de outubro de 2016
- Orta, L.+ J. (2013). *Potential Architecture*. Bologna: Damiani.
- Pink, S., Hubbard, P., O'Neill, & M., Radley, A. (2010). Walking across disciplines: from ethnography to arts practice. *Visual Studies*, v. 25, n. 1, pp. 1-7.
- Porter, G. et al. (2010). Where dogs, ghosts and lions roam: learning from mobile ethnographies on the journey from school. *Children's Geographies*, v. 8, n. 2, pp. 91-105,
- Sawdow, P., & Marshall, R. (Eds.). (2012). *Hyperdrawing, Beyond the lines of contemporary art*. London: I. B. Tauris.
- Rutten, K., Dienderen, A., & Soetaert R. (2013). Revisiting the ethnographic turn in contemporary art. *Critical Arts*, 27:5, pp. 459-473.
- Tschumi, B. (1996). *Architecture and disjunction*. New York: The MIT Press
- Turner, W. V. (1977). Variations on a Theme of Liminality. In Moore, S. F., & Myerhoff, B. G. (Eds.), *Secular Ritual*. Assen: Van Gorcum.

NOTA BIOGRÁFICA**Flávia Costa**

Mestre em Desenho e Técnicas de Impressão pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2013) e Doutoranda em Artes Plásticas pela mesma faculdade.

flaviammcosta@gmail.com

Paulo Luís Almeida

Professor Auxiliar no Departamento de Desenho da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; Investigador no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS / FBAUP);

palmeida@fba.up.pt