

# **FRONTEIRA, MODELO OU A IMAGEM DE ALGUMA COISA**

Carlos Alexandre Rodrigues

Trabalho de Projeto para a obtenção  
do Grau de Mestre em Artes Plásticas

ORIENTADOR / COORIENTADORA

Professor Samuel Rama

Professora Susana Gaudêncio

ESAD – Caldas da Rainha, 2015





# **FRONTEIRA, MODELO OU A IMAGEM DE ALGUMA COISA**

Carlos Alexandre Rodrigues

## AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que acreditaram, que me ajudaram e apoiaram,  
a todos aqueles que estiveram sempre ao meu lado, incondicionalmente!

## ÍNDICE DE CONTEÚDOS

<b>RESUMO/ABSTRACT</b>	5
<b>PALAVRAS-CHAVE</b>	5
<b>INTRODUÇÃO</b>	8

### **CAPÍTULO I**

<b>O CONTEXTO</b>	10
<b>1.1</b> Colecionar Imagens – O Arquivo	11
<b>1.2</b> O espaço urbano e suburbano, a ocupação e o olhar	20
<b>1.3</b> Do lugar ao objeto arquitetónico	29
<b>1.4</b> Métodos e processos – O <i>Atelier</i>	34

### **CAPÍTULO II**

<b>PROJETO ARTÍSTICO</b>	37
<b>2.1</b> Sobre o projeto - Notas prévias	38
<b>2.2</b> Fronteiras e limites	42
<b>2.3</b> Arquiteturas falidas	60
<b>CONCLUSÃO</b>	77
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	79
<b>ÍNDICE DE IMAGENS</b>	81

## Resumo

Este trabalho tem como objetivo refletir e convidar à reflexão sobre as diferentes dimensões contidas em trabalhos plásticos, desenvolvidos continuamente ao longo dos últimos dois anos.

É a partir do uso de diferentes registos do espaço urbano e suburbano, ocupado e desocupado, que se estabelecem relações de carácter social, natural, artificial e estético. As marcas humanas na paisagem e os vestígios arquitetónicos que nos remetem à industrialização e a lógica do subúrbio, caracterizadores de espaços, serão tratados enquanto imagens.

Que leituras podemos obter a partir da análise destes dois tipos espaços? De que forma é que todo este processo afeta o nosso entendimento da cidade fragmentária? O que faz dos espaços urbano ou suburbano, construído e desocupado, uma ocupação e transformação territorial pela ação do homem, um reflexo da sociedade, um lugar de memórias, um arquivo vivo da passagem do tempo?

O projeto a desenvolver no contexto da presente dissertação reflete sobre estas e outras questões relacionadas com a *práxis* de *atelier* e a atividade simultânea de apropriação e constituição de um arquivo, sobre o qual se pensa e desenvolvem as ideias, tornando possível a criação de trabalhos plásticos inseridos na prática da criação em arte contemporânea.

## Palavras-chave

Lugar – Espaço Urbano – Espaço Suburbano – Fronteiras – Construção – Limites – Memória – Imagem

## **Abstract**

*This work aims to reflect and invites the reflection on the different dimensions contained in artistic works, developed continuously over the past two years.*

*It is from the use of different registers of urban and suburban space, occupied and unoccupied, that social, natural, artificial and aesthetic relations are established. Human marks left on the landscape and the architectural traces that lead us to industrialization and the logic of the suburb, characterizing spaces, will be treated as images.*

*What readings can we get from the analysis of these two types spaces? How does all of this affect our understanding of the fragmented city? What makes the urban or suburban spaces built and unoccupied, an occupation and territorial transformation by man, a reflection of society, a place of memories, a living archive of the passage of time?*

*The project to be developed in the context of this essay reflects on these and other issues related to the praxis and the simultaneous activity of appropriation and constitution of an archive on which ideas are developed, making it possible to create artistic works inserted in the contemporary art practice.*

## **Keywords**

*Place - Urban Space - Suburban Space - Borders - Construction - Limits - Memory - Image*

***“... ao princípio havia isto: uma paisagem e lá  
dentro pôs-se uma fábrica.***

***... ao princípio havia isto: uma fábrica e em  
torno dela pôs-se a paisagem”***

Jean-Luc Godard, *Numéro deux*, 1975

## Introdução

Os últimos anos são exemplo de uma prática artística em que variadas metodologias operativas atuam sobre diversos tipos de *media*, como a pintura, o desenho, a fotografia e objetos tridimensionais – convergindo em temáticas e campos disciplinares diversos, como a geografia, arquitetura, urbanismo, arqueologia, antropologia ou sociologia, não com a intenção de os tratar enquanto tais matérias, mas convocando os seus assuntos para o projeto de artes plásticas.

Todas as afinidades, ideias práticas e teóricas abordadas e exploradas nesta dissertação ocorreram na sua maioria depois da realização do trabalho.

Esta teorização, pensada e estruturada sob a forma de ensaio, relaciona-se com o *modus operandi* de uma prática artística multidisciplinar, centrada em assuntos relativos ao *espaço urbano* e *suburbano*<sup>1</sup> e nos seus elementos constituintes.

A apropriação artística de técnicas de inventário e catalogação, num gesto simultaneamente arquivístico e estético, consolidam-se numa coleção de imagens que tornam possíveis pensar a prática artística. Estas imagens servem como catalisador ou matriz para a criação de novas imagens ou objetos.

Esta investigação pode ser definida como uma tentativa de, a partir dos desenhos dos limites do território, do traçado urbanístico, dos elementos e infraestruturas construídas, produzir novas imagens.

Trabalhar a partir do real, criando um simulacro baseado em elementos formais, como linhas, contornos, paredes, aberturas, limites ou fronteiras, permite a integração e interpretação, no contexto da prática artística, de pormenores distintivos do seu carácter, explorando esses elementos através de métodos de composição como a sobreposição, repetição, oposição, acentuação, redução, etc.

Inseridos numa prática artística contemporânea, utilizam-se meios de representação multidisciplinares, bidimensionais e tridimensionais, como a fotografia, o desenho, a pintura e outros objetos produzidos em contexto de *atelier*. Os diversos elementos surgem dependentes das necessidades específicas para a concretização de cada um dos trabalhos desenvolvidos,

---

<sup>1</sup> Entendo espaço urbano e suburbano, como sítios com demarcações físicas no espaço cujos usos os qualificam. O lugar urbano está inserido na cidade, o suburbano é um lugar intersticial no prolongamento do urbano.

podendo os objetos serem apresentados individualmente ou como parte integrante de uma série.

\*

A estrutura desta dissertação é organizada em dois capítulos, *O Contexto* e o *Projeto Artístico*. No primeiro capítulo são abordadas questões que antecedem o trabalho plástico, este é dividido em quatro pontos: *Colecionar Imagens – O Arquivo; O espaço urbano e suburbano, a ocupação e o olhar; Do lugar ao objeto arquitetônico* e *Métodos e processos – O Atelier*. No segundo capítulo, *Projeto Artístico*, são apresentados três pontos: o primeiro, notas prévias sobre o projeto prático; o segundo, *Fronteiras e limites*, onde são expostos os trabalhos que remetem para projetos desenvolvidos a partir de referentes de lugares, terrenos, loteamentos, entre outros, e dos seus desenhos espaciais; e o terceiro e último ponto, *Arquiteturas Falidas*, em que será exposto um conjunto de trabalhos que remetem ao referente arquitetônico.

Olhando para o corpo de trabalho desenvolvido, existe uma linha de continuidade que une todos os projetos independentemente do tema, por norma, essa linha tende a ser o espaço urbano e o espaço suburbano, a sua representação e caracterização física.

# CAPÍTULO I

## O CONTEXTO

## 1.1

### Coleccionar Imagens – o Arquivo



1. Damien Hirst- *Signification (Hope, Immortality and Death in Paris, Now and Then)*. 2014

Neste primeiro capítulo, *Colecionar imagens – O Arquivo*, são introduzidas algumas noções sobre a recolha e coleção de imagens, a constituição de um arquivo pessoal. Serão também exemplificados modos de atuar dentro destas práticas, tanto de diferentes autores, bem como o meu próprio caso.

Na generalidade podemos considerar que a recolha e coleção, são atividades diversas e passíveis de existirem uma sem a outra<sup>2</sup>, no entanto, no meu caso, uma conduz à outra.

Colecionar é a ação de “fazer coleção de; coligir; ajuntar; reunir; compilar”.<sup>3</sup> Do ponto de vista pessoal, o ato de colecionar, surge de uma necessidade impulsiva e, por vezes, irracional. Quando pensados os motivos pelos quais reunimos, compilamos, ou juntamos, considero que somos confrontados com as relações que temos com o passado.

Maria Filomena Molder, em *A paixão de colecionar em Walter Benjamin*, escrevendo sobre o entendimento de Hanna Arendt acerca da *catástrofe da história da civilização ocidental*, entende que “... a operação de recolha entre os restos possibilita a sua preservação.”<sup>4</sup> e a que Benjamin também compreende os contornos que possibilitam “filmar essa missão do colecionador: salvar preciosos fragmentos. A confluência entre um modo de ver excêntrico, passado de moda, e o caminhar do mundo moderno não é a ordem do acaso; na realidade, só a perspetiva de um colecionador poderia captar o verdadeiro aspeto com que as coisas aparecem no desespero do nosso presente”.<sup>5</sup>

Ao colecionar e classificar imagens ou objetos estamos, também, a conferir-lhes um valor adicional. Quando resgatados do imenso fluxo de imagens e dos demais objetos que são produzidos, e a que temos acesso diário, identificamos alguma característica que nos agrada e que queremos preservar como parte de um todo. Inconscientemente atribuímos algum valor especial a estas coisas e, em certa medida, elas assumem o carácter de documento. Se for nossa intenção, podemos contar uma história com eles, segundo Molder: “...Os colecionadores são, deste modo, no entender de Walter Benjamin, fisionomistas do mundo dos objectos”.<sup>6</sup>

Na prática de colecionar, vejo-me de duas formas. A primeira como um *respigador*, apropriando-me de imagens, na segunda como *fazedor* de imagens. Respetivamente, na primeira, as imagens

---

<sup>2</sup> ABREU, Maria Luísa. **Porquê Ser Um Quando Podemos ser Vários?**. Caldas da Rainha: ESAD Caldas da Rainha, 2015. Dissertação de mestrado.

<sup>3</sup> *Colecionar* in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2015. [Consult. 15 Set. 2015]. Disponível em: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/colecionar>

<sup>4</sup> MOLDER, Maria Filomena. **A paixão de colecionar em Walter Benjamin**. Lisboa: Culturgest, 2007

<sup>5</sup> MOLDER, Maria Filomena. **Semear na Neve**. Lisboa: Relógio d'Água, 1999, pp.40-54

<sup>6</sup> Idem.

provêm de diversos locais - o espaço físico e o espaço digital, permitindo coligir, entre outros, mapas cartográficos, plantas arquitetônicas, atlas<sup>7</sup>, bancos de imagens *online*, imagens de satélite, etc., sendo que, normalmente, a recolha das imagens é feita em *atelier*. A segunda, como *fazedor* de imagens, toma como base que este “fazer” assenta no registo fotográfico e no desenho à vista. Habitualmente o método utilizado, para ambos os casos, é intuitivo, e traduz-se na escolha e isolamento de espaços urbanos e suburbanos pela deambulação - caminhar, olhar, isolar e registar. Procedo, assim, a um levantamento fotográfico seletivo e não exaustivo, algo instantâneo pela possibilidade do ato fotográfico captar aquelas características que se perceberam num determinado momento.

A recolha de imagens ou desenhos, tanto na minha prática como segundo os exemplos que apontarei, é indexada pela ordem que os colecionadores considerem adequada para o fim a que se destinam, sendo o início da constituição de um arquivo.

Existem, nas mais diversas áreas, as práticas de colecionar, catalogar e ordenar, vejamos agora alguns exemplos:

A ciência é um bom exemplo do recurso a imagens ilustrativas, diagramáticas, esquemáticas, entre outras, com o objetivo de consolidar, aferir, exemplificar e ilustrar uma situação, pensamento ou teoria. No entanto, na minha opinião, geralmente a mera recolha de imagens não é imediatamente destinada à produção “artística”, embora também considere que, por exemplo, no caso da ilustração científica, são muitas vezes evidentes as influências dos padrões estéticos utilizados numa determinada época.

Charles Darwin, quando fez a sua primeira grande viagem<sup>8</sup>, em 1831, com o objetivo de exercer funções de geólogo, botânico e zoologista, trouxe consigo centenas de amostras científicas recolhidas no contexto da sua atividade. Ao chegar a Cambridge, esses exemplares foram

---

<sup>7</sup> A título de curiosidade, a referência bibliográfica dos atlas com que trabalhei foram: MATTOSO, António. **Documentação Cartográfica – Anexo ao Compêndio de Geografia Geral**, 2ª Ed. 1934.

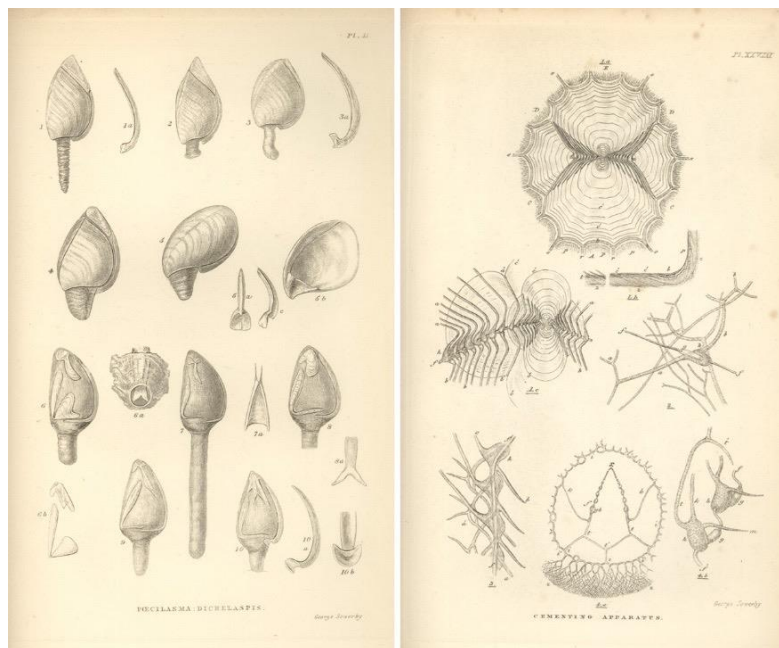
DEBENHAM, Frank; MAURE, Francisco Vázquez. **Grande Atlas Mundial. Lisboa: Selecções de Reader's Digest**, 1978.

<sup>8</sup> “*In August 1831 Darwin took an important and instructive geological tour of Wales (...) It was the offer to travel on board HMS Beagle as naturalist. The Beagle voyage is recounted in many works, foremost of which is Darwin's own Journal of researches (1839). Throughout the voyage Darwin shipped home thousands of geological, botanical and zoological specimens to Henslow in Cambridge.*”

WYHE, John van - **Charles Darwin's Cambridge Life 1828-1831**. Journal of Cambridge Studies. [Em linha] Vol 4. No.4, p.11 Dez.2009. [Consult. 23 Ago]. Disponível em: [http://darwin-online.org.uk/people/van\\_Wyhe\\_2009\\_CharlesDarwin'sCambridgelife.pdf](http://darwin-online.org.uk/people/van_Wyhe_2009_CharlesDarwin'sCambridgelife.pdf)

classificados segundo a Taxonomia<sup>9</sup> de Lineu, nas seguintes categorias: *Reino, Divisão ou Filo, Classe, Ordem, Família, Género e Espécie*.

Entre outros, os objetivos de Darwin seriam, a documentação do máximo de exemplares para desenvolver estudos de anatomia comparada com intenção de compreender as relações entre espécies e a respetiva distribuição geográfica. A par da classificação e conservação taxonómica das espécies, também usou as suas ilustrações para ensino e memória futura.



2. Darwin, C. R. - *Living Cirripedia, The Balanidæ, (or sessile cirripedes); the Verrucidæ*. 1854

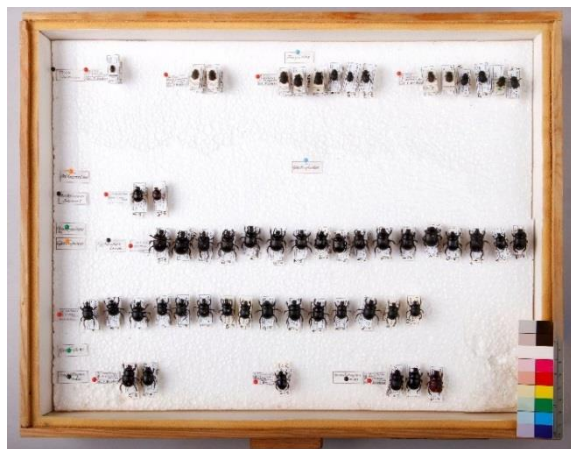
“ (...) O espírito colecionista dos naturalistas dos sécs. XVII e XVIII estará documentado com gravuras da época, espécimes, objectos naturais, (...) um gabinete de curiosidades naturais.”<sup>10</sup>

Nos casos das ilustrações e das caixas entomológicas que podemos encontrar nas mais variadas coleções dos museus de história natural no mundo, verificamos diversas espécies documentadas e habitualmente agrupadas por famílias, como por exemplo na *Caixa*

<sup>9</sup> “A *Taxonomia de Lineu é extensamente usada nas ciências biológicas. Desenvolvida por Carolus Linnaeus no Século XVIII durante a grande expansão da história natural. A taxonomia de Lineu classifica as coisas vivas em uma hierarquia, começando com os Reinos. Reinos são divididos em Filos. Filos são divididos em classes, então em ordens, famílias, gêneros e espécies e, dentro de cada um em subdivisões. Grupos de organismos em qualquer uma destas classificações são chamados grupos taxonómicos.*” [Consult. 07 Set. 2015]. In: <http://w3.ualg.pt/~mvalente/varios/taxonomia.html>

<sup>10</sup> FEIJÓ, José. **A Evolução de Darwin em Exposição**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

Entomológica da colecção de insectos do Museu Nacional de História Natural e da Ciência [figura3], contendo exemplares de besouros da espécie *Trogidae*, *Geotrupidae*<sup>11</sup>.



3. Caixa Entomológica. Colecção de insectos do MNHNC. (2014)

Este tipo de coleções permite a comparação de elementos de famílias, géneros e espécies, dentro do mesmo grupo, para que, em rigor científico, se possa estudar e documentar as mais diversas variedades biológicas. O valor destas coleções é tanto maior quanto a sua homogeneidade dentro do mesmo tipo de exemplar.

Outro tipo de coleções existem, em que podemos encontrar diversos objetos ou coisas distintas, e que podem não se relacionar aparentemente como, por exemplo, os gabinetes de curiosidades, desde os mais antigos até aos contemporâneos, outro caso, o *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, onde os objetos não se relacionam por semelhança mas sim pela heterogeneidade da coleção e que Warburg enquadra na sua Lei da *Boa Vizinhança*.

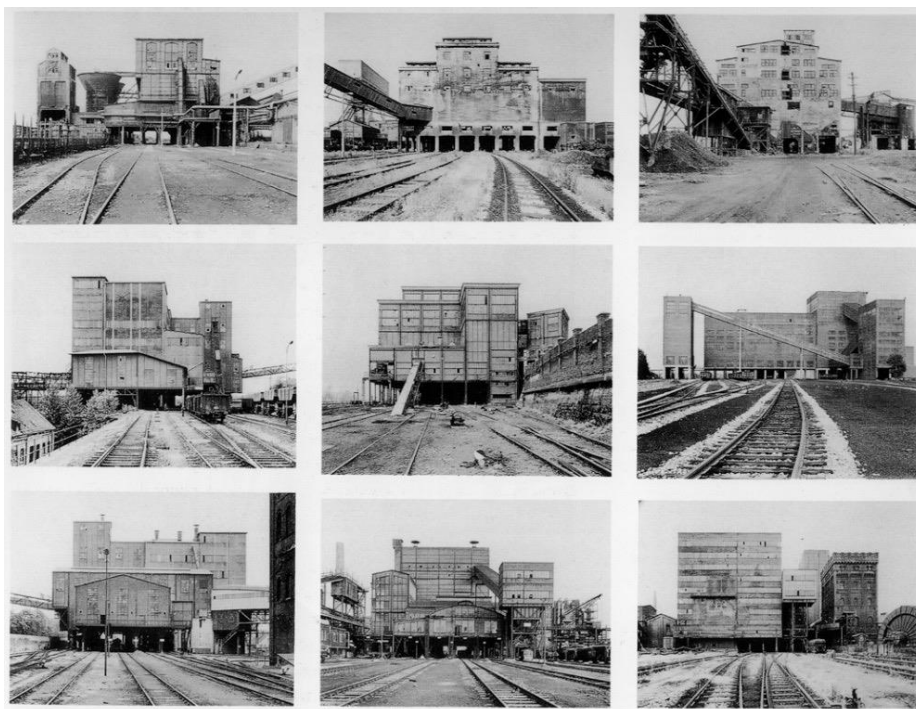


4. Aby Warburg - *Atlas Mnemosyne* . 1925

<sup>11</sup> Transcrito de: <http://digital.museus.ul.pt/items/show/3636> [Consult. 26 Ago. 2015].

Ambos os casos propõem a criação de um método de categorização e de organização, para que as imagens do mesmo tipo possam ser analisadas dentro do seu grupo.

Interessa aqui referir exemplos que, diretamente no campo da arte, estabelecem uma proximidade com os primeiros exemplos, nomeadamente com os modelos pensados por artistas, como a dupla Bernhard e Hilla Becher com o conjunto da sua obra iniciada em 1958, ou Gerhard Richter com a obra *Atlas*, cujas imagens começou a reunir em meados dos anos 60.



5. Bernhard e Hilla Becher - *Preparation Plants*. Circa 1960

Ao contrário dos primeiros exemplos, quais as formas que estes artistas encontram para reunir e agrupar os seus trabalhos, o que selecionar?

No primeiro caso, a dupla de artistas em entrevista a Lynda Morris, afirma algo com que me identifico. O casal Becher, quando questionados sobre os valores que o seu trabalho levanta, respondem: “Somos bastante afortunados uma vez que a área em que trabalhamos está muito completa de elementos, não temos problema com material, só um problema na seleção”<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> BECHER, Bernd; BECHER Hilla. **Bernd & Hilla Becher**. London: Arts Council of Great Britain. 1974. (Tradução livre para o português)

A dupla documenta e reúne imagens de elementos, dentro de grupos específicos, que determinam as suas séries como, por exemplo, depósitos de água, silos, gasômetros, entre outros. Uma análise a cada grupo permite detetar os seus tipos, as variações dos limites e formas.

No segundo exemplo, em *Atlas de Gerhard Richter*, Benjamin Buchloh afirma:

“o arquivo anômico, eles merecem atenção tanto por sua impressionante homogeneidade e continuidade (como no caso do trabalho do casal Becher) quanto pela flagrante heterogeneidade e descontinuidade que define o Atlas de Richter”. Ambos seguem a ordenação estrutural de um arquivo, a sua interminável multiplicidade e seriação e “anseio por uma totalidade compreensiva – para fazer deles os princípios da organização formal do trabalho”<sup>13</sup>



6. Gerhard Richter – *Atlas* (Vista da instalação no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona). 1999

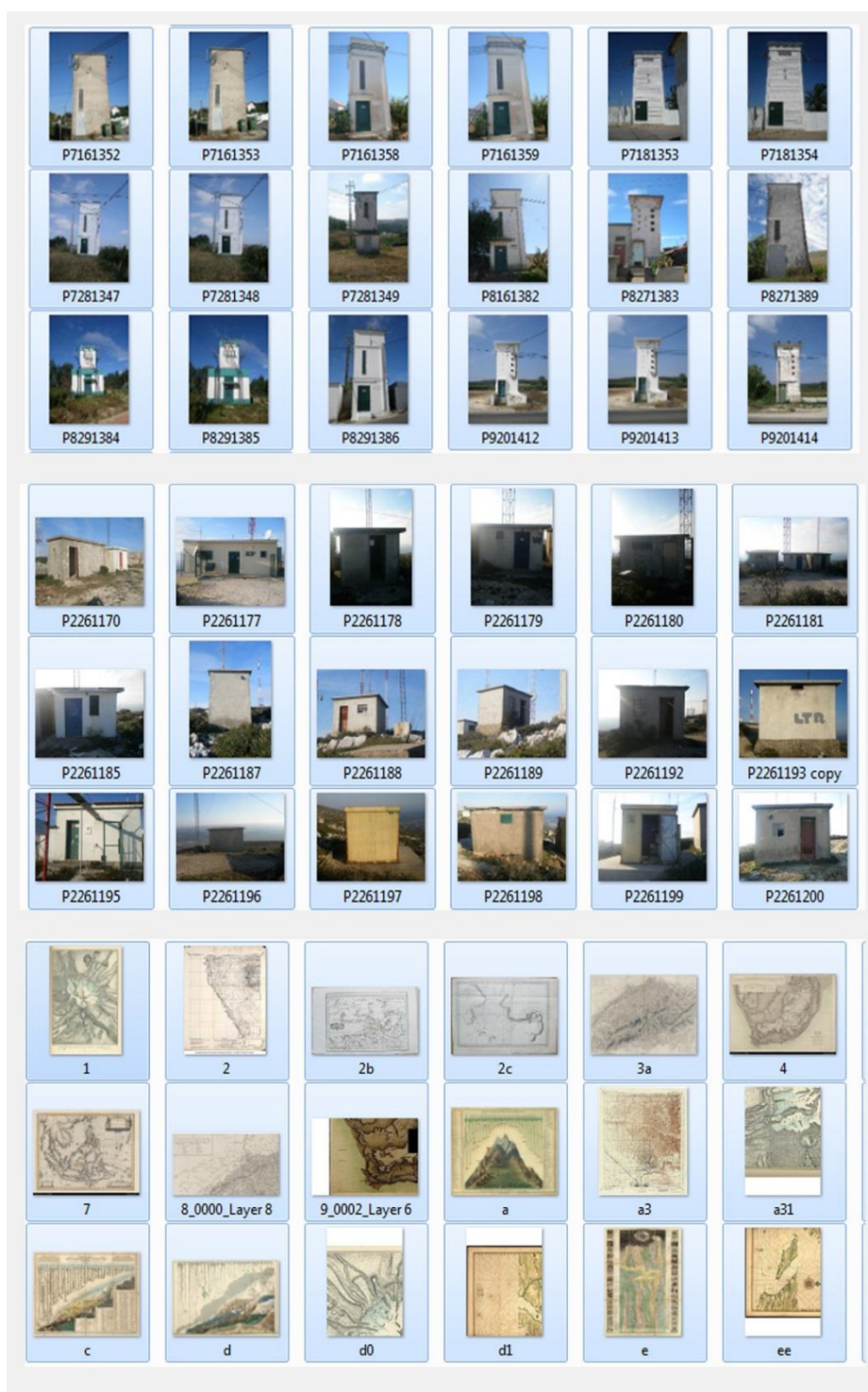
Considero que todos os casos apontados são plausíveis e possíveis, sejam eles por reunir elementos por semelhança ou por diferença.

Cabe a cada colecionador definir os tipos de interesse que pretende integrar, podendo assim alterar as leituras que lhes serão atribuídas.

---

<sup>13</sup> BUCHLOH, Benjamin. **Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico**. Revista Arte&Ensaio. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ [Em linha]. Nº19 (2009). [Consult. 5 Ago. 2015]. Disponível em: [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22\\_Benjamin\\_Buchloh-.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Benjamin_Buchloh-.pdf)

No meu caso particular procuro elementos do mesmo género, que se relacionem por semelhança, para que na sua reunião, dentro dessa norma consiga convocar o máximo de diferenças possíveis. Como exemplo, na imagem 7, podemos observar quatro exemplos do arquivo digital, separados por grupos.



1. Arquivo Pessoal - Organização por Grupo – Cabines Elétricas; Abrigos agrícolas e Mapas II

Neste ponto será útil detalhar os objetivos dos meus procedimentos na construção deste projeto. Um deles, e o mais claro, é a procura de referentes para iniciar novas séries de trabalhos, novas imagens. Outros, não tão certos, poderão ser a busca utópica de um modelo, ou mesmo de um arquétipo, dentro de todas as imagens recolhidas que constituem o meu arquivo. Organizados sob a lógica de uma (possível) continuidade, estas imagens conferem à relação temporal (que também documentam) a importância de um princípio de conhecimento.

Não pretendo tratar estas imagens enquanto *ícones* (ou imagens cristalizadas), mas sim mostrar imagens filtradas pela apreensão de momentos de observação do material recolhido. A observação das imagens e posterior concretização em trabalhos plásticos são constantemente problematizadas enquanto memória imediatamente antecedente aos que se seguirão.

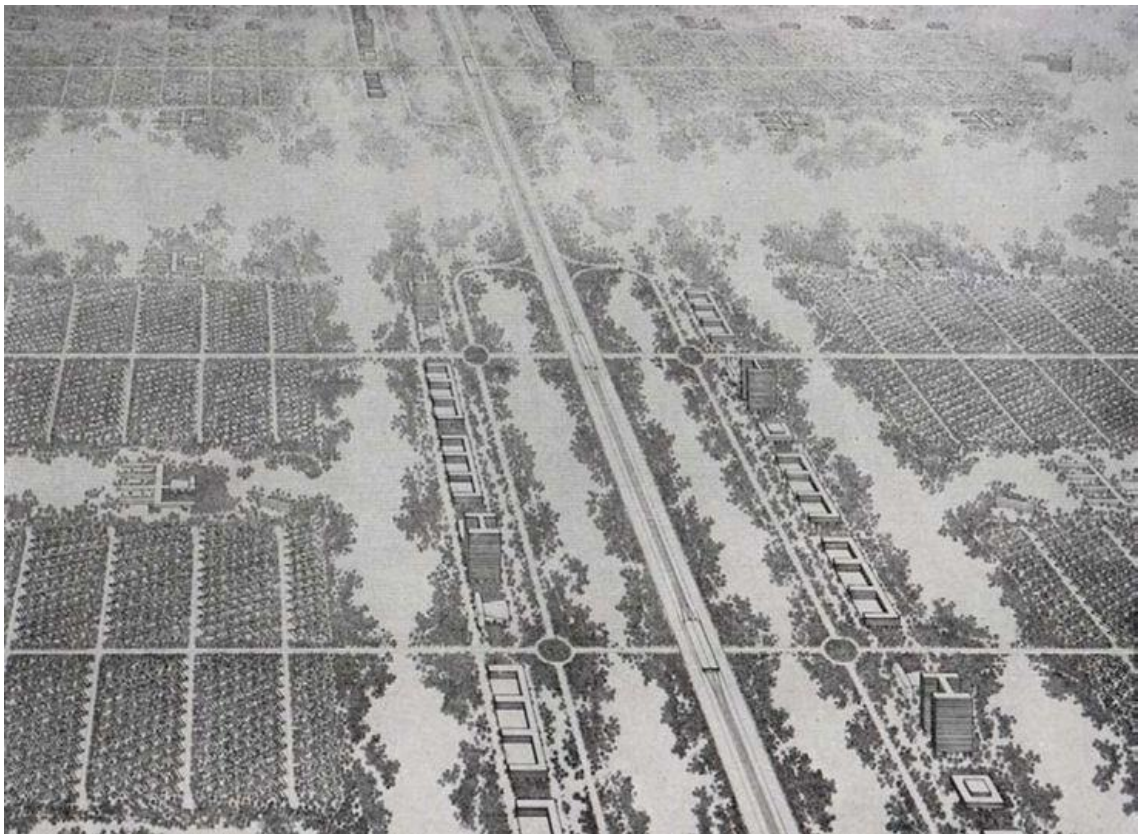
O resultado será o agrupamento de elementos dentro do mesmo contexto e que, por semelhança, traduzam as suas diferenças enquanto imagens, ainda que muitas vezes ocorram diferenças mínimas que apenas possam ser percebidas não a partir de um trabalho individual, mas sim de uma série.

## 1.2

### O espaço urbano e suburbano, a ocupação e o olhar

*“Não é disto que é feita a cidade, mas sim das relações entre as medidas do seu espaço e os acontecimentos do seu passado: a distância a que está do solo um lampião e os pés a balançar de um usurpador enforcado (...) É desta onda que reflui das recordações que a cidade se embebe como uma esponja e se dilata. Uma descrição de Zaíra tal como é hoje deveria conter todo o passado de Zaíra”<sup>14</sup>*

Italo Calvino, *As Cidades Invisíveis*.



2. Ludwig Karl Hilberseimer, *Decentralized City*, 1944

---

<sup>14</sup> CALVINO, Ítalo. *As cidades Invisíveis*, Editorial Teorema, Lisboa. 1990, pp. 13 – 14

O segundo ponto do primeiro capítulo, tem por objetivo a contextualização das imagens que seleciono, sendo inevitável falar dos locais da sua proveniência, o espaço urbano e suburbano<sup>15</sup>, a sua ocupação e as transformações que aí ocorrem.

É sabido e registado nos compêndios da história do século XIII, que Marco Polo chega a Cambaluc, atual Pequim, e lá permaneceu 17 anos, desempenhando funções diplomáticas na corte de Kublai Khan. O mesmo autor, em *As Cidades Invisíveis*, cria um imaginário e fantástico diálogo entre “o maior viajante de todos os tempos”, Marco Polo, e o imperador tártaro, Kublai Khan, senhor de um vasto império no Extremo Oriente. Marco Polo seria os olhos e a voz que descreveriam ao imperador as maravilhas do seu território.

Totalmente ficcionadas, as 55 cidades descritas por Marco Polo não existem na nossa realidade – seria impossível, visto que praticamente todas desafiam os princípios fundamentais físicos e lógicos do nosso mundo.

O que exalta esta obra de Calvino é a ideia de um explorador que terá de descrever as diversas e diferentes cidades que supostamente viu. Pela descrição, para além do espaço e do tempo, o autor tenta alcançar a história dos lugares enquanto processo natural e cultural de um lugar.

No âmbito do meu projeto, pretendo realizar pesquisas direcionadas, tentando responder a várias questões: O que procuro? Com que sentido? Que referências tenho? Agindo criticamente sobre o que se constitui como paisagem urbana e suburbana, a permeabilidade da sua estrutura e a relação entre os volumes e superfícies.

Conforme mencionei no primeiro ponto deste capítulo, atuo como *fazedor* de imagens, este “fazer”, assenta no registo fotográfico e no desenho à vista. Como um respigador, aproprio-me de imagens de diversas origens.

Em cada um dos contextos estabeleci relações entre o construído, o devoluto, o natural, o abandonado, a ruína, a fronteira, os limites, o conjunto, o tempo e o espaço.

Na primeira situação, o método aplicado foi o do “encontro” aleatório de lugares que me despertem algum tipo de atenção, podendo circunscreve-los (isolando-os do meio envolvente) e onde posso deambular para proceder a levantamentos fotográficos seletivos e instantâneos. No segundo caso, para a apropriação de imagens, as características procuradas são idênticas. Associa-se a este método uma circunstância particular (que particularizarei adiante),

---

<sup>15</sup> Vide nota n.º 1.

nomeadamente a recolha de imagens feita através de ferramentas como o *Google Earth* ou por outro meio de recolha de imagens de satélite.

Concentrei-me em espaços abandonados, na ruína, terrenos sem uso, sobrantes e na sua relevância em termos de individualidade e ainda como se inserem em determinados locais. Os espaços desocupados constroem e desenham o espaço urbano e suburbano. Tornam-se lugares periféricos dentro da cidade. Estes espaços urbanos são “lugares sem nome”, são espaços vagos.

O arquiteto, historiador e filósofo, Ignasi de Solà-Morales Rubió, no seu artigo *Terrain Vague*, expõe o seu pensamento afirmando que: “a representação da metrópole teve diversos meios de representação, usando como um meio privilegiado, a fotografia.”<sup>16</sup> A representação de diversas cidades ocidentais, bem como locais inabitados de diversas partes do mundo, entraram no nosso imaginário através da fotografia. Os diversos temas fotografados constituem o principal veículo de informação para a tomada de consciência do que é a construção e realidade humana e a metrópole moderna.

A manipulação das imagens capturadas pela máquina fotográfica, os seus enquadramentos, composição e detalhes, influenciaram decididamente a nossa perceção dos trabalhos arquitetónicos fotografados.

A mesma “verdade” pode aplicar-se à nossa compreensão da cidade, sendo evidente que, através da fotografia, a nossa imaginação é moldada e o olhar é construído, sendo assim possível a acumulação direta de experiências relativas a locais em que não vivemos.<sup>17</sup>

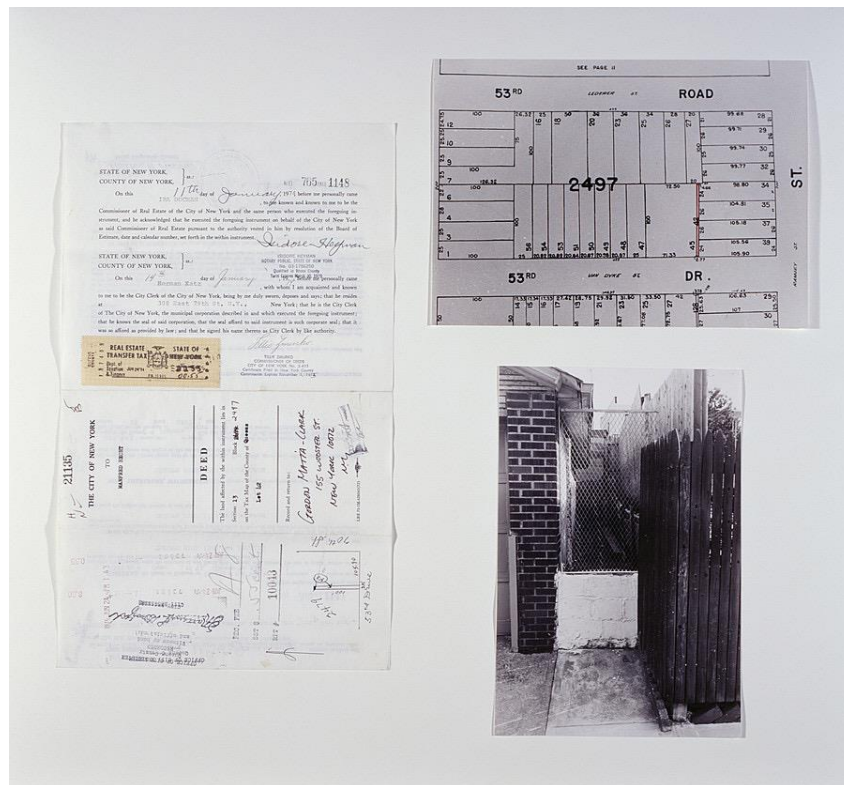
Gordon Matta-Clark é um exemplo pela forma como trabalhou a arquitetura, o espaço, o tempo e a perceção da cidade. No início dos anos 70 Matta-Clark adquiriu 15 pequenas parcelas de propriedades em Queens, Nova Iorque. A estas propriedades, no seu conjunto, chamou “*Reality Properties: Fake Estates*”. Estes pequenos espaços urbanos contornam os outros, formando “espaços entre os espaços”, e que também lhes podem servir de fronteira e limite. Estas parcelas, sem valor imobiliário relevante, não tinham, por este motivo, interesse para o Concelho Municipal, permitindo ao seu proprietário e artista, a possibilidade de os usar como objeto de investigação e de registo através da fotografia.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> SOLÀ-MORALES, Ignasi de. **Terrain Vague in Cynthia Davidson** (Ed.). *Anyplace* (pp. 118-123). Cambridge, MA: MIT Press. 1995

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> HOGUE, Martin. “[Fake] fake estates – Reconsidering Gordon Matta-Clark’s Fake Estates”. In **Geohumanities: Art, History, Text at the Edge of Place** (Ed.). Michael Dear, Jim Ketchum, Sarah Luria, and Douglas Richardson. New York: Routledge. 2011, pp.38-45



9. Gordon Matta-Clark - *Reality Properties: Fake Estates, Little Alley Block 2497, Lot 42*. 1974 (assemblagem póstuma, 1992)

Sobre os modos de organização e documentação do espaço através da fotografia no nosso tempo, António Pedro Pita e Albano Silva Pereira comentam:

“Só os olhos contemporâneos do nosso século são capazes de vibrar perante uma paisagem que, hoje, não sabemos senão chamar pré-industrial. Deslocadas para o plano da imagem e convertidas numa ordem do ser irredutível vivido, tais imagens propõe-se-nos, também como elementos de uma arqueologia de sensibilidade.”<sup>19</sup>

Como Rosalind Krauss demonstrou, “a fotografia opera num termo semiológico, não como um ícone mas como um índice”. O referente fotográfico não tem relação imediata, como a figura, como as formas produzidas pela fotografia. Nenhuma analogia formal faz transmissão da possibilidade da mensagem fotográfica. Ela ocorre através da proximidade física do seu significativo fotográfico. Quando vemos fotografias, não vemos cidades, ainda menos com fotomontagens. Vemos apenas imagens, “enquadramentos de impressões estáticas”. Ainda por entre meio da imagem fotográfica, recebemos sinais, impulsos físicos de olhar numa determinada direção de construção de um imaginário que nós estabelecemos de um sítio

<sup>19</sup> PITA, António Pedro. [et. al.]. **Paisagens do Quotidiano**. Coimbra: **Encontros de Fotografia**. 1998, p.9

específico ou cidade. Porque já vimos ou fomos a estes sítios, pela nossa experiência direta, ou pela narrativa, produzimos a nosso próprio imaginário de cidade.

Interessa focar que a análise da cidade como catalisador de um trabalho plástico, terá um maior foco nas áreas suburbanas, como um prolongamento dos centros. Segundo a reflexão de Suzana Pasternak e Lúcia M. M. Bógus:

“A fotografia da aglomeração metropolitana mostra uma clara oposição centro/periferia da cidade é a nítida demarcação entre o núcleo verticalizado e áreas suburbanas espaiadas e à deriva numa situação de irreversível degradação (...) um espaço geográfico que um tanto fruto de um urbanismo sem urbanidade como do descanso e da interrupção de um projecto para a cidade.”<sup>20</sup>

Espaços abandonados e vazios, onde séries de eventos tiveram lugar, parecem ter subjogado o olhar do fotógrafo urbano. A estes espaços urbanos Solà-Morales denomina de *terrain vague*, assumem o *status* de fascínio, o sinal mais solvente que indica o que as cidades são e qual é a nossa experiência delas.

Sobre o termo *terrain vague* o autor explica diversos sentidos da morfologia e origem das palavras constituintes como fim à formação de um conceito. Este pode ser definido como: “A condição destes espaços como internos à cidade, contudo externos ao seu uso diário.”<sup>21</sup>

Nestes locais, aparentemente esquecidos, a memória do passado parece predominar sobre o presente. Em suma, estes espaços são estrangeiros ao sistema urbano, mentalmente exteriores no interior físico das cidades, é imagem negativa, é tanto uma crítica como uma possível alternativa.

Segundo Solà-Morales, o ato de questionarmos o porquê do uso das imagens é uma reminiscência do imaginário Romântico, que ainda subsiste na sensibilidade contemporânea, alimentando-se de memórias e expectativas e que constituem tanto uma expressão física do nosso medo e insegurança, como das nossas esperanças, alternativas e utopias do futuro.<sup>22</sup>

A realidade é espacial, é constituída por diversos espaços, territórios e, dentro destes, podemos incluir também os espaços virtuais produzidos pelo constante avanço tecnológico.

---

<sup>20</sup> PASTERNAK, Suzana; BÓGUS, Lucia M.M. “O acesso à cultura na urbe metropolitana”. In EDUC (Ed.). **Cidade e espetáculo**. Carlos Fortuna et al. 2013, pp. 83-84

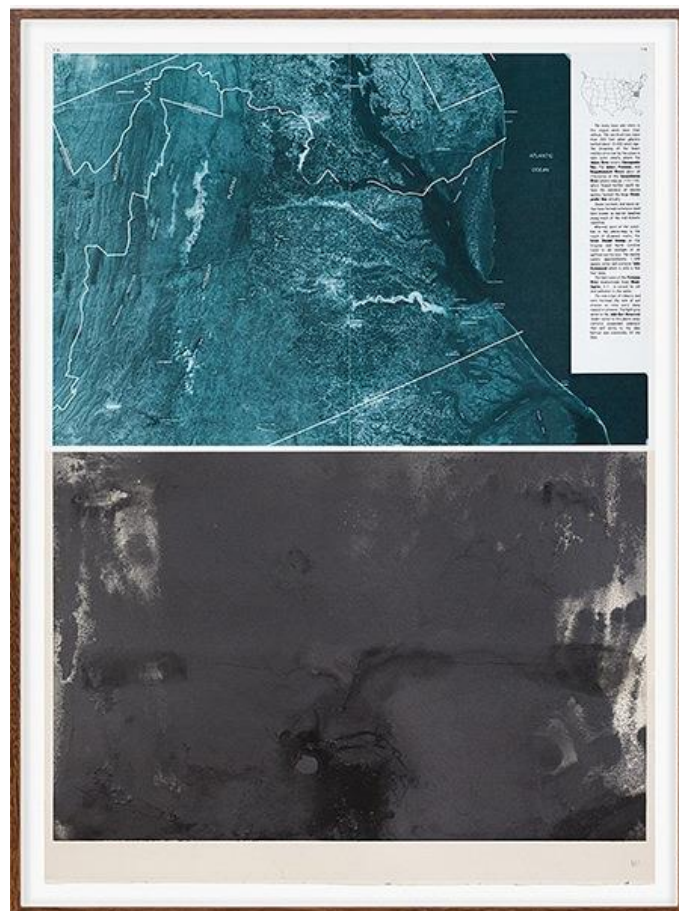
<sup>21</sup> SOLÀ-MORALES, Ignasi de. **Terrain Vague in Cynthia Davidson** (Ed.). *Anyplace*\_(pp. 118-123). Cambridge, MA: MIT Press. 1995

<sup>22</sup> Idem.

Interessa-me em particular a recolha de imagens de satélite, através do *Google Earth* ou qualquer outra ferramenta semelhante. Em primeiro lugar, porque só através destes meios tenho acesso a ver determinados lugares - porque ficam em lugares inacessíveis ou geograficamente distantes. Em segundo lugar estes sítios, estas “imagens-lugares” não existem na realidade, ou melhor, a forma como os perceciono nunca seria a mesma como se estivesse em presença desses locais - realidade que pude já constatar por diversas vezes.

A perceção que posso ter de uma abordagem direta ou indireta aos locais é, naturalmente diversa entre si. Visitando um lugar, *in sito*, a minha visão é frontal, limitada, orientada normalmente pela verticalidade ou horizontalidade dos elementos que encontro no espaço. A partir de uma imagem de satélite a minha visão do local é uma visão de cima, ilimitada, ou melhor, apenas limitada pela resolução e disponibilidade das imagens.

Na série *West*, de Marco Pires, temos um exemplo onde poderá ter sido utilizado este tipo de tecnologia e ferramentas. Neste caso ele apropria-se de mapas com imagens de satélite e constrói a sua narrativa.



10. Marco Pires - *Untitled (West)*. 2012-14

Por exemplo, ao poder visualizar toda a globalidade de um determinado local, dependendo apenas da resolução das imagens que estão no banco de dados, posso também manipular (cortar, colar, juntar, sobrepor, rodar...) a imagem em tempo real, esta atitude coloca-me num paradigma. Se por um lado utilizo estas ferramentas para recolher referentes o mais próximo possível da realidade, por outro também me interessa essa manipulação em tempo real.

A fotografia e a imagem em movimento contribuíram para alterações na perceção do próprio conceito de obra plástica, aspetos focados pelo autor Walter Benjamin<sup>23</sup>. Será importante ponderar quais as diferenças entre trabalhar a partir de uma fotografia ou de uma imagem pré-existente, ou trabalhar a partir da experiência do lugar.

O contacto com o lugar permite a criação da imagem pelo confronto com o que nos rodeia. É a experiência que nos transmite os dados para criar a imagem. Temos acesso à complexidade de estar com os *pés no chão*.

A vista de satélite é um modo abstrato de acesso a dados de um local, pela qual visualizamos a grandiosidade do território, no entanto vemos apenas dados formais. Sendo assim a escolha arredada da experiência física do lugar.

A possibilidade da visualização e captura de imagens de satélite e em tempo real é, na opinião de muitos, um mecanismo invasor, a *televigilância* a um nível global, apontando o seu uso, entre outros, para fins de controlo militar por parte dos estados; por outro lado temos o uso e observação banalizados por qualquer pessoa com acesso a internet.

Isabel Xavier, no seu ensaio *Espaço Público – Relevância de um conceito*<sup>24</sup>, usa as palavras e conceitos de Paul Virilio para nos falar de “advento de tempo real universal” e também do “novo mercado da visão” ou do “acesso diário permanente”, e prossegue afirmando que existe uma “democratização do voyeurismo que nos expõe nas nossas atividades mais privadas”. Sobre a possibilidade, que acontece globalmente, de todos vigiarmos e sermos vigiados, a autora continua:

“Cria-se uma nova perspetiva: a do tempo real. Ocorre uma generalização das perspetivas individuais, que provoca no todo uma situação de instabilidade, de generalizada irracionalidade. A imagem coincide com o seu objeto, sem intervalo

---

<sup>23</sup> BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

<sup>24</sup> XAVIER, Isabel, “*Espaço Público – Relevância de um conceito*”. In **Criar espaço público para o espaço público – Ensaio sobre as Instituições de Artes Contemporâneas em Portugal**. Caldas da Rainha: ESAD.CR e IPL. 2015, pp.35-41

que pode causar uma profunda transformação da nossa relação com o real. A digitalização da informação pode causar o declínio das sensações imediatas.”<sup>25</sup>

Relacionando este paradigma com as artes, Isabel Xavier<sup>26</sup> cita Weibel: “o trabalho essencial do artista é mostrar que há coisas invisíveis no visível” e Baudrillard: “Produzimos para as imagens.” Ou seja, a realidade torna-se um reflexo da sua própria imagem.

Partindo do princípio que as imagens a que temos acesso não são manipuladas, por qualquer tipo de interesses, bem como a idoneidade fidelidade da informação/notícia, passaria agora para um exemplo, bastante recente, difundido pelos *mass media*. Com este exemplo, tenciono focar o poder interventivo e de manipulação que estes meios de registo de imagens em tempo real têm, e de que forma eles podem alterar a nossa perceção de determinadas situações, pela forma instantânea e omnipresente de como documentam uma realidade.

Como paradigma desta observação, somos hoje, na era do conhecimento e do digital, confrontados com várias notícias que, em tempo real nos permitem avaliar este poder informativo da imagem. Veja-se o caso (não único) das destruições patrimoniais perpetradas por grupos motivados por princípios e crenças irracionais, postulando a iconoclastia e o apagamento da memória cultural dos povos. Um exemplo concreto é o da destruição dos vestígios dos templos de Baal-Shamin e Bel, na antiga cidade de Palmira<sup>27</sup>, pelo autoproclamado Estado Islâmico; o mesmo que anunciou (e tem vindo a concretizar) a sua intenção de destruir todas as “manifestações de politeísmo”.



11. Imagem de satélite do templo de Palmira antes e depois da destruição.

---

<sup>25</sup> Idem, p.40

<sup>26</sup> Ibidem

<sup>27</sup> Um oásis no deserto Sírio, a nordeste de Damasco, Palmira concentra ruínas monumentais de uma grande cidade que foi um dos mais importantes centros culturais do mundo antigo. Do 1 ao 2 século, a arte e a arquitetura de Palmira na base do cruzamento de várias civilizações. Classificada pela UNESCO como Património da Humanidade desde 1980, as ruínas monumentais de Palmira resultam do cruzamento entre a cultura greco-romana, influências persas e tradições locais. Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/list/23/> a 4.09.2015

Podia ler-se num título de um artigo do semanário Expresso<sup>28</sup>: “ONU confirma destruição do Templo de Bel na Síria” com o subtítulo “Imagens de satélite, divulgadas pelas Nações Unidas, confirmam que o principal templo da cidade síria de Palmira foi amplamente destruído”.

Não cabe aqui analisar a gravidade da situação, os seus contornos e motivos, mas sim mostrar o poder de verificar dados a partir de uma imagem, bem como a forma de representação de uma realidade.

Na reflexão sobre esta imagem assumimos que estamos no conceito de paisagem cultural e que esta exprime a realidade objetiva “do que é”. O seu elemento fundamental é o facto de constituir a representação das culturas que a moldaram, em ação conjugada com a natureza. Assim, as paisagens culturais são o testemunho representativo que marcaram a evolução das sociedades.

Podemos então concluir que a transformação acelerada da paisagem se deve ao crescimento e a expansão das cidades, com tendência para ganhar sempre maior complexidade, estes dois fatores encerram e registam a memória das relações humanas e a memória do coletiva.

Esta compreensão permite interpretar, entre outras, a nossa ligação - a do homem - ao meio, e os seus valores identitários, permitindo conservar a memória coletiva.

---

<sup>28</sup> Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/internacional/2015-09-01-ONU-confirma-destruicao-do-Templo-de-Bel-na-Siria>

### 1.3

#### Do lugar ao objeto arquitetónico

***“O derradeiro defeito dos projectos – o de morrerem – remete-nos para os seus princípios: estavam condenados à partida porque alguns engenheiros loucos confundiram sonhos com realidade.”***

Bruno Latour, *Aramis or the love of Technology*



12. António Júlio Duarte – Agosto (série). 2000

Quando falamos e descrevemos lugares mencionamos, entre outras, as suas características físicas, geográficas e também no que neles se encontra, o edificado, as estruturas, em suma o que as torna particulares. É sobre a sua ocupação e as transformações que neles ocorrem que podem determinar a escolha de um local específico ou de um elemento nele contido.

O modo como o espaço/lugar se configura ou é configurado, diz muito sobre as relações de poder que se estabelecem socialmente, bem como permite uma leitura do exercício do poder e ação política numa determinada sociedade.

Ao pensar o espaço podemos considera-lo na sua dimensão física e geográfica, relacionando-o com uma área delimitada onde foram construídas coisas e podemos associá-lo à categoria do tempo, passando a espaço vivido, em particular se tivermos em conta as dimensões subjetivas e discursivas. O pensamento sobre o edificado, as estruturas arquitetónicas, tem em mim uma carga afetiva e significativa, pelo estudo, pelo fascínio e pela presença.

A construção é um reflexo da passagem a Humanidade pelos locais. As profundas marcas deixadas por essa ação caracterizam culturas e definem modos de vida, são a memória do lugar. A memória, como refere Gilles Deleuze (1986), mais do que um depósito organizado e disponível de lembranças, é uma plataforma afetiva que nos conecta com o horizonte da temporalidade como um todo.<sup>29</sup>

Lembrando Heidegger, o princípio básico da existência é o habitar. Então, o edifício (aqui extrapolado para todas as construções, estruturas arquitetónicas) é central à existência humana. Segundo Henrique Muga “ (...) todos os edifícios se localizam num determinado meio ambiente, configurado por outros edifícios, ruas, praças, elementos vegetais, etc.”<sup>30</sup> Assim, o edifício é um objeto no espaço, que contribui para a organização de local, mas que é também por ele determinado.

Segundo o arquiteto Bruno Zevi, citado por Henrique Muga, o termo “arquitetura” tem várias origens etimológicas e, conseqüentemente, diferentes significados: “vão desde as abstrações alusivas à «forma artística inorgânica da música plástica» de Schelling ou desde a «música cristalizada» de Schlegel até à procura de mediações conceptuais como «a arte e a técnica de construir edifícios». Já Vitruviuso definia as boas condições da boa arquitetura como, “*firmitas, utilitas e venustas* – ou seja, firmeza/técnica, utilidade/função e expressão/deleite”.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> DELEUZE, Gil. **Différence et répétition**. Paris: Presses Univ. de France. 1968.

<sup>30</sup> MUGA, Henrique. **Psicologia da Arquitectura**. Canelas VNG: Edições Gailivro. 2006, p.151

<sup>31</sup> Idem, pp.18-19

Mais do que definir o conceito de arquitetura, o que têm importância é, sobretudo, identificar as suas formas (objeto construído), o desenho (projeto, planta, alçado, axonometria), estes sim são determinantes para a minha seleção enquanto referência.

As características que marcam a minha escolha para eleger elementos que se encontrem nos locais são: as construções devolutas, espaços arquitetónicos abandonados, infraestruturas diversas, entre outras, cabines elétricas, depósitos de água, abrigos agrícolas, construções que não contemplam o fim para que foram construídas, em síntese, espaços que convoquem a ausência e vazio. O meu interesse é também na sua forma e a sua presença num determinado espaço/local e de como as percebemos ou experienciamos.

A experiência depende sempre de quem a tem, no entanto Paulo Peixoto reitera que a noção de experiência opera em duas dimensões distintas, não se limitando a uma evolução das formas como nos é apresentada e, partindo de um exemplo de Boswijk, ressalva:

“Na língua Alemã existem dois termos distintos para a noção de experiência: *Erlebnis* e *Erfahrung*. *Erlebnis* é uma experiência única, vivida num instante de arrebatamento. *Erfahrung* radica num processo de acumulação de experiências significativas. Envolve também um componente de aprendizagem – uma dimensão de tomada de consciência – diferindo nessa medida da experiência no sentido de *Erlebnis*. Ao viver uma experiência a que atribui sentido (*Erfahrung*), o indivíduo vê-se obrigado a questionar-se sobre o significado que a experiência particular (*Erlebnis*) tem para ele.”<sup>32</sup>

Em língua portuguesa o que mais se aproxima deste conceito seria a diferença entre, *ter uma experiência* e *viver uma experiência*.

Contudo, aparentemente, este tipo de estruturas e espaços, por se encontrarem abandonados, aos olhos de muitos não possuem características socialmente apelativas, são por norma inseridos em espaços suburbanos inertes, pelo conjunto (arquitetura/paisagem) são muitas vezes caracterizados como lugares insólitos e socialmente irrelevantes do ponto de vista material.

Estes lugares, quando fotografados possuem qualquer coisa de fascinante. A fotografia permite, em certa medida, a cristalização da imagem que contêm e a memória daquele espaço ou do que resta da edificação, por exemplo, a série “*Tableaux*” que Jean-Marc Bustamante fotografa entre 1978 e 1982, composta por 120 fotografias a cor, a que o autor apelida de fotografias coloridas,

---

<sup>32</sup> PEIXOTO, “*Paulo A cidade e as Experiências*”, in EDUC (Ed.). **Cidade e espetáculo**. Carlos Fortuna et al. 2013, p.148

que retratam paisagens vegetais até edificações em diferentes fases de construções (muitas ao abandono) e que muitas vezes lembram pinturas de paisagens tradicionais.



13. Jean-Marc Bustamante – T.26.80, série Tableaux. 1980

Jacinto Lageira, no seu ensaio *The Size of the Matter*, caracteriza o conteúdo deste corpo de trabalho por, “*splendid isolation*”, de uma continuidade ininterrupta. Segundo ele as características que destacam estas fotografias, das demais do género, são a capacidade do artista mostrar os elementos na fotografia e “estados cujo princípio de existência é o seu destacamento; e para despertar no espectador uma reação semelhante de desengajamento em relação ao que eles vêem diante deles.”<sup>33</sup>

Lageira afirma que qualquer fotografia tirada num determinado tempo e local é necessariamente uma *fatia* de espaço-tempo que essa imagem constitui. “Tais dados físico-químicos não são quase o suficiente para permitir que se faça uma boa fotografia – ou sequer uma fotografia artisticamente interessante.”<sup>34</sup>. As fotografias de Bustamante, em particular as da série “*Tableaux*”, integram este dados materiais, suficientemente, para que as imagens sejam apresentadas, como o próprio artista coloca: “*whithout qualities*”: *bland, simple, uninteresting*”<sup>35</sup>, paisagens devolutas, sem interesse, talvez pela sua banalidade.

---

<sup>33</sup> LAGEIRA, Jacinto; LOOCK, Ulrich. **Jean-Marc Bustamante**, Paris: Flammarion. 2005, p.67

<sup>34</sup> Idem, p.74

<sup>35</sup> Ibidem

Estas imagens de paisagens colocam-se entre o documento e a representação, ou melhor entre o efeito do real e a ficção, considero que seja este o ponto de interesse destas imagens e como desta forma estabelecem o seu lugar na contemporaneidade.

Apesar de ter focado a importância e relevância da fotografia no meu trabalho e ter exposto alguns exemplos de autores que a utilizam, não é minha intenção traçar uma linha histórica de movimentos relativos à gênese da fotografia enquanto médium de produção imagética.

Ainda não apontado aqui o cinema ou o vídeo, são marcantes também enquanto registo, no que diz respeito à memória de lugares e as suas infraestruturas. Segundo Evelyn Lima, os anos 1960 delimitam a “chegada da arte contemporânea atrelada espetacularização da cidade”, a autora afirma:

“ (...) Clássicos como *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord (1992), ou a *Alegoria do Patrimônio*, de Françoise Choay (1992), tentam desvendar como a cidade passa de espaço a imagem e as relações aprofundam o seu carácter de representação. ”<sup>36</sup>

Encontramos no vídeo *To The Mountain Top* (2004), de Rui Toscano, um exemplo deste carácter do espaço da cidade e da sua representação. Feito a partir de uma série de desenhos, é visualizado um *travelling* vertical com uma aceleração, iniciando ao nível do solo, onde diversas imagens de edifícios se vão sobrepondo – a semelhança de uma ascensão de elevador que culmina, com a desaceleração da imagem, mostrando o plano afastado do *skyline* da cidade de São Paulo.<sup>37</sup>



14. Rui Toscano - *To The Mountain Top*. 2004. Vídeo, PAL, preto e branco, som, 10'58" (3 stills)

<sup>36</sup> LIMA, Evelyn F. W. “Representação da Cidade na cena e nas políticas públicas”. In EDUC (Ed.) **Cidade e Espetáculo**. Carlos Fortuna et al. 2013, pp. 58

<sup>37</sup> Extraído a partir da conversa com Rui Toscano e Bruno Marchand na Porta33 a 17.11.2011. Disponível em: [http://www.porta33.com/exposicoes/content\\_exposicoes/ru\\_i\\_toscano\\_antenna/ru\\_i\\_toscano\\_antenna\\_conversa.html](http://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/ru_i_toscano_antenna/ru_i_toscano_antenna_conversa.html) [Consult. 4 Set. 2015]

## 1.4

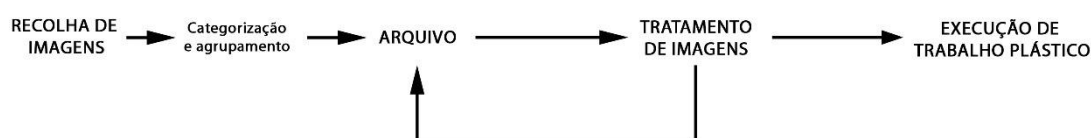
### Métodos e processos – O atelier

Qual a relação entre o *atelier*, o artista e o trabalho? Em suma, qual a importância deste local e dos procedimentos que aqui executo para a criação do trabalho plástico.

Aqui irei expor a minha relação com o *atelier*, espaço fundamental ao desenvolvimento do trabalho plástico. Nesta análise são tidos em conta diversos fatores, entre outros, a minha rotina, ritmo, hábitos, métodos e processos, bem como os materiais que utilizo habitualmente.

Apesar de nos últimos e anos ter usado um espaço partilhado, tive a sorte e cuidado de escolher um lugar o mais isolado ou fechado possível, com a intenção de favorecer o carácter tendencialmente solitário, essencial para grande parte do desempenho da minha atividade artística, com necessidade a maior imersão e concentração e foco.

Assumo, relativamente a hábitos de trabalho, que sou bastante rotineiro. Desde as horas que trabalho, os horários que pratico, o tempo em que passo no processo *limpo* do meu trabalho e no processo *sujo*, mais à frente explicarei o que entendo por estes dois. Claro que tudo isto pode



ser alterado dado as características específicas de um ou de outro projeto. A autodisciplina e o planeamento são instrumentos que me permitem aproveitar ao máximo o tempo de *atelier*. No entanto apesar de ter afirmado tudo isto considero também que os horários de trabalho são ditados pelas exigências do próprio trabalho ou técnicas.

Apresento agora um esquema na tentativa de exemplificar o meu *modus operandi*:

Perante o trabalho, sou bastante metódico do ponto de vista do projeto, isto é: penso, planeio, ensaio e esquematizo antes de fazer determinada série ou objeto, não tanto na sua materialização, isso acontece numa segunda etapa, mas sim no porquê de fazer, a ideia.

Por norma cada série de trabalho é uma *coisa nova*, cada uma delas é muito específica e com necessidades muito próprias. O planeamento permite concretizar determinadas de tarefas, relativas á execução dos trabalhos, sem que haja variações estéticas entre trabalhos da mesma série.

Quanto aos processos, *limpos* e *sujos*, que mencionei acima. Os primeiros dizem respeito a toda a seleção e organização, que abordei no ponto 1.1 *Colecionar Imagens – O Arquivo*. É aqui que vou tratar as imagens que agrupei, este tratamento, entre outros, diz respeito a enquadramentos, recortes, dimensões, sobreposições e apagamento de elementos na imagem que não me interessam.

Quando trabalho sobre materiais digitais utilizo habitualmente, para o seu tratamento, programas informáticos adequados, como o Photoshop, sendo que algum desse material poderá ser impresso e outro permanecerá apenas em imagem digital. Quando utilizo materiais físicos (primariamente impressos), como ilustrações, mapas, livros, etc., costumo partir sempre de cópias analógicas dos mesmos, talvez com fim a preservação do original. Em ambos os casos, porém, este material após ser tratado e pronto funcionará como uma matriz.

Refiro como processos *sujos* as práticas relacionadas com a experimentação e com a materialização propriamente dita, na sua maioria associados a processos de pintura e desenho mas também alguns objetos tridimensionais.

Nos processos de pintura ou desenho os suportes mais habituais são o papel, que poderão levar algum tratamento, por exemplo, algum tipo de preparação que servirá como base, assim como as dimensões do suporte e técnicas, estas estão vinculadas especificamente a cada trabalho ou série.

Nos objetos tridimensionais, os materiais mais recorrentes são: o gesso, cimento, madeira, vidro e outros materiais industriais.

Embora sendo difícil e complexo a apresentação de um *modus operandi* que exemplifique os possíveis *processos tipo* no que diz respeito à execução plástica, contudo existem passos comuns no trajeto que as ideias percorrem até se tornarem uma pintura ou um desenho, i.e., decidir se vou fazer uma série ou apenas um objeto, surge sempre após o tratamento de um grupo de imagens determinados na mesma família, isto para conseguir identificar se as semelhanças ou diferenças entre elas permitirá, ou não, a criação de diversos desenhos/pinturas, no entanto, não é absolutamente sistemático e não existe uma ordem hierarquicamente estabelecida para a execução. Em última instância, essa decisão acabará por acontecer instintivamente.

As decisões plásticas que são tomadas numa série são sempre as mesmas dentro do seu conjunto, dominando os procedimentos que emprego na execução de um trabalho é fácil replicar nos próximos, torna-se um “processo mecânico”, existindo pouco lugar ao erro. No entanto, quando este acontece, se for plasticamente interessante, tento entender o porquê de ter acontecido, para que possa-replicar numa série subsequente ou até levar á reformulação da série, nesse caso não como erro mas sim como parte da técnica.

Penso que será importante referir que o número de imagens que seleciono para fazer uma série não corresponde ao número de trabalhos que aprovo no fim, o número de imagens que servem de *matriz* são sempre superiores ao número de trabalhos que integram a série no final, e chega sempre um momento em que sinto que aquela série está terminada e, então, dou por finalizado o processo construtivo/criativo.

A matriz, ao contrário de um carimbo, tende a ser utilizada apenas uma vez, mas em casos pontuais, pode acontecer ser utilizada mais vezes, no entanto esta sua segunda utilização nunca será a mesma que a primeira, existindo sempre uma variação, seja na forma, escala, disposição do suporte, cor, etc.

No caso de ser um objeto tridimensional, após a seleção de uma imagem de um referente ou a persecução da ideia, existe uma outra etapa que é a execução de esboços ou maquetes, os quais servem para dar forma a uma ideia para trabalhos maiores, visto a tridimensionalidade ser uma disciplina mais física e material.

Considero que, no caso da tridimensionalidade, existem várias limitações que importa considerar. No caso da escultura, esta disciplina geralmente exige mais tempo de execução, tem maior grau de imprevisibilidade e a ideia inicial poderá não ser tão fiel quanto a de um trabalho bidimensional. Isto acontece, por exemplo, porque eventualmente é mais difícil dominar os materiais e por comparação à maior autonomia e capacidade de controlo que é permitida nos trabalhos de natureza bidimensional.

Já aconteceu esses estudos, experimentações e até maquetes, passarem a ser apresentados como trabalhos, devido à impossibilidade da sua produção numa escala maior ou pelo material e técnica a usar, ou até mesmo pela pertinência ou impossibilidade de replicação do que foi feito.

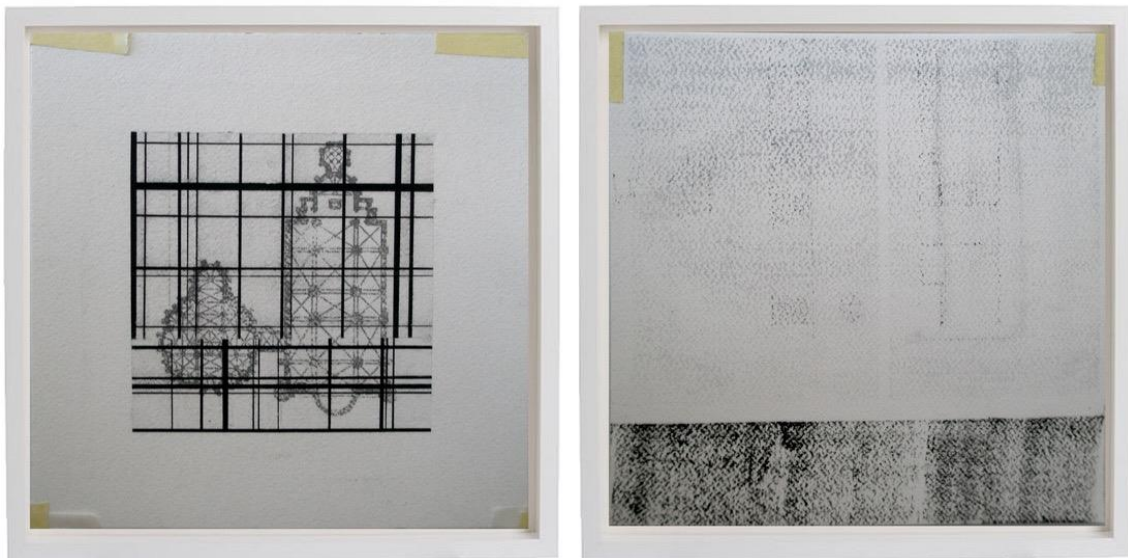
Termino, afirmando que o que surge primeiro na execução de um trabalho é sempre a ideia e só depois o objeto.

## **CAPÍTULO II**

### **PROJETO ARTÍSTICO**

## 2.1

### Sobre o projeto - Notas Prévias



15. Carlos Alexandre Rodrigues. *The Beautiful Necessity* (Díptico), 2013. Técnica mista s/ papel de algodão. 40x40cm

Afirmando no capítulo anterior que, primeiro vem a ideia e só depois o objeto, cabe aqui, tentar exemplificar esta afirmação, baseando nestes dois momentos do meu trabalho plástico. Não só exemplificar as ideias centrais mas também como foram concretizadas.

É estimulante a proposta de uma conexão da necessidade do pensamento ao ato de criar um objeto ou imagem. Considero que a dicotomia entre o pensamento/ideia, que envolve o fazer, é demasiado redutora para uma reflexão sobre o que possa realmente dizer sobre um trabalho plástico.

## I

Cada trabalho ou série segue pressupostos muito específicos, de acordo com o anteriormente referido, e a variedade de médiums utilizados está sempre dependente da forma que considero mais adequada para representar uma ideia.

Pretendo deixar claro que, no que diz respeito ao meu processo de criação plástica, existe um enorme espaço entre o conceito e o trabalho plástico. Após a primeira ideia até à finalização de um trabalho existe a experimentação, a qual age enquanto motor de ignição do meu processo criativo sendo, conseqüentemente, responsável pela forma de concretização da supracitada ideia. Verifico que, em alguns casos, é resultado da improvisação plástica, que, por sua vez, quando conjugada com diferentes materiais suscetíveis a imprevisíveis variáveis, ditará a utilização de um médium, suporte ou técnica a aplicar no trabalho plástico.

No que concerne à experimentação, considero que convoca irregularidades singulares, que, no caso vertente, emergem da repetição, da falha, do erro, que acontecem durante uma prática de experimentação laboratorial, próximo de um laboratório de alquimista.

## II

O conceito ou a ideia original podem, em determinados casos, gerar ambigüidade aquando da observação dos trabalhos que apresento. Tal verifica-se pelo facto de, ao falarmos de imagens, não podermos obliterar a sua capacidade de potenciar outros discursos no observador. Ressalvo, no entanto, que os trabalhos, as imagens ou objetos podem também construir as suas próprias coordenadas.

Na tentativa de esclarecer a ambigüidade entre discurso e ideia utilizo, muitas vezes, os títulos dos trabalhos, os quais agem enquanto pista para a decifração do trabalho. Em outros casos, as

metáforas utilizadas poderão, tornar-se ainda mais complexas, de acordo com o referido por Leonor Nazaré:

“A densidade de uma coisa pode significar dificuldade de decifração, impenetrabilidade, peso, imobilidade; ou pode significar variedade e profundidade de sentidos, riqueza para explorar (...) O título pode ser um dos elementos dinamizadores da imagem e uma das mais impercetíveis unidades de medida da densidade. (...)”

O título, como obrigatoriedade, é por vezes recusado e o *Sem Título* de inúmeras obras equivale à expressão dessa recusa ou indiferença. Como se nada, no universo linguístico pudesse sobrepor-se ou coexistir com a imagem. Na impossibilidade de não designar ou nomear de todo uma obra, o *Sem Título* é como o seu grau abaixo de zero, como a tentativa frustrada da sua não-existência. (...)”

Finalmente, há títulos que dinamizam a imagem porque se lhes acrescenta, porque interagem com ela e enriquecem a percepção dela com o menos óbvio.”<sup>38</sup>

No que remete para os títulos atribuídos, e nos casos considerados pertinentes, farei a devida explicação no decorrer da exposição do trabalho. Mais esclareço que, no caso das séries, o título é atribuído ao conjunto, sendo cada trabalho numerado.

### III

Sob o intuito de classificar e denominar os trabalhos poderia utilizar as seguintes formas: desenho, gravura, pintura, fotografia, colagem e escultura. Contudo, não as adoto. Agrada-me a liberdade de não ter de classificar, de não estar constrangido a esclarecer o leitor ou observador à minha consideração, deixando, assim, ao seu critério, caso sinta essa necessidade. Opto por atribuir as denominações: imagem, objeto e trabalho plástico. Se, por algum motivo, na descrição de um trabalho, utilizo, nomeadamente, o termo desenho ou pintura, tal deve-se ao “sentido do fazer”, acreditando, apesar disso, não ser o uso de uma disciplina ou suporte a classificar um trabalho enquanto, por exemplo, pintura ou escultura.

Verificando, por diversas vezes, o uso do termo desenho, quero aqui abrir um parêntesis: quando usado no contexto descritivo é referido como a montagem que configura as ligações formadas pela ideia: agrupa e sintetiza as imagens na formação de hipóteses consoante o pensamento. É, portanto, um dos elementos transitórios que constrói o trabalho individual ou a série.

---

<sup>38</sup> NAZARÉ, Leonor, “*Densidade Relativa*”, in Fundação Calouste Gulbenkian (Ed.) **Densidade Relativa Relative Density**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2005, p.15

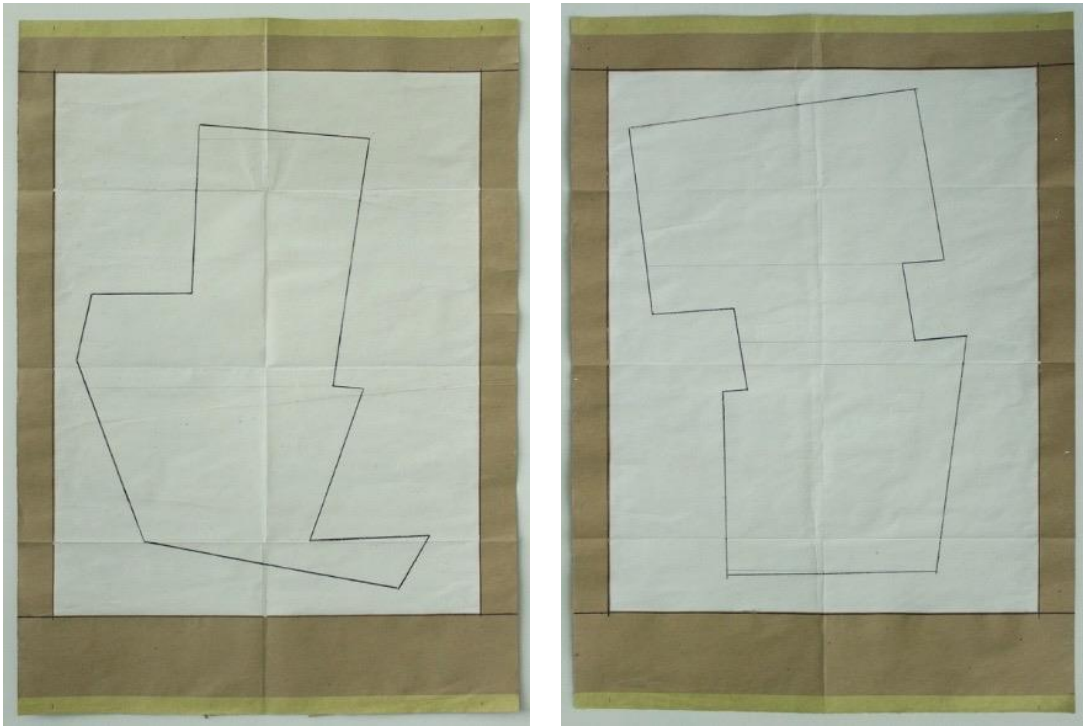
#### IV

Este capítulo encontra-se dividido em duas grandes partes, agrupando os temas dos trabalhos. O primeiro, *Fronteiras e Limites*, o segundo, *Arquiteturas Falidas*. Estas duas subdivisões integram o que denomino de *Projeto Artístico*, no primeiro, tratam-se de trabalhos em que a ideia remeta para alguma fronteira ou limite, e, no segundo, para assuntos arquitetónicos e do edificado.

Os trabalhos são apresentados cronologicamente, evitando, desta forma, uma hierarquização na importância de trabalhos dentro do mesmo tema, numa tentativa de explorar, por ordem cronológica, as ideias por detrás de cada trabalho. Não existe, no entanto, uma ordem temática que trabalhe primeiro, isto é, se trabalhar hoje alguma ideia que me remeta ao assunto arquitetónico, não implica que amanhã não o faça no terreno onde ela assenta e vice-versa.

## 2.2

### Fronteiras e limites



16. Carlos Alexandre Rodrigues. *P.S.1* (numerados de #01 a #8), 2014. Técnica mista s/ papel. 98x70,5 cm



17. *P.S.1* – Vista da Instalação. 2014

*Lugar* pode representar uma posição, uma ordem ou uma localidade, pequena povoação ou região.

Um determinado lugar pode ser identificado, entre outros, pela sua localização geográfica através das suas coordenadas, definidas em graus. As coordenadas geográficas baseiam-se em linhas imaginárias traçadas sobre o globo terrestre e designam-se por paralelos e meridianos. Este conceito de lugar, baseado num número, analítico-racional, poderá permitir o estudo dos lugares. No entanto, são outras as características que me interessa focar e que se deparam relevantes para o meu trabalho plástico: a topografia do lugar (que determina os acidentes geográficos e as variações no relevo), os seus limites, fronteiras e as linhas, estas, muitas vezes invisíveis e que lhes atribuem forma. Considero tratar-se de um terreno sobejamente fértil para a produção artística enquanto objeto de estudo para o processo criativo.

A fronteira e o limite surgem, nesta investigação, com a intenção de identificar formas de terrenos, parcelas, que se encontram loteados mas que, por algum motivo, estão ao abandono com ou sem qualquer tipo de construção. Quais os desenhos e formas obtidas quando a observação é feita a partir de uma imagem de satélite? A ideia consistiria, sinteticamente, em reunir o máximo de formas diferentes, partindo do perímetro dos terrenos, com a característica de estarem ao abandono e de se encontrarem dentro da mesma zona geográfica.

Muitos dos trabalhos representam apenas fragmentos de um todo. Apesar de, muitas vezes, sintéticos, ser difícil afirmar onde um desenho começou e onde acabou. Existem algumas hesitações às quais dou visibilidade, linhas que não continuei, mas não apaguei, fita que não retirei. O desenho vai-se construindo no papel e com o papel, nunca tentando eliminar a dicotomia forma/fundo. Os trabalhos são realizados partindo da experimentação plástica prévia, a qual é executada em diversos tipos de suportes, com o objetivo de verificar qual deles confere uma maior potência ao trabalho.

Um desenho que repete a forma de uma imagem estabelece, por analogia, relação com outra. A imaginação cria, recorrentemente, as mesmas relações de significado. É o que se percebe quando diferentes desenhos, esquemas, grupos de imagens, traduzem a mesma ideia e pensamento, ou variações dele.

À primeira série de trabalhos atribuí a designação *P.S.1*. Foram reunidas imagens de terrenos, na zona industrial de Caldas da Rainha, localizada num dos limites da cidade, no sentido de fazer um levantamento das formas que mais divergissem entre si. Verifiquei que, muitas delas, por se encontrarem entre outras parcelas, são, não poucas vezes, identificadas quando planificadas,

como um retângulo, o que traria pouca diversidade no sentido formal, tendo sido, por esse mesmo motivo excluídas de imediato.

Foi, neste caso, simples identificar os limites, dado que os terrenos se encontravam, maioritariamente, murados. Utilizei estas formas planificadas como matriz.

Desta necessidade de perceber a sua forma planificada, surgem oito desenhos sobre papel. A ideia consiste em ler as formas enquanto elementos formais numa espécie de planta/mapa. Não tive, no entanto, preocupação em colocar a sua verdadeira orientação geográfica ou referência ao local, apontando o norte ou a relação com a escala que apresentavam na realidade face ao suporte que escolhi. De forma a não criar escalas de relevância entre formas, uniformizei os tamanhos, centrando-as na área pintada a branco e limitada com linhas que se estendem até à margem da folha, ancorando, assim, a imagem.

Os materiais que utilizei foram o papel *Kraft* 120 g/m<sup>2</sup>, acrílico, fita adesiva de papel e lápis litográfico. A escolha do tipo papel está diretamente relacionada com as suas características materiais: o facto ser castanho, poder ser adquirido em folhas de grandes dimensões, permitindo uma escala maior do desenho e, ainda, devido à dobragem de origem, característica que pretendia preservar para reforçar a alusão ao mapa.

As opções formais ou plásticas foram tomadas, em suma, por conferirem à série um carácter de lugar anónimo, não fazendo referência ao local ou sequer à zona. É, também, omissa a orientação geográfica. Considero, ainda, que da leitura das imagens facilmente entramos no limbo do reconhecimento desta forma: estaremos perante uma planta de um edifício ou de um terreno?



18. Carlos Alexandre Rodrigues. *Foldrawing* (numerados de #1 a #6), 2014. Lápis litográfico e membrana plástica sobre papel. 42cm (+8cm desdoblado) x32cm



19. Carlos Alexandre Rodrigues. *Fold out room in a box* (numerados de #1 a #8), 2015. Caixa de madeira pintada, vidro, materiais vários sobre papel. 22x16x3cm

Os referentes em ambas as séries – *Fold out room in a box* e *Folddrawing* – foram espaços urbanos desocupados, obtidos simultaneamente, através do real e de meios digitais, i.e., utilizei desenhos do que poderia ser visto no local – espaço real – e do que poderia observar pela imagem de satélite.

No local a visão é limitada, quer devido à topografia quer a elementos existentes no terreno. Elaborei alguns esboços, quer para uma série quer para outra, do ponto em que me encontrava até onde a vista alcançava. Dada a impossibilidade de ver a globalidade do espaço, os pontos de união dos limites foram, muitas vezes, intuídos durante a construção do desenho. Os desenhos que foram utilizados enquanto referente ou referência, quando confrontados com a imagem de satélite, eram de tal forma diferentes, que poderiam ser outros espaços ou locais.

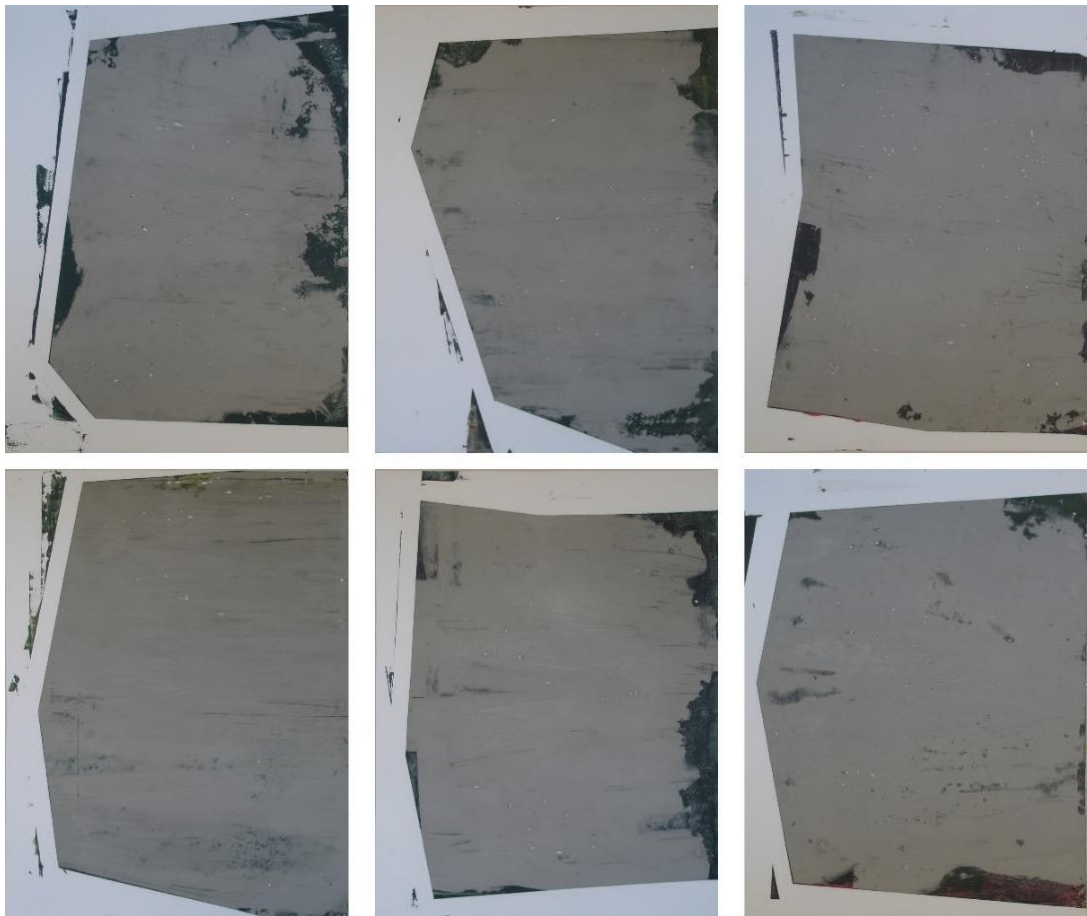
Não posso deixar de chamar a este propósito o exemplo da página 22, do trabalho de Matta-Clark, no conjunto “*Reality Properties: Fake Estates*”. Estes pequenos espaços urbanos contornam os outros, formando “espaços entre os espaços”, e que também lhes podem servir de fronteira e limite.

As matrizes foram criadas através das formas desenhadas nos esboços e podem ser identificadas nas séries por se encontrarem destacadas, pela cor, na série *Folddrawing*, e na série, *Fold out room in a box*, aparecem como uma colagem ou sobreposição de papel ou material diferente do suporte.

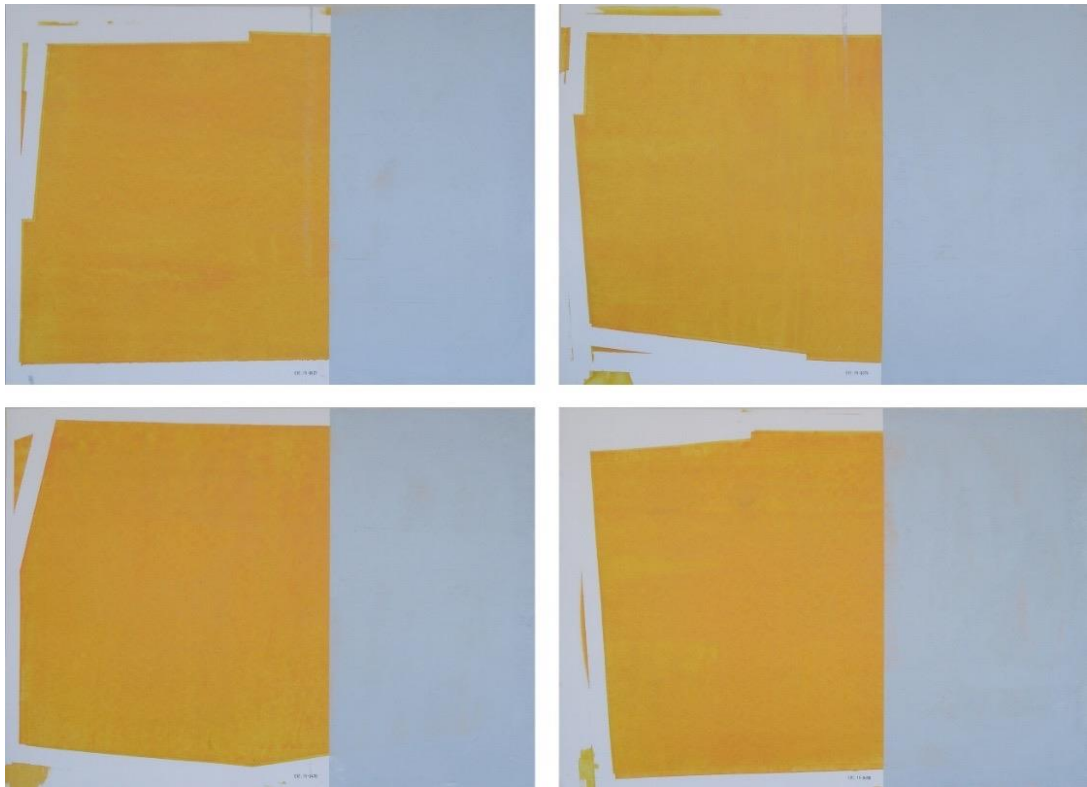
Na série *Folddrawing*, parti do suporte da série anterior, papel *kraft* com dobragens. A experimentação levou-me a redesenhar o esboço no papel desdobrado e, depois, a fazer duas dobragens no sentido horizontal, a partir do eixo central do desenho, ocultando, assim, parte dele, tornando ainda mais distantes os seus referentes. A parte que aparece colorida nos desenhos é a reprodução do meu esboço no local. O restante é a fusão com a sobreposição da imagem de satélite. O título remete para esta característica do desenho poder ser desdobrado.

No conjunto de objetos *Fold out room in a box*, apliquei o mesmo princípio para a criação da imagem que na série anterior, utilizando, neste caso específico, não uma tinta colorida, mas outros materiais para redesenhar o esboço. Pela sua dimensão, e por se tratarem de diversos materiais sobrepostos sobre o papel, presos com alfinetes, houve a necessidade de criar um tipo de caixa para o preservar, quase como uma redoma que protege algo precioso. Ao contrário da série anterior, esta, por conter alfinetes a segurar os elementos que integram os desenhos, não é possível ser vista na sua totalidade, entenda-se, desdobrada. O título desta série partiu da consequência de criar uma caixa para que os trabalhos ficassem protegidos.

Em síntese formal, poderia dizer que as figuras que foram transpostas dos referentes, poderiam conduzir a uma imagem quase figurativa. No entanto, e pelo facto de não serem revestidas por peso emocional ou empático, consistem em meras unidades de uma sintaxe. Os desenhos são, então, como que um diagrama da estrutura visual, como que uma relação combinatória espacial que agrega dois modos de ver.



20. Carlos Alexandre Rodrigues. *Enclosed Space (Sem título)* – Numerados de #01 a #6, 2015. Técnica mista sobre papel. 50x70cm



21. Carlos Alexandre Rodrigues. *Landmark II*, 2015. Acrílico e borracha sobre papel. 70x50cm

Nas séries *Enclosed Space* e *Landmark II*, as ideias permanecem em torno de um espaço de terreno vazio que contornam outros. As imagens que serviram de referente e, por sua vez, matriz, são de satélite. Optei, desta feita, por zonas aleatórias em Portugal.

Embora não sendo premeditada não posso deixar de estabelecer relação com a obra *Atlas*, de *Gerhard Richter* com estas duas séries, *Enclosed Space* e *Landmark II*. Excluindo o tema trabalhado pelo artista e focando apenas a sua ideia. Esta pretende seguir uma ordenação estrutural de um arquivo, na sua interminável multiplicidade e seriação. Também nos exemplos das minhas séries aplico o mesmo princípio, pautado pela heterogeneidade do conjunto e da sua descontinuidade quando analisadas enquanto séries distintas.

Destaco o conjunto de trabalhos *Enclosed Space*, série constituída por sete elementos, porque, ao contrário das séries abordadas anteriormente, a imagem do terreno não aparece centrada na folha. É, sim, encostada a uma das margens e não aparece na sua totalidade, estamos perante duas características que surgem pela primeira vez nestes conjuntos de trabalhos, que agrupei como *fronteiras e limites*. Considero que esta opção permite que o desenho da forma se prolongue pela parede, ou seja: prolongue pela superfície que irá servir de suporte para a sua exibição.

Procurei, na imagem de satélite, aproximar os materiais e cores visíveis. Especificando, verifiquei a existência da cor cinzenta, proveniente de restos de construções, o verde, o castanho do chão, defini, assim, as cores e materiais a utilizar.

Desapareceram, ainda, destas composições, os limites que utilizei frequentemente como margem para o desenho. À semelhança, aliás, do que ocorre nas três séries anteriores. É, assim, possível a forma flutuar na folha, ao contrário das outras, que ficavam aprisionadas dentro de um retângulo branco.

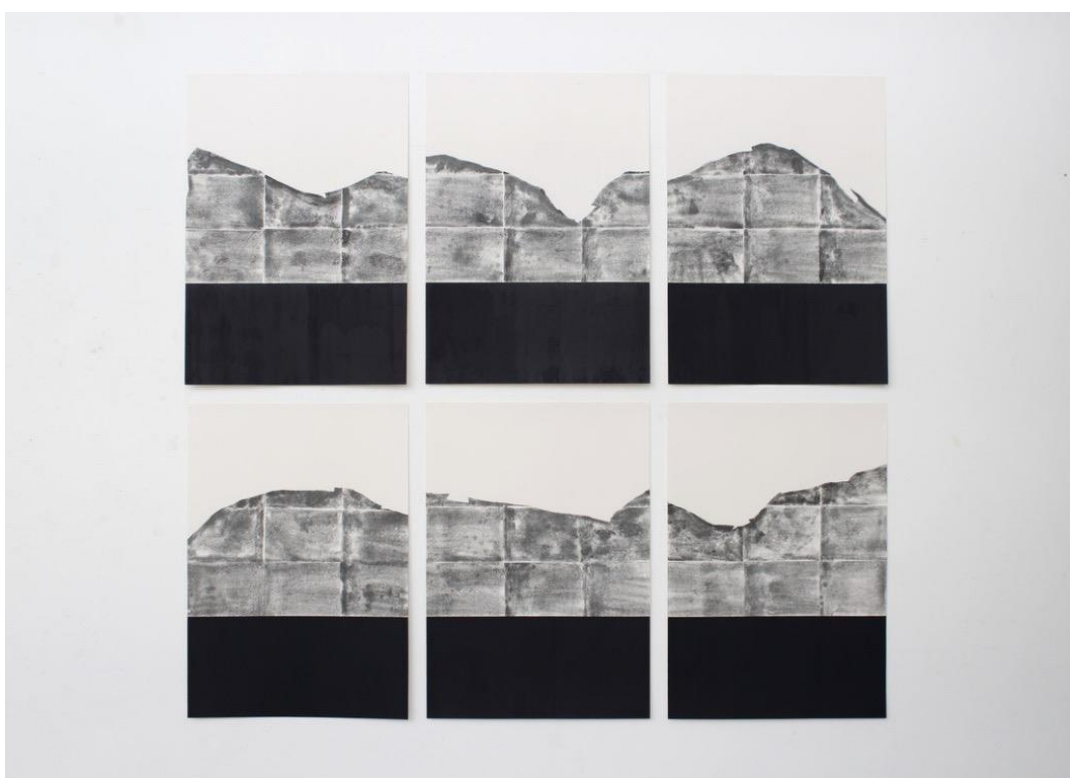
Os materiais utilizados foram um papel estilo cartolina de 120 g/m<sup>2</sup>, tratado com uma base acrílica branca aplicado com rolo. Os desenhos foram executados com uma máscara de fita de papel, o acrílico foi espalhado com uma espátula de silicone, em cima apliquei uma camada fina de cimento, cobrindo a quase totalidade da forma. O cimento é polido de forma a retirar o excesso e permitir apenas que a camada superficial se agarre à tinta para que mais tarde não venha a cair. O processo de polimento é efetuado com uma lixa, que, ao rasurar a folha de papel, provoca alguns buracos.

O título da série *Enclosed Space*, foi adotado por verificar que todos os espaços selecionados eram justapostos a edifícios, o que, em certa medida, encerra e delimita o terreno.

Optei por abordar a série *Landmark II* em facto de tratar as mesmas ideias, em primeiro lugar pelo, a questão da fronteira e do limite e, em segundo lugar, porque apresenta dois elementos formais e plásticos não abordados até agora.

Num deles é feita uma referência ao local através das referências dos terrenos conforme são catalogados, por exemplo ZV- Zona Verde ou neste caso EUC. 00-0000 (referência não precisa) seguido do número do lote, são, no entanto, ainda suficientemente ambíguos para se confundirem, por exemplo, com o número que lhes poderia atribuir dentro da série de trabalhos em causa. O outro elemento é a barra opaca que aparece do lado direito e que tapa um terço da forma. A pretensão, neste momento, incidia, exclusivamente, em tapar parte da figura/forma.





23. Carlos Alexandre Rodrigues. *Fronteiras I (Sem título)*, numerados de #01 a #6, 2015. Técnica mista sobre papel. 85x70cm



24. Carlos Alexandre Rodrigues. *Borders 0 (Sem título) - #01 e #02* (série de 6), 2015. Técnica mista sobre papel. 100x70cm

No caso da série *Fronteiras I (Sem título)*, trabalho que tem também como referência a cartografia, debrucei-me sobre a fronteira que delimita os lagos que dividiam as antigas regiões. Sei que, pela escala utilizada na transferência da imagem, o resultado se aproxima mais de uma silhueta de um monte se comparado a uma linha de fronteira, característica reforçada quando essa imagem assenta em cima de uma barra azul, plana e sem textura, a óleo.

Encontro neste trabalho uma característica – semelhança com um skyline ou silhueta de uma montanha - que pretendo relacionar com o trabalho *To The Mountain Top* [página 53], de Rui Toscano, em que nos deparamos com o *skyline* da cidade de São Paulo. No caso da série *Fronteiras I (Sem título)*, apesar do referente não ter sido um *skyline*, podemos, pela ambiguidade da imagem estabelecer essa associação.

A um nível mais técnico e descritivo, passei um pormenor da linha fronteira, com um pantógrafo<sup>39</sup>, para a folha de papel. Preenchi, posteriormente, o seu interior com *tóner*<sup>40</sup>. Utilizei, para esta operação, a transferência através de folhas de papel fotocopiado a negro, que, em contacto com uma solução de *Salicilato de Metilo* ( $C_8H_8O_3$ )<sup>41</sup>, permite a dissolução do *tóner* da folha de origem para o suporte que está em contacto com ela. O óleo foi dado a rolo com o objetivo de tornar a superfície ausente das marcas do pincel, contrastando, ainda mais, com o carácter quase rendilhado da transferência.

Na série *Borders O (Sem título)*, foram utilizadas as mesmas matrizes e técnicas, no que diz respeito à transferência da imagem. Considero que as imagens estejam mais próximas do seu referente pelo pormenor e escala utilizados na sua transferência.

Por isso tentei compreender o trabalho de Marco Pires, *Untitled (black sketchbooks)* de 2009, encontro um modelo onde o artista utilizou o mesmo tipo de pensamento, no que respeita à representação de um qualquer local num mapa. A diferença está nas escalas utilizadas, as

---

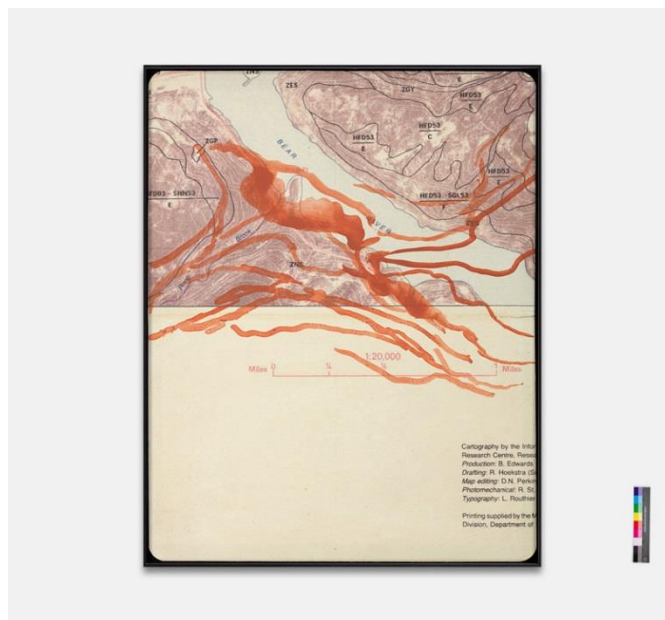
<sup>39</sup> O pantógrafo é um aparelho utilizado para fazer transferir e redimensionar figuras e que pode ser regulado de modo a executar também ampliações e reduções nas proporções desejadas.

O pantógrafo foi inventado em 1603 pelo astrónomo e jesuíta alemão Christoph Scheiner. É constituído por quatro barras (geralmente de madeira) articuladas, duas maiores e duas menores, que se mantêm paralelas duas a duas. As duas réguas menores estão por baixo e são articuladas entre si (sendo essa intersecção o *pivô* que traça por cima da imagem original) e às maiores nas extremidades; as maiores são colocadas sobre estas, com as articulações às menores situadas ao longo do seu comprimento (podendo ser regulada a sua posição para obter as proporções desejadas), e articuladas uma à outra numa das extremidades, conforme pode ser visto na imagem. A extremidade oposta de uma das barras maiores é fixa num ponto, e a outra é onde fica o lápis que vai desenhar a reprodução da imagem.

<sup>40</sup> *Tóner* é uma tinta em pó usada nas impressoras e fotocopiadoras para formar texto e imagens em papel. As partículas do *tóner* são transferidas para o papel por meio de cargas magnéticas e fricção, e logo após fundidas no papel pelo calor do rolo fusor enquanto o papel é impresso.

<sup>41</sup> O *Salicilato de Metilo* é obtido das folhas de *Gautheria procumbens* (*Ericaceae*) e da casca da *Betula lenta* (*Betulaceae*), ou ainda, obtido por síntese. Aplicado na pele, tem ação irritante e rubefaciente, além das ações analgésica e anti-inflamatória característica dos salicilatos. É amplamente utilizado no alívio de dores musculares, contusões, dores reumáticas, mialgia, nevralgia e torcicolo.

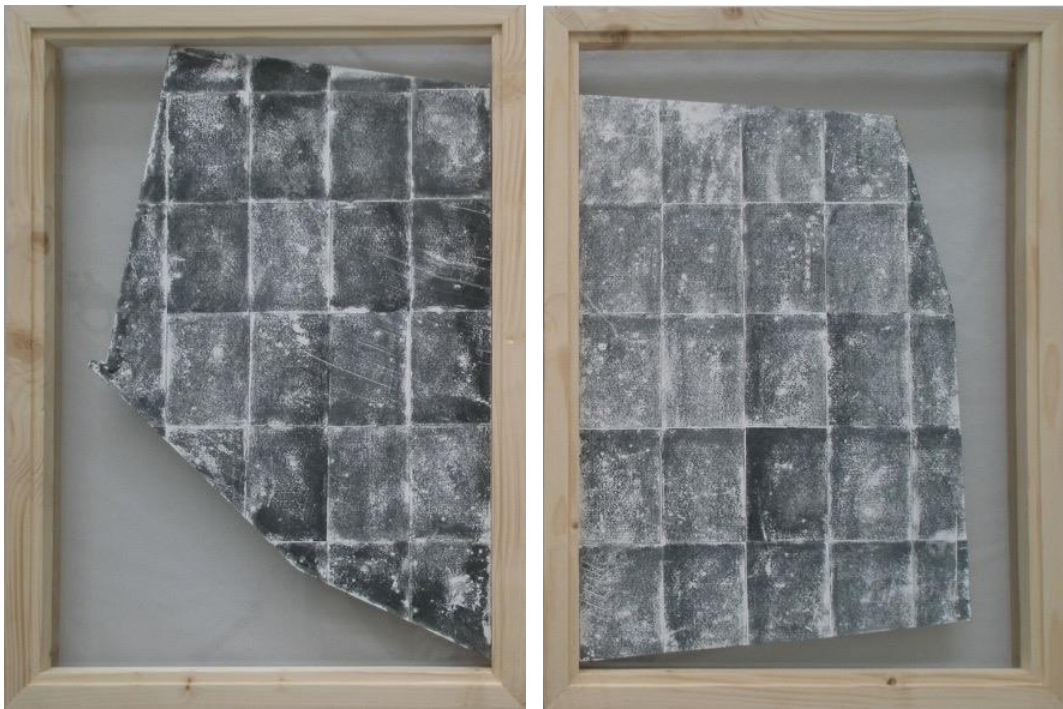
intervenções sobre mapas de Marco Pires estão na mesma escala que os seus referentes, como é visível na figura 24, verificamos que são desenhadas linhas de nível de um mapa sobre uma impressão de outro mapa. Permitindo desta forma uma comparação mais direta entre o referente e o desenho criado.



25. Marco Pires. *Untitled (black sketchbooks)*. 2009

A barra de cor utilizada na série, *Borders 0 (Sem título)*, é tinta acrílica aplicada com uma espátula de silicone. Pelas propriedades plásticas do acrílico a barra fica translúcida, permitindo ver a totalidade do desenho que permanece por baixo dela. Ao contrário do exemplo da série anterior, esta barra não suporta a figura, remete, no entanto, a figura para um plano anterior a ela.

Depara-se-me pertinente salientar, ainda, uma característica plástica bastante marcada nos trabalhos de ambas as séries, trata-se da grelha existente na forma transferida. Estamos perante um constrangimento da técnica que uso. É, no entanto, assumida e adaptada aos tipos de trabalho: transiro a imagem através de papel fotocopiado, nunca superior a um A3 (pelas características das fotocopadoras a que tenho acesso), adapto o tamanho da mancha ao suporte, e, quanto maior o suporte, maior será a mancha da transferência. Apresento, enquanto exemplo, o trabalho, *Land Formation (Díptico A)*.



26. Carlos Alexandre Rodrigues. *Land Formation (Díptico A)*, 2015. Gesso, vidro, madeira, toner. 63x46x3

Este díptico nasceu como maquete para um objeto de grande dimensão, o qual consistia em criar duas placas com as formas pretendidas. Para este, optei pela utilização do gesso, por se tratar de uma maquete em que o material é, pela sua espessura, bastante frágil, optei por colocá-lo numa caixa, com os tampos superior e inferior em vidro, na tentativa de manter a peça em suspensão a partir do chão. Pretendia que esta peça fosse olhada como um mapa, uma planificação do local a este propósito devo comparar com a escultura de Jean-Marc Bustamante, *Lava I* [2003], que segundo o sumário da obra, escrito por Rachel Taylor, para a o Tate Modern “*The horizontality of the work and its low placement make it possible to read the surface of the sculpture as a map.*”<sup>42</sup>



27. Jean-Marc Bustamante. *Lava I*. 2003

A referência a esta peça, *Land Formation (Díptico A)*, deve-se à escala usada na mancha e à comparação com as séries anteriores. É, neste caso, visível uma grelha mais marcada, com uma malha mais pequena e ajustada ao tamanho da superfície.

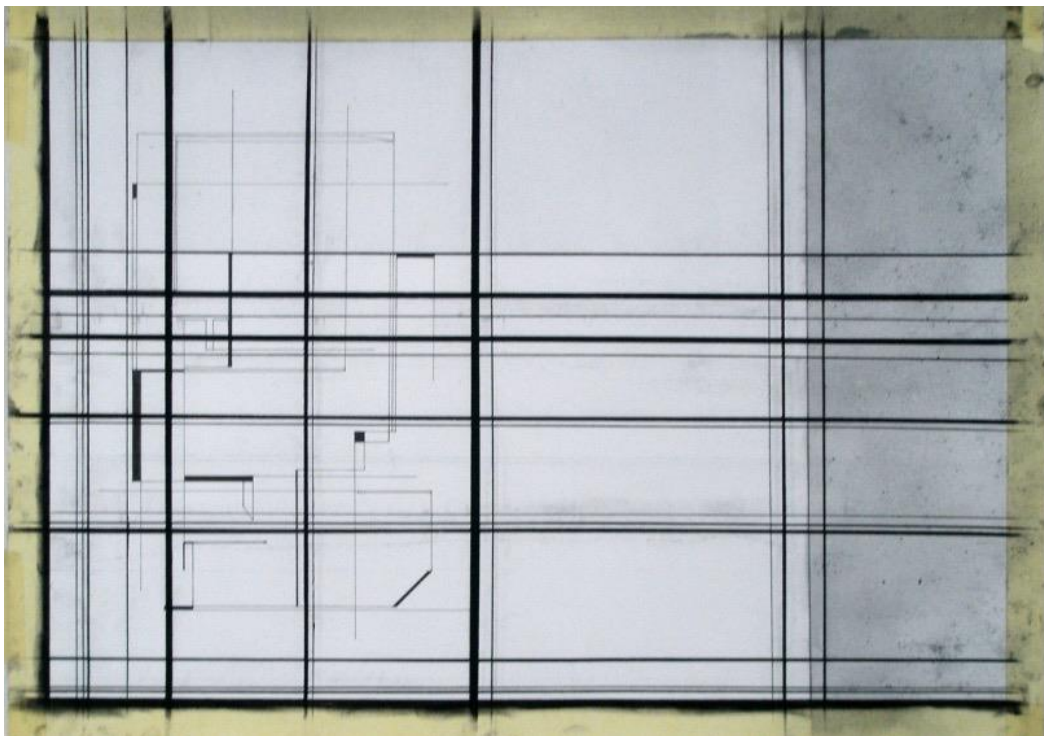
Em jeito de conclusão sobre o tema de fronteiras e limites, considero que procurei investigar nestas séries de trabalhos o que elas cercam, ou seja, *vazios urbanos e suburbanos* que não são, efetivamente, vazios. Entendo os vazios como espaços não edificados, devido a processos de degradação e decadência física, económica e social. Considero que, no campo social, são espaços que aguardam, não raras vezes, por uma requalificação, e, simultaneamente, são espaços em potência e que guardam memórias.

---

<sup>42</sup> Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bustamante-lava-i-t11941/text-summary>

## 2.3

### Arquiteturas falidas



28. Carlos Alexandre Rodrigues. *ArchiGrid* 2013. (série de 5) Acrílico, fita-cola e carvão s/ papel de algodão. 50x70 cm

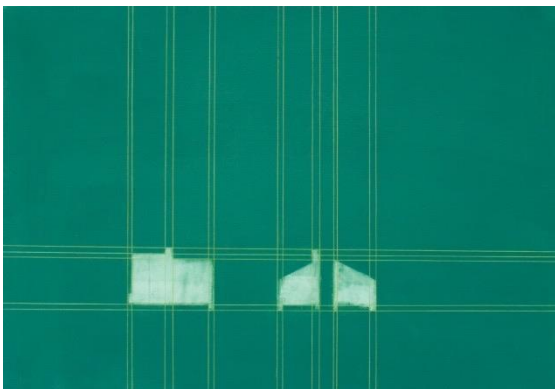
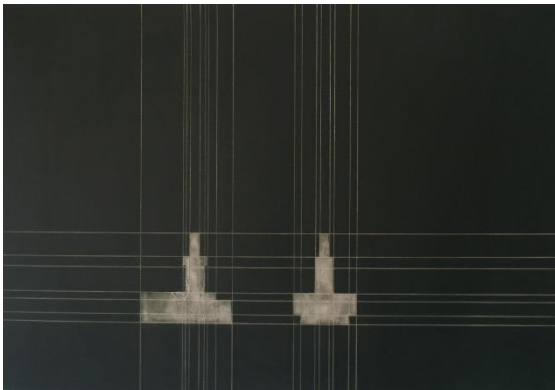
O espaço urbano constitui-se como uma espécie de suporte permanente de diversas estruturas arquitetônicas ou do que delas resta, característica que potencia, exponencialmente, o meu interesse, o que, creio, ficou patente no capítulo I - 1.3 *Do lugar ao objeto*.

A intenção passa por abordar, partindo de exemplos de trabalhos, em *Arquitecturas Falidas*, a tentativa de estabelecer um modelo tentando em confronto direto entre os elementos arquitetônicos ou o que resta deles, através da criação de uma espécie de imagem arquitetônica, elaborada a partir de elementos mais simples ou complexos, segundo a volumetria de formas geométricas.

Pretendo, pelas variantes arquitetônicas aplicadas, efetuar uma quase análise antropológica da sociedade a que estão adstritas. Destaco, em particular, o tão grande número e as condições de precariedade em que se encontram, refiro-me, nomeadamente, a estruturas fabris, abrigos agrícolas, torres de eletricidade, telefone e rádio, depósitos de água.

Tendo em consideração os locais, faço o levantamento destes elementos arquitetônicos, como que numa ação arqueológica, intentando resgatar a sua forma original e estabelecendo comparações com os seus semelhantes, partindo dos elementos e do espaço que se inserem.

Esta série levou a questionar-me o que é o desenho arquitetônico no espaço, ou melhor, que imagem se pode obter a partir da observação de um edifício planificado e a sua posterior transposição para o papel. Se, até aqui, tinha partido, apenas, do meu imaginário em torno das possíveis imagens de uma estrutura edificada, já a partir destas, existe a busca de um referente concreto, exato, para a construção de novas imagens.



29. Carlos Alexandre Rodrigues. *Archetype Module*, 2014. (Série de 12) Óleo e pastel seco sobre papel. 50x70cm



30. Carlos Alexandre Rodrigues. *Mausoleum*, 2014. (Série de 12, numerados + 2P.A.) Óleo sobre papel. 50x70cm

Na série *Archetype Module*, o referente a edifícios, ou a uma estrutura arquitetónica é completamente assumido a partir das duas silhuetas visíveis em cada trabalho.

As imagens que deram origem às silhuetas foram recolhidas e apropriadas de um banco de imagens de estruturas pré-fabricadas dos anos 70 e 80 no continente norte-americano.

A possibilidade do desenho, a silhueta duma estrutura arquitetónica, moldada, claramente, pela minha própria subjetividade, é submetida ao imaginário destituído de realidade.

A figura aparece pela ausência de tinta sobre o suporte, um espectro que remete para uma estrutura que, na realidade, desaparece na folha, ou melhor, na folha surge a ausência de um edifício. Essa marca é ancorada com linhas dos limites exteriores da própria marca da estrutura, as silhuetas são a visão frontal e lateral do edifício.

Pretendo realçar a presença arquitetónica mesmo sabendo, *a priori*, que se trata, tão-somente, de um convite à reflexão, com as circunstâncias de um meio envolvente específico.

Na série *Mausoleum*, foram utilizados como referentes imagens de mausoléus, de diversos pontos do mundo. Muitos deles nunca passaram de projetos arquitetónicos, não chegando a ser construídos. A intenção seria trabalhar a presença arquitetónica à imagem do monumento.

Ao contrário da série *Archetype Module*, a figura nasce do acumular de tinta. A figura continua, no entanto, a ser posicionada na base da folha, quase com um carácter de espectro, atribuído pela superfície quase gasta, criando, assim, um ponto focal: o interesse não é distribuído por toda a superfície dos trabalhos, pelo que, qualquer vestígio de espaço perspético é destruído.

Relaciono estas duas séries, com o trabalho de Bernhard e Hilla Becher, *Preparation Plants* [página 15]. Diferentes imagens de diferentes tipologias construtivas, no meu caso, armazéns e túmulos, são no entanto semelhantes dentro dos seus grupos. Com a exceção do médium utilizado, ou seja, a pintura no meu caso e a fotografia no trabalho do casal Becher. No entanto a intenção será a mesma, uma análise a cada grupo permite detetar os seus tipos, as variações dos limites e formas.



31. Carlos Alexandre Rodrigues. *El ser. El sentido. El sinsentido*, 2014. Óleo sobre fotografía. 42x29,7cm



32. Carlos Alexandre Rodrigues. *Monólito fenómeno-índice* (numerados de #1 a #18), 2014. Toner sobre gesso 21x27x2,5 cm



33. *Monólito fenómeno-índice* – Vista da Instalação. 2014

É possível estabelecer um paralelo, sobre o do entendimento de Paulo Peixoto, acerca *ter uma experiência e viver uma experiência*<sup>43</sup>, com a série *Monólito fenómeno-índice* [imagem 17], visto a construção da série ter sido executada sob a experiência direta e vivência do local.

A Serra do Montejunto concentra, pela sua altitude, diversas infraestruturas que serviam de suporte e abrigo para equipamento de transmissão e difusão de rádio e televisão, atualmente abandonadas.

Ao observar as construções existentes, a primeira sensação que tive neste local foi o sentimento de ausência de presença humana e, conseqüentemente, o silêncio. Estes elementos ocupavam o espaço quase como que se de esculturas se tratassem. Estas, desgastadas pelo tempo, são a marca do que foi a presença humana e que a tecnologia tornou obsoletas, um tempo que já não existe. Este contacto dá origem a duas séries de trabalhos.

Fiz um levantamento fotográfico dos elementos construídos que se encontravam na paisagem.

Os primeiros trabalhos a surgir figuram na série de trabalhos *El ser. El sentido. El sinsentido*, refiro-me a intervenções a óleo sobre fotografia. Esta intervenção consistiu em cobrir a paisagem ou o próprio edifício. Destacando um do outro, ou melhor, anulando um ou reforçando o outro.

A ideia da diferenciação entre alguns trabalhos, i.e., o facto de em determinados casos ter coberto o meio envolvente com óleo destacando o edifício, reside na intenção de aproximar as imagens a uma pintura, quase como que uma pintura celebrativa daquele elemento. No caso oposto, o desígnio passa por destacar as suas linhas e volumetria, que se impõem no espaço.

Ao contrário da série anterior, *Archetype Module*, em que apenas uso a imagem como um referente para a criação de uma nova imagem, neste caso aplico a fotografia para documentar o local, numa tentativa de trazer o local para o suporte, ou seja, até nós.

Numa outra tentativa, a de intensificar e transpor estes objetos, focando-me no seu carácter tridimensional, surge a série *Monólito fenómeno-índice*.

À imagem de um monólito<sup>44</sup>, a ideia seria criar um objeto que funcionasse, também, como um suporte e que transmitisse a ideia de aparente tridimensionalidade sobre o que aí seria materializado.

---

<sup>43</sup> Vide ponto, 1.3 *Do lugar ao objeto arquitetónico* [pag.30]

<sup>44</sup> Monólito é uma estrutura geológica, como uma montanha, por exemplo, constituído por uma única e maciça pedra ou rocha, ou um único pedaço de rocha colocado como tal.

Utilizei o levantamento feito aquando da visita ao Montejunto e retirei todos os abrigos da paisagem envolvente, apropriando fragmentos de uma realidade, descontextualizando, por esta via, esses mesmos fragmentos.

Estes objetos, além de introduzirem uma nova leitura, concentram alguma ideia de suspensão dessas formas, dada pelo fundo branco, à semelhança de um retrato, visto, no entanto, de cima para baixo, como, aliás, podemos observar na figura 27, *Monólito fenómeno-índice – Vista da Instalação*.



34. Carlos Alexandre Rodrigues. *Topo I (Maquete)*. 2014



35. Carlos Alexandre Rodrigues. *Topo II (Maquete)*. 2014

Partindo da experiência *in situ*, na já referida serra do Montejunto, foram, ainda, desenvolvidos dois trabalhos de carácter tridimensional, *Topo I (Maquete)* e *Topo II (Maquete)*. Remete, este conjunto específico de trabalhos [Imagem 34 e Imagem 35], para uma experiência pessoal, a qual procuro mimetizar através de uma maquete do local, partindo da sua imagem. Nesta maquete os edifícios aparecem representados pela sua ausência [imagem 35]. Uma maquete que ilustra o que lá existe e o cristaliza no tempo.



36. Pormenor - *Topo II (Maquete)*

Da leitura do texto de Leonor Nazaré, *Qualificar/Quantificar*<sup>45</sup>, no qual a autora explicita, segundo o texto *Le Règne de la Quantité* de René Guénon, a dualidade, ao longo de uma análise filosófica e sociológica dos tempos modernos, que os traços caracterizadores da mentalidade moderna incidem na tendência para reduzir tudo a um ponto de vista quantitativo. Assim, afirma:

“A Antiguidade fornece referências que simplificam o entendimento das noções em causa: Platão teria revelado o aspecto transcendente das essências: Aristóteles, o aspecto imanente, ou seja, princípios e arquétipos, e por isso o lado qualitativo da manifestação; Pitágoras, por outro lado, ter-se-ia referido a números puramente

---

<sup>45</sup> A autora explica, segundo o texto *Le Règne de la Quantité* de René Guénon, sobre a dualidade ao longo de uma análise filosófica e sociológica dos tempos modernos, os traços que caracterizam a mentalidade moderna é a tendência para reduzir tudo a um ponto de vista quantitativo.

qualitativos, correspondendo, do lado da essência, ao que os números quantitativos tornam do lado da substância.<sup>46</sup>

Ainda nas palavras de Guénon, a autora explica, "... É a noção de direção que representa em definitivo o verdadeiro elemento qualitativo inerente à própria natureza do espaço e que é a noção de grandeza que representa o seu elemento quantitativo"<sup>47</sup>

Relacionando o espaço com o tempo, constatamos que este não é passível de medição direta, mas somente a relação entre ambos. O tempo tem acontecimentos, o espaço contém corpos, ambos não existem vazios no sentido absoluto.<sup>48</sup>

É meu intuito ressaltar nesta associação de espaço/tempo, juntamente com a metáfora de cristalização, a memória, a qual é, também, tema neste trabalho. A memória da intervenção humana, de algo que foi construído, em determinado local, deixado ao abandono.

Ao trabalhar a partir de uma imagem, de um determinado do local, onde é visível a malha da sua estrutura, que, descontextualizada, do seu fundo perde, de certa forma, a sua identidade de lugar para passar a ser outro qualquer, uma proposta para uma leitura desta unidade, tornando-se, assim, um estranho espaço arqueológico.

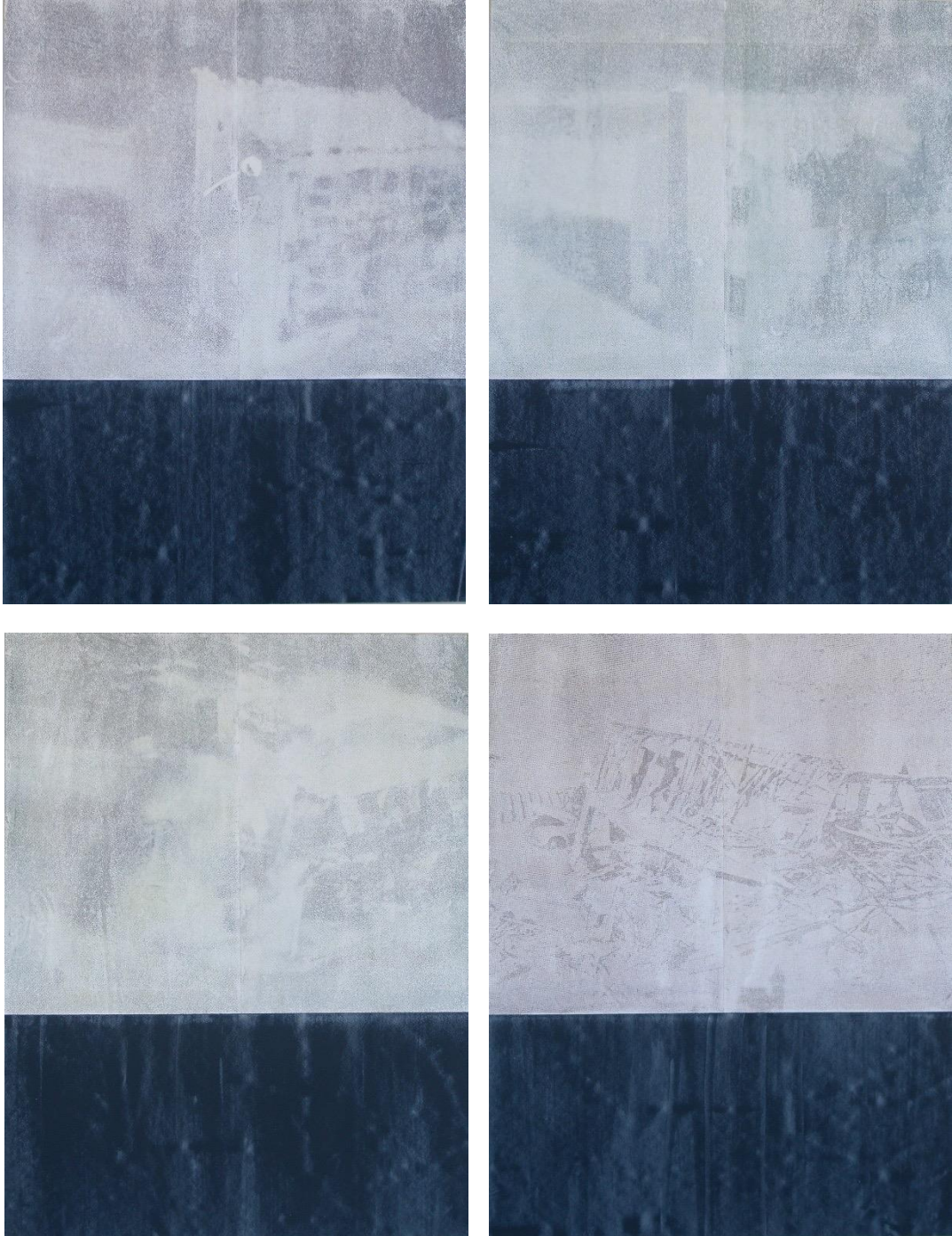
A importância da criação destes objetos advém da relevância de um espaço topológico. Apesar do recurso a sistemas absolutamente estruturados, como o desenho, da forma de inserção dos edifícios no local, retirados do seu contexto, permite, a partir dos elementos/corpos que povoam a cena, reordenar o espaço.

---

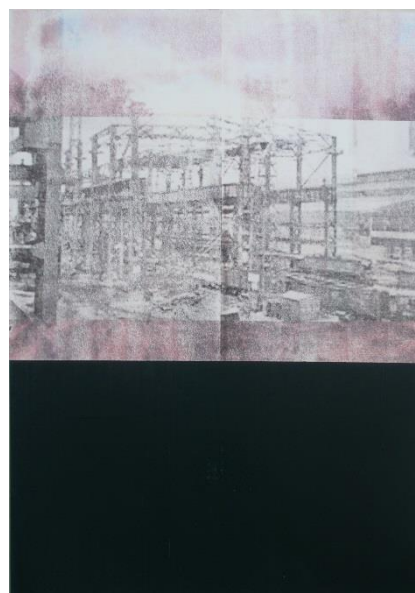
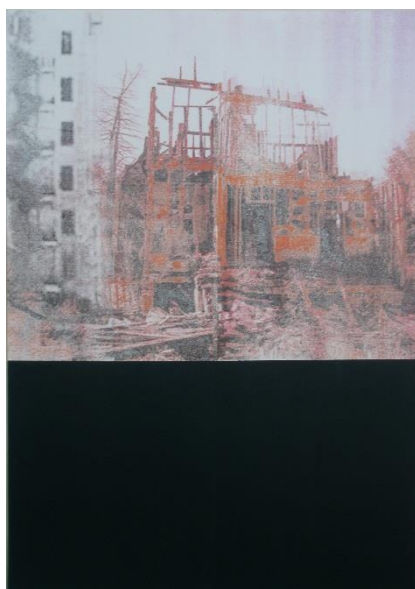
<sup>46</sup> NAZARÉ, Leonor, "*Quantificar/Qualificar*", in Fundação Calouste Gulbenkian (Ed.). **Densidade Relativa/ Relative Density**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2005 p.18

<sup>47</sup> Idem, pp.18-19

<sup>48</sup> Ibidem, p. 19



37. Carlos Alexandre Rodrigues. *Wreckage* - (Numerados de #1 a #4) – 2015. Técnica mista sobre papel. 50x65cm



38. Carlos Alexandre Rodrigues. Série de 8. *Misplaced Places III (Sem título)* – (numerados de #1 a #6) – 2015. Técnica mista sobre papel. 50x70cm

Desenvolvi, sobre a imagem da destruição de edifícios, 4 séries de trabalhos. A série *Wreckage* e as séries com o título *Misplaced Places (Sem título) I*; *Misplaced Places (Sem título) II* e *Misplaced Places (Sem título) III*.

No seguimento do aprofundamento das ideias que me interessam, convoco o exemplo de Jean-Marc Bustamante na série, *Tableaux* (1978 e 1982), [página 31], composta por diversas fotografias, que retratam paisagens e edificações em diferentes locais ao abandono. A diferença concerne no modo em que o artista atua, recorrendo aos locais presencialmente, que é o contrário do praticado por mim nestas séries, uma vez que este material foi recolhido em bases de dados na internet.

A ideia central para estes trabalhos recaiu na imagem de estruturas arquitetónicas abandonadas ou destruídas. Utilizei dois métodos diferentes de pesquisa de imagens, que passarei a explicar enquanto, simultaneamente, descrevo a memória respetiva a cada série.

A série *Wreckage*, constituída por 6 trabalhos, foi elaborada a partir da coleção de fotografias *online* da revista *Life*<sup>49</sup>, sobre o teste atómico nº 35, numa casa de habitação modelo, construída a uma milha do ponto de detonação, em Yucca Flats, Nevada – Califórnia.

Nestas imagens não me interessa, particularmente, o facto de terem sido registadas num ensaio a um teste nuclear, mas sim, pela destruição que a estrutura sofre nas várias etapas em que ocorre a sua implosão. As imagens, quando vistas em conjunto, promovem a leitura da rarefação da estrutura, ou seja, totalmente intacta na primeira e deixando de ser perceptível na última fotografia. Esta particularidade é vista tanto nos referentes fotográficos como nos meus trabalhos plásticos.

As séries com o título *Misplaced Places (Sem título)*, foram executadas a partir de referentes de estruturas arquitetónicas industriais, destruídas por um fenómeno natural, um terramoto, entres outros. Esta pesquisa e recolha de imagens foi efetuada a partir do motor de busca *Google* com os seguintes termos: *architectonic structures destroyed by a natural phenomenon*.

As três séries de trabalhos são constituídas por: *Misplaced Places I (Sem título)* com 6 trabalhos; *Misplaced Places I (Sem título)* e *Misplaced Places II (Sem título)*, ambas com 8 trabalhos.

Nestas séries está em causa o exemplo da série *Wreckage*: são as imagens da destruição e não o motivo ou causa que levou à destruição em si. São, portanto, apenas pretextos para chegar a imagens com a característica que procuro, destruídas.

---

<sup>49</sup> <http://time.com/life/>

A intenção de trabalhar com referentes em que a destruição e conseqüente carácter devoluto das estruturas fosse feita por um fenómeno exterior ao simples abandono por falta de uso, à semelhança de exemplos de trabalhos anteriores em estruturas industriais que, devido a diversos fatores sociais, financeiros, geográficos, cessaram o funcionamento. Acedo a dados comparativos de diversos tipos de estruturas destruídas, em diversos níveis de destruição, (em vez de) sendo motivado pela intenção de estabelecer comparações com o impacto das imagens.

## CONCLUSÃO

Será sempre difícil escrever uma conclusão para um projeto de investigação inserido num contexto de produção artística. Teria de assumir que o mesmo estava concluído, em certa medida, esgotado. E acredito que o trabalho artístico, bem como a investigação, nunca se encontram concluídos. No trabalho plástico, quando pensamos ter esgotado uma ideia, verificamos que é apenas uma que antecede um novo conjunto de variações possíveis, de ideias e formas para novos trabalhos. Como se os assuntos ou temas neles trabalhados, ficassem numa espécie de limbo, um estado de latência, até que surja a necessidade de voltar a esses, mesmo que apenas como memória.

Como que numa tentativa de encontrar uma estratégia, necessária, para ligar dois assuntos, de per se, já intrincados: o que é o espaço e o que nele acontece, sobre o ponto de vista da intervenção humana.

A partir do pensamento de reflexão, retrospectivo que desenvolvi para completar esta componente teórica, tive como intuito tentar circunscrever os temas tratados. Muito ficou por abordar nos vários itens ao longo dos capítulos.

\*

Concretamente, sobre o trabalho desenvolvido, estou apto a estabelecer uma linha de continuidade, que une todos os projetos, com mais ou menos abertura, ou seja, mais próxima do seu referente. Esta é estabelecida pelos temas abordados, o espaço urbano e o espaço suburbano, os elementos físicos que os caracterizam, fazendo sempre a ponte com o real.

Às perguntas que se colocaram aquando do meu resumo, “Que leituras podemos obter a partir da análise destes dois tipos espaços? De que forma é que todo este processo afeta o nosso entendimento da cidade fragmentária?

Nunca foi meu propósito considerar uma resposta que pudesse ser traduzida por palavras. Antes, propor uma reflexão plástica – prática que envolve imagens e objetos – acerca de noções do espaço urbano e suburbano e respetivas ocupações. Esta reflexão existe, sobretudo, através do trabalho prático realizado, ainda que destes não consigamos obter uma resposta clara e conclusiva.

As respostas poderiam ser tantas e tão ambíguas como quantas as imagens que se nos colocam para uma análise. Trabalhar a partir de um arquivo reforça ainda mais a ambiguidade de resposta. Ou seja, as imagens já sofreram uma seleção a partir de critérios que não têm de ser necessariamente os mesmos com que foram utilizadas. Mesmo que a proposta de reflexão, baseada em imagens, tivesse como objetivo uma resposta concreta a fim de aferir a sua validade, esta seria impossibilitada pela maneira como foi a sua intervenção e consequente transferência a trabalho plástico.

Sendo as imagens e trabalhos uma possibilidade de resposta ou uma nova questão, estes, serão certamente memórias de algum lugar ou a imagem de alguma coisa.

Pretendo apontar ainda algumas ideias de investigação futura que nasceram dos assuntos e conceitos aqui tratados.

Sendo a prática do arquivo um pilar para a minha criação plástica, pretendo dar continuidade à sua expansão alargando os campos de interesse a outras áreas além das já referidas. Apesar de, até agora, o arquivo ser bidimensional (digital e analógico) pretendo também começar a reunir objetos, artefactos que atuem e pertençam ao campo de uma arqueologia da ruína industrial e urbana.

Tenciono também experimentar outros conceitos e critérios de coleção a fim de trabalhar a partir dos resultados desta prática. Colocando-a à prova através de exposições de arte, abertas ao escrutínio público.

O crescimento de um arquivo e a constituição de uma coleção permitirá iniciar novas investigações teóricas, bem como plásticas, de maneira a que novos assuntos e perguntas possam ser introduzidos na minha prática artística.

## BIBLIOGRAFIA

ABREU, Maria Luísa. **Porquê Ser Um Quando Podemos ser Vários?**. Caldas da Rainha: ESAD Caldas da Rainha, 2015. Dissertação de mestrado.

BECHER, Bernd; BECHER Hilla. **Bernd & Hilla Becher**. London: Arts Council of Great Britain. 1974.

BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

BUCHLOH, Benjamin. **Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico**. Revista Arte&Ensaio. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ [Em linha]. Nº19 (2009).

CALVINO, Ítalo. **As cidades Invisíveis**, Editorial Teorema, Lisboa. 1990, pp. 13 – 14

DEBENHAM, Frank; MAURE, Francisco Vázquez. **Grande Atlas Mundial. Lisboa: Selecções de Reader's Digest**,1978.

DELEUZE, Gil. **Différence et répétition**. Paris: Presses Univ. de France. 1968.

FEIJÓ, José. **A Evolução de Darwin em Exposição**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

HOGUE, Martin. “[Fake] fake estates – Reconsidering Gordon Matta-Clark’s Fake Estates”. In **Geohumanities: Art, History, Text at the Edge of Place** (Ed.). Michael Dear, Jim Ketchum, Sarah Luria, and Douglas Richardson. New York: Routledge. 2011, pp.38-45

LAGEIRA, Jacinto; LOOCK, Ulrich. **Jean-Marc Bustamante**, Paris: Flammarion. 2005, p.67

LATOUR, Bruno. **Aramis or the Love of Technology**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1996.

LIMA, Evelyn F. W. “Representação da Cidade na cena e nas políticas públicas”. In EDUC (Ed.) **Cidade e Espetáculo**. Carlos Fortuna et al. 2013, pp. 58

MATTOSO, António. **Documentação Cartográfica – Anexo ao Compêndio de Geografia Geral**, 2ª Ed. 1934.

MOLDER, Maria Filomena. **A paixão de colecionar em Walter Benjamin**. Lisboa: Culturgest, 2007

\_\_\_\_\_. Maria Filomena. **Semear na Neve**. Lisboa: Relógio d'Água, 1999, pp.40-54

MUGA, Henrique. **Psicologia da Arquitectura**. Canelas VNG: Edições Gailivro. 2006, p.151

PASTERNAK, Suzana; BÓGUS, Lucia M.M. “O acesso à cultura na urbe metropolitana”. In EDUC (Ed.) **Cidade e espetáculo**. Carlos Fortuna et al. 2013, pp. 83-84

PEIXOTO, “Paulo A cidade e as Experiências”, in EDUC (Ed.) **Cidade e espetáculo**. Carlos Fortuna et al. 2013, p.148

PITA, António Pedro. [et. al.]. **Paisagens do Quotidiano. Coimbra: Encontros de Fotografia**. 1998, p.9

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. **Terrain Vague in Cynthia Davidson** (Ed.). *Anyplace* (pp. 118-123). Cambridge, MA: MIT Press. 1995.

NAZARÉ, Leonor, “*Densidade Relativa*”, in Fundação Calouste Gulbenkian (Ed.) **Densidade Relativa Relative Density**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2005, p.15

WYHE, John van - **Charles Darwin’s Cambridge Life 1828-1831**. Journal of Cambridge Studies. [Em linha] Vol 4. No.4, p.11 Dez.2009. [Consult. 23 Ago].

XAVIER, Isabel, “*Espaço Público – Relevância de um conceito*”. In **Criar espaço público para o espaço público – Ensaio sobre as Instituições de Artes Contemporâneas em Portugal**. Caldas da Rainha: ESAD.CR e IPL. 2015, pp.35-41

#### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

CALHAU, Fernando; RODRIGO, Joaquim. **Paisagens no Singular**. Lisboa: Ministério da Cultura e Instituto de Arte Contemporânea. 1999.

BATAILLE, George. “*Architecture, Documents*”. In Denis Hollier, **Against Architecture: The writings of George Bataille**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 1993.

KRAUSS, Rosalind. **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 1985.

\_\_\_\_\_. **A Voyage on the North Sea**. New York: Thames & Hudson. 1999.

MOLDER, Jorge; PINHARANDA, João; PINHEIRO, Jorge; FARIA, Nuno. **Jorge Pinheiro 1961 – 2001**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. 2002.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Lisboa: Quetzal Editores. 2012.

#### W E B

<http://www.gulbenkian.pt/media/files/agenda/expos2009/news-darwin.pdf>

<http://www.culturgest.pt/docs/w.pdf>

<http://observador.pt/especiais/o-naturalista-portugues-que-se-correspondia-com-darwin/>

<http://darwin-online.org.uk/>

[http://www.porta33.com/exposicoes/content\\_exposicoes/ru\\_i\\_toscano\\_antenna/ru\\_i\\_toscano\\_antenna\\_conversa.html](http://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/ru_i_toscano_antenna/ru_i_toscano_antenna_conversa.html)

<http://www.atomicarchive.com/>

<http://www.gettyimages.pt/fotos/35th-atomic-bomb-test-on-house?editorialproducts=timelife&family=editorial&phrase=35th%20atomic%20bomb%20test%20on%20house&sort=best&excludenudity=false>

<http://time.com/life/>

<http://www.art.com/asp/landing/lifephoto/?rfid=784762>

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/bustamante-lava-i-t11941/text-summary>

<http://expresso.sapo.pt/internacional/2015-09-01-ONU-confirma-destruicao-do-Templo-de-Bel-na-Siria>

## INDICE DE IMAGENS

1. Damien Hirst- <i>Signification (Hope, Immortality and Death in Paris, Now and Then)</i> . 2014	11
2. Darwin, C. R. - <i>Living Cirripedia, The Balanidæ, (or sessile cirripedes); the Verrucidæ</i> . 1854	14
3. Caixa Entomológica. <i>Colecção de insectos do MNHNC</i> . (2014)	15
4. Aby Warburg - <i>Atlas Mnemosyne</i> . 1925	15
5. Bernhard e Hilla Becher - <i>Preparation Plants</i> . Circa 1960	16
6. Gerhard Richter – <i>Atlas</i> (Vista da instalação no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona). 1999	17
7. Arquivo Pessoal - Organização por Grupo – Portarias; Cabines Elétricas; Abrigos agrícolas e Mapas II	18
8. Ludwig Karl Hilberseimer, <i>Decentralized City</i> , 1944	19
9. Gordon Matta-Clark - <i>Reality Properties: Fake Estates, Little Alley Block 2497, Lot 42</i> . 1974 (assemblagem póstuma, 1992)	22
10. Marco Pires - <i>Untitled (West)</i> . 2012-14	24
11. Imagem de satélite do templo de Palmira antes e depois da destruição.	26
12. António Júlio Duarte – <i>Agosto</i> (série). 2000	28
13. Jean-Marc Bustamante – <i>T.26.80, série Tableaux</i> . 1980	31
14. Rui Toscano - <i>To The Mountain Top</i> . 2004. Vídeo, PAL, preto e branco, som, 10'58" (3 stills)	32
15. Carlos Alexandre Rodrigues. <i>The Beautiful Necessity (Díptico)</i> , 2013. Técnica mista s/ papel de algodão. 40x40cm	37
16. Carlos Alexandre Rodrigues. <i>P.S.1</i> (numerados de #01 a #8), 2014. Técnica mista s/ papel. 98x70,5 cm	42
17. <i>P.S.1</i> – Vista da Instalação. 2014	42
18. Carlos Alexandre Rodrigues. <i>Folddrawing</i> (numerados de #1 a #6), 2014. Lápis litográfico e membrana plástica sobre papel. 42cm (+8cm desdobrado) x32cm	45
19. Carlos Alexandre Rodrigues. <i>Fold out room in a box</i> (numerados de #1 a #8), 2015. Caixa de madeira pintada, vidro, materiais vários sobre papel. 22x16x3cm	46
20. Carlos Alexandre Rodrigues. <i>Enclosed Space (Sem título)</i> – Numerados de #01 a #6, 2015. Técnica mista sobre papel. 50x70cm	49
21. Carlos Alexandre Rodrigues. <i>Landmark II</i> , 2015. Acrílico e borracha sobre papel. 70x50cm	50

22. Documentação Cartográfica – Compêndio de Geografia Geral, 1934.....	53
23. Carlos Alexandre Rodrigues. <i>Fronteiras I (Sem título)</i> , numerados de #01 a #6, 2015. Técnica mista sobre papel. 85x70cm.....	54
24. Carlos Alexandre Rodrigues. <i>Borders 0 (Sem título) - #01 e #02</i> (série de 6), 2015. Técnica mista sobre papel. 100x70cm.....	55
25. Marco Pires. <i>Untitled (black sketchbooks)</i> . 2009 .....	57
26. Carlos Alexandre Rodrigues. <i>Land Formation (Díptico A)</i> , 2015. Gesso, vidro, madeira, toner. 63x46x3 .....	58
27. Jean-Marc Bustamante. <i>Lava I</i> . 2003 .....	59
28. Carlos Alexandre Rodrigues. <i>ArchiGrid</i> 2013. (série de 5) Acrílico, fita-cola e carvão s/ papel de algodão. 50x70 cm .....	61
29. Carlos Alexandre Rodrigues. <i>Archetype Module</i> , 2014. (Série de 12) Óleo e pastel seco sobre papel. 50x70cm .....	63
30. Carlos Alexandre Rodrigues. <i>Mausoleum</i> , 2014. (Série de 12, numerados + 2P.A.) Óleo sobre papel. 50x70cm .....	64
31. Carlos Alexandre Rodrigues. <i>El ser. El sentido. El sinsentido</i> , 2014. Óleo sobre fotografia. 42x29,7cm .....	66
32. Carlos Alexandre Rodrigues. <i>Monólito fenómeno-índice</i> (numerados de #1 a #18), 2014. Toner sobre gesso 21x27x2,5 cm .....	67
33. <i>Monólito fenómeno-índice – Vista da Instalação</i> . 2014.....	67
34. Carlos Alexandre Rodrigues. <i>Topo I (Maquete)</i> . 2014 .....	70
35. Carlos Alexandre Rodrigues. <i>Topo II (Maquete)</i> . 2014 .....	71
36. Pormenor - <i>Topo II (Maquete)</i> .....	72
37. Carlos Alexandre Rodrigues. <i>Wreckage</i> - (Numerados de #1 a #4) – 2015. Técnica mista sobre papel. 50x65cm.....	74
38. Carlos Alexandre Rodrigues. Série de 8. <i>Misplaced Places III (Sem título)</i> – (numerados de #1 a #6) – 2015. Técnica mista sobre papel. 50x70cm .....	75