

A Olhar para as Paredes

por Marta Traquino

Artista e investigadora em arte contemporânea. Em 2013 iniciou investigação teórica e prática em pós-doutoramento ao abrigo da FBAUL com o apoio da FCT.

This text proposes an exercise of thought on 'the wall' in the city as a barometer for the observation of certain sociabilities and movements' qualities of individuals, determining or conditioning points of view, or while a mediation device between the realities that it physically separates and the relationship between collective and individual memory. The walls in the cities are one of the supports/mediums most used for the public expression of individual subjectivities, from many different backgrounds and purposes, legal or illegal, in particular from the field of artistic interventions that usually are designated as 'public art'. However, it is rarely taken from a critically attentive approach to the metaphorical or documental potential which may contain from the start, inseparable from the urban context in which it operates, from it's dynamic possibilities, like a living organism constantly 'breathing' in/with the city.

Parede. Um lado de lá, um lado de cá. Dentro. Fora. Antes, durante, depois. A construção de espaço pela sua subtração. O que oculta, o que separa, o que revela. O que contém. Tempo.

No seu documentário *En Construccìon*, concluído em 2001, Luis Guerin acompanha a reabilitação do bairro El Raval no distrito Ciutat Vella de Barcelona. Deteve-se sobre a construção de um novo condomínio numa zona muito antiga e degradada, com elevados índices de marginalidade e prostituição, sendo uma grande parte da população constituída por imigrantes e idosos com poucos recursos. Uma zona também cheia de vitalidade, local de habitação e de diversos pequenos comércios, onde só é possível construir de novo sob a destruição do antigo. Quando tal acontece, inevitavelmente a memória do passado do bairro emerge à luz do dia. Memória de outros modos de fazer e de habitar que se revela momentaneamente através do processo do seu apagamento. Não só desaparecem os vestígios materiais que a contêm mas tam-

bém a possibilidade do seu lembrar partilhado, uma vez que tais processos de reabilitação implicam a exclusão dos residentes. Situação comum a muitas cidades europeias cujos centros históricos são sujeitos a planos de reabilitação que visam a substituição dos antigos edifícios de habitação, e das pessoas que neles vivem, por condomínios privados, hotéis de luxo, lojas *gourmet* e outros espaços afins.

Guerín reincide na alternância entre as imagens da queda da velha arquitectura e as imagens do erguer da nova arquitectura, dando a certa altura escuta aos pensamentos e conversas dos fazedores das paredes conforme ocorrem espontaneamente durante o processo de construção. Contam-se factos sobre a vida destes homens, sonhos e desilusões, alegrias e tristezas, sobre a vida de alguns dos moradores e do quotidiano do bairro, sobre Barcelona, sobre o mundo, onde passado e presente se conjugam. Um amplo mosaico de histórias por diversas geografias é composto a partir apenas de uma pequena área do bairro, lembrando que as paredes são feitas de muito mais do que apenas materiais e técnicas de construção porque são feitas também pelos muitos e muitos dias das vidas de pessoas. Guerín foca a sua atenção em elementos simples consequentes da acção e interacção humana durante o fazer das paredes. Raramente recorre aos planos que mostram ruas ou praças. A narrativa decorre à medida que as paredes perdem e ganham forma, através de um olhar persistente, que vai e volta, ao longo de um tempo que se demora.



José Luis Guerin, *En Construcción*, 2001 (fotogramas do filme).

© José Luís Guerín.

Fonte: <http://cineyarquitectura.blogspot.pt/2008/08/en-construccion-1998-director-jos-lus.html>



José Luis Guerin, *En Construcción*, 2001 (fotogramas do filme).

© José Luís Guerín.

Fonte: <http://cineyarquitectura.blogspot.pt/2008/08/en-construccion-1998-director-jos-lus.html>

Tomo o exemplo deste documentário de Guerin como introdução a esta proposta de reflexão sobre 'a parede' na cidade enquanto barómetro para a observação de certas sociabilidades e qualidades de movimentos dos indivíduos, determinantes ou condicionantes de pontos de vista, ou enquanto dispositivo de mediação entre as realidades que fisicamente separa e da relação entre memória colectiva e individual. As paredes nas cidades são um dos suportes/meios mais utilizados para a expressão pública de subjectividades individuais ou colectivas das mais diversas origens e propósitos, legais ou ilegais, nomeadamente para intervenções artísticas do domínio do que comumente se designa como 'arte pública'. No entanto, raramente são tomadas a partir de uma abordagem criticamente atenta ao potencial metafórico ou documental que à partida podem conter, indissociável do contexto urbano em que se inserem. Este texto surge assim como a tentativa de um exercício neste sentido, considerando que as paredes podem ser "entendidas como zonas de convergência entre o material e o imaterial" (Brighenti, 2009: 68). Podem evidenciar factos, questões e conclusões sobre 'fronteiras' que estruturam a urbanidade, tanto de ordem física como psíquica e, conseqüentemente, cultural, social e política, não esquecendo que a sua materialidade tanto se desenvolve verticalmente como horizontalmente.

Proponho pensar 'a parede' a partir das suas possibilidades dinâmicas, como sendo uma espécie de organismo vivo que respira na/com a cidade. Não excluindo a sua função de limite, muito pelo contrário, nem

a atenção sobre o que se encontra de um lado ou de outro, separado e/ou protegido, mas considerando sobretudo o próprio espaço intermédio que o limite em si mesmo constitui, entendido como possível zona de contacto, de transferências.

As paredes têm peso, mas a palavra 'peso' parece ter apenas conotações negativas para a cultura ocidental no mundo actual, sobretudo se tivermos em conta como (pelo contrário) à palavra 'leveza' sempre se associam conotações positivas. Este facto é evidente, por exemplo, na publicidade de produtos que tanto se pode referir com os mesmos termos ao corpo, como a um carro ou a um ambiente. Também na arquitectura das últimas décadas predomina uma tendência que valoriza a dissolução do peso ou da desmaterialização dos limites, a qual na prática se traduz, sobretudo, pela exploração dos efeitos visuais nas superfícies dos edifícios. Uma das vias pelas quais esta tendência se tem desenvolvido é a que estabelece analogia entre a arquitectura e o têxtil, nomeadamente através do efeito da 'parede cortina'. Desde meados do século XIX, enquanto novidade introduzida pela então emergente arquitectura do ferro e do vidro, a 'parede cortina' começou a ser um termo comum na linguagem arquitectónica para definir o sistema de cobertura exterior de um edifício no qual as paredes não têm necessariamente carácter estrutural. Relacionado com funcionalidades e modos de produção específicos possibilitados pela Revolução Industrial, desde então o termo tornar-se-ia uma das metáforas mais sugestivas da arquitectura. Ao longo do século XX a 'parede cortina', a par das evoluções tec-

nológicas, sobretudo as digitais que abriram novos caminhos para a concepção de formas curvas e dinâmicas, tornou-se conceptualmente e esteticamente um tema estimulante na obra de alguns arquitectos consagrados. A partir de finais da década de oitenta do século XX, ganhou novos contornos na relação com a orientação das teorias do espaço rumo ao paradigma da ‘liquidez’, sobre o qual assenta, segundo o sociólogo Zygmunt Bauman (2007), a contemporaneidade. Movimento, flexibilidade, fluidez, interactividade, transitoriedade, leveza, são conceitos aos quais a arquitectura desde então procura dar forma através da analogia com a tecnologia e a semântica do têxtil, tornando-se assim representativa de uma sociedade na qual, como refere Bauman, as vidas dos homens e mulheres decorrem mais no sentido de ‘procurar e experimentar sensações’ do que no de ‘fazer coisas’.

Um dos arquitectos cuja obra explora a tendência com base na ‘parede cortina’, desde o final da década de oitenta do século XX, é Dominique Perrault. O seu ateliê foi o primeiro a desenvolver e a utilizar rede metálica, o elemento chave para a qualidade emotiva que Perrault (2006) diz procurar na arquitectura através da pesquisa dos jogos de luz. Permeabilidade, inter-relação, transição, ou movimento são conceitos que funcionam como directrizes na sua obra por relação com um entendimento da ‘parede’ enquanto elemento ‘não separador’. A materialização destes subentende-se pelos efeitos de uma cobertura construída sobre o primeiro corpo do edifício, com características de textura, maleabilidade e penetrabilidade pela luz (como as possibilitadas pelo ‘tecido’

de rede metálica) que sugerem tratar-se de uma matéria têxtil de grandes dimensões em permanente mutação formal. Efeito que se efectiva visualmente a partir de uma certa distância física do edifício. Esta cobertura pode também, por vezes, estender-se deste à área que o envolve exteriormente, funcionando como um toldo. Área que é contemplada no projecto com o objectivo de ser uma zona de transição, geradora de vários ‘níveis’ de espaço público, entre o edifício e a cidade propriamente dita. Tomemos como exemplo desta descrição o *Grand Theatre D’Albi* concluído em 2014.

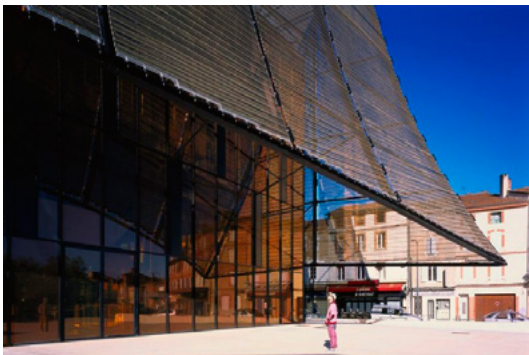
‘Envelope’, ‘vestimenta’, ‘curvas e contra-curvas’, ‘pele’, são termos utilizados no sumário de apresentação do projecto do teatro pelo ateliê de Perrault (publicado em 2012 no seu *website*). Termos que apelam a uma dimensão táctil mas que, no entanto, pela monumentalidade do edifício só podem ser ‘interpretados’ pelo olhar sugestionado a atribuir leveza ao que na realidade tem peso, liberdade de movimento ao que é fixo, lirismo ao que é da ordem do rigor e da razão. Pretende-se assim, segundo as intenções de Perrault, realizar a ‘monumentalidade’ e a ‘desmaterialização’ em simultâneo, uma obra arquitectónica que se torne um símbolo identitário da cidade estando sempre em actualização, como uma ‘obra-acontecimento’, a conciliação entre a ordem e o acaso. Contudo, alguma contradição parece estar contida na relação entre estas intenções e a sua efectiva concretização. Para Perrault, a questão essencial é a de como conseguir ligar a disposição de um volume no espaço com o seu contexto. A rede metálica, pelo efeito análogo ao de um ‘tecido’, é o mate-



Dominique Perrault, *Grand Theatre D'Albi*, 2009-14.

© Dominique Perrault Architecture.

Fonte: <http://archcase.com/dominiqueperrault/portfolio/grand-theatre-dalbi/>



Dominique Perrault, *Grand Theatre D'Albi*, 2009-14.

© Dominique Perrault Architecture.

Fonte: <http://archcase.com/dominiqueperrault/portfolio/grand-theatre-dalbi/>

rial/meio que Perrault considera ideal para a criação de um 'espaço-entre' onde esta ligação acontece, pois para além de funcionar como um 'filtro' mediador dos efeitos da luz, da chuva e do vento sobre o edifício, constituiu também um prolongamento estrutural deste com um efeito de redução progressiva da sua densidade física no espaço envolvente. Nesta gradação de peso, que se apresenta variavelmente ao sentido da visão na medida em que o corpo do observador se aproxima ou se afasta, está implícita a ideia de Perrault de uma arquitectura 'aberta' e 'mutável', impermanente. No entanto, trata-se na realidade da sobreposição de um invólucro a outro. O mesmo será dizer que se trata, efectivamente, da sobreposição de uma arquitectura a outra, sobretudo se for tida em conta a relação formal (e funcional) que existe entre a cobertura de rede metálica e uma tenda (sendo a tenda uma modalidade de arquitectura que ainda hoje se pratica, como é o caso das tendas dos nómadas na Mongólia ou, num exemplo até mais próximo do teatro, o caso das tendas de circo). O *Grand Theatre D'Albi* sugere a analogia com uma tenda gigante contendo um edifício. Poderá, como defende Perrault, este efeito ser representativo, mesmo num plano metafórico, da ligação entre o edifício e o seu contexto envolvente? Ou não resultará afinal numa 'dilatação' dos limites do edifício em causa? Porque ainda que a acção da luz sobre a rede metálica possa sugerir ao olhar a impermanência e a fluidez, as propriedades dos materiais utilizados garantem resistência a longo prazo, são pesados, não são propriamente mutáveis a um toque de mão como pode acontecer com a parede de uma tenda verdadeira.

Na verdade, trata-se de uma arquitectura com duplo sistema de parede exterior, pois a rede metálica, à parte das suas analogias técnicas e metafóricas com as propriedades do têxtil, constitui inevitavelmente um imponente limite físico. No *Grand Theatre D'Albi* observamos uma 'duplicação' da fachada do edifício e não propriamente a sua 'diluição', o que é contrário ao que sugere Perrault (2006) quando refere que a utilização do 'tecido' metálico na sua arquitectura confere a ligação desta à geografia do sítio. Paradoxalmente, é pretendida a desconstrução da separação entre interior e exterior que habitualmente caracteriza a arquitectura quando, de facto, o edifício em causa se destina a funções, usos e conteúdos cuja efectivação implica necessariamente o distanciamento e protecção em relação ao exterior. Os limites físicos têm aqui de existir, são um facto imprescindível do modelo da arquitectura em causa. Devem até ser facilmente identificáveis, pois em edifícios de tal sofisticação e imponência a vigilância não se faz apenas à entrada mas em toda a sua área envolvente. Contudo, o que importa aqui salientar é a natureza da relação entre o discurso e a prática nesta tendência da arquitectura, pois não podendo ser concretamente 'aberta' é contudo sustida por argumentos e por efeitos visuais que evocam a sugestão da 'desmaterialização' das suas propriedades físicas. Em causa está uma 'camuflagem' dos limites do edifício que provoca um efeito ilusionista na percepção da diferenciação e separação entre espaço privado e espaço público, ou mesmo a criação de espaços 'pseudo-públicos' que tendem a predominar cada vez mais nas cidades. Os espaços

que se mostram abertos à vista de todos podem não ser efectivamente 'públicos', como acontece com muitos dos espaços amplos que circundam edifícios monumentais, símbolos de identidade local e nacional, controlados por sistemas de vigilância que garantem o nivelamento dos modos de estar.

É nas cidades que, actualmente, se identificam as novas modalidades de fronteiras. Por exemplo, é curioso ter em conta como paralelamente aos processos de abertura das fronteiras territoriais entre os países europeus ao longo do século XX, as cidades têm vindo a tornar-se cada vez mais fragmentadas pela criação no seu interior de territórios que praticam a segregação e, conseqüentemente, o conflito. Os mais fáceis de se circunscrever, pela sua evidência física, são os territórios murados destinados a habitação, derivados de escolhas residenciais praticadas por certas categorias sociais, economicamente mais favorecidas. O sociólogo Richard Sennett (2005) considera que cada vez que uma comunidade murada se ergue um novo gueto passa a existir, tornando-se necessário analisar a cumplicidade deste tipo de construção com a violência e a insegurança na cidade, pois trata-se de um modo de habitar que recusa o civismo, que pressupõe que as diferenças devem ser policiadas. Nesta prática de muralhar voluntário, as fronteiras que as paredes são devem ser entendidas como dispositivo simultaneamente de territorialidade e de visibilidade. Como refere o sociólogo Andrea Brighenti (2009), quando os territórios são definidos por paredes, é a dimensão da verticalidade destas que está em questão e, conseqüentemente, o seu sig-

nificado mais imediato que é o de 'impedimento'. Trata-se da afirmação de 'um dentro' e de 'um fora', da gestão de possibilidades e impossibilidades de comunicação pelo controlo dos modos de circulação das pessoas. Contudo, neste modo de demarcação territorial, as paredes são elas mesmas também territórios, pois constituem horizontes de significados que se estendem ao nível do olhar do habitante da cidade. Brighenti alerta que nesta característica se encontra o segundo significado da verticalidade que é a 'superficialidade'. Com ou sem inscrições que possam ocorrer imprevisíveis ao seu propósito, a 'superfície' é, logo à partida, comunicante. No caso das comunidades muradas, a superfície em cerco é significativa de abuso de poder e ostentação de riqueza material face ao exterior do qual se demarca. No entanto, há que salientar que nas novas modalidades de fronteiras que emergem na cidade a 'imaterialidade' é uma característica que predomina.

Os edifícios 'cobertos' de Perrault, como o exemplo referido, evocam os edifícios 'embrulhados' pelo casal de artistas Christo e Jeanne-Claude. Desde o início da década de sessenta do século XX estes artistas sempre trabalharam de um modo singular a relação entre a arquitectura de carácter permanente e as propriedades da matéria têxtil (presentemente, apesar da morte de Jeanne-Claude em 2009, Christo prossegue o mesmo âmbito de trabalho). Tomemos como exemplo a obra *Wrapped Reichstag* (1971-95), realizada em Berlim.

Quando os artistas interveêm sobre o espaço físico, questionando as estruturas ar-

quitectónicas existentes, podem ser detentores de maior poder de intervenção, ainda que efémera, do que os arquitectos. Podem praticar conceitos que, efectivamente, não se esgotam no objecto realizado, com a vantagem de se desenvolverem através de processos experimentais. Nomeadamente pela liberdade de acção que a prática artística pode ter quando não está ao serviço da encomenda nem dependente da condição de um resultado que perdure fisicamente, como no caso desta obra de Christo e Jeanne-Claude. Apesar das suas proporções monumentais, não só de escala mas também no que respeita aos meios técnicos e humanos necessários à sua realização, *Wrapped Reichstag* não dependeu de qualquer espécie de patrocínio conforme a opção que o casal sempre teve em ser totalmente independente e livre na sua criação artística. Coerente também com tal opção é a natureza programadamente temporária dos projectos. Neste caso, a montagem decorreu entre 17 e 24 de Junho de 1995 e a obra permaneceu apenas até 7 de Julho seguinte. No entanto a ideia surgiu em 1971, dez anos após o início da construção do Muro de Berlim, mas só em 1994 (já após a reunificação da Alemanha) os artistas conseguiram obter autorização para 'embrulhar' o edifício com mais de 100.000 metros quadrados de tecido polipropileno à prova de fogo, coberto por alumínio, e 15.600 metros de corda. A fase final de um processo que levou 25 anos, envolvendo, entre outras acções, reuniões com centenas de membros dos parlamentos de ambas as partes da Alemanha então dividida (RDA e RFA), tendo mesmo havido sessão parlamentar para votação sobre a realização ou

não do projecto. Construído no final do século XIX, o Reichstag foi a primeira sede de um parlamento democrático alemão, tornando-se ao longo do século XX um potente símbolo de memória colectiva não só da Alemanha mas também da Europa. Da República de Weimar ao Regime Nazi, do abandono após o incêndio de 1933 à metáfora de uma cidade e país divididos.

Interessa aqui considerar a obra *Wrapped Reichstag* em contraposição com o referido atrás a propósito do *Grand Theatre D'Albi* de Perrault. Tomando a arquitectura, a primeira foi literalmente uma 'obra-acontecimento' não pela pretensão da 'diluição' das paredes do edifício quando estas inevitavelmente existiam mas, ao contrário, pela sua afirmação através de activar um outro modo de as dar a ver que, paradoxalmente, aconteceu pelo efeito da sua ocultação. O envolvimento de todo o edifício com o tecido branco prateado acentuou e actualizou a sua presença, a sua massa concreta, sem efeitos de ilusão ou ambiguidade na percepção da demarcação dos limites em relação ao espaço exterior. Um efeito 'parede cortina' deu-se de modo literal sobre o edifício, possibilitando a acessibilidade não só às propriedades visuais mas também tácteis do têxtil. Durante quatorze dias a nova 'pele' do Reichstag reagiu à passagem do vento, reconfigurando assim os contornos da memória que a sua existência de mais um século evoca. A este respeito foi notável a opção dos artistas pela opacidade do tecido, contrariamente à opção pela 'transparência' que a arquitectura tem vindo a praticar na sua analogia conceptual e técnica com as características do têxtil. A



Christo e Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag*,
[1971-95] 1995, Berlim. © 1995 Christo
(Photo: Wolfgang Volz).

Fonte: http://www.theartsdesk.com/sites/default/files/imagecache/mast_image_landscape/mastimages/Wrapped%20Reichstag%20C%20Christo.jpg

opacidade criou um certo silêncio sobre o edifício, abrindo espaço para uma interpretação renovada sobre a sua existência. Em analogia com o que refere o crítico cultural Andreas Huyssen (2003),

“Num contexto público e discursivo mais amplo, o velar de Christo funcionou de facto como uma estratégia para tornar visível, desvelar, para revelar o que estava escondido quando era visível. Conceptualmente, o velar do Reichstag teve outro efeito salutar: silenciou a voz dos políticos como era habitual, a memória dos discursos das suas janelas, o levantamento das bandeiras alemã ou soviética no telhado e a retórica política oficial no interior. Assim, abriu um espaço para reflexão e contemplação, bem como para a memória. A transitoriedade do evento em si – os artistas recusaram prolongar a mostra sob demanda popular – era tal que iluminou a temporalidade e a historicidade do espaço construído, a relação ténue entre lembrar e esquecer.” (Huyssen, 2003: 36)

Uma alusão à representação do panejamento na História da Pintura e da Escultura Ocidentais parece estar presente nesta relação do têxtil (e a sua opacidade) com o edifício. Ao envolver os corpos, o panejamento não distrai o olhar da interpretação das formas que oculta. Pelo contrário, faz perscrutar mais sobre estas, sobretudo quanto mais elaborado for o trabalho do claro-escuro, ou seja, a representação dos efeitos da luz sobre a matéria. Pode também acentuar a sugestão do movimento dos corpos, sem no entanto sugerir a sua ‘desmaterialização’. Num entendimento oposto segue a relação entre o têxtil e a

arquitectura conforme sugerida nos referidos argumentos de Perrault, aqui tomados como representativos do que considero ser uma tendência actual na prática e teoria de agentes responsáveis pela representação do espaço urbano, orientada pelo discurso ‘politicamente correcto’ defensor da ‘diluição’ dos limites entre zonas. Tal discurso tem sido sobretudo útil a exercícios de estilo que se revelam debilitados no que respeita à necessidade de uma revisão da ideia de ‘diferença’ à luz da pluriculturalidade característica da população de qualquer actual cidade europeia e a sua relação com o fosso cada vez maior entre ricos e pobres. Exercícios, como tal, tendencialmente configurantes de espaços que sendo designados de públicos são no entanto de acesso restrito, não necessariamente pelo controlo através de barreiras de ordem física mas por outras aparentemente mais leves como, por exemplo, o filtro selectivo da capacidade de poder de compra face à tipologia das actividades de consumo que acolhem e promovem. Torna-se fundamental questionar do que trata exactamente uma prática de arquitectura e de planeamento urbano quando intenta ‘diluir’ os limites entre espaços, pois negligenciar a factual existência destes pode levar tal prática a colaborar na criação de um modelo de cidade onde a ‘indiferença’ face à ‘diferença’ predomine. Torna-se então urgente a identificação dos ‘limites’ na cidade, a sua confrontação, a sua interrogação através da experiência de os atravessar, para que se possa conhecer o que está em cada um dos lados, ambas partes da mesma urbanidade.

No seu documentário *In Comparison* (2009), Harun Farocki aborda de modo surpreendente e essencial os processos de construção de paredes enquanto espelho de diferença e diversidade culturais, partindo da consideração do elemento básico da sua estrutura: o tijolo. Observou processos de produção de tijolos em diversos países, cuja sequência na estrutura do documentário se organiza de modo crescente em função da situação económica, dos países mais pobres aos mais ricos. O primeiro acontece em Burkina Faso com os esforços colectivos de uma comunidade de pessoas com diferentes gerações que realiza todas as etapas da construção de um edifício pelas suas próprias mãos, através da acção conjunta com base na coordenação espontânea dos movimentos dos corpos. O último decorre no contexto de produção industrial de tijolos tecnologicamente mais avançado, na Alemanha, onde as poucas pessoas necessárias ao processo trabalham isoladas com as máquinas, desempenhando poucos gestos quase restritos apenas ao movimento dos olhos. Farocki cria assim um incisivo retrato global no qual diferenças culturais, sociais e económicas se revelam pela duração específica do modo de produção de tijolos e, conseqüente, do modo de construção de paredes que praticam. Uma metáfora poderosa sugerindo que as diferenças entre as culturas se determinam pelo 'tempo do tijolo' que produzem. Para Farocki os tijolos 'ressoam' os fundamentos das nossas sociedades, mas ainda não aprendemos a ouvi-los. Andres Lepik (2010), curador e historiador de arte, refere o seguinte na análise que faz deste documentário, "*In Comparison* apresenta o tijolo como uma metáfora global para a in-



Harun Farocki, *In Comparison*, 2009
(fotogramas do filme).
© Harun Farocki.

teracção humana nos processos de construção e resultados finais construídos. O filme começa em Gando, Burkina Faso – uma aldeia num dos países mais pobres do mundo. Os tijolos para um pequeno hospital estão a ser manufacturados pela comunidade da aldeia, simplesmente através do uso das mãos e dos pés. Homens, mulheres e crianças falam e riem juntos através do processo (...) A meio do filme (...) imagens de uma nova fábrica de tijolos alemã com processos de produção totalmente automatizados. A única pessoa que ainda está na imagem é um operário sentado de braços cruzados junto a um computador rodeado por máquinas. Durante todo o processo, o ser humano nunca toca o material básico, a terra, nem o produto concreto, o tijolo.” (Lepik, 2010)

Modos de observação em torno do enformar das paredes dão ênfase à dimensão de temporalidade que estas subentendem. Não a temporalidade apenas por sugestão visual que, por exemplo, pode derivar das metamorfoses de cor e textura nas suas superfícies, mas a temporalidade que é activada pelo movimento do corpo que ousa indagar sobre o que ‘oculta’ aquilo que se dá a ver, sobre o que pode um limite mostrar através de si mesmo, no seu ‘porquê’ e ‘como’. A existência de limites no espaço físico, como os constituídos por paredes, é inerente à efectiva limitação ou restrição de movimentos. De um modo ou de outro, é como a imposição de distância ideológica na proximidade espacial, mas movimentos não expectáveis do olhar ou do corpo podem questionar e revelar a natureza destes limites, confrontando o seu desígnio com o momento presente. Os limites deixam en-

tão de ser uma representação no espaço para se tornarem experiência, ou por outras palavras, um possível espaço de representação para quem os pratica, zonas para o exercício da subjectividade.

Este texto integra conteúdos da tese de doutoramento: Traquino, Marta, Ser na cidade: urbanidade e prática artística, percepções e acções, Orient.: Prof.ª Mª João Gamito, FBAUL, 2012. Todas as citações têm tradução livre pela autora. O texto não segue o acordo ortográfico.

- **Bibliografia**

BAUMAN, Zygmunt ([2005] 2006), *Confiança e Medo na Cidade*, Lisboa: Relógio D'Água Editores.

– ([1995] 2007), *A Vida Fragmentada – Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*, Lisboa: Relógio D'Água Editores.

BRIGHENTI, Andrea Mubi, (ed.), (2009), *The wall and the city / Il muro e la città / Le mur et la ville*, Trento: professionaldreamers.
– (2010c), *Visibility in Social Theory and Social Research*, Londres: Palgrave Macmillan.

GARCIA, Mark (2006), "Impending Landscapes of the Architextile City: An Interview with Dominique Perrault", in *Architectural Design*, "Architextiles" Volume 76, Issue 6, Nov. Dez. 2006.

HUYSEN, Andreas (2003), *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, California: Stanford University Press.

LEPIK, Andres (2010), "Architecture on Film: Harun Farocki Double Bill", URL: <http://www.architecturefoundation.org.uk/programme/2009/architecture-on-film/in-comparison-the-creators-of-shopping-worlds>, acedido em Nov. 2010.

SENNETT, Richard (2005), "Civility", URL: https://www.lse.ac.uk/collections/urbanAge/0_downloads/archive/Richard_

Sennett-Civility-Bulletin1.pdf, acedido em Dez. 2009.

– (2007), "The Open City", in **BURDETT, Ricky e SUDJIC, Deyan**, (eds.), (2007), *The Endless City – The Urban Age Project by the London School of Economics and Deutsche Bank's Alfred Herrhausen. Society*, London: Phaidon Press Limited.