

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



O CAMINHO DA PRAIA

Desenhos e Impressões

Tatiana Marta Coelho Silva

Trabalho de Projeto

Mestrado em Desenho

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor Manuel San-Payo

2016

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Tatiana Marta Coelho Silva, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulado “O Caminho da Praia. Desenhos e Impressões, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

A Candidata

Lisboa, 3 de Janeiro de 2017

Resumo

O presente trabalho de projeto desenvolveu-se num processo dinâmico de pesquisa e experimentação gráfica com o principal objetivo de criar um objeto que refletisse o conjunto de elementos construídos no decorrer do tempo em que se deu a nossa investigação.

Abordámos a caminhada como um agente indutor que nos podia conduzir ao desenvolvimento de uma postura de trabalho. A descoberta de referências artísticas inspiradas por uma relação afim com a nossa deu-se pouco a pouco, e teve em conta um tempo e espaço alargados de exemplos, indo desde a ancestralidade das épocas anteriores ao aparecimento de registos escritos, como, desde logo, é o caso do legado deixado em Nazca, às mais recentes caminhadas de Francis Alÿs ou Hamish Fulton.

A relação, entre caminhar, recolha de dados e sua transformação em nova linguagem, resultou de uma tensão natural, surgindo da necessidade de se encontrarem novas questões e respostas para o desenvolvimento de uma linguagem pessoal no campo do desenho. Neste sentido explorámos os conceitos da inscrição, impressão e memória, procurando entendimentos em aspetos relacionados com mapeamentos tradicionais e psicográficos, e ainda na própria compreensão de dinamismo que, não só o ato de caminhar encerra, mas também aquele que o próprio território físico que percorremos nos mostrou nas variadas configurações morfológicas.

Caminhar e explorar processos gráficos, são para nós ações centrais nesta reflexão tornando-se gestos libertos mas resolutos e intencionais que nos possibilitaram entender a profundidade espacial do caminho, habitando-o e meditando-o assim, nas suas múltiplas dimensões naturais e formais.

Palavras-Chave:

Mapas, Impressão, Expressão, Representação, Não-Representação

Abstract

The present work project developed in a dynamic process of graphics research and experimentation with the main objective to create an object that reflects the set of elements constructed during the period of our investigation. We addressed the walk as an inducer agent that could lead to the development of a working posture. The discovery of artistic references inspired by a similar relationship with our own took place step by step, and took into account extended examples in time and space, ranging from the ancestry of the ages before the written records, as the case of the legacy in Nazca, to the latest walks of Francis Alÿs or Hamish Fulton. The relationship between walking, collection data and its transformation into new language resulted from a natural tension arising from the need to find new questions and answers to the development of a personal language in the field of drawing. In this sense we explored the concepts of registration, printing and memory, looking for understandings on aspects related to traditional and psychographic mappings, and even in our own understanding of dynamism that not only the act of walking, but also that the physical territory that we ran showed us in a variety of morphological settings.

Walking and exploring graphics processes, are for us core actions in this reflection, that becoming loose gestures but resolute and purposeful allowed us to understand the spatial depth of the path, inhabiting it and meditate it, in its multiple natural and formal dimensions.

Keywords:

Maps, Impression, Expression, Representation, Non-Representation

Agradecimentos

À minha Família por todo o apoio, compreensão e amor,
Aos Professores do curso de Arquitetura do Instituto Manuel Teixeira Gomes, por
sempre me terem incentivado a empreender a minha própria caminhada,
ao Professor Doutor Manuel San-Payo, meu orientador, pela sua ajuda preciosa, pela
crítica, ensinamento e paciência
e a todos os meus Amigos e Colegas pelo afecto, boas energias e trocas de ideias.



1| O Caminho da Praia

Índice

Introdução.....	9
1.1. Objetivo	9
1.2. Metodologia	10
1.3. Materiais	12
1.4. Exposição do Conteúdo	12
2. Os Construtores de um Caminho - Apresentação do Tema	15
3. As Camadas de um Mapa e o Desenho	18
3.1. Geografia Reminiscente.....	23
4. Na Deriva	27
4.1. Memória Habitada.....	35
4.2. Dentro de uma Rede de Signos	38
4.3. Os Caminhos de Francis Alÿs	41
4.4. A Caminhada de Gabriel Orozco e a Arte da Recolha	43
4.5. Recolhas e Impressões	47
5. Prolongamento do Caminho no Território do Desenho	55
5.1. Robert Smithson e o território.....	60
5.2. Intermitências do Pensamento.....	63
5.3. Signos fortes.....	67
1.1. A Caminhada de Hamish Fulton e a Arte como Experiência.....	73
1.2. Maleabilidade da Expressão Desenhada	75
2. Conclusão	80
3. Bibliografia e Fontes Digitais.....	83
3.1. Índice Eletrônico por Autor	87
4. Índice de Imagens	90
5. Anexos	95
6. Apêndices	113
6.1. Imagens de Referência.....	113

Introdução

«O número de modos como os objetos ocupam o tempo não é, provavelmente, mais ilimitado do que o número de modos como a matéria ocupa o espaço.»¹

1.1. Objetivo

No presente trabalho refletimos sobre o modo como desenhar e caminhar partilham aspetos generativos de processos físicos e mentais, e como articulados podem desencadear uma ação criativa com determinada expressão, descoberta por um procedimento de andar à deriva num território aparentemente conhecido. Entendemos esta reflexão como uma eventual abertura e introdução a trabalhos futuros que se deem inclusivamente à escala territorial, e em continuidade com uma lógica sistémica derivada das mais imediatas referências artísticas abordadas no estudo, sabendo que as mesmas já descendem de uma linhagem mais ancestral de ações humanas que por meio de caminhar e marcar o caminho consolidaram um imaginário coletivo relacionado com a pertença humana ao território físico e cultural.

Este projeto de desenho assenta no percorrer de um antigo caminho rural algarvio que, entre outros destinos, pode chegar à praia, e a partir do qual se registam aspetos relevantes para a perceção de uma história espacial e material, como são os das estruturas e morfologias do seu território.

Numa ideia de idade alargada, ou sistémica como designou George Kubler em *«A Forma do Tempo»*, referindo-se a que *«nenhuma obra de arte existe fora das sequências encadeadas que ligam todos os objetos feitos pelos homens desde a mais remota antiguidade...»²*, reconhecemos que o tempo, à semelhança do espaço, tem as suas limitações e enquadramentos e por este motivo optámos por nos referir a *o* caminho e não a *um* caminho, o que para nós significa que este é feito de tantas partes e perceções quantas aquelas que queiramos ou possamos perceber.

O caminho que pode levar à praia alcança uma nova relação com a própria praia, que cativa um considerável número de visitantes todos os anos em tempo de calor e

¹ (Kubler, p. 133)

² (Kubler, p. 135)

férias. Esta circunstância é uma realidade sobre a qual refletimos num sentido crítico, pois consideramo-la como um automatismo já bastante enraizado nos hábitos locais e que tem produzido um desvirtuar de sentidos espaciais e culturais e recusado alargar o interesse em realmente habitar um território com fortes tradições vernáculas. Apesar de tudo não procuramos com o nosso trabalho oferecer uma nova rota turística, mas sim envolvermo-nos, de forma pessoal, com um processo de desenvolvimento de afinidades com as envolventes das *mercadorias* mais vendidas nesta região, que são o sol e o mar, para as alargarmos e expandirmos para um território onde através do sensível e do criativo, nos podemos aproximar de uma abordagem artística de raízes mais profundas e ancestrais, ainda assim, significantes e atuais, derivadas dos atos de caminhar e desenhar.

A nova relação que propomos entende-se num contexto gráfico onde refletimos no papel da experiência de caminhar com uma reminiscência que vai evoluindo e de desenhar enquanto impressão e expressão do contacto com o sítio. Neste contexto o caminho lança-se como um fio direcionado que ganha espessura e suporta uma malha que se alarga, onde apesar de estrutural, é flexível e maleável.

Por um lado apresentamos uma representação da experiência desta caminhada articulada através dos dois tipos de abordagem que são os estudos de campo e as configurações de memória, mas por outro, a sua não-representação, ou alargamento, no sentido em que cada um dos elementos recolhidos, isolado, é em si próprio um signo autónomo e independente que não procura representar alguma coisa mas sim apenas expressar-se e existir.

1.2. Metodologia

A caminhada é valorizada por autores das mais variadas áreas artísticas. Do ponto de vista literário podemos assinalar as obras de H. D. Thoreau³, de Rebecca Solnit⁴ e Georges Perec⁵ como referências importantes para a nossa investigação; mas também a obra escrita e prática do arquiteto e professor italiano Francesco Careri⁶ que nos conduziu fortemente em direção ao nosso processo de trabalho criativo, abre-nos o

³ (Thoreau, 1995)

⁴ (Solnit, 2004)

⁵ (Perec, 1974)

⁶ (Careri, 2002)

caminho para a percepção da caminhada como uma produção de sinais temporais e mentais.

Nas artes plásticas um número considerável de intervenções artísticas tem surgido associado ao conceito do caminhar e da deriva como ações que podem resultar na criação de objetos artísticos, ou até na conceção da experiência como arte em si mesma, marcando e apropriando-se de um determinado território ou geografia. São exemplos expressivos as cartografias situacionistas, as intervenções na paisagem de Robert Smithson, as performances de Francis Alÿs e as caminhadas de Hamish Fulton, ou as recolhas de Gabriel Orozco.

No procedimento prático que adotamos, nos estudos de campo, o desenho ocorre de forma natural enquanto observa aspetos dos contextos espaciais com desenhos à vista. Estes desenhos refletem a nossa procura pela compreensão das matérias e morfologias, e de certa forma dos próprios aspetos de tentativa-erro com que desenhamos. Já nas configurações de memória, onde se incluem algumas ampliações e manipulações de desenhos de campo, trabalhamos relembrando o movimento realizado e o potencial da sua expressão onde através de representações pluridimensionais refletimos em aspetos de dimensão, profundidade, espacialidade e tempo. Neste âmbito, no *atelier* e com uma maior liberdade, procuramos a articulação de modos de ver através de plantas e perspetivas, fazendo sínteses de memória do percorrido, conciliando e estudando composições de linguagens distintas através de um processo de colaboração de registos e até mesmo procurando uma linguagem de desconstrução para o aparecimento de novas «geografias» desenhadas e mapeadas.

Ao caminhar reconhecemos pontos importantes que se tornaram o suporte de outros, e que abordamos em expressões a diferentes escalas, refletindo no detalhe como parte do todo. A partir desta ideia questionamo-nos sobre o significado e potencial alargamento do conceito de mapa e desenvolvemos registos que acompanham o aparecimento de conteúdo novo através de momentos de reflexão, como são exemplo os mapas psicográficos, as grafias sonoras e os mapas morfológicos.

Neste sentido, o estudo da psicogeografia contribui para a ligação do caminhar e da deriva, aos desenhos interno e externo, onde observamos o próprio caminho numa visão holística compreendendo a articulação dos espaços e tempos, os que já possuíamos na memória e aqueles novos que vamos conquistando.

A reciprocidade conseguida entre trabalho de *atelier* e de campo, dá-se com um regresso ao caminho sempre com novos dados, que funcionam constantemente como

novas impressões sobrepostas às anteriores, que ganham densidade e corpo e produzem uma ideia de representação gráfica densa de camadas em cima de camadas. Esta noção reconhece-se na composição do próprio caminho e em geral em toda a geografia, como uma consequência da sobreposição dos caminhos dos vários seres e entidades da natureza, e nos quais nos incluímos, ora como agentes de erosão ora como autores de manipulações e representações transformadas.

1.3. Materiais

Com o objetivo de desenvolver uma expressão transformada da experiência de caminhar, exploramos técnicas de registo diversas como o desenho, a fotografia, a inscrição em barro, e ainda um conjunto de técnicas plásticas, com as quais observamos fluxos de movimento, vivências, sons e vários seres, e a partir deles descobrimos aspetos ou signos fortes que contribuem para a consolidação de uma rede de signos experienciados.

Os suportes e materiais de desenho utilizados surgem à medida da experimentação global e são apreciados de acordo com as suas funções e potenciais expressivos. Entre eles referimos e destacamos o uso da grafite, de marcadores e esferográficas, da barra de carvão e algumas tintas, como a da tinta-da-china, a de guache, a de acrílico e a de óleo.

1.4. Exposição do Conteúdo

Ao longo das seguintes páginas expomos o desenrolar do processo gráfico, que é apresentado segundo uma estrutura cronológica comentada com observações a cerca dos temas e processos desenvolvidos apoiados na investigação teórica.

Começamos por fazer um prelúdio aos aspetos que originam as superfícies dos planos onde nos deslocamos e à ideia da caminhada como um efeito de erosão que participa na construção global da morfologia terrestre, assim como damos início ao raciocínio de que o desenho é um afluente da caminhada, tornando-se ele mesmo no próprio caminho.

No capítulo seguinte, em as *Camadas de um Mapa*, exploramos as ideias precedentes integradas numa reflexão a cerca das possibilidades de representação do

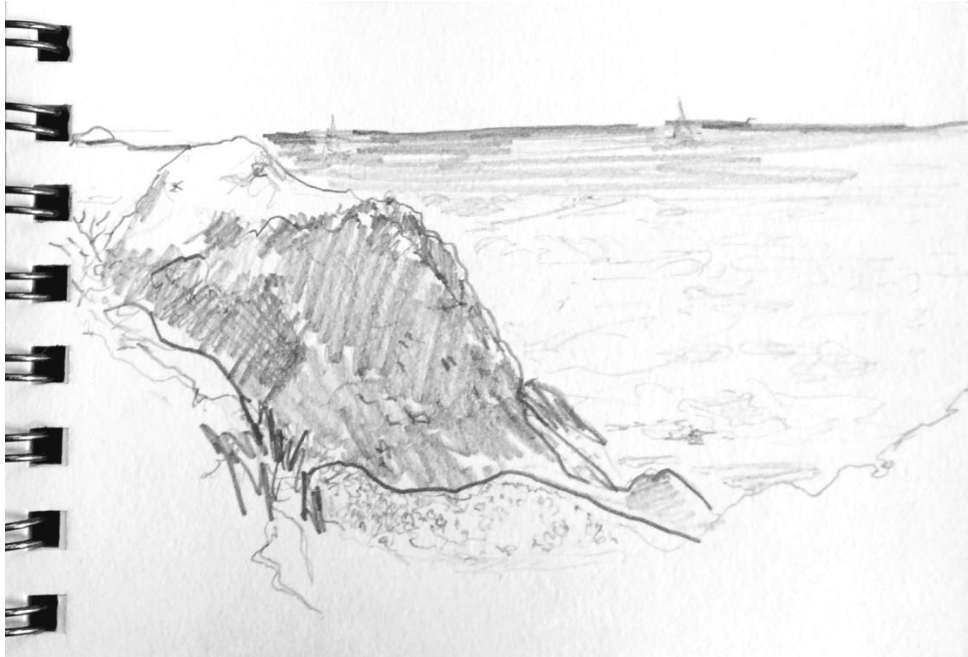
caminho, apoiados nos aspetos do movimento e do tempo como agentes de sedimentação de um conjunto de informações que pode ser lido como um desenho feito de camadas e que converge para uma expressão direta e transformada da Natureza.

Em *Na Deriva* encontramos nas referências técnicas, artísticas e filosóficas, alguns fundamentos para as nossas observações. Neste sentido continuamos a comentar o aparecimento de registos, que se deram numa lógica de descoberta, desde o andar à deriva e para que a nossa memória fosse sendo habitada por um conjunto de signos recolhidos pela impressão, até à percepção de uma rede espacial mental, complexa e dinâmica, única e individual, de informação a caminhar para a sobreposição.

No capítulo *Prolongamento do Caminho*, situamo-nos no universo *atelier*, como o local a onde se volta depois de mais uma caminhada. Neste sentido há um intensificar da interação entre caminhar e desenhar, como ações integradas e vistas sob aspetos de interioridade e exterioridade. O caminho exterior vai assim desenvolver-se e expressar-se para além das impressões recebidas, refletindo no aspeto da memória acumulada que se imprime e expressa, continuando a caminhada em folhas de papel.

Por fim em *Intermitências do Pensamento* observa-se cada desenho como um mapa do caminho percorrido, sem que a convenção da definição nos afaste de uma proposta de alargamento conceptual do termo. Nesse sentido o próprio desenho vai procurar também expandir-se em aspetos plásticos, em experiências de movimento conduzido, ou em composições de recolhas com sua comunicação em suporte fotográfico.

Nos subcapítulos que vão completando os comentários ao processo gráfico apresentamos alguns casos de artistas que recorrem ao caminhar ou ao seu conceito, como indutor de uma obra, ou mesmo o caminhar como arte em si próprio que assenta no efeito da experiência enquanto criação. Neste sentido, não pudemos deixar de detetar o elemento temporal como base estrutural e um dos elos de ligação mais expressivos entre estes tipos de intervenções, que observámos em exemplos de áreas diversas como as da literatura, da arte da terra, da performance, da instalação e do próprio desenho em papel.



Junto ao mar o pensamento dilata-se normalmente, talvez impulsionado por aquele seu cheiro característico. A morfologia das rochas origina teorias e por vezes figurações. É costume imaginar. Uma só pedra pode parecer um gesto criativo feito por umas mãos e coração maiores.

O tempo passa lentamente no cimo de um rochedo, promontório. As gaivotas planam, e no inverno divertem-se a medir força pacífica com o vento. São ambientes únicos, aqueles junto ao mar, possibilitando a visualização poética àqueles que abrandam o ritmo dos pensamentos.



2/3| As praias secretas já não tanto

2. Os Construtores de um Caminho - Apresentação do Tema

«No início há um passo, a seguir outro e ainda outro, que tal como os batimentos sobre a pele de um tambor adicionam-se para compor um ritmo, o ritmo da marcha.»⁷

Como numa grande placa de cera⁸, o chão do mundo vai sendo riscado, e tal como no desenho, onde podem surgir primeiro os esboços, linhas suaves e gestos que definem uma estrutura de pensamento, também o terreno se vai conformando sendo essa uma ação dinâmica e dependente de um conjunto de forças e ações, como são exemplo os vários tipos de caminhadas que produzem pelo desgaste um conjunto de impressões na morfologia terrestre. Ao longo do tempo, estas marcas vão-se intensificando e alargando, nas mais variadas expressões, derivadas da forma dos corpos ou objetos que as produziram, ou mesmo desaparecendo, e ao conjunto destes gestos testemunhados, poderá associar-se um conceito de memória morfológica.

O *caminhar* que é uma ação determinante para esta consolidação morfológica, surge como o movimento cadenciado de um corpo que se move pelo espaço numa qualquer direção. Reconhecemos nessa ação uma posição de verticalidade, se nos cingirmos à observação da caminhada humana, que durante um determinado período de tempo e de acordo com um ritmo se desloca condicionada pelas próprias circunstâncias do meio, e pelas suas próprias necessidades e capacidades, físicas e mentais.

Apesar disto, também frequentemente associamos a caminhada a um conceito metafórico e símbolo de determinada experiência empreendida, ou mesmo ao próprio conceito de vida o que nos pode levar a conceber a caminhada como uma entidade interior ou espiritual, ou ainda associá-la ao próprio conceito de desenho, que como se sabe oscila entre a impressão e a expressão, ou entre a ideia mental e a manifestada.

Ao afirmarmos que caminhar é como desenhar e que desenhar é como caminhar, reconhecemos que ambas as ações se desenvolvem num suporte, geralmente no chão e no papel, durante um período de tempo e ambas nos remetem para uma ideia interna e externa. Mas ainda porque ambas se dão num território, inclusive no interior, usando o movimento, e estabelecendo uma totalidade entre o suporte e o gesto determinado, pois

⁷ (Solnit, 2004, p. 9) «Au départ il y a un pas, puis un autre et encore un autre, qui tels de battements sur la peau d'un tambour s'additionnent pour composer un rythme, le rythme de la marche. »

⁸ (Thomas, 2014); Plato, Theaetetus (191c,d); (Plato, 1921)

na passagem, ambos são corpos que atuam marcando e assinalando tanto o ser que os produz como o próprio território.

A esta expressão dos corpos dada pelo movimento, confere-se-lhe a responsabilidade de ser articuladora de conhecimentos, e em última análise a desempenhar o papel de intermediária entre o intelecto, ou pensamento humano, e a morfologia ou essência do espaço; e a partir da qual o nosso corpo, que se mede em confronto com a terra⁹, enceta uma conversação interior¹⁰; tornando-se um todo unido ao caminho.

Para os artistas, escritores, paisagistas ou filósofos, caminhar desencadeia um fenómeno de descoberta de novas imagens ou ideias que vão alimentar os seus imaginários, e fazer-lhes criar laços com os territórios que habitam. Pode ser uma ação, ou um método consciente que vise a procura de fundamentos, tal como numa ciência, que lhes permita articular uma teoria a uma prática, ou surgir inconscientemente, ou mesmo ser em si mesma a experiência artística, ou a obra, como por exemplo reconhecemos na obra do artista Hamish Fulton (1946)¹¹.

As linhas são normalmente associadas a caminhos. Por exemplo, as próprias termologias de linha de água, de linha de caminho-de-ferro, ou de linha aérea remetem-nos para um determinado percurso de movimento espacial. No território, o emaranhado de caminhos que pisamos é como uma rede que testemunha a ação erosiva de todos os pés que ao longo do tempo passaram no solo, a qual podemos reconhecer numa imagem de totalidade continuando a caminhar. Numa deriva espacial, uma caminhada que se deixa levar pelo desconhecido, o nosso reconhecimento pode ampliar-se levando-nos a observar os sistemas funcionais do mundo como forças de um todo integrado de sentido e coerência.

Para Rebecca Solnit (1961) caminhar é uma ação biológica tão natural como respirar ou como os batimentos do coração.¹² Quanto a nós o mesmo se aplica ao desenho, e neste sentido caminhar e desenhar tornam-se numa totalidade inseparável que é estrutural a este projeto. Um caminhar que é como desenhar, ou mesmo, um

⁹ «Walking, I realized long ago in other desert, is how the body measures itself against the earth. » (Solnit, 2002, p. 31)

¹⁰ «Idéalement, marcher est un état où l'esprit, le corps et le monde se répondent, un peu comme trois personnages qui se mettraient enfin à converser ensemble, trois notes qui soudain composeraient un accord.» (Solnit, 2004, p. 12)

¹¹ (Fulton & Cumming, 2012) «Walking is an art form in its own right».

¹² «De toutes les activités que nous effectuons délibérément, la marche reste la plus proche des rythmes qui agitent le corps sans que nous y soyons pour rien, tels la respiration ou les battements du cœur. (Solnit, 2004, p. 12)

caminhar observado como o próprio desenho, que se aproxima de uma visão orgânica e eco – lógica, e que se mostra como inerente à própria natureza humana, para produzir conhecimento ou simplesmente encurtar o espaço existente entre o conhecido e o desconhecido.

O desenho na dimensão alargada multiplica-se em possibilidades expressivas, sendo cada um dos suportes do desenho um afluente do caminho. Ou seja, a mesma caminhada, pode prolongar-se *infinitamente* em cadernos de folhas brancas, em placas de barro, em papel de cenário, em fotografia, e especialmente habitar na nossa memória.

Estar dentro do espaço com a consciência de que o estamos a preencher e a interferir nele por estarmos a atravessá-lo, revela-nos leis como as da ação - reação, as da pertença do todo à parte e vice-versa, ou ainda a perceber os movimentos de erosão e sedimentação que se conjugam na conformação das matérias, colocando-nos perante uma responsabilidade de que a nossa interferência seja cada vez mais consciente, cívica e até mesmo ética. A própria *entropia*¹³ de um território pode dar-se a partir deste nosso primeiro contacto, começando com os arrastamentos dos nossos pés, até à imposição de uma nova organização dos seus sistemas de forças, sendo que essa nova organização que pode ser nociva ou não, ao ser produzida sem esta consciência poderá desabilitar as funções essenciais do cosmos.

Alberto Carneiro (1937) escultor e professor de desenho de alunos de arquitectura, defende a ideia de que o corpo é em si próprio interveniente no processo projectual, pois será esse corpo que experimentou o espaço e que criou relações próximas com ele que também será agente produtivo de novos contextos de espaço e logo de novas relações.¹⁴ Este reconhecimento dar-se-á pelo movimento, e pelo posicionamento dos nossos sentidos de uma forma integrada e múltipla na apreensão das escalas, das configurações, interacções e sobreposições que ocorrem entre o sujeito, a representação e o espaço.¹⁵

Neste sentido, ao percorrermos o caminho, também o estaremos a construir, através das nossas próprias características e aceções culturais, introduzindo-lhe a novidade da nossa passagem, e recebendo a novidade das suas diversas possibilidades de existência, e a partir desse ponto somos conscientes de que tanto o desenhamos como ele nos desenha.

¹³ Entropia: Desordem ou Imprevisibilidade

¹⁴ (Carneiro, 1995)

¹⁵ (Carneiro, 1995, p. 29) «O sujeito, pela consciência dos movimentos do seu corpo no espaço, consubstancia, em si mesmo, o campo e a representação.»



4| As Construções do Tempo

Fotografia | Sobreposição

3. As Camadas de um Mapa e o Desenho

«Sobre o Rigor na Ciência

... Naquele império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava uma cidade inteira, e o mapa do Império uma Província inteira. Com o tempo, estes Mapas Desmedidos não bastaram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o Tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto. Menos dedicados ao estudo da cartografia, as gerações seguintes decidiram que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade entregaram-no às Inclemências do sol e dos Invernos. Nos Desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa habitados por Animais e Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda: Viajes de Varones Prudentes, libro cuarto, capítulo XIV, Lérida, 1658. »¹⁶

Jorge Luis Borges (1899-1986), neste texto chama-nos à atenção para o facto de o mapa construído à escala real extravasar os limites da representação, deixando de existir enquanto tal para se tornar ele próprio o elemento da representação. Já não havendo uma fronteira entre representação e realidade, ficamos entregues a uma deriva de situações onde toda a experiência nos confronta com uma grande diversidade de possibilidades de observação e experimentação, e onde a própria representação dessas realidades se torna na sua continuidade. O mapa de que nos fala Borges é aquele que é

¹⁶ (Mundum, 2010); (Borges, Sobre o Rigor na Ciência, 1982, p. 117)

habitado, conhecido pela presença direta, e que tem vontade própria, pois existe na própria relação espacial, que se encontra para lá do esperado e do planejado.

O conceito de mapa é visto deste ponto, como uma produção conjunta, originada pela interação entre o sujeito e o campo. No entanto, a necessidade de partilha dessas relações, ou de sua reflexão através de mecanismos gráficos, escritos, ou outros, levamos a procurar uma determinada linguagem expressiva que de alguma forma se adeque à transferência de uma realidade espacial vivenciada, para uma realidade representativa. O mapa, neste sentido, enquanto objeto de transferência, escalado já não a uma grandeza real, age independentemente do que representa, e condicionado pela expressão do sujeito que o construiu, com uma matéria distinta e derivada de um universo simbólico.

Ao nos valermos da tipologia gráfica do mapa, um procedimento adequado à compreensão da geografia por exemplo, estaremos a abstrair-nos numa conceção intelectual, composta por códigos que frequentemente se podem tornar válidos para um conjunto de observadores, não confrontados diretamente com aquela realidade que o terá originado. Por exemplo no caso das curvas de nível que aparecem em cartografias, facilmente nos remeteremos para uma determinada morfologia geográfica, ainda que seca ou nua por meio dos códigos abstratos do desenho, irá ser completada com as anteriores experiências dos observadores, mas ainda influenciada pelas do próprio sujeito que as elaborou, e ser por cada um visualizada ou experienciada, diferentemente conforme as suas reminiscências individuais.

Pelo menos nestas duas valências percebemos a conflitualidade que existe entre realidade¹⁷ e representação, em que tanto poderemos conceber o conceito de mapa como uma experiência física de habitar, como pela experiência também física de a representar. Nesse sentido, a relação entre o espaço e a percepção que temos dele, tanto pode assumir a possibilidade de o *visualizarmos* como sendo o próprio terreno que vamos percorrendo e construindo, o que nos pode levar a conceber a hipótese de que uma representação do caminho se possa construir à escala real; como nos depararemos com a noção de que essa representação só se poderá vir a construir pela não-representação, sob pena de o desvirtuarmos, perdermos ou anularmos, e ainda assim sem o termos jamais conseguido edificar.

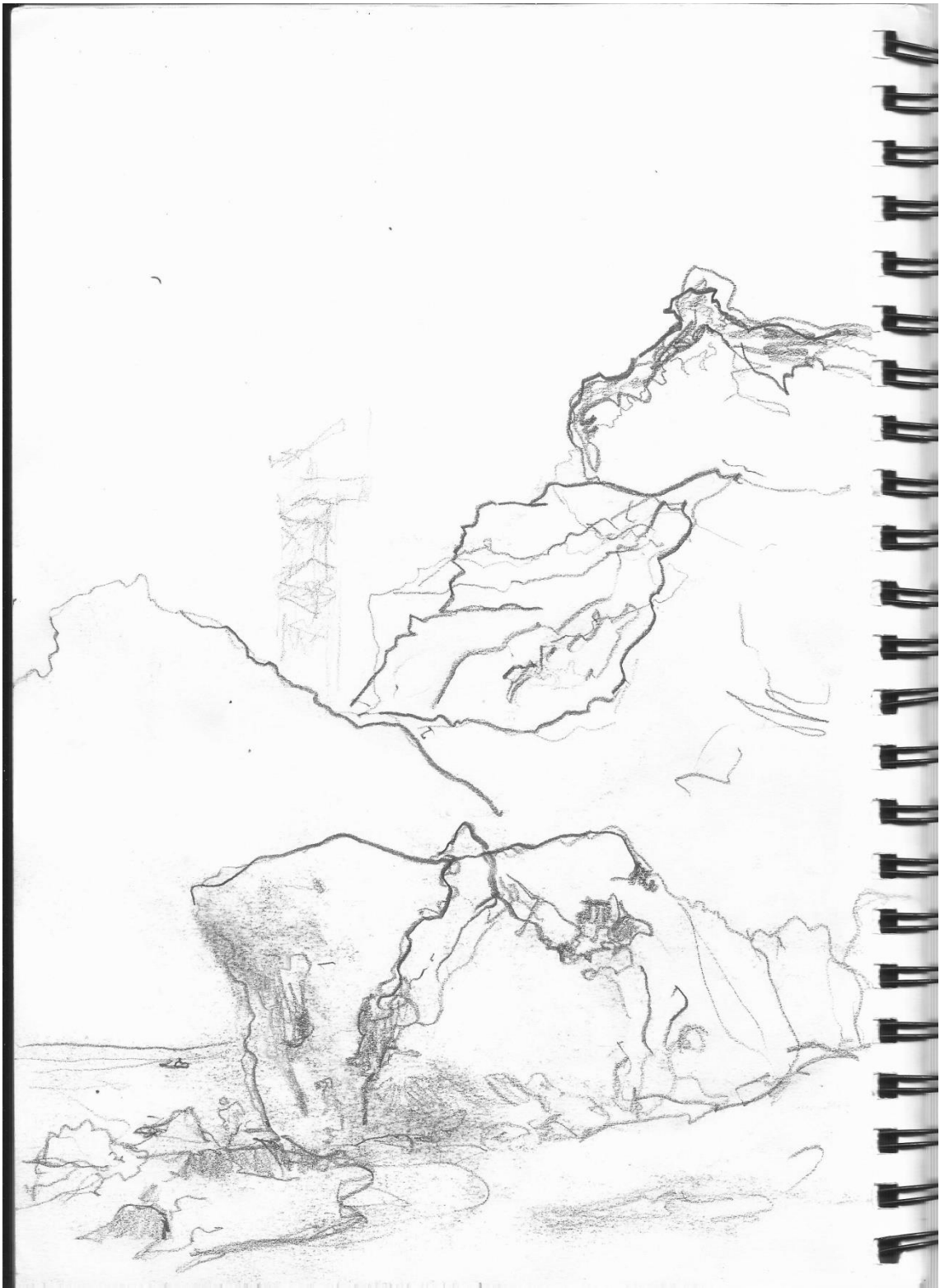
¹⁷ Tendo em conta que a própria realidade é também um elemento dinâmico e variável. A este propósito podemos dizer que a realidade é um conceito dúbio, e reconhecido conforme as próprias aceções individuais de cada pessoa.

Assim, este corpo de trabalho pode ser visto como o mapa maleável e autónomo que o caminho conquistou ao desenho, através da experiência não-representada de o habitar à escala real. Um mapa denso, com um corpo e ramificações que se foram edificando em diferentes escalas e progressões, para assim ser lido e acrescentado a partir de reminiscências.

O desenho é desta forma um acumular de camadas, memórias e experiências, que age como uma dialética entre a impressão e a expressão, tendo no tempo e no movimento os agentes condutores da sua própria compreensão, seleção e representação.

Neste sentido, o caminho acaba por ser parte ou a totalidade do próprio mapa, que desta forma, se manifesta a uma escala real ou humana, sendo acedido a partir do caminhar, mas também pela sua continuidade a partir da expressão gráfica, plástica e reflexão mental, e portanto de uma ou outra forma irá precisar do tempo para decifrar as suas camadas, e os seus sinais serem lidos e percorridos sem que no entanto seja totalmente apreendido.

Podemos dizer que começamos a caminhar no nosso mapa com registos de observação num lugar costeiro junto ao mar (figs. 5 e 6). A matéria que observámos então, e que era mineral, levou a traços que meditavam na lógica da forma e tornou-se numa reminiscência geográfica, inconsciente numa primeira fase do nosso estudo. Através de gestos esquemáticos desenhados a grafite procurávamos eixos de forças e tensões, desenhando e procurando a matriz que suportasse os desenhos. Posteriormente, na lenta deriva, refletimos nestas forças e tensões e reconhecemo-las em novas impressões que recolhemos, e ajudadas pelas memórias as nossas imagens interiores começaram a intensificar-se, a sobrepor-se e estruturar-se.



5| Matrizes

Grafite | 0.210 X 0.298 | Observação - Diário 1



6| Matrizes

Grafite | 0.210 X 0.298 | Observação - Diário 1

3.1. Geografia Reminiscente

«Tal como o ser humano, também o quadro tem esqueleto, músculos e pele. (...) A natureza é loquaz e chega a ser confusa, o artista deve observar um silêncio disciplinado.»¹⁸

A sobreposição e a multiplicidade de acontecimentos que experienciamos enquanto caminhamos, ou mesmo enquanto paramos para contemplar um objeto ou paisagem exigem-nos escolhas enquanto desenhadores, sendo muitas vezes a partir da intuição que deixamos os nossos gestos serem conduzidos até às seleções de aspetos a registar. Do *início ao fim*, o desenho vai sendo conduzido por estes gestos e intuições, e o próprio início e o próprio fim, não têm propriamente uma fronteira, podendo começar antes e prolongar-se para depois do fazer. O desenho de observação inclui sempre mais do que aquilo a que podemos designar de *realidade* visual, e tendo em conta que a própria realidade «não é plenamente real»¹⁹, revelam-se aspetos de outras ordens de visão, como a visão táctil, a auditiva, entre todas as outras que podemos reconhecer pela perceção. Em *Campo, Sujeito e Representação*, Alberto Carneiro fala-nos de um sistema háptico que envolve o ato de desenhar, e a perceção do espaço pelo corpo. Este sistema revela-se talvez no mais expressivo para a recolha espacial, tendo em conta que o nosso corpo é revestido por uma pele que é o nosso maior órgão, e que recebe estímulos do meio através das suas terminações nervosas sensitivas, tomando «*parte fundamental, [quanto à compreensão do campo e à consciência da escala], pois compreende tudo o que diga respeito às trocas directas e recíprocas entre o corpo e os espaços.*»²⁰

Quando acumulamos as perceções recebidas do meio, os próprios desenhos de observação são condicionados por elas, e ainda, como já foi dito, pelas anteriores memórias, que compõem a nossa identidade, enquanto seres descendentes de uma determinada cultura, influenciando na própria consciência do que pode ser a realidade. O esboço procura assim a compreensão do que observa, condicionado pelas nossas próprias «*imagens interiores*»²¹.

¹⁸ (Klee, 2014, p. 57 e 58)

¹⁹ (Carneiro, 1995, p. 38)

²⁰ (Carneiro, 1995, p. 42)

²¹ (Carneiro, 1995, p. 38) «As imagens do eu interior não coincidem inteiramente com as imagens do seu mundo exterior sobre o plano da representação. A indeterminação mantem-se como parte das representações de (re) conhecimento visual.»

Uma expressão de informações percebidas pode surgir como uma totalidade construída a partir da sobreposição e articulação de camadas de pensamentos, intuições e gestos, onde inclusive a própria morfologia observada se reconhece como um mapa de estratos, de interações e estados da matéria.

Assim, uma ideia inicial de desenho em camadas, é a de um desenho que procura conferir ao percurso e origem das linhas no papel a abertura de caminhos para a edificação de certa densidade gráfica, onde cada linha se liga às demais, constrói uma matriz que vai sendo revelada através de um processo de tentativa-erro, e contribui para a construção de um corpo gráfico único.²² Mas também é a de que essa sobreposição é fruto da memória, da lembrança e esquecimento que se dá na dimensão mental ou poética e de certa forma de maneira ambígua, entre a representação e a suposta realidade.

Ao caminharmos, toma-se consciência de que o peso corporal exerce uma pressão no caminho, agindo como um instrumento de desenho, e que esse desenho é ainda concebido e apreendido por outros diferentemente, tornando-se virtualmente imensurável. Como buris, os pés que constroem uma geografia e uma paisagem e uma percepção espacial mental da mesma, espelham-se nesta percepção, através de inúmeras sobreposições maleáveis. (figs. 7, 8 e 9)



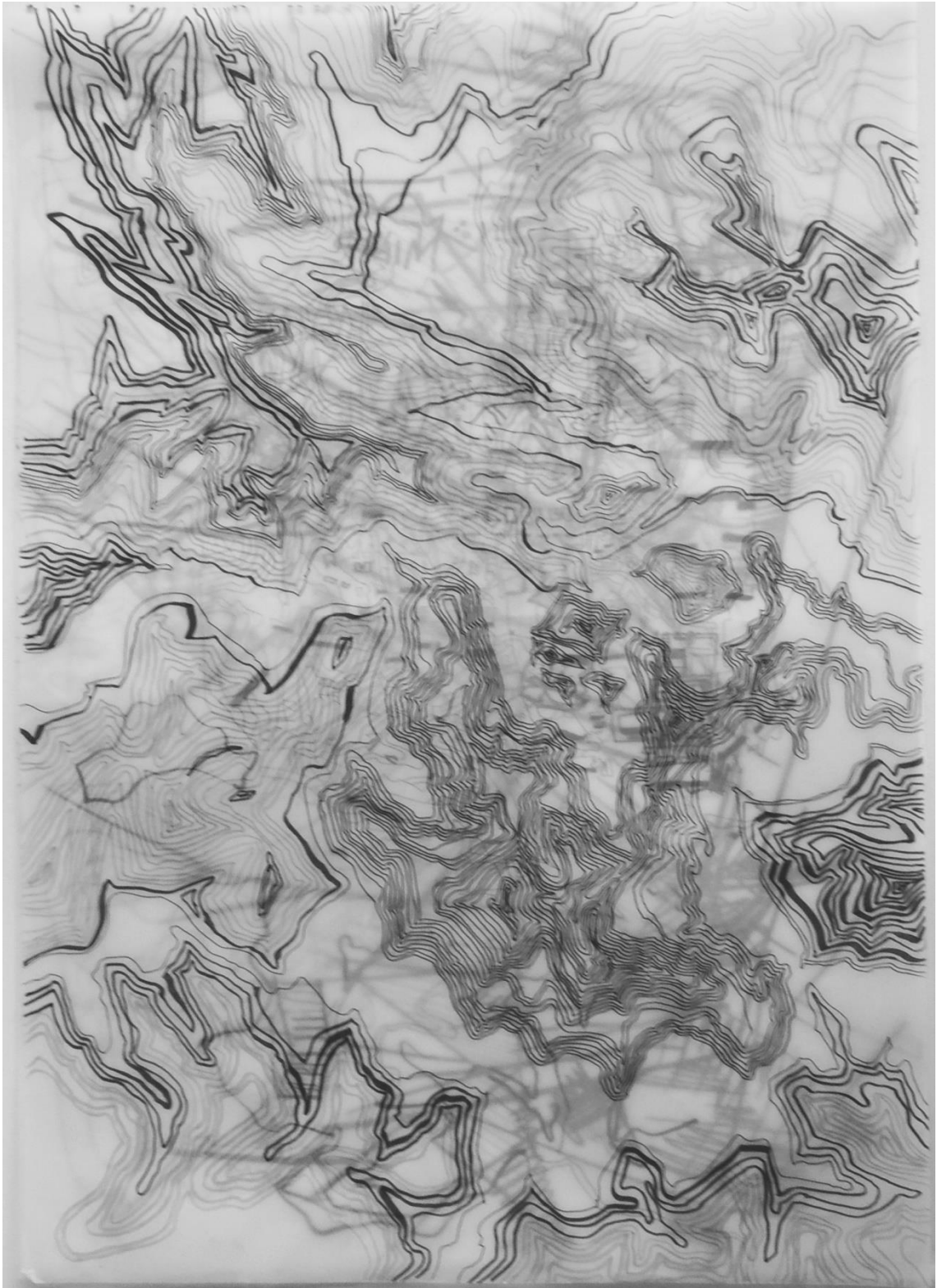
7| Princípios Construtivos

²² Leonardo Da Vinci , Edgar Degas , Alberto Giacometti , são alguns autores que podemos considerar como referências neste tipo de procedimento.



8| Geografia composta transformada II

Marcadores sobre Papel vegetal | 0.297 X 0.420 | Deriva e Sobreposição



9| Geografia composta transformada I

Marcadores sobre Papel vegetal | 0.297 X 0.420 | Deriva e Sobreposição

*«Felizmente, o copioso estilo da realidade não é o único; há também o da recordação, cuja essência não é a ramificação dos acontecimentos, mas o perdurar de aspectos isolados. É esta a poesia natural da nossa ignorância, e não vou procurar outra.»*²³

A representação da caminhada como objeto que encontre escalas ou algoritmos das noções de espaço e tempo necessita da experiência do próprio movimento, e inclusivamente, à semelhança de qualquer representação, será distinta da ideia de totalidade, ainda que como nos diz Paul Klee, possa não a contradizer²⁴. Tal representação não se dá apenas pela via de desenhos à vista, de mapas e perfis, a menos que os consigamos articular e alargar em termos de profundidade de campo, apesar do risco de nos perdermos na seleção do infinito de possibilidades da escala real. Nesse sentido, consideramos que ou a experiência é a arte em si mesma, como defendem os dadaístas com o Ready-made urbano, ou Hamish Fulton, mais recentemente, tanto nas suas caminhadas como nas performances coletivas que organiza, ou estaremos a criar outras realidades derivadas da reminiscência da experiência através de objetos que se autonomizam da experiência em si.

Nas figuras 10 e 11 reconhecemos esta dificuldade, pois o que produzimos é apenas um fragmento daquela que foi a experiência de caminhar, estando longe de ser uma representação da sua totalidade, sendo apenas um conjunto de desenhos desencadeados ou inspirados pela própria experiência. Optámos por um cruzamento das impressões recolhidas nos lugares por onde passámos, onde parámos para desenhar, e onde o contacto direto estabelecido com o que observámos se deu procurando a profundidade e a perspetiva no desenho, e que na posterior recordação do percorrido se deu com mapas e perfis que procuraram situar os elementos descobertos e os movimentos efetuados a partir de uma linguagem de símbolos gráficos.

Nestes desenhos, e apenas vistos articuladamente, dois desenhos de vistas diferentes completados com os mapas, podemos sugerir a ideia de que nos movimentámos, mas estaremos ainda assim distantes de traduzir a caminhada como desenho, sendo apenas este conjunto, um elemento autónomo, que fala da forma como observámos, absorvemos e transfigurámos determinados contextos com os quais nos

²³ (Borges, Obras Completas 1923-1949, 1998, p. 105)

²⁴ (Klee, Escritos sobre Arte, 2014, p. 49)

deparámos no caminho e nos lugares. E neste âmbito podemos dizer que apenas o lápis se movimentou ao marcar no papel uma ideia ou memória desfasada.

O autor de *Spyral Jetty*, Robert Smithson (1938-1973), que por diversas vezes terá recorrido à cartografia para prolongar as suas intervenções territoriais, e que assume estes elementos como expressões autónomas (non-sites) das suas *verdadeiras* obras (sites), diz-nos que a cartografia sempre exerceu um fascínio nas mentes dos artistas de diferentes épocas, desde o *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) de Abraham Ortelius, considerado o primeiro atlas da idade moderna, aos mapas de artistas como Jasper Johns (1930) que reinventam o conceito de mapa ao ponto de o transformarem numa entidade artística pessoal identitária.²⁵

No entanto, desde muito cedo que a cartografia tem sido um elemento determinante para a consolidação da compreensão humana da materialidade do mundo natural, e das construções e descobertas que os povos empreenderam nos territórios. Por exemplo, no mapa de Nippur (c. 1500 a.C.), estamos perante o fragmento de um registo que corresponde à representação desta cidade suméria através do método da inscrição em terracota. Aqui a linha grava as vias de comunicação, o rio Eufrates, os edifícios importantes e representa o conjunto dessas relações, consolidando uma imagem da cidade que corresponderia às perceções físicas da sua organização funcional, compreendida coletivamente. Já no mapa que Giambattista Nolli (1701-1756) elaborou para a cidade de Roma em 1748, a relação entre cheio e vazio transmite uma mensagem subliminar, onde com recurso a uma expressão dialética entre vazio e cheio, entre preto e branco ou numa ótica de figura-fundo, de forma intuitiva se reconhecem os espaços vazios a branco, que são aqueles acessíveis pelo andar dado no domínio coletivo e público e nos quais se incluem os espaços interiores de edifícios representativos da cidade, como é o caso do Panteão de Roma. E ainda, um outro exemplo são as ilustrações que acompanharam as descobertas exploratórias de Alexander Von Humboldt (1769-1859) como o grande desdobrável do monte Chimborazo, um vulcão localizado no Equador, e onde se destaca a constituição dos estratos da matéria oculta que preenche a forma exterior do monte mas também a noção de altimetria com as

²⁵ (Flam & Motherwell, 1997, p. 92) «From *Theatrum Orbis Terrarum* of Ortelius (1570) to the “paint”-clogged maps of Jasper Johns, the map has exercised a fascination over the minds of artists. A cartography of uninhabitable places seems to be developing – complete with decoy diagrams, abstract grid systems made of stone and tape (Carl Andre and Sol Lewit), and electronic “mosaic” photomaps from NASA. Gallery floors are being turned into collections of parallels and meridians.»

dimensões laterais da vista, dando-nos percepção da escala em relação à medida da altura humana, intuindo-se assim algumas proporções.

Contudo estes mapas, à semelhança dos nossos, ainda não se tratam de mapas que representem o movimento no espaço real, mesmo apesar de se basearem nas descobertas do espaço físico dado pelo movimento.

Ao nos aproximarmos das experiências das vanguardas artísticas do início do século XX, encontramos novas formulações de mapas, onde se inserem âmbitos de outra ordem de experimentação espacial e produção gráfica, onde o papel da deriva e das sensações têm uma maior expressão, sendo a base para uma observação gráfica ou plástica adversa à lógica, e apologista da expressão do *real* pensamento, e que nos permite a aproximação a uma experiência da caminhada, ou da deriva, como totalidade artística.

Segundo Careri (1966) só depois do aparecimento do conceito de *Ready-Made*, com Marcel Duchamp, se deu a primeira representação do movimento e da velocidade no espaço real com o *Ready-made* urbano dadaísta ocorrido em Paris, *Saint-Julien-le-Pauvre* a 14 de Abril de 1921. O mote assentou na passagem *da representação à prática*.²⁶ O autor de *Walkscapes, El andar como práctica estética*, diz-nos que terá sido a partir desta primeira visita Dada, cuja única prova foi uma fotografia que testemunhou o encontro destes intervenientes no espaço; e das deambulações que se lhes seguiram já com os artistas surrealistas, que o ato de percorrer o espaço passaria a ser utilizado como forma estética capaz de substituir a representação, e por conseguinte todo o sistema da arte.²⁷

O *Ready – Made Urbano* consistia, ainda segundo Careri, numa «nova interpretação da natureza aplicada desta vez à vida e não à arte» sendo uma «chamada revolucionária à vida contra a arte, e ao quotidiano contra o artístico»²⁸. Nestas ações considerando uma ideia de deambular, vaguear, os artistas contactam com aqueles desconhecidos urbanos, entrando no oculto, e despoletando um contacto *sem filtros* com os espaços, sem que os pré-conceitos racionais e da lógica da observação e da representação interfiram na descoberta. Os trabalhos que resultaram destes convívios apareceram como expressões psicológicas, onde os artistas de várias áreas, se deixaram levar por uma postura recetiva e inconsciente, sendo exemplo a escrita automática,

²⁶ (Careri, 2002)

²⁷ (Careri, 2002, p. 70)

²⁸ (Careri, 2002, p. 76) «nueva interpretación de la naturaleza aplicada esta vez a la vida y no al arte» «llamada revolucionaria a la vida y contra el arte, y de lo cotidiano contra lo artístico...»

usada já anteriormente por André Breton (1896-1966) e defendida no Manifesto do Surrealismo (1924) que o mesmo escreveu, onde se espelhavam os próprios avanços no estudo da mente que se dava nesta altura, com trabalhos como os de Sigmund Freud (1856-1939)²⁹.

Os mapas psicográficos, à semelhança da escrita automática, eram uma outra das possibilidades de se transmitir as sensações derivadas das situações ocorridas nos ambientes experienciados, e que ainda segundo Careri, tinham como intenção «*realizar mapas baseados nas variações da percepção obtida ao percorrer o ambiente urbano, compreendendo as pulsões que a cidade provocava nos afetos dos transeuntes*»³⁰, e onde o próprio Breton defende a possibilidade de os desenhar segundo um código monocromático de negro-cinza, onde as zonas agradáveis, se representariam a negro, e as restantes a cinzento representando as sensações de atração e repulsão em relação aos territórios onde se acutilam estas oscilações de sensações.

Estes mapas deixam de estar associados ao suposto rigor da representação figurativa ou mais «realista» que se liga a um conhecimento físico-científico, ou mesmo iluminista, passando a implicar outros tipos de conhecimento ligados à psicologia, à emoção e às sensações produzidas nos contextos urbanos, e logo muito mais subjetivos e associados a uma expressão mais abrangente, que os próprios atos de deriva e de caminhar incluem.

O provocar de situações onde se dessem estes confrontos com o inconsciente urbano foi uma das premissas que estes artistas desenvolveram, sendo a base para as diversas criações que cada um dos autores prosseguiria. Aliás, o já referido primeiro Ready-made urbano tratou-se precisamente de um encontro combinado antecipadamente e publicitado num cartaz.³¹

²⁹ (Freud, 1995, p. 19) Por exemplo no livro *Delírio e Sonhos na Gradiva de Jensen*, Freud escrevia: «Na manhã seguinte dirigiu-se à entrada das ruínas e, depois de se ver livre do guia, começou a vaguear pela cidade; estranhamente, nunca lhe veio à ideia que não havia muito assistira em sonhos à destruição do local. Quando, ao “ardente e divino” meio-dia, que os antigos diziam ser a hora dos espíritos, os outros visitantes se sumiram e só tinha perante si as desoladas ruínas banhadas por uma luz intensa, apercebeu-se de que era capaz de se trasladar para a vida que ali pululara outrora – mas não por intermédio da ciência. (...)»

³⁰ (Careri, 2002, p. 87) «realizar unos mapas basados en las variaciones de la percepción obtenida al recorrer el ambiente urbano, el comprender las pulsiones que la ciudad provoca en los afectos de los transeúntes. Breton creía en la posibilidad de dibujar unos mapas en los cuales los lugares que nos gusta frecuentar fuesen de color negro, y los restantes de color gris, que representaría aquellas zonas el cuales se alternan sensaciones de atracción y de repulsión.»

³¹ (Careri, 2002)

A partir da criação do grupo da Internacional Situacionista, que congregou alguns membros do grupo Cobra e da Internacional Letrista, Guy Débord (1931-1994) assumiu a posição de coordenador de novas situações.³²

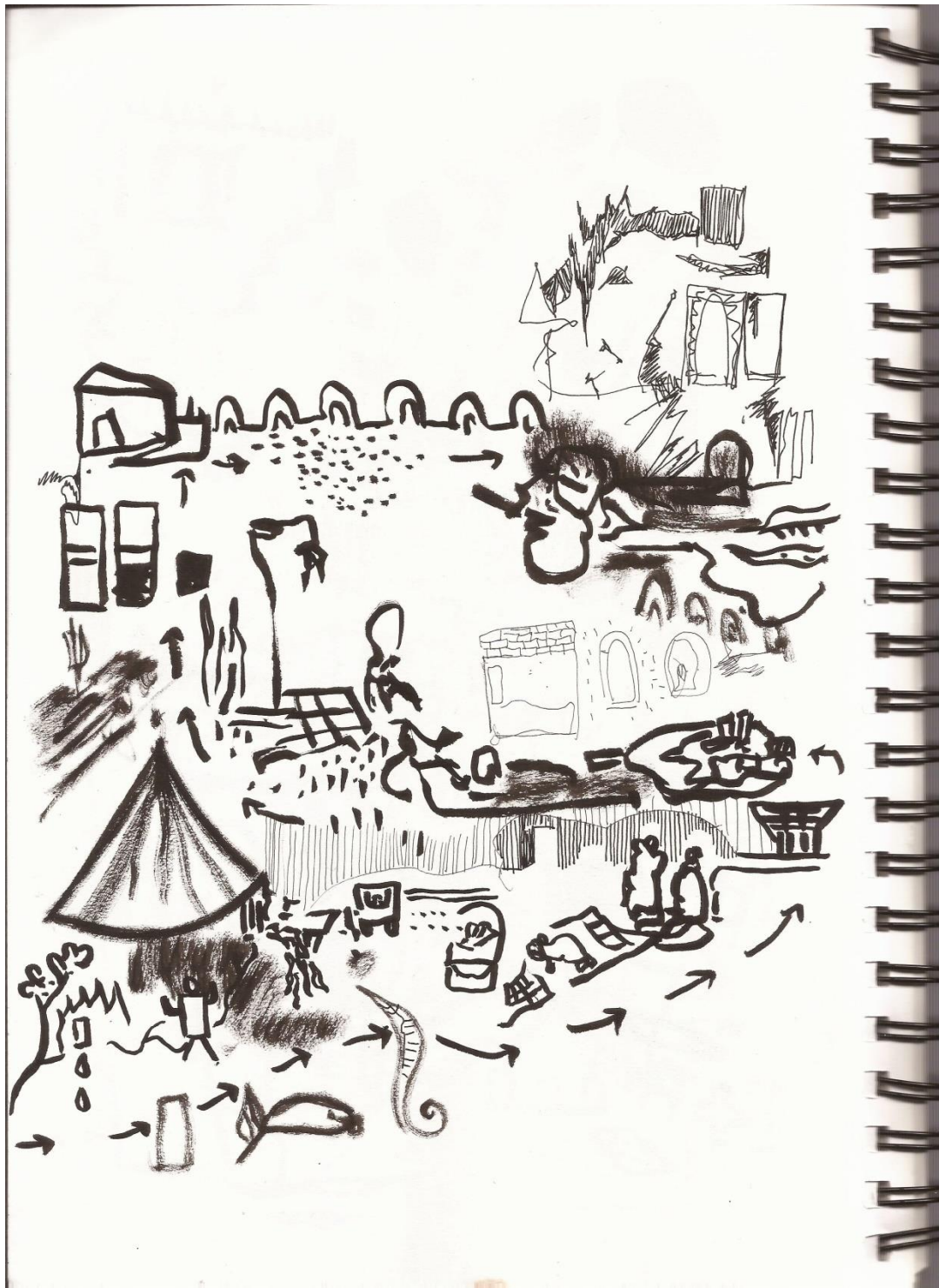
Como membro fundador do grupo Internacional Situacionista e autor das obras *Teoria da Deriva* (1958)³³ e *Sociedade do Espetáculo* (1967), Débord dará continuidade às anteriores experiências dos surrealistas e letristas, onde através da prática da deriva e da psicografia envolveria um considerável número de intervenientes e colaboradores. O maior propósito deste grupo, com Débord como um dos principais representantes, era criar uma alteração social e política no mundo, tendo mesmo tido um papel ativo no Maio de 68. Débord acabaria por definir a deriva, ação concebida como estrutural para uma alteração de consciências, como uma passagem rápida através de diferentes ambientes do inconsciente urbano, através de uma postura lúdico-construtiva, com o fim de desencadear confrontos com aspetos psicológicos que emergem enquanto vagueamos nas zonas menos conhecidas. Como nos diz Careri a deriva psicogeográfica dos Situacionistas era uma maneira de «colocar a cidade a nu» através de um «modo lúdico de reapropriação do território»³⁴, para que se pudessem entender aqueles limites físicos ou mentais que normalmente são esbatidos pela forma urbana aparentemente consolidada.

A nossa abordagem, apesar de diferente da que é defendida por Débord e que é desenvolvida em meio urbano, aliás aspeto que o autor defende como o mais adequado para a deriva psicogeográfica, influencia-se pela mesma necessidade de ir para um terreno subtil e inexplorado, onde podemos absorver o território que estamos ou estivemos a percorrer e a forma como nos tocam ou tocaram as suas diferentes espacialidades. As figuras 12 e 13 situam-se no campo psicográfico, e surgiram de um questionamento a cerca de uma memória de ida à praia. Logo surgiu uma lembrança de cruzamento de tempos, onde as várias experiências desse tipo de deslocação foram surgindo no papel também numa atitude de deriva.

³² «A constructed situation must be collectively prepared and developed. It would seem, however, that, at least during the initial period of rough experiments, a situation requires one individual to play a sort of “director” role. » p.50 (Knabb, 2007, p. 50)

³³ (Débord, Internationale situationniste, *Theory of the Dérive*, 1958) «Numa deriva uma ou mais pessoas libertam-se das suas relações, dos assuntos do trabalho e das atividades de recreio por um período de tempo que se dá enquanto se anda à deriva sem qualquer prisão em relação a um motivo concreto, na deriva esta ou estas pessoas apenas se deixam levar pelas atrações do terreno e dos encontros que nele se dão»

³⁴ (Careri, 2002, p. 114)



12| Memória de um caminho da Praia



13| Memória de um caminho da Praia

4.1. Memória Habitada

No espaço, à deriva, estabelecemos uma aproximação à experiência do contacto direto, e à semelhança do que reitera Débord no revolucionário livro «*Sociedade do Espetáculo*», sem que o intermediário do «*espetacular*» a que a sociedade nos conduz normalmente³⁵, nos afaste do interesse em detetar ritmos e frequências do território. Estes passarão a fazer parte das nossas memórias e serão em si a experiência total que comporta as trocas entre nós e o campo. A experiência de desenho torna-se um *estrar dentro do campo e da representação, percorrendo inevitavelmente os espaços vivíveis do (seu) desenho, do (seu) projecto*³⁶.

Os instrumentos do desenho, como prolongamentos do nosso corpo expandido, agem no suporte como os nossos próprios pés, que desenharam a tela viva que é a terra pela significação. Na deriva, pelo espaço ou pela folha de papel, a nossa memória torna-se habitada, costurada com retalhos, reciclada e em constante renovação ou acentuação, em constante conformação. Da mesma maneira que acontecem estes efeitos no caminho físico e na memória, também acontecem nas mais diferentes escalas da Natureza. Num tronco de uma árvore ou numa pedra, pois todo um conjunto de intervenientes participa neste processo de dar forma e utilidade ao cosmos, de significá-lo.

Conforme as nossas observações diretas, sejam mais ou menos profundas, o caminho grava-se em nós tal como nós nos gravamos nele e quando sobrepomos diferentes composições de impressões dadas pela experiência de caminhar, as perceções também adquirem profundidade, morfologia complexa e individualidade, por via da acumulação. No efeito de sobrepor aproximamo-nos de uma impressão fortemente preenchida e complexa, a partir da qual podemos caminhar para a produção de morfologias diversas.

Com a sobreposição dos desenhos feitos em folhas de papel vegetal produzimos uma noção de tempo. Nas imagens 14 e 15, procurámos gerar a profundidade de uma deslocação entre pontos distantes, aparentemente independentes se observados separadamente. O alto contraste produzido pelo cheio e vazio, e pelo opaco e pela transparência aumentam a possibilidade dessa noção.³⁷

³⁵ (Débord, *A Sociedade do Espetáculo*, 1991)

³⁶ (Carneiro, 1995, p. 42)

³⁷ (Rodrigues, 2003, p. 58) «O tratamento da luz é conseguido através da utilização da mancha, quer pela intensidade dos contrastes, pela suavidade do modelado, quer pela possibilidade de apresentar formas e



14| Vegetais sobre desenhos

espaços mantendo uma indefinição que transpõe para o papel a mobilidade da experiência dos sentidos, abre a bidimensionalidade do plano a uma expressão mais vaga e poética.»



15| Vegetais sobre desenhos

Nesta construção de camadas, e na experiência da deriva que iniciamos, condicionamos as posteriores situações que ocorrem, mas também contribuímos para sedimentar uma atitude de práticas de observação, reflexão e transformação que nos leva a detetar os elementos que consolidam um mapa mental de reconhecimento espacial.

4.2. Dentro de uma Rede de Signos

«Mas o pátio enche-se de sons e, alguns quartos de hora mais tarde, eis-me inteiramente cativado e entusiasmado. Voltam-me as lembranças da “Capela russa”.»

38

O processo de pensamentos espaciais produzido pelos povos aborígenes australianos conhecidos por *Walkabout*, segundo Careri ³⁹ é uma forma de compreender e significar o espaço que se vai descobrindo, e dá-se a partir da criação de cânticos associados aos percursos que são empreendidos como um rito errático de andar à deriva no desconhecido. Ao serem apreendidos e sobrepostos, os percursos funcionam como um só, constituindo uma rede complexa de informação e sabedoria, que permite a estes povos o estabelecimento das suas leis iniciáticas de evolução.

A caminhada, associada ao movimento da deriva como forma de iniciação ao estudo alargado do desenho, é uma maneira de conhecimento de detalhes, seres e entidades, que possibilitam estruturar uma rede espacial de signos, onde o próprio sujeito da ação se encontra refletido no processo de reconhecimento.

Alberto Carneiro chama-nos à atenção para a existência de uma interdependência entre a configuração espacial e as suas significações e representações que é dada pelo reflexo de aspetos culturais e pessoais, mas ainda, deixa-nos com a percepção de que esta meditação concilia o estar silencioso e centrado, com um

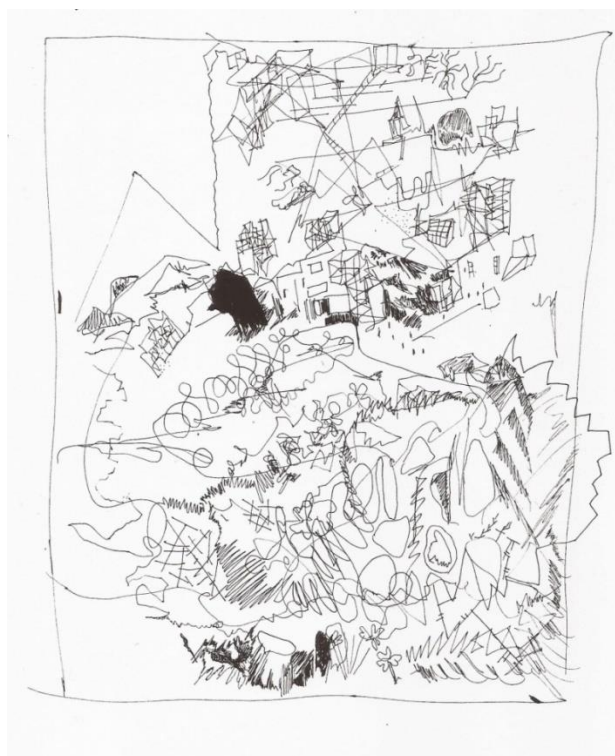
³⁸ (Corbusier, 2007, p. 51)

³⁹ (Careri, 2002, p. 48 e 49) «O walkabout – palavra intraduzível, só compreendida no sentido literário de «andar sobre» ou «andar à volta de» - é o sistema de percursos através do qual os povos da Austrália foram cartografando a totalidade do continente. Cada montanha, cada rio e cada nascente pertencem a um conjunto de histórias/percursos – as linhas cantadas – que entrelaçando-se constantemente, formam uma única história do «Tempo do Sonho» e que é a história da origem da humanidade.»

movimento investigativo, como motor para a descoberta intuitiva do acontecimento desta reciprocidade.⁴⁰

As impressões manipuladas por posteriores expressões reforçam a consciência das relações dadas por este processo de reconhecimento e reciprocidade. O terreno completa-se através de mapas mentais, e a estes mapas articulados que podemos chamar de *rede de signos experienciados* está naturalmente em aberto e em constante evolução, à semelhança das leis gerais da vida, uma concepção, seguida de um nascimento, e vivência até à morte e transformação.

As grafias sonoras (Figs. 16, 17 e 18) são uma forma de deriva, e uma forma de refletir no percorrido, tal como o é o caminho cantado dos aborígenes, onde se canta cada coisa que se encontra. Nestes papéis as *linhas passeiam*⁴¹ ao longo de uma caminhada sonora ajudada por um movimento lento, de olhos fechados, despertando para o pensamento não-lógico e automático. Ao desenhar, lembrámo-nos do caminho, do batimento ritmado que se dá juntamente à composição de passos; dos pássaros e galhos que se agitavam e que nos reportam desta forma para o caminhar mental.



16| Grafia sonora – desenhos em folhas volantes

⁴⁰ (Carneiro, 2007, p. 173) «Ao reflectir sobre a paisagem revejo-me nela, encontro-me no seu centro como ser que se move e assim apreende os sentidos culturais pelos quais chego a sentir e a saber o que é a paisagem.»

⁴¹ Expressão utilizada por Paul Klee: «Drawing is taking a line for a walk»

4.3. Os Caminhos de Francis Alÿs

Francis Alÿs (1959), artista belga a viver no México ao conceber e reinventar situações que desencadeiam ações que são de aparente simplicidade, um misto de performance e instalação artística como uma manifestação crítica ajudada pelo uso de uma documentação vídeo-gravada, aproxima-se das aspirações que os Dadaístas, Surrealistas e Situacionistas ensaiaram e visualizaram como uma revolução no espaço público.

O *Recolector*⁴² (1991-1992) trabalho que permitiu a Alÿs sedimentar uma rotina num novo país para o qual emigrou em meados dos anos 80, começou por ser um conjunto de experiências que o autor realizou num *workshop* de máquinas no qual veio a testar as potencialidades de objetos escultóricos com particularidades magnéticas. Estas experiências evoluíram para um conceito performativo, onde no espaço urbano da sua nova vizinhança, Alÿs estabelece a sua rotina à semelhança do ato de passear um animal de estimação. As propriedades magnéticas do objeto, puxado por uma trela, vão detetando e atraindo para si variados elementos de metal, errantes ou esquecidos no espaço da rua. O conceito magnético do *Recolector* leva-o a estabelecer um contacto com uma antiga profissão que passava por alguém desempenhar a função de recolher da rua esses elementos de metal para que não se misturassem com outros detritos deitados fora, e o que possibilitaria a sua reciclagem ou reutilização. Alÿs atribuindo uma identidade humana e cultural à performance⁴³, recria o imaginário do «passeio com o cão» dando continuidade à crítica que o autor já havia colocado num anterior trabalho académico, sobre o desaparecimento progressivo de animais do espaço público desde os tempos do Renascimento.⁴⁴ Em ações posteriores, o autor desenvolverá esta preocupação, sendo exemplo significativa a intervenção *Cuentos Patrióticos* (1997)⁴⁵.

À medida do percurso, o *Recolector* vai adquirindo uma casca composta pelos metais que vai atraindo, sendo uma escultura que se vai criando, com as sobreposições de camadas, e com tempo e movimento de uma deriva urbana diária, e que em

⁴² Francis Alÿs, *The Collector*

⁴³ (Grand, 2001, p. 10)

⁴⁴ (Grand, 2001, p. 10) «Alÿs saw *The Collector* as a contribution to the city's wildlife»

⁴⁵ (Grand, 2001) Nesta ação, dada no espaço público, e com contornos de crítica política, Alÿs leva para uma praça urbana um grupo de ovelhas que contornam a escultura que está no centro, remetendo-se para um antigo protesto social ao poder político, no qual um grupo de manifestantes expressou o descontentamento entoando o som de ovelhas.

simultâneo os coloca, ao autor e à obra, no espaço social acessível, a partir do qual enceta uma postura provocativa em relação do sistema político.

Podemos dizer que Francis Alÿs, com as suas intervenções de certa forma desencadeia fenómenos subtis de entropia, pois as suas intervenções alargam-se à interação com outros habitantes da sua vizinhança, estabelecendo ele mesmo, e em analogia com o que se podia ver em Débord, o papel de diretor ou coordenador de situações de envolvimento coletivo, sem no entanto se tornar onipotente⁴⁶. Por exemplo, em *Duett* (1999)⁴⁷, Alÿs em colaboração com Honoré d'O (1961), e voltando a uma construção de deriva urbana com contornos musicais e que se desenvolve segundo os andamentos moderato, andante, crescendo e vibrato, Alÿs caminha com a parte de cima de uma tuba, enquanto Honoré d'O caminha com a parte de baixo. Saem de pontos «opostos» e vestem uma camisa branca, sendo um o A e o outro o B. Caminham, procurando encontrar-se, atravessando cada um deles partes distintas da cidade de Veneza, quando se reúnem, A ajuda B a montar o instrumento e no meio da praça à beira rio, B toca a nota mais longa que consegue, A aplaude pelo tempo em que B consegue aguentar a respiração.

Nesta intervenção no espaço e imaginário coletivos, os artistas constroem uma rutura com a aparente ordem de funcionamento do espaço, construindo uma nova condicionante, uma nova memória, para quem testemunhou o acontecimento, sendo tal intervenção mais uma das camadas que contribuem para a perceção e impressão das imagens da cidade e do tempo. No entanto também o fazem prolongando esse momento num suporte de vídeo articulado a um conceito de progressão de movimento associado ao caminhar, e ampliando o testemunho e o próprio ato artístico.

Neste sentido, o trabalho e ação de Francis Alÿs, que se desenvolve num processo de pensamento espacial através de ações de grande diversidade instrumental e conceptual, e que consolida pela sua própria presença nas ruas, novos contextos de interferência na lógica aparente da dimensão urbana e social, apoia-se na deriva e na construção de situações, o que se tornam ainda mais multidimensionais, aliadas aos sistemas produtivos e comunicativos atuais, que oferecem cada vez mais um grau de elevada maleabilidade e expansão.

⁴⁶ (Grand, 2001, p. 40) «The artist's role is no longer that of an *omnipotens* creator capable of controlling a creation which he entirely masters. Instead he engages in an action of orienting, of redistributing the circulation, or (...) of deliberately inserting something into a flow that the invented action will displace.»

⁴⁷ (Alÿs, s.d.)

4.4. A Caminhada de Gabriel Orozco e a Arte da Recolha

Nas Notas para um diário e outros textos Carneiro diz-nos que: «*Hoje, de facto, voltamos a reconhecer que a escultura colocada nos espaços de realização do nosso corpo tangível por todos os lados e para ser tocada, sentida e pensada através de todos os sentidos, com a totalidade do corpo.*»⁴⁸

Desde logo e a partir do texto de Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field, 1979*, onde a autora analisa o alargamento de campo que a partir das intervenções artísticas dos anos 60 se deram na arte da escultura, percebemos que no processo artístico pode não haver fronteiras. No desenho, meio frequentemente utilizado em inúmeras áreas do conhecimento, quer científicas quer artísticas, já se verificava essa abertura, houve desde sempre essa pluralidade.

Podemos considerar o caminhar, como indutor ou fazendo parte do processo do desenho ou da escultura, e por conseguinte, fundidos, parte de um processo artístico, e em si mesmo arte, um desenho ou escultura expandidos.

Gabriel Orozco (1962) que se caracteriza por uma prática equiparada, recusa totalmente o trabalho em *atelier* e trabalha na rua, no quotidiano. O seu *atelier* é como um laboratório de testes, que vai sendo construído e destruído espontaneamente através do seu atravessamento, e no qual vai fabricando um tipo de escultura acidental⁴⁹. Segundo (Davila, 2002) Gabriel Orozco *cria um objeto de espaço, dentro do espaço, e que ainda é um objeto do tempo, dentro do tempo, onde toda a ação depende de um movimento físico-geográfico, e cronológico*⁵⁰.

Orozco, que *não vive fechado dentro de quatro paredes*⁵¹ pode ainda ser observado como agente de uma atitude próxima à do proceder Impressionista da arte em «*Plein air*», já que a sua recolha de objetos é dada no mundo exterior e o próprio mundo é a sua matéria-prima. O seu estúdio é portátil, e a recusa do autor em ter um lugar fixo para trabalhar leva-o a recorrer a estúdios de outros.⁵²

⁴⁸ (Carneiro, Das notas para um diário e outros textos: Antologia, 2007)

⁴⁹ María Minera (Dziewior, 2014, p. 178)

⁵⁰ (Davila, 2002, p. 67)

⁵¹ (Minera, 2014)

⁵² (Minera, 2014)

María Minera (1973) ao nos explicar a atitude de Orozco estabelece uma comparação entre a posição do escultor e a do pintor, clareando um longo debate ocorrido no período do Renascimento Italiano⁵³, e o movimento dos artistas, que a passo se foi dando com a passagem do interior do *atelier* para o trabalho junto da natureza, e que terá sido fortemente representado pelo movimento «*Plein air*» que se iniciou com a Escola de Barbizon (1830 | 1870) e com os impressionistas, mas que, como nota Minera, já se teriam expressado anteriormente em artistas como Albrecht Dürer (1471 | 1528) e Nicolas Poussin (1594 | 1665)⁵⁴.

A investigadora diz-nos que o trabalho deste artista pode quase ser observado como um tipo de culminação desta escola, na medida em que a preocupação de Orozco é a de sair para o exterior, para a natureza, para a rua⁵⁵, mas que no entanto, ultrapassa a postura Impressionista no sentido em que se coloca perante as condicionantes do mundo, não só no aspeto de daí retirar as suas matérias-primas, mas por a cada local o próprio se reinventar em relação a ideias e tipos de abordagem⁵⁶.

Um dos trabalhos mais emblemáticos de Orozco é a *Matrix Global*. Nesta obra o artista apresenta um esqueleto de baleia que terá descoberto numa das suas caminhadas e que posteriormente expõe suspenso numa galeria, com uma manipulação produzida sobre os ossos do cetáceo através de uma retícula desenhada a grafite explorando as formas racionais em relação com as orgânicas. Sobre este trabalho Dziewior⁵⁷ diz-nos que por ele se reflete no interesse de Orozco por costumes tradicionais, ritos e culturas próximas da natureza, mas também pela exploração de um conceito central para a arte moderna que é o do *readymade*⁵⁸, aliás, onde percebemos a sua relação com os próprios conceitos dadaístas, e os da deriva urbana e da psicografia.

Para Rosalind Krauss, que também participa na publicação *Gabriel Orozco. Natural Motion*, editada por Yilmaz Dziewior, Orozco é uma fonte de contínua

⁵³ Debate que terá concluído que a escultura seria uma arte inferior à pintura devido ao facto de o escultor ter de trabalhar de pé, ao passo que o pintor podia trabalhar sentado.

⁵⁴ (Dziewior, 2014, p. 176)

⁵⁵ (Dziewior, 2014, p. 176) «One might almost say that Orozco's work is a kind of culmination of the so called *plein air* school, insofar as getting out into nature (or onto the street, as the case may be) is concerned. »

⁵⁶ (Dziewior, 2014, p. 176) «while the Impressionist painter is content to describe the placid surface of any given piece of sensory reality that fits within his painting, Orozco establishes another sort of negotiation altogether with the outside world: it is not just that world (...) directly supplies his raw working materials; it also provides him with the necessary backdrop, enabling him to constantly stage an idea – one that is renovated every so often – of a rather sculptural kind. »

⁵⁷ (Dziewior, 2014)

⁵⁸ (Dziewior, 2014, p. 8) «This work also brings out clearly Orozco's interest in traditional customs, rites, and cultures that are close to nature. At the same time, however, it can be viewed as an extrapolation of the concept of the *readymade*, a concept central to modern art. »

admiração devido à heterogeneidade dos seus trabalhos, que exploram abruptas divagações em novos materiais, em novos códigos formais, em novas linguagens.⁵⁹ Ainda segundo a autora, Gabriel ao levar o seu estúdio para o exterior, torna-se nómada, adotando técnicas à medida que se move, sendo a fotografia, e o *readymade* de viagem algumas delas.⁶⁰

Segundo María Minera, Orozco manipula o quotidiano fazendo composições com o que encontra, dando sentidos inesperados a elementos vulgares. Nesse sentido a autora realça o aspeto da sensibilidade e inspiração de Orozco ao se entregar a um olhar atento do quotidiano através de ações simples⁶¹.

Nas suas deambulações Orozco, por exemplo, recolhe objetos que depois organiza e cataloga segundo cores, formatos e tamanhos, mostrando-as depois em «constelações» que expõe em mesas, e que são elaboradas como um diário de trabalho. Nestas *Constelações*, recolhidas durante muito tempo, Orozco tem em conta para a composição, aspetos de tipo, de cor e através dessas configurações cria uma paisagem, ou um padrão, que se assumem como um alfabeto de formas.⁶² Aqui encontra-se uma postura semelhante àquela que observámos nas canções cantadas, já que estes mapas, ou constelações, articulam o conjunto de testemunhos e conhecimentos que o artista adquiriu, construindo com eles a sua rede de signos.

Como artista que se desloca e se deixa levar pelo inesperado, Orozco estabelece uma dialética com o mundo, o qual não pretende reproduzir através da mimesis no interior da galeria. Com a fotografia, Orozco capta as intervenções que faz no terreno com os elementos encontrados a partir de uma ação direta e íntima à medida das próprias deslocação e intervenção, solitárias e imprevisíveis, para depois seguir a sua viagem.⁶³ Segundo Krauss, a sua ação relacionada com a fotografia é como a testemunha privada da relação estabelecida com os objetos que encontra, não como uma encenação cenográfica conceptualista⁶⁴, mas através da captura da forma do próprio lugar onde recolhe o testemunho das esculturas efémeras, e tendo em conta aspetos de

⁵⁹ (Dziewior, 2014, p. 29) «My continuing admiration for the work of Gabriel Orozco had always been slightly mitigated by the constant heterogeneity of his work, its abrupt divagations into new materials, new formal codes, new languages.»

⁶⁰ (Dziewior, 2014, p. 30) «Deserting the studio as home base, the artist becomes nomadic, adopting techniques he can pursue while on the move. Photography is one; another is the traveling readymade. »

⁶¹ (Minera, 2014)

⁶² (Minera, 2014)

⁶³ (Dziewior, 2014, p. 179)«Orozco uses the photographic camera to accurately register these solitary, unrepeatable actions that otherwise would have to be left behind – and then move on. »

⁶⁴ (Dziewior, 2014, p. 30) «When I cycle through puddles on my bicycle, I am alone. When I place my breath on a piano, I am alone. I do not have an audience. The photo is a witness of this intimacy. »

organização da matéria no espaço, e à forma como se observam as diferentes composições de acordo com determinados pontos perspéticos.⁶⁵

Por exemplo *Monedas en la ventana*, 1994, é uma intervenção mínima, concebida para apenas fazer sentido através de um registo fotográfico, e onde o autor usou uma determinada perspetiva para agir sob uma vista panorâmica bastante mediatizada em postais turísticos da cidade de Moscovo. Aqui o artista coloca moedas presas à janela do seu quarto de hotel, alinhadas com o topo de cada uma das cúpulas da Catedral de São Basílio que está erguida na Praça Vermelha desta cidade. Esta intervenção, segundo M. Minera, apesar de ser de uma grande simplicidade, produziu um resultado inesperado, e inclusive possui uma atitude que atua sobre um grande clichê, pois a vista que Orozco capta é uma perspetiva que frequentemente aparece em postais daquela cidade, e que teria perdido todo o significado se o ponto de vista da câmara fosse minimamente desviado.⁶⁶

De forma semelhante, na obra *Isla en la Isla*, de 1993, Orozco também reflete na preocupação de captura de determinado ponto de vista quando reproduz o *skyline* de Manhattan no outro lado da margem e com uma escultura de objetos encontrados no local. Nesse momento a escultura fará sentido apenas a partir do ponto de observação, de duplicação do contorno urbano da cidade. Esta escultura que se torna efémera no local por ficar entregue à natural desagregação do tempo, pois o artista não a leva consigo, obterá a sua expressão e extensão para além do lugar no suporte bidimensional da fotografia, expandindo inclusive o próprio lugar e imaginário do observador.

A partir da postura deste autor, que se lança ao caminho do inesperado e do insólito, conseguimos detetar uma tentativa de simplificação do próprio papel de artista, que caminha para um desprendimento do material e mesmo da própria representação, sendo que o que produz são novas existências, ou por outras palavras, novas naturezas, autónomas e independentes, no entanto derivadas de uma ação de movimento pelo espaço coletivo. À semelhança de um cientista, Orozco coloca hipóteses que derivam da confrontação perante os diversos objetos que surgem no seu caminho, decidindo se e como serão provados ou descartados⁶⁷, e faz isto num território de certa forma neutral em relação ao mundo material das poses, no espaço que é exterior e coletivo, apesar de

⁶⁵ (Minera, 2014); (Dziewior, 2014)

⁶⁶ «A minimal action that achieved, however, a surprising result: using coins stuck to the window – which would lose all meaning if the point of view of the camera were slightly altered – the artist attained something fairly unlikely: he gave an enigmatic twist to an extremely cliché Muscovite postcard view.

⁶⁷ (Dziewior, 2014, p. 178)

a ele se reportar com o seu próprio espaço interior. Como nos diz Minera, a sua intenção é a de dissolver a arte na vida, tornando-a simples e acessível⁶⁸

4.5. Recolhas e Impressões



19| Primeiro signo forte a carvão

Carvão sobre papel de esquisso |0.591 X 0.419 | Realidade Alargada

Ao contacto com as novas escalas de papel, e sob o ponto de vista da memória, verifica-se como alguns elementos do caminho têm a capacidade de nos tocar e de se apresentarem mais frequentemente, e neste sentido também fomos procurando por um alfabeto de formas, usando o desenho como mesa de trabalho, à semelhança de Orozco,

⁶⁸ (Dziewior, 2014, p. 177)

mas já num espaço de *atelier*. Na lembrança de estruturas consolidadas pela mão humana destacam-se os muros de pedras que ladeiam uma boa parte do caminho. No desenho de memória, utilizámos o carvão e visualizámos o aspeto construtivo do seu empilhamento, especialmente atentos ao talhar das pedras, ao seu encaixe e à forma como se devem equilibrar os pesos e tamanhos de cada assentamento. (Fig.19)

O muro ofereceu-nos novamente pela lembrança a noção de que cada parte desempenha um importante papel no todo pela sua estabilidade e funcionamento.

As ampliações começam por ser uma forma de transferência de um desenho de campo para um formato de papel maior. As primeiras a grafite foram muito fiéis a esta ideia, procurando através do rigor uma exatidão nas proporções aumentadas. Partiam de uma matriz de observação no local, sem ideia de transgressão.

Os desenhos que se seguiram já se fizeram a carvão e a própria rutura que se efetuou com a matriz de campo foi a primeira transgressão consciente, pois neste momento podíamos-nos aproximar de uma conquista de realidade que alargasse «*os limites da vida para além da sua aparência comum.*»⁶⁹

A partir das ampliações com a barra de carvão (figs. 20 e 21) voltámos a experienciar o momento em que uns meses antes nos tínhamos sentado no alto do rochedo, depois de termos descido pelas arribas e termos atravessado duas praias que se separam por aspetos geológicos de significativa expressão. A maré estava vazia, e no alto da rocha amarela observávamos um elemento cheio de falhas e tensões, de musgos marítimos e composição de muitas areias.

Neste momento tivemos através do movimento mental e da abstração num tempo específico uma impressão transformada do passado. A expressão que procurou ser próxima ao nosso pensamento também se apoiou num movimento de abordagem ao ato de desenhar. Ao pensarmos a estrutura numa generalização construímos um conjunto de marcas que conquistaram o suporte e consolidaram um tecido de afinidades entre o lembrado e o produzido pela expressão conferida através dos materiais usados e pela própria lembrança.⁷⁰

⁶⁹ (Klee, Escritos sobre Arte, 2014, p. 35)

⁷⁰ (Klee, Escritos sobre Arte, 2014, p. 35) «Assim, os Impressionistas, os nossos antípodas de ontem, tinham no seu tempo toda a razão em habitar próximo dos rebentos e do mato rasteiro dos fenómenos quotidianos. Mas o bater do nosso coração impele-nos para baixo, para junto das raízes, bem para baixo até ao fundo material. O que depois nasce deste movimento – e podemos chamar-lhe como quisermos, sonho, ideia, imaginação – só pode ser plenamente levado a sério quando se associa por completo aos meios plásticos apropriados à obra. Então, aquelas coisas estranhas tornam-se realidades, realidades da arte que alargam os limites da vida para além da sua aparência comum. Porque já não reproduzem, com mais ou menos temperamento, aquilo que se viu, mas antes tornam visível uma visão secreta.»



20| Ampliação de desenho a carvão

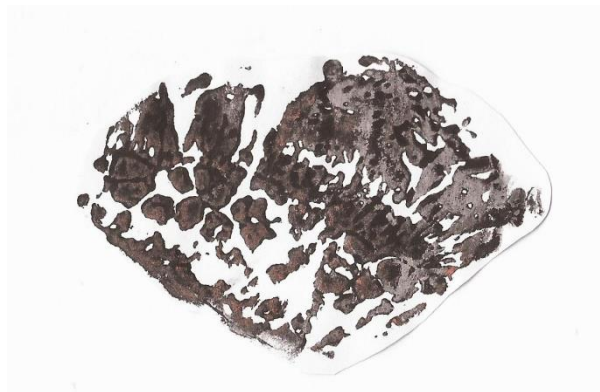
Carvão sobre papel de esquisso | 0.65 X 0.50 | Ampliação de desenho a grafite existente no diário 1



21| Ampliação e transformação de desenho a carvão

Carvão sobre papel de esquisso | 0.65 X 0.50 | Ampliação de desenho a grafite existente no diário 1





22| Momentos do Mapa

A cada caminhada acrescenta-se nova série de impressões espaciais, que recolhemos desenhando ou apenas observando. Sob pena de as perdermos por excesso e sobreposição exagerada de informação, tomámos práticas de composição de memórias de uma forma mais assídua. Os mapas conquistaram à semelhança dos desenhos anteriores um suporte aumentado. (Fig. 24)

Surgia-nos nesta altura também a necessidade de individualizar momentos específicos do percorrido, ensaiando um guião gravado no barro. O barro permitiu-nos limpar os nossos pensamentos pela libertação das memórias para que continuássemos aptos a recolher novas. Os momentos específicos que considerávamos mais significativos foram decalcados a partir da inscrição que se fez neste material maleável e funcionaram como o conjunto de capítulos do nosso caminho. (fig.22)

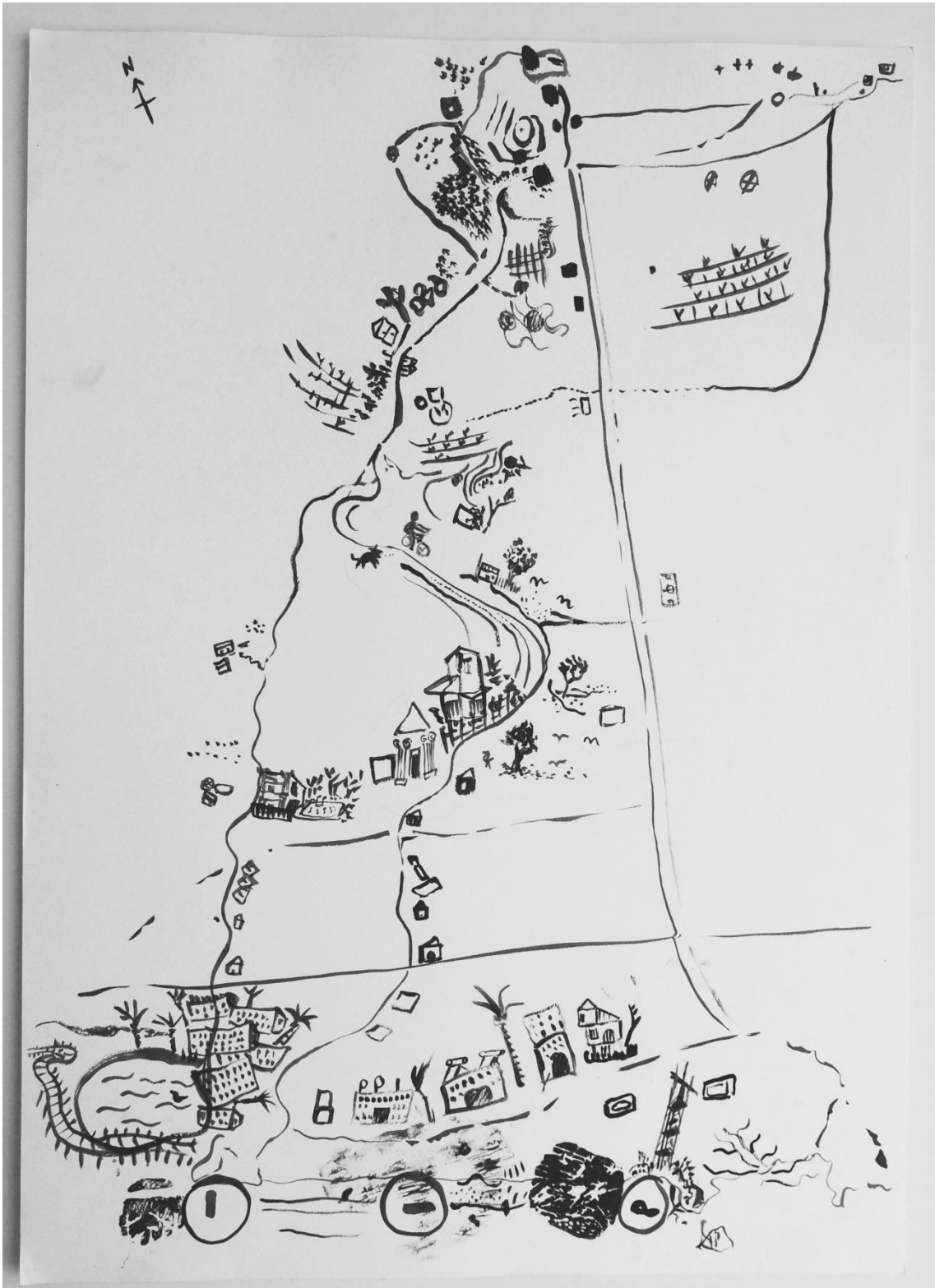
Estas duas linguagens acabaram por se cruzar e unificar numa leitura articulada. Os mapas e os momentos específicos entrecruzaram-se num todo com uma procura que apontava no rumo da plasticidade explorada no papel.

Para gravar no barro húmido utilizámos um conjunto utensílios como palitos, paus de pessegueiro, e uma faca, que posteriormente foi coberto com guache e em seguida estampado em folhas de papel. Desta experiência resultou um conjunto de 16 registos (fig.23) que articulados nos remetem para as *constelações* de Orozco. As peças de barro em conjunto representam a ideia de recolha, que simboliza um ato que é comum à beira mar, quando num passeio pela areia se vão apanhando pedras e conchas. Mas também, este conjunto de placas vê-se com o sentido de uma mensagem deixada: ir deixando um sinal de prova da passagem, para depois se saber o caminho de volta, ou marcá-lo para outros caminhantes.



23| Momentos Chave

Inscrições no barro com guache e pigmento do próprio barro



24| Mapa demorado

Tinta-da-china sobre Papel de aguarela | 0.700 X 0.500 | Mapa

Sobretudo, esta experiência de gravarmos placas de barro surgiu pela necessidade que sentimos de gravar algo tão fugaz como são as impressões que recolhemos nas caminhadas. Com esta ação produzimos a marca temporal dos elementos que «possuíamos» no momento, e que se relacionaram com o nosso espaço, vivência e experiência. Esta ideia, reconhecida e tomada de empréstimo nas palavras de Platão sobre as imagens mentais, mostrou-nos a importância da inscrição. A placa de cera que é símbolo da memória⁷¹ é frágil, acumulável e por vezes enganadora. Antes de ser inscrita representa a pureza, e ainda assim, mesmo depois de ser preenchida, através da ação do fogo pode ser limpa para continuar funcional, sem que contudo volte ao seu estado original.

Ao caminharmos contribuímos para a inscrição, mas também para a sua compreensão e limpeza, logo, para um desenho que nos clarifica.

5. Prolongamento do Caminho no Território do Desenho

O papel como suporte do desenho é a continuidade do caminho percorrido. Dando-se primeiro em folhas de caderno, nos registos no local ou nas derivas psicográficas, pode procurar depois em folhas de outras escalas o prolongamento dos gestos e lembranças. Tal como na deriva pelo território se procura observar o espaço com todos os sentidos despertos, no prolongamento da linguagem transformada do caminho procura-se uma escala apropriada para expandir os gestos, e libertá-los tornando-os espontâneos por um novo movimento. No entanto, e apesar da representação num plano se submeter a uma escala, a imagem lembrada, ou percepção do que se reconhece como realidade, estarão na mente associadas a uma escala real, que reflete a interação ocorrida, e a própria que ocorre perante um plano vertical de projeção.⁷² Assim como o papel pode ser visto como continuidade do *chão* do caminho, também os instrumentos de registos podem ser vistos como a continuidade dos sentidos. O lápis, prolongando a mão, vai também prolongar as diferentes ordens de sentidos,

⁷¹ (Thomas, 2014); Plato, Theaetetus (191c,d); (Plato, 1921)

⁷² (Carneiro, 1995, p. 67 e 68) «O domínio da escala na representação corresponde à verificação de que o real se percebe sempre na sua verdadeira dimensão, a da relação directa do corpo com o espaço, embora afectada pela organização e correspondente morfologia deste e pelos modos de ver e pensar daquele. (...))»

adquirindo espessuras, na exploração de registos de intensidades gráficas diversas. Da ponta fina de um lápis de grafite à barra de carvão, alteram-se as próprias possibilidades do desenho, e logo do destino do caminho, que se manifesta assim «numa imagem transformada da Natureza»⁷³ num território gráfico.

Mas este território gráfico, aquele que o sinal possui, é um campo aberto, no qual as possibilidades de abordagem são virtualmente infinitas. Outrora nas rochas das cavernas, as telas da pintura eram não-planas, e a morfologia destes suportes minerais contribuía para a expressão dos signos e sinais, dando-se inclusivamente através do caminhar, como são exemplo as Linhas de Nazca.

As linhas de Nazca segundo os autores de *As Origens da Arquitectura* (2002)⁷⁴, são um conjunto de linhas retas de espessuras variáveis e que supostamente tiveram o propósito de ligar uma grande área geográfica, e a partir das quais se levanta a hipótese de terem sido feitas para serem percorridas a pé, como se tratando de um *continuum* de acentuação das mesmas, que consolidam figuras geométricas e alguns perfis de animais, incluindo uma representação antropomórfica, como uma manutenção de memória cultural.

Para Careri, como prática artística, ou simbólica, a caminhada «*converteu-se na primeira ação estética que penetrou nos territórios do caos, construindo uma nova ordem sob cujas bases se desenvolveu a arquitetura dos objetos colocados nele. Andar é uma arte que contém no seu seio o menir, a escultura, a arquitetura e a paisagem. A partir deste simples ato têm-se desenvolvido as mais importantes relações que o homem tem estabelecido com a paisagem*»⁷⁵.

A partir destes legados de caminhadas ancestrais podemos considerar a sensibilidade artística e conceptual como algo inerente e uma constante da condição humana. E Nazca e as linhas, deixadas pelos seus habitantes, suscitam toda a pertinência neste ponto de vista. Nesta intervenção a grandiosidade da escala, cerca de 1.330 quilómetros de linhas que representam mais de 300 figuras, pode ler-se uma manifestação da inteligência humana que tem a capacidade de ligar um extenso território com signos concebidos de acordo com um pensamento que se alarga à esfera da sua comunidade.

⁷³ (Klee, Escritos sobre Arte, 2014, p. 49)

⁷⁴ (Benevolo & Albrecht, 2004)

⁷⁵ (Careri, 2002, p. 20)

No entanto estas linhas são apenas uma parte de um conjunto de marcas que nos deixaram os nossos antepassados ao longo dos tempos e podemos ver nelas gestos de força e criação perante o vasto território que foi sendo descoberto e recebendo significação através do ato de caminhar para conhecer e registrar, para compreender o cosmos através do desenho, ou seja, realizar uma ação integrada como forma de encontrar respostas ao desconhecido.

Seguindo um pensamento abstrato, e condicionados por este testemunho ancestral, encontrámos as *linhas* como sinais do tempo. Podemos dizer que sem tempo, não poderão existir as *linhas*. Neste ponto Paul Klee diz-nos, através de Christian Geelhaar⁷⁶, que as linhas existem na medida em que temos a capacidade de as conceber e desenhar a partir da observação do mundo transformado pelo movimento do nosso pensamento. Logo, a partir do movimento de posições que o tempo produz, a paisagem pode ser vista como uma dança reverberante e dinâmica de linhas constituídas pelos lugares originais que observamos conceptualmente como pontos virtuais. Dessa dança surge a aparência da matéria, das superfícies e das suas qualidades, pois tudo depende do contexto e das combinações de diversas partículas, tal como nos desenhos que se produzem com determinado instrumento para conquistar o contexto da página, e logo conceber um todo de determinada natureza pensada.

Tal como o caminho que se alarga ao território, a linha alarga-se à manha. Nas memórias a tinta de acrílico considerámos estar perante um novo trilho, onde se podem detetar luzes e sombras e uma configuração densa, mas completa de uma memória.

Nas figuras 25 e 26, explorando a possibilidade plástica, reportámo-nos para um espaço onde o desenho se constrói num papel alargado, é a sua continuidade, tal como pode ser uma fotografia, um texto ou um vídeo que continua uma situação iniciada.

Neste sentido, a experiência é levada para o campo da documentação acompanhada, constituindo-se do próprio arquivo produzido.

⁷⁶ (Geelhaar, 1980)



25| Expressão da impressão

Acrílico sobre papel de cenário | 0.695 X 0.500 | Memória



26| Ampliação transformada de desenho a acrílico II

Apanhadores de Lapas

Acrílico sobre papel de cenário | 0.497 X 0.342 | Ampliação

5.1. Robert Smithson e o território

À partida a Land Art vem trazer de volta a necessidade de conexão que é necessária entre pensamento humano e Natureza e de certa forma surge ligada à essência do modo de estar nómada, que vai pelo seu caminho elegendo lugares e os sinalizando.

Segundo Careri, «A Land Art não tende à modelação de objetos grandes ou pequenos no espaço aberto, mas à transformação física do território, pelo uso dos meios e técnicas da arquitetura para a construção de uma nova natureza e para a criação de grandes paisagens artificiais. Para isso abandona os restos do antropomorfismo escultórico, que ainda persistiam na escala humana das esculturas minimalistas, e adota aquela mimesis assim mais abstrata que é característica da arquitetura e da paisagem.

Durante milénios a superfície da terra foi gravada, desenhada e construída pela arquitetura, através da sobreposição incessante de um sistema de signos culturais num sistema de signos naturais originários. A Terra dos artistas da Land Art esculpe-se, desenha-se, recorta-se, escava-se, revolve-se, empacota-se vive-se e percorre-se de novo através dos signos arquetípicos do pensamento humano. Com a Land Art assistimos a um deliberado regresso ao neolítico.»⁷⁷

Robert Smithson (1938-1973) é um dos artistas mais representativos do movimento da Land Art, e apesar de uma vida curta⁷⁸, a sua obra é imensa e carregada de uma postura de recolhas e cruzamentos entre médios artísticos. Segundo Commandeur e Riemsdijk-Zaandee, autores do livro *Robert Smithson. Art in Conceptual Movement*⁷⁹, a obra de Smithson constitui uma coleção de elementos complexa e interrelacionada com desenhos, fotografias, filmes, pinturas, colagens, *earthworks*, e escritos teóricos.

A sua arte e pensamento tornaram-se grandes e importantes demais para que ficassem remetidas a uma mostra convencional numa sala de galeria.

Mais conhecido pela sua obra *Spyral Jetty*, ousou caminhar para fora da galeria sem no entanto a recusar. Para Smithson a galeria é o *non-site*, onde cabe a expressão autónoma de elementos derivados das obras realizadas no território, o *site*. Ao trabalhar

⁷⁷ (Careri, 2002) P. 142

⁷⁸ A vida de Smithson foi colhida durante um voo por cima de uma das suas obras, o qual se despistou. O artista tinha 35 anos. (Flam & Motherwell, 1997)

⁷⁹ (Commandeur & Riemsdijk-Zandee, 2012, p. 69)

com o território, a escala procura ser elemento de charneira ou ponto de contacto entre a visão de céu e terra, onde aliás, a sua perceção da possibilidade de utilizar o meio de transporte aéreo enquanto instrumento ativo na perceção das suas obras, elevaram o poder da intervenção no sentido das possibilidades de observação que faculta. Neste sentido observamos a analogia que se dá em relação às Linhas de Nasca, que numa fase primeira são produzidas no chão, com um ideia visual planificada, mas que só se conseguem observar em relação de conjunto quando nos elevamos à altura de um voo aéreo.

Referindo-se a *Broken Circle/ Spyral Hill*, intervenção realizada em 1971 em Emmen, na Holanda, Smithson afirma que um trabalho desta escala não acaba numa exposição, mas pode prolongar-se nela através de um *continuum* de desenvolvimentos autónomos nos mais variados meios de expressão⁸⁰, e por isso o sítio, o território, é o determinante catalisador dessas expressões, mas em si mesmo o objeto total, o original, o irreproduzível.

Para Smithson é o terreno quem dita a última palavra na intervenção, mesmo apesar do autor, na altura da intervenção, já ter produzido muitos mapas, desenhos de conceitos e textos, e de ter reunido uma certa quantidade de documentos que o informam sobre as características de determinado sítio. Os lugares já tocados pela marca humana, como minas e pedreiras, são especialmente apelativos, na medida em que procura estabelecer uma dicotomia entre as características mais industrializadas e a expressão artística e do próprio território/natureza, que talvez possa ser vista como poética.

As intervenções territoriais de Smithson derivam das suas próprias preocupações artísticas em relação a um campo da arte que deveria ser alargado e adequado a novos contextos sociais⁸¹ e dão-se fortemente relacionadas com o domínio háptico, onde a

⁸⁰ «A work on this scale doesn't end with a 'show'. It has a way of generating continual movement. (...) Art should be an ongoing development that reaches all classes. »⁸⁰

⁸¹ Alguns pontos de partida são fundamentais para Smithson, e refletem uma abordagem séria e a coerência com que terá trabalhado, aspetos que lhe terão conferido uma boa respeitabilidade no seu tempo⁸¹. (Commandeur & Riemsdijk-Zandee, 2012, p. 11 e 12) Segundo os autores do livro *Robert Smithson. Art in Conceptual Movement* estes pontos expõem a sua abordagem ecológica perante o pensamento artístico num paradigma de alargamento de campos artísticos que se dava à época (de 70s) representando uma clarificação das preocupações artísticas do autor e terão sido escritos por Smithson numa carta para o editor chefe da revista *Progressive Architecture Magazine* a quem propunha uma lista de assuntos para uma discussão que se daria no *Boston Museum*. Citando a carta de 1971, os sete pontos propostos por Smithson são: 1. A reciclagem de territórios como os utilizados por minas e pedreiras que se encontrem abandonados através da *earth art*; 2. Descentralizar as exposições de Museu – trabalhos não confinados a galerias ou a parques; 3. Trabalhos artísticos enquanto desenvolvimento em curso, mais do que como produtos acabados; 4. Arte e ecologia vistas em termos sociais para além de problemas estéticos; 5. O relacionamento entre agricultura e *earth art*; 6. Alternativas para o “Centro Cultural” – arte não-transportável construída para *non-neutral sites*. 7. Alteração das visões da natureza. Natureza

expressão da matéria tem uma importância central, mas também a partir da própria codificação de entropias na paisagem pela consequente alteração de visões do próprio território industrial abandonado, pela reciclagem através do trabalho da morfologia terrestre. Esta particularidade de se dar no ambiente exterior, de escala territorial e perante as dinâmicas e influências das condições climáticas, resumem-se num trabalho que vive para além da sua criação original, metamorfoseando-se e conformando-se de forma autónoma, onde não serão considerados prioritários os aspetos de uma arte estética, mas sim de uma arte e ecologia sociais, em alternativa ao produto acabado.

O alcance da obra é alargado em múltiplos suportes em que existe toda uma série de possibilidades de composição para que surjam peças autónomas já transportáveis e capazes de se autodefinirem e difundirem, numa galeria, num museu, em publicações, ou outros médios ⁸²: o filme, que o artista considera como «um trabalho de arte em si mesmo, desde que seja sobre luz, cor, escala, etc.»⁸³; a fotografia e em que se incluem também as aéreas que fortemente contribuem para se perceber a obra do autor, mas também, todo um conjunto de dados que informam os projetos e mesmo algumas intensões que não chegaram a ser realizadas. Entre eles existem os mapas, os escritos e entrevistas, as instalações e os desenhos, onde se incluem os *storyboards* que Smithson chamava de ‘*movie treatments*’ ou as direções de filmagem, ‘*shooting pocedures*’ nas palavras do autor⁸⁴.

Todos estes elementos refletem a atitude do artista enquanto arquivista, cuja obra permanece como parte desse arquivo.⁸⁵

enquanto elemento estético físico para além da sua condição representativa. O fim da pintura de paisagem e os limites de idealismo.»

⁸² Atualmente está ao nosso alcance uma grande quantidade de registos fílmicos sobre as obras de Smithson e em que se incluem as gravadas enquanto se deu as intervenções. Por exemplo a *Spyral Jetty* ⁸³ (Commandeur & Riemsdijk-Zandee, 2012, p. 69)

⁸⁴ (Commandeur & Riemsdijk-Zandee, 2012, p. 17)

⁸⁵ Termo trazido da leitura da obra de (Commandeur & Riemsdijk-Zandee, 2012, p. 16) com a citação de (Reynolds, 2003, p.235) «Smithson was na archivist, and his work remains part of the archive»; Sobre esta atitude de recolha e arquivação que se pode ver em Robert Smithson pode saber-se através de Sobleszek, citado pelos autores do livro «*Robert Smithson. Art in Conceptual Movement*» que o autor tirava, ele mesmo, e colecionava centenas de fotografias, como ficheiros documentais e como matéria-prima para outras peças como colagens e montagens.

5.2. Intermitências do Pensamento

Ao constituir-se de momentos de paragem, conscientes ou inconscientes, a caminhada expressa-se apesar de tudo por um movimento contínuo. Sem momentos de limpeza e expressão das impressões, a mente embaralha-se e torna-se ruído. Esses momentos, mais cheios, todavia, podem transformar-se numa indução frutífera para se lançarem ao papel novas linhas e construir-se novas psicografias dialogantes.

Quando paramos, estabelece-se uma ligação ascendente com o cosmos. Mircea Eliade sugere-nos que daqui se origina o acesso à fonte da vitalidade, e que a paragem se associa metaforicamente à ponte vertical que liga dois mundos, um inferior a outro superior, o que dará a importância a esse lugar onde se parou⁸⁶. Em Paul Klee podemos observar ideia semelhante explicada como uma união de caminhos metafísicos, com dimensões estáticas e dinâmicas.⁸⁷ Quando se cessa o movimento da marcha dá-se início a outro tipo de caminhada. É como uma redução de escala, onde se inicia um novo percurso, agora nas ranhuras das pedras, nos troncos das árvores, nas nuvens do céu e por aí adiante, procurando centros de observação, e até de nos acercarmos da possibilidade de entrar em abstração numa teia complexa de pontos de vista, articulada e plural.

O texto *credo do criador*⁸⁸, escrito por Paul Klee na obra *Escritos sobre Arte*, reflete neste aspeto de uma observação plural, registando a diferença entre uma observação centrada num único ponto de observação e uma outra que consegue registar inúmeros pontos de vista.⁸⁹ A partir da paragem e eleição de um centro, no nosso corpo, ou no objeto que observamos, estaremos conscientemente a par de uma sensação de estar no espaço-tempo do aqui e agora, pacificamente e tranquilos, a recolher e a documentar, e apesar de todo este acontecimento plural no qual intervimos, estaremos num centro que nos clarifica e se explica.

⁸⁶ (Eliade, 1992, p. 28) «O umbigo da terra – o centro do mundo = Pedra angular.» e «Centro – O local onde se efectua uma rotura de nível, onde o espaço se torna sagrado, real por excelência.» «Uma criação implica superabundância de realidade, ou, em outras palavras, uma irrupção do sagrado no mundo.»

⁸⁷ (Klee, *Escritos sobre Arte*, 2014, p. 48)

⁸⁸ (Klee, *Escritos sobre Arte*, 2014, p. 43) ;

⁸⁹ (Geelhaar, 1980, p. 9) «La importancia que para Klee tiene el dibujo procede asimismo del movimiento. Su ensayo «Confesión creadora» compara en este sentido el devenir de la obra pictórica con un «viaje al país de un conocimiento mejor», sobre el que el espectador debe ser instruido a través de la lectura del microcosmos gráfico.»

«Através do nosso conhecimento do seu interior, o objecto alarga-se para além da aparência.»⁹⁰

Tal como utilizámos o barro para gravar as impressões do percorrido e dessa forma limpamos a memória clarificando a mente, voltámos a este processo, mas desta vez por novas psicografias. Nestes desenhos a pergunta que serviu como incitamento foi a de saber como estava o nosso cérebro a processar todas as lembranças, memórias e impressões. À medida de uma sequência de desenhos percebemos que se ia dando uma limpeza mental. E neste sentido podemos entender as linhas como pensamentos ou imagens vagas mas barulhentas que nos pareciam estar a dificultar a percepção da tranquilidade. Ao ganharem uma expressão visual na folha ganharam o seu próprio corpo e independência.

Podemos ver, ou mesmo reafirmar, que este processo, para além de uma diferente forma de caminhar, é parte integrante da caminhada inicial. Pois tal como neste momento em que questionamos o estado do nosso cérebro e observámos as linhas como a nossa atividade mental, observámos os objetos e formas exteriores do caminho como expressão de um movimentado sistema de relações funcionais, de sinapses em funcionamento e atividade regular e constante, com determinados impulsos e percursos e estabelecendo diversas conexões.

«Não é fácil orientarmo-nos num todo composto por membros de diferentes dimensões. E tanto a natureza como a sua imagem transformada, a arte, é difícil abarcar uma tal totalidade, e mais difícil ainda é proporcionar a outros uma visão de conjunto.»⁹¹

⁹⁰ (Klee, Escritos sobre Arte, 2014, p. 47)

⁹¹ (Klee, Escritos sobre Arte, 2014, p. 21)



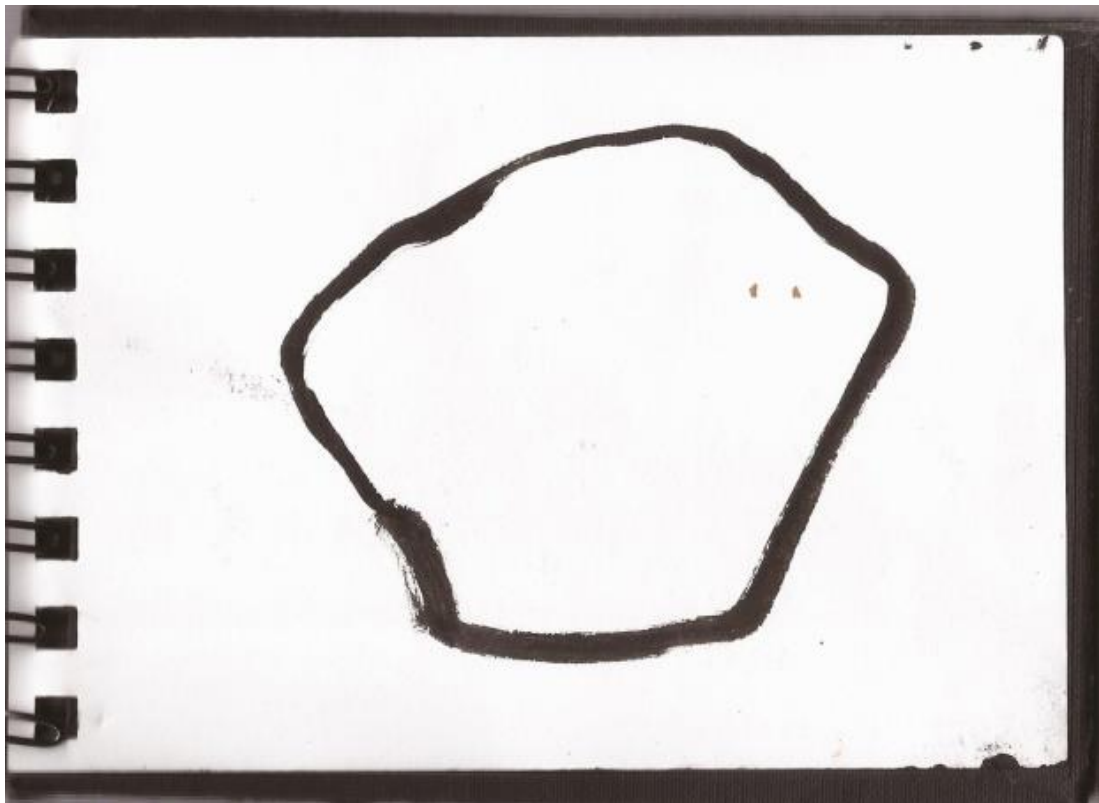
27| Cérebro I



28| Cérebro II



29| Cérebro III



30| Cérebro IV ou não-cérebro

5.3. Signos fortes

As recolhas dadas em busca de signos impelem-nos a continuar o nosso desenho. Aspetos como os relacionados com as noções do peso e da leveza, do profundo e da superfície mostravam-se em observações que íamos fazendo no caminho. Pedras, rochas, terras, linhas de água; aves, insetos, répteis, mamíferos; edifícios, muros; flores, árvores; lagoas e mares despertavam-nos a observação e a reflexão. Sobretudo começámos a perceber como estes seres e entidades se organizavam e criavam laços e interações no espaço, mas também, como estávamos nós a lidar com a Natureza e Paisagem.

Neste sentido, e uma vez mais caminhámos, deixando que a deriva nos conduzisse pelo caminho e procurando um fluxo de passagem lenta entre as diferentes *espécies de espaço*⁹² que recolhemos na perceção de Georges Perec. Segundo o autor existem características únicas que distinguem os nossos espaços de vivência, fazendo deles aquilo que realmente são no cumprimento das suas funções. Nesta leitura entende-se a sucessão ou passagem de uns para os outros como uma tomada de consciência dessas particularidades, que têm a ver com escala, tamanho, configuração, significado. Aliás, foi a partir do texto «Espécies de espaços» de George Perec autor célebre pela sua obra *A Vida Modo de Usar*, que se deu o dealbar do nosso projeto de observar o caminhar como possibilidade artística. Nesta obra a leitura de uma dinâmica entre afastamento e aproximação, baseada na abstração do retângulo, que vai aumentando desde ser página de livro, cama, quarto, apartamento, prédio, e por aí adiante até ao bairro, cidade, país, foi uma alavanca para a consolidação do nosso projeto e compreensão do aspeto representacional do movimento.

Mas também podemos aqui evocar a abordagem a esta temática feita pelo artista Hamish Fulton. Este autor, que caminha como arte, recolhendo de forma simples e discreta certa imagem ou pensamento, defende que a arte é a experiência e não o objeto.

Numa das suas intervenções com voluntários o artista constrói uma caminhada coletiva onde propõe um andar lento e pausado, como que em transe, consciente assim de cada movimento, e de cada diferente ambiente.⁹³ Há assim um «saborear» dos espaços e das suas transições e características muito acentuado.

⁹² (Perec, 1974)

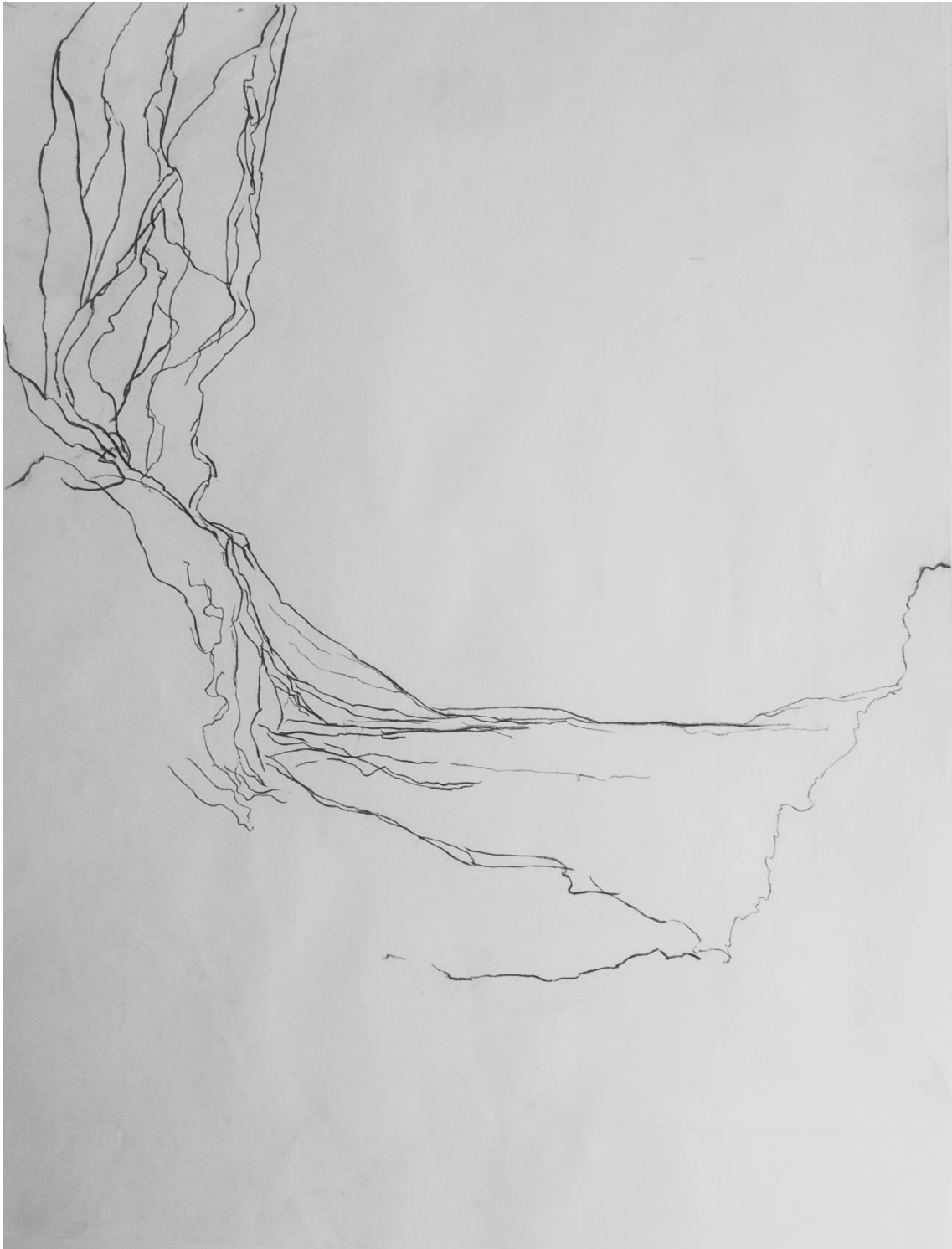
⁹³ (Fulton, Hamish Fulton Limmat Art Walk, Zürich, 2012, 2012)

Por aqui iríamos caminhar lentamente, observando e atentado a sucessões de acontecimentos no espaço e as nossas recolhas iam-nos dando informação sobre características importantes de cada contexto do caminho.

Voltávamos assim a fazer mapas onde refletimos essas novas informações. Estes mapas oscilam entre os analíticos e aqueles mais intuitivos e expressivos que representam o toque feito à memória inconsciente por morfologias e impressões mais expressivas. Apareciam, tanto no caderno como nos suportes de papel, diversos estudos de observação e memória procurando representações das coisas vistas, e a forma como essas coisas nos tocaram. No papel, caminhávamos para um equilíbrio de forças. Queríamos que surgissem com naturalidade, destiladas pelos momentos de silêncio. (fig.31 e 32)

Dentro do corpo do processo de trabalho encontrámos na organização de pequenos desenhos, uma noção de visão contínua, onde procurámos explorar a narrativa do projeto. O *storyboard* foi o instrumento que nos permitiu estruturar ideias e procurar possibilidades diversas de encadear o pensamento. Esta ferramenta, dada a sua dinâmica, também nos remeteu para a ideia de movimento, apropriando-se à lógica do caminhar. Note-se ainda que neste sentido, o caminho que estávamos a conceber era um caminho com afluentes, com paragens e andamentos, capaz de se enriquecer conforme as escolhas e derivas dos passos. A certa altura, também o *storyboard* se alargou, para diferentes afluências, expandindo-se e tornando-se móvel, com elementos recortados e colados

A partir das vinhetas experimentámos dar mais evidência a alguns dos elementos do seu conteúdo. Certos descobrimentos marcantes tendiam a aparecer de forma mais nítida e intuitiva enquanto experimentávamos novas técnicas para as quais íamos sendo despertados. Um desses casos deu-se com uma experiência feita com Monotipia, (fig.33) onde ganhava visibilidade uma memória muito marcante de uma das jornadas da caminhada. Outro caso foi o de registar em apontamentos feitos a carvão um conjunto de objetos e seres com os quais nos cruzámos (fig.34).



31| Terceiro signo forte a carvão

Carvão sobre papel de esquisso| 0.650 X 0.500 | Mapa morfológico



32| No Centro

Tinta-da-china sobre papel de cenário | 1.010 X 0.703 | Memória



33| Ribeira

Monotipia | 0.296 X 2.08



34| Signos

Carvão | 0.210 X 0.148

1.1. A Caminhada de Hamish Fulton e a Arte como Experiência

Segundo (Careri, 2002) existe uma diferença evidente entre espaço sedentário e espaço nômada, sendo um visto como cheio e o outro como vazio, respetivamente. A cidade nômada é aquela que ainda segundo Careri é o próprio percurso, uma vez que este é o sinal mais estável dentro de todo o território, sendo a sua forma «*uma linha sinuosa que foi desenhada pelos passos correspondentes a uma série de pontos em movimento*»⁹⁴ e onde não é dada tanta importância aos pontos de saída ou chegada como ao espaço intermédio que os une.

Para Careri, este modo de habitar o território liga-se à essência da errância nômada eterna, onde o território é o lugar da celebração desse rito, que significa acima de tudo aprendizagem, e que ao contrário do modo de vida sedentário, que celebra e se estrutura no espaço construído da cidade, entende o caminho como o «lugar simbólico» base e estrutura da vida da comunidade nômada.⁹⁵

Hamish Fulton (1946) poderia ser visto como o nômada que caminha, desde 1972. É como artista que defende um reconhecimento da caminhada como arte, observando-lhe um direito próprio de existir enquanto tal aceção.⁹⁶ A sua postura é a de uma sujeição do trabalho ao ato de caminhar, assumindo que enquanto arte, a caminhada é em si mesma o corpo, ou melhor dizendo, a experiência artística, e que esta não é necessariamente dependente de uma criação de objetos. Nesse sentido o artista defende que a arte pode ser o «*how you view the life*».⁹⁷

A partir desta posição, para Fulton torna-se mais difícil dizer quantas fotografias tirou, do que nos dizer com exatidão quantos quilómetros percorreu e quantos países atravessou. Segundo Garraud⁹⁸, o artista enumera-os e sabe com rigor estes dados, e nesse sentido podemos confirmar na sua abordagem artística a valoração da experiência como o elemento fixo da sua ação, a sua cidade nômada, que age como eixo estrutural do seu projeto de celebração artística, e do qual poderão derivar determinados objetos que o artista elabora no âmbito dessa experiência. As suas caminhadas têm durações

⁹⁴ (Careri, 2002, p. 42) Tradução Livre

⁹⁵ (Careri, 2002, p. 42)

⁹⁶ (Fulton & Cumming, 2012) «walking is an art form in its own right»

⁹⁷ (Tate Britain, 2002)

⁹⁸ (Garraud, 1993, p. 127)

variáveis, e os trabalhos que as testemunham, podem multiplicar-se ainda que de forma simples ou “silenciosa” entre fotografias, ilustrações ou paredes com textos.⁹⁹

A obra de Hamish Fulton «*é simples e paradoxal, obcecada mas elíptica, que conjuga com uma extrema elegância, romantismo e distanciamento, e resiste a toda a classificação*»¹⁰⁰, que desde 1960 explora novas formas de escultura e arte da paisagem¹⁰¹.

No livro *L'idée de la Nature*, Garraud estabelece uma analogia entre a obra de Fulton e a de alguns artistas da Land Art. Colette Garraud diz que tal como Long, para além do interesse pelas culturas arcaicas, Fulton utiliza o material concedido pela própria natureza do próprio local onde se dá a intervenção, mas diferentemente de Long, que intervém no local, Fulton tem o cuidado de deixar a natureza o mais intacta possível.¹⁰² No entanto, ainda à semelhança de Long, existe na escolha dos percursos uma preocupação e cuidado em assegurar as necessidades do próprio corpo, e isso manifesta-se por exemplo na escolha de trilhos onde haja a presença de água.¹⁰³

Fulton diz-nos que a arte é a experiência e que mesmo seguindo o mesmo trilho se encontram diferenças. Desde 1994 que Hamish Fulton constrói um conceito de caminhadas de grupo, encaminhando-se para uma lógica da performance, em que se aproxima da corporização da experiência da caminhada a uma escala humanitária. Na intervenção *Hamish Fulton's Walk 2: Margate Sands*, 3 Março de 2010¹⁰⁴ Fulton, agindo como catalisador de uma situação coletiva, orquestra uma meditação com cerca de 200 pessoas, que caminham lentamente e em silêncio, reservando um metro de distância uns dos outros, à volta da piscina da Marina de Margate.

Para Laura Cumming¹⁰⁵, esta caminhada coletiva «ao ser observada à distância, vai mostrar o conjunto de pessoas que caminham à volta da piscina, como um contorno, que sublinha a piscina através de uma linha humana.

⁹⁹ (Tate Britain , 2002); (Garraud, 1993, p. 127) «La marche ne fournit pas seulement un réservoir d'images et de notations écrites, consignées dans un journal où il puisera ensuite pour l'écriture des légendes. La marche, c'est pour lui l'œuvre même.»

¹⁰⁰ (Garraud, 1993, p. 132)«L'œuvre de Fulton, simple et paradoxale, obsessionnelle mais elliptique, conjuguant avec une élégance extrême romantisme et distanciation, résiste à toute classification.»

¹⁰¹ <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/hamish-fulton-walking-journey-24-12-16>

¹⁰² (Garraud, 1993, p. 160) «Utiliser le matériel offert par la nature elle-même, à l'endroit précis où il intervient, à l'exclusion de tout autre.» ; (Fulton & Cumming, 2012), «unlike Richard Long, with his exhibitions of stone circles and his celebrated mudworks, Fulton brings nothing back to the gallery. ; (Garraud, 1993, p. 132) «Fulton veut laisser la nature intacte»

¹⁰³ (Garraud, 1993, p. 127)

¹⁰⁴ <https://www.turnercontemporary.org/exhibitions/hamish-fulton-kent-walk-series> 24 Dezembro 2016

¹⁰⁵ (Fulton & Cumming, 2012)«Close up (the screen is split) they appear in even motion, like marching soldiers. At a distance, however, nobody seems to move at all and it is as if the pool is edged with dark

Fulton aproxima-se do silêncio, do estar meditativo nas suas caminhadas. Já não é a arte, mas a vida, as suas memórias condensadas numa imagem. No seu percurso valora o espaço da introspeção. As suas imagens e textos são sempre diferentes, mas nelas se vê espelhada a postura do caminho, e a presença do homem no centro.

1.2. Maleabilidade da Expressão Desenhada

Os mapas vão ganhando cada vez mais camadas, e a manipulação da própria ideia de mapa dá-se com diagramas de colagens, com o cruzamento de materiais secos e líquidos, com a exploração de transparências. Alguns exemplos: O decalque assume um papel importante para a criação de texturas, mas também o uso de solventes que criam velaturas e as projeções de gesso, permitem-nos continuar a trabalhar o papel como se do próprio território se tratasse, e nele, que é agora o nosso centro, continuamos o nosso caminho.

Ao avançar na paisagem, reconhecemos uma mutação, tanto no que toca às imagens quanto às sensações que desencadeiam. Por momentos perdemos a noção de sermos distintos do papel, parecendo que estão nele os nossos olhos.

Os nossos mapas são agora plásticos, maleáveis, deixam de pensar muito, e fazem-se por eles mesmos a um ritmo de construção, entalhe e empilhamento, tal como o muro de pedra, tal como o caminho.



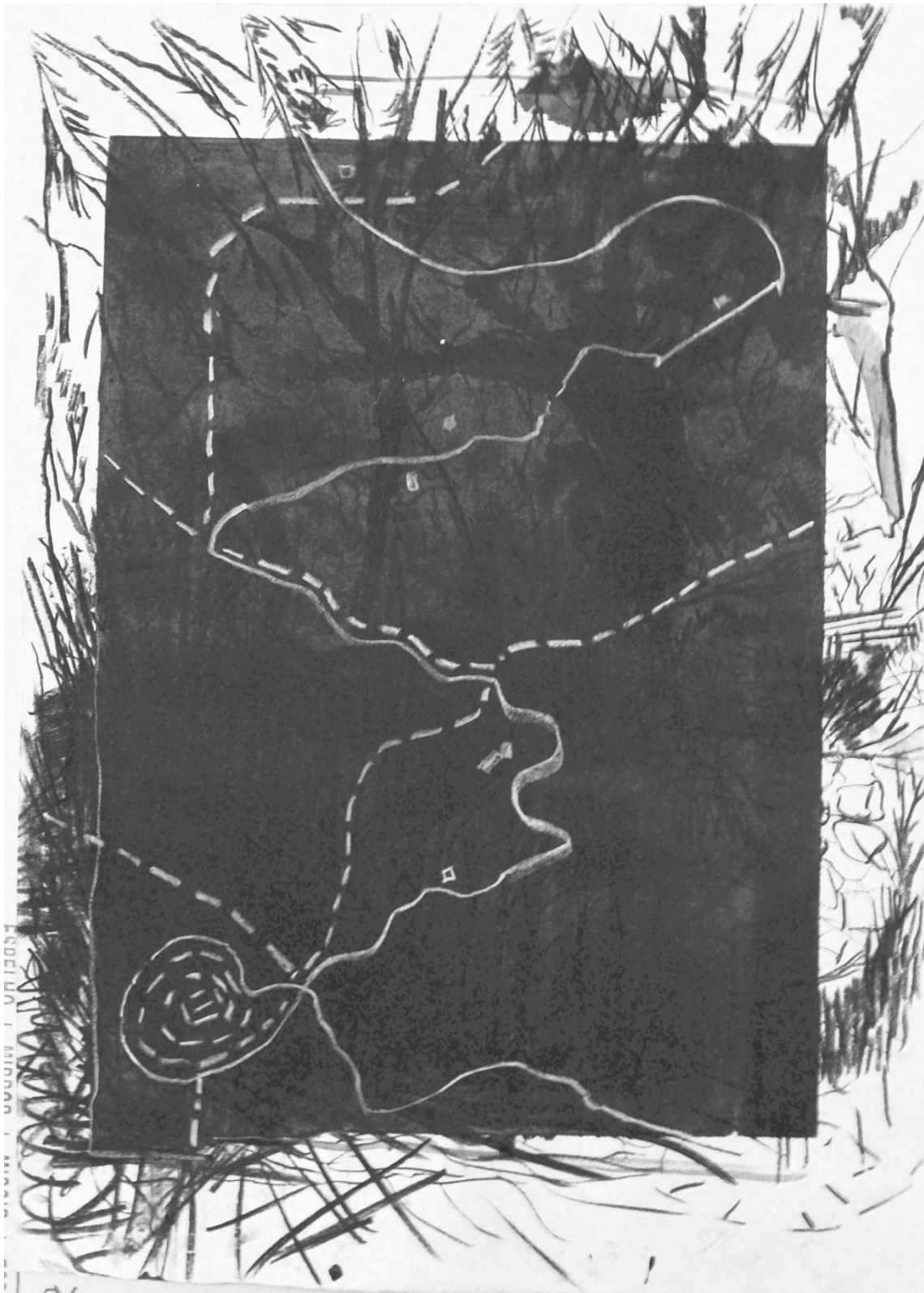
35| Decalques de cartão

Acrílico sobre papel Kraft | 0.98 X 0.70 | Textura



36| Troncos de oliveiras caídos

Carvão sobre papel *kraft* | 1.43 X 0.98| Memória



37| Sobreposição

Carvão, Acrílico e pastel sobre papel de aguarela | 0.706 x 0.490 | Mapa



38| Tubarão no chão

*«O que à minha volta existe proporciona muito bons passeios; e apesar de há tantos anos eu caminhar quase todos os dias seguidos, ainda não os esgotei.»*¹⁰⁶

2. Conclusão

Natureza e Paisagem, ambas totalidade, são contudo expressões diferenciadas, na medida em que uma é inata e a outra é transformada. Apesar de tudo o ser inato da Natureza não significa que não seja ela dependente de um complexo mecanismo de funcionamentos integrados, e o ser transformada da outra, nem tão pouco se remete para um processo fechado e incapaz de se integrar nos funcionamentos naturais.

Quando caminhamos na Natureza ou na Paisagem, e como seres que transportam um enorme conjunto de reminiscências culturais, nem sempre percebemos que a nossa configuração é em si parte integrante da Natureza, mas também nem sempre temos a percepção de sermos agentes fundamentais para a criação da Paisagem.

O caminho, não mais do que uma expressão da Natureza que somos por via das inatas criação e deslocação, leva-nos a observar a dimensão da Paisagem a partir do momento em que neste nosso funcionamento natural, vemos numa reflexão a totalidade estética do percorrido e antecipamos nela uma imagem transformada nas nossas impressões.

Se nas impressões e lembranças nos reportamos aos espaços percorridos em escalas espaciais e temporais idênticas àquelas que neles experimentámos, na representação dessas impressões ou lembranças condicionamo-nos ao próprio processo apenas de forma aproximada, encontrando no entanto inúmeras possibilidades de conversão das dimensões percecionadas por forma a construir uma outra ordem de grandezas.

No desenho das linhas de Nazca, Paisagem concebida e construída, observamos, através de representações que nos chegam em diversos suportes e em diversas aproximações de grandeza, a composição de marcas de uma experiência materializada da caminhada. Apesar disso, e de podermos com base nas nossas próprias reminiscências imaginarmo-nos lá, tal como os autores destas marcas provavelmente

¹⁰⁶ (Thoreau, 1995, p. 27)

fizeram antes e a partir do seu percurso, a experiência direta com elas só se torna possível a partir do momento em que nos confrontamos com o centro do seu espaço-tempo original, podendo esse confronto ser do ponto de vista do percorrer as linhas como se fossem caminhos, ou sobrevoá-las e observar as suas ligações. A totalidade da experiência no entanto torna-se irreproduzível, ainda que cada uma das suas expressões autónomas nos transmita outras totalidades.

Os autores que abordámos neste estudo partilham de um imaginário de deriva criativa, onde os aspetos do espaço e do tempo são colocados em equação com a representação ou não-representação. Observamos uma tendência para uma eventual expressão da experiência como a experiência em si mesma, acontecendo no enquanto da própria na realidade espaço-temporal, e fundindo-se com o próprio caminho natural da vida. Neste sentido, dentro de uma relação com as tradições arcaicas, a arte destes autores pode alargar-se sem perder uma continuidade histórica.

Na deriva caminhada e desenhada, as expressões tornam-se parte de um processo cíclico onde as impressões se sincronizam com os sistemas psicológicos e sensoriais, e no qual o toque tem um importante relevo, tanto na descoberta como na partilha de imagens transformadas, sendo recetor de temperaturas e de texturas, mas também de culturas e pensamentos. Assim como será pelo avançar dos pés no chão, que seremos através do toque o instrumento de condicionamento e configuração espacial. A própria manualidade associada ao desenho é ainda tida em conta sob este aspeto do sistema háptico, como um condicionante, tanto na escolha dos materiais, como na sua relação com os gestos e suportes.

No contexto da nossa experiência de desenho o caminhar foi a sujeição à matéria, no espaço exterior e na memória. A progressão destas duas condições possibilitou-nos caminhar por experiências de diversas plásticas e grafias, onde considerámos os achados físicos como impressões que se iam sobrepondo em camadas na memória até um certo ponto de acumulação e transformação em expressão.



39| Mapa

Óleo, Gesso, Carvão, Pastel sobre papel de cenário | 1.00 X 0.40

3. Bibliografia e Fontes Digitais

- Alÿs, F. (s.d.). *Francis Alÿs*. Obtido em 27 de Dezembro de 2016, de Francis Alÿs.com: <http://francisalys.com/>
- Ancient-Pages. (6 de Setembro de 2016). *Nippur – Holy City of God Enlil and one of the Oldest Cities of Sumer*. Obtido em 27 de Dezembro de 2016, de ancientpages.com: <http://www.ancientpages.com/2016/09/06/nippur-holy-city-of-god-enlil-and-one-of-the-oldest-cities-of-sumer/>
- Andersen, S. d. (2004). *O Búzio de Cós e Outros Poemas*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Arte.move. (04 de Setembro de 2009). *arte.move*. Obtido em 16 de Julho de 2016, de blogspot.pt: http://arte-move.blogspot.pt/2009_09_01_archive.html
- As-Coa. (03 de Junho de 2014). *Americas Society Council of the Americas*. Obtido em 20 de Junho de 2016, de as-coa.org: <http://www.as-coa.org/articles/unity-nature-alexander-von-humboldt-and-americas>
- Benevolo, L., & Albrecht, B. (2004). *As Origens da Arquitectura (Título original: Le Origini dell' Architettura, 1ªed.2002)*. (M. Periquito, Trad.) Lisboa: Edições 70.
- Borges, J. L. (1982). Sobre o Rigor na Ciência. In *História Universal da Infância* (J. Bento, Trad.). Assírio e Alvim.
- Borges, J. L. (1998). *Obras Completas 1923-1949* (Vol. I). Círculo de Leitores.
- Caetano, L. (09 de Dezembro de 2016). *A Vida Breve*. Obtido em 11 de Dezembro de 2016, de RTP Play: <http://www.rtp.pt/play/p1109/e263549/a-vida-breve>
- Calvino, I. (2001). *Palomar*. (J. Reis, Trad.) Lisboa: Planeta - DeAgostini, S.A.
- Calvino, I. (2006). *Seis propostas para o próximo milénio*. (J. C. Barreiros, Trad.) Lisboa: Teorema, Lda.
- Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética/ Walking as an aesthetic practice*. Barcelona, Spain: Gustavo Gili, sa.
- Carneiro, A. (1995). *Campo Sujeito e Respresentação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto* (Vol. 5). Porto: FAUP publicações.
- Carneiro, A. (2007). *Das notas para um diário e outros textos: Antologia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- City-Maps. (07 de Abril de 2016). *tumblr.com*. Obtido em 21 de Julho de 2016, de City Maps: <http://cm-ac.tumblr.com/post/82024357653/urbain-stalker-rome-archipel-fractal-voyage>
- Commandeur, I., & Riemsdijk-Zandee, T. v. (2012). *Robert Smithson. Art in Conceptual Movement*. (I. Commandeur, & T. v. Riemsdijk-Zandee, Edits.) Amsterdam: Alauda Publications.

- Corbusier, L. (2007). *A Viagem do Oriente (Título original: Le voyage d'Orient)*. (P. Neves, Trad.) São Paulo: Cosac Naify.
- Costa, J. A., & Melo, A. S. (1975). *Dicionários «Editora» - Dicionário da Língua Portuguesa* (5ª ed.). Porto, Portugal: Porto Editora, Lda.
- Culturgest. (2014). *culturgest.pt*. Obtido em 28 de Setembro de 2016, de <http://www.culturgest.pt/arquivo/2014/se/10/10-obras.html>
- Dantas, N. (2014). *Doce como a Chuva*. Obtido em 11 de Dezembro de 2016, de Blogger.com: <http://docecomoachuva.blogspot.pt/2011/01/memoria-ferreira-gullar.html>
- Davila, T. (2002). *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris: Editions du Regard.
- Débord, G. (1958). *Internationale situationniste, Theory of the Dérive*.
- Débord, G. (1991). *A Sociedade do Espectáculo* (2ª ed.). (F. Alves, & A. Monteiro, Trans.) Lisboa: Mobilis in mobile.
- Débord, G. (2009). *Correspondence. The Foundation of the Situationist International (June 1957- August 1960)*. Los Angeles: Semiotext(e) Foreign Agents Series.
- Drawing-Cities. (10 de Dezembro de 2011). *Drawing-Cities: Nolli Map of Rome*. Obtido em 27 de Dezembro de 2016, de [blogspot.pt: http://drawingcities-zscapes.blogspot.pt/2011/12/nolli-map-of-rome.html](http://drawingcities-zscapes.blogspot.pt/2011/12/nolli-map-of-rome.html)
- Dziewior, Y. (Ed.). (2014). *Gabriel Orozco. Natural Motion*. Austria: Kunsthaus Bregenz.
- Eliade, M. (1992). *O Sagrado e o Profano (Título original: Le Sacré et le Profane, 1ª ed. 1957)*. (R. Fernandes, Trad.) São Paulo: Livraria Martins Fontes.
- Flam, J., & Motherwell, R. (Edits.). (1997). *Robert Smithson: The Collected Writings; (Original published: The writings of Robert Smithson. New York: New York University Press, 1979)*. Berkeley, California: University of California Press, Ltd.
- Flato, J. (2016). *stream.johannaflato.com*. Obtido em 20 de Dezembro de 2016, de <http://stream.johannaflato.com/post/154223066115/jasper-johns-map-based-on-buckminster-fullers>
- Freud, S. (1995). *Delírio e Sonhos na Gradiva de Jensen (título original: Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva. 1ª ed. 1907)*. (J. M. Varela, Trad.) Lisboa: Gradiva Publicações.
- Fulton, H. (1999). *Walking Through, Selected Observations*. Challock, Kent: Stour Valley Art Project, cop.
- Fulton, H. (06 de Julho de 2012). *Hamish Fulton Limmat Art Walk, Zürich, 2012*. Obtido em 13 de Dezembro de 2016, de [VernissageTV: https://www.youtube.com/watch?v=boMHQhj2UuA](https://www.youtube.com/watch?v=boMHQhj2UuA)
- Fulton, H., & Cumming, L. (29 de Janeiro de 2012). *Hamish Fulton: Walk; Turner and the Elements – review*. Obtido em 14 de Novembro de 2016, de [The Guardian.com](http://www.theguardian.com):

https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jan/29/hamish-fulton-walk-turner-margate-review?CMP=Share_iOSApp_Other

- Garraud, C. (1993). *L'idée de Nature dans l'art contemporain*. Paris: Flammarion.
- Geelhaar, C. (1980). *Paul Klee: Dibujos (Versión castellana de Eduard Subirats Rüggeberg)*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Geographicus. (s.d.). *Geographicus rare antique maps*. Obtido em 20 de Junho de 2016, de geographicus.com: <http://www.geographicus.com/P/AntiqueMap/MexicoaGuanaxauto-humboldt-1811>
- Grand, P. (Ed.). (2001). *Francis Alÿs*. Paris: Musée Picasso.
- International, S. (s.d.). *Theory of the Dérive*. Obtido em 13 de Dezembro de 2016, de Situationist International Online: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html>
- Janku, E. (31 de Março de 2011). *walkingthecityupolis*. Obtido em 12 de Agosto de 2016, de Blogspot.pt: <http://walkingthecityupolis.blogspot.pt/2011/03/guest-post-archigrams-walking-city.html>
- Klee, P. (1968). *Pedagogical Sketchbook*. (S. Moholy-Nagy, Trad.) London: Faber and Faber Limited.
- Klee, P. (2014). *Escritos sobre Arte*. (C. Pires, & M. Manuel, Trads.) Lisboa: Edições Cotovia, Lda.
- Knabb, K. (Ed.). (2007). *Situationist International Anthology. Revised and Expanded Edition*. Berkeley: Bureau of Public Secrets.
- Krauss, R. (1984). A Escultura no Campo Ampliado (título original: Sculpture in the Expanded Field, 1979). *Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio*.
- Kubler, G. (s.d.). *A Forma do Tempo*. Lisboa: Vega.
- L'AgencePhoto. (s.d.). Obtido em 15 de Outubro de 2016, de <http://www.photo.rmn.fr/Package/2C6NU008HY27>
- Levi-Strauss, C. (1957). *Tristes Tópicos (título original...)* São Paulo: Añembi .
- Minera, M. (03 de Outubro de 2014). *Como leer ... a Gabriel Orozco*. Obtido em 23 de Dezembro de 2016, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=sqKH1E5FZnE&spfreload=10>
- Molina, J. J. (2011). *Las Lecciones del Dibujo (1ª ed. 1995)*. Madrid: Ediciones Cátedra: Arte. Grandes Temas (Grupo Anaya, S.A.).
- Mundum, C. (29 de Março de 2010). *Contra Mundum, crítica e literatura*. Obtido em 12 de Dezembro de 2016, de Blogger.com: <http://contramundumcritica.blogspot.pt/2010/03/jorge-luis-borges-sobre-o-rigor-na.html>

- Perec, G. (1974). *Species of Spaces / Espèces d'espaces 1974*. (P. S. Writings, Ed.) Obtido em 13 de Dezembro de 2016, de monoskop.org: https://monoskop.org/images/b/b0/Perec_Georges_Species_of_Spaces_and_Other_Pieces.pdf
- Plato. (1921). *Plato in Twelve Volumes* (Vol. 12). (M. H. Cambridge, Ed., & H. N. Fowler, Trad.) London: William Heinemann Ltd.
- Plato. (s.d.). *Plato, Theaetetus*. Obtido em 29 de Dezembro de 2016, de perseus.tufts.edu: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Plat.+Theaet.+191d&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0172>
- Rodrigo, J. (1982). *O Complementarismo em Pintura. Contribuição para a Ciência da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Rodrigues, A. L. (2003). *O que é o Desenho* (1ª ed.). Quimera Editores.
- Ruskin, J. (2014). *The Elements of Drawing* (1st ed. 1971 Dover Publications). New York: Dover Publications, Inc.
- Solnit, R. (2002). *Wanderlust, A History of Walking* (1988). London: Granta Veneta S.p.A.
- Solnit, R. (2004). *L'Art de marcher; Título original: Wanderlust: A History of Walking* (2000). (O. Bonis, Trad.) Arles, France: Actes Sud.
- Stanza. (2012). *Networks In The Emergent City. Canvas Paintings By Stanza*. Obtido em 12 de Agosto de 2016, de stanza.co.uk: http://www.stanza.co.uk/folio/painting_metros_stanza/index.html
- Tate Britain . (2002). *Hamish Fulton: Walking Journey*. Obtido em 24 de 12 de 2016, de Tate.org.uk: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/hamish-fulton-walking-journey>
- Tavares, G. M. (2010). *Uma Viagem à Índia* (4ª ed.). Alfragide: Editorial Caminho.
- Thomas, N. J. (2014). *Plato and his Predecessors*. Obtido em 29 de Dezembro de 2016, de Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/entries/mental-imagery/plato-predecessors.html>
- Thoreau, H. D. (1995). *Caminhar* (Título original: «Walking»). (A. Moura, Trad.) Lisboa: Hiena Editora.
- Tijen, T. v. (s.d.). *imaginarymuseum*. Obtido em 28 de Dezembro de 2016, de imaginarymuseum.org: <http://imaginarymuseum.org/LPG/Mapsitu1.htm>

3.1. Índice Eletrónico por Autor

Alexander Von Humboldt (1769-1859)

<http://www.as-coa.org/articles/unity-nature-alexander-von-humboldt-and-americas> -
acedido a 20 de Junho de 2016

<http://www.geographicus.com/P/AntiqueMap/MexicoaGuanaxauto-humboldt-1811> -
acedido a 20 de Junho de 2016

Constant Nieuwenhuys (1920-2005)

<http://stichtingconstant.nl/cobra-1948-1951> acedido a 04 de Outubro de 2016 acedido a
15 de Outubro de 2016

Dennis Oppenheim (1938-2011)

(L'AgencePhoto, s.d.) <http://www.photo.rmn.fr/Package/2C6NU008HY27> acedido a 15
de Outubro de 2016

Fernando Calhau (1948-2002)

<http://www.wikiart.org/en/fernando-calhau/untitled> acedido em 26 de Setembro de 2016

Gabriel Orozco (1962)

<https://www.youtube.com/watch?v=sqKH1E5FZnE>- acedido a 23 de Dezembro de
2016

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/323> acedido a 23 de Dezembro de 2016

Francis Alÿs (1959)

(Alÿs) <http://francisalys.com/> acedido a 23 de Dezembro de 2016

Guy Debord (1931-1994)

http://www.virose.pt/vector/b_13/nolle.html - acedido a 22 de Dezembro de 2016

Hamish Fulton (1946)

<http://www.hamish-fulton.com/> - acedido a 11 de Novembro de 2016

https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jan/29/hamish-fulton-walk-turner-margate-review?CMP=Share_iOSApp_Other - acedido a 14 de Novembro de 2016

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/hamish-fulton-walking-journey->
- acessado a 24 de Dezembro de 2016

http://www.hamish-fulton.com/hamish_fulton_v01.htm acessado a 27 de Novembro de 2016

International Situationist (1957-1972)

<http://www.bopsecrets.org/SI/index.htm> acessado a 22 de Novembro de 2016

Jasper Johns (1930)

<http://stream.johannaflato.com/post/154223066115/jasper-johns-map-based-on-buckminster-fullers-> acessado a 20 de Dezembro de 2016

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/2f/c9/ae/2fc9ae5311be37a067cf9b11a8bd35fc.jpg> acessado a 20 de Dezembro de 2016

Joaquim Rodrigo (1912-1997)

(Culturgest, 2014) <http://www.culturgest.pt/arquivo/2014/se/10/10-obras.html> acessado a 28 de Setembro de 2016

(Arte.move, 2009) http://arte-move.blogspot.pt/2009_09_01_archive.html acessado a 26 de Julho de 2016

Kemény Zoltan (1907-1965)

(L'AgencePhoto, s.d.)

<http://www.photo.rmn.fr/Package/2C6NU0T77ZZD#/SearchResult&ALID=2C6NU0T77ZZD&VBID=2CO5PKM3BI3SQ&PN=2> acessado a 15 de Outubro de 2016

Mapa de Nolli (1748)

(Drawing-Cities, 2011) <http://drawingcities-zscapes.blogspot.pt/2011/12/nolli-map-of-rome.html> acessado a 27 de Dezembro de 2016

Naked City (1957)

(Tijen, s.d.) <http://imaginarymuseum.org/LPG/Mapsitu1.htm> acessado a 27 de Dezembro de 2016

Nippur (c. 1500 a.C.)

(Ancient-Pages, 2016) <http://www.ancientpages.com/2016/09/06/nippur-holy-city-of-god-enlil-and-one-of-the-oldest-cities-of-sumer/> acessado a 27 de Dezembro de 2016

Paul Klee (1879-1940)

http://www.metmuseum.org/toah/hd/klee/hd_klee.htm acessado a 25 de Dezembro de 2016

https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-3130.html acessado a 25 de Dezembro de 2016

Robert Smithson (1938-1973)

https://www.robertsmithson.com/index_.htm acessado a 23 de Dezembro de 2016

<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/nov/18/robert-smithson-american-enigma-spiral-jetty-pop-new-york> acessado a 25 de Dezembro de 2016

<https://www.guggenheim.org/artwork/5321> acessado a 25 de Dezembro de 2016

Stalker. Observatorio Nomade (2002)

<http://www.osservatorionomade.net/> acessado a 30 de Outubro de 2016

(City-Maps, 2016) <http://cm-ac.tumblr.com/post/82024357653/urbain-stalker-rome-archipel-fractal-voyage> acessado a 21 de Julho de 2016

Stanza

(Stanza, 2012) http://www.stanza.co.uk/folio/painting_metros_stanza/index.html acessado a 12 de Agosto de 2016

Walking City (1964)

(Janku, 2011) <http://walkingthecityupolis.blogspot.pt/2011/03/guest-post-archigrams-walking-city.html> acessado a 12 de Agosto de 2016

4. Índice de Imagens

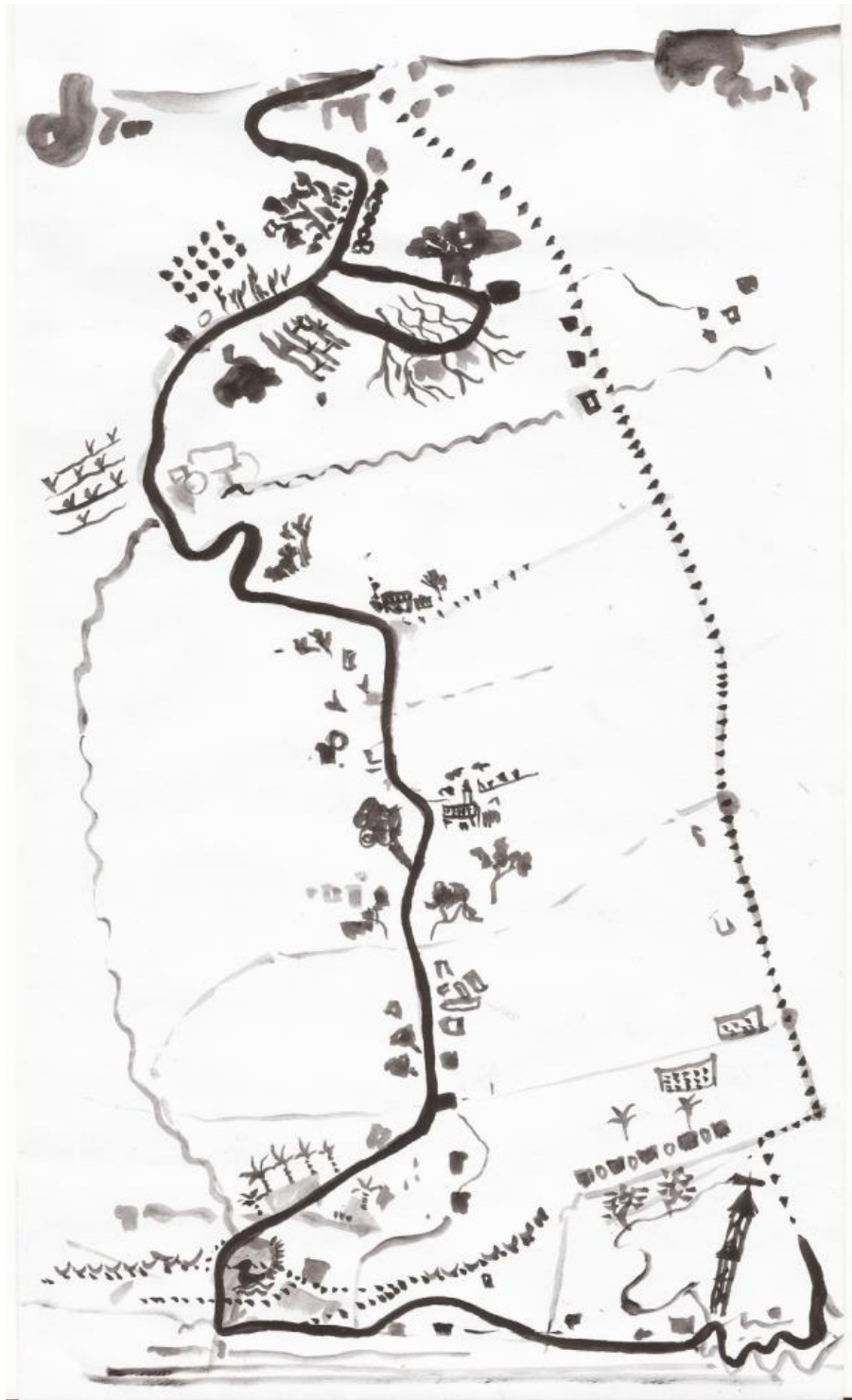
1 O Caminho da Praia	vii
2/3 As praias secretas já não tanto	14
4 As Construções do Tempo	18
5 Matrizes	21
6 Matrizes	22
7 Princípios Construtivos	24
8 Geografia composta transformada II.....	25
9 Geografia composta transformada I.....	26
10 Modos de ver, de caminhar, de desenhar.....	27
11 Mapa e Perfil.....	27
12 Memória de um caminho da Praia.....	33
13 Memória de um caminho da Praia.....	34
14 Vegetais sobre desenhos	36
15 Vegetais sobre desenhos	37
16 Grafia sonora – desenhos em folhas volantes	39
17 Geografia sonora – desenhos em folhas volantes	40
18 Canção	40
19 Primeiro signo forte a carvão	47
20 Ampliação de desenho a carvão.....	49
21 Ampliação e transformação de desenho a carvão	50
22 Momentos do Mapa.....	52
23 Momentos Chave	53
24 Mapa demorado.....	54

25	Expressão da impressão.....	58
26	Ampliação transformada de desenho a acrílico II.....	59
27	Cérebro I.....	65
28	Cérebro II.....	65
29	Cérebro III.....	66
30	Cérebro IV ou não-cérebro	66
31	Terceiro signo forte a carvão	69
32	No Centro.....	70
33	Ribeira	71
34	Signos	72
35	Decalques de cartão.....	76
36	Troncos de oliveiras caídos.....	77
37	Sobreposição	78
38	Tubarão no chão.....	79
39	Mapa.....	82
40	Mapa.....	95
41	Gessos.....	96
42	Caminho, caminho na maré vazia	96
43	Dança de Pontos Virtuais.....	97
44	Matéria I.....	97
45	Matéria II	98
46	Matéria III.....	98
47	Por onde rasam gaivotas	99
48	Mapa analítico.....	100
49	Momentos	100

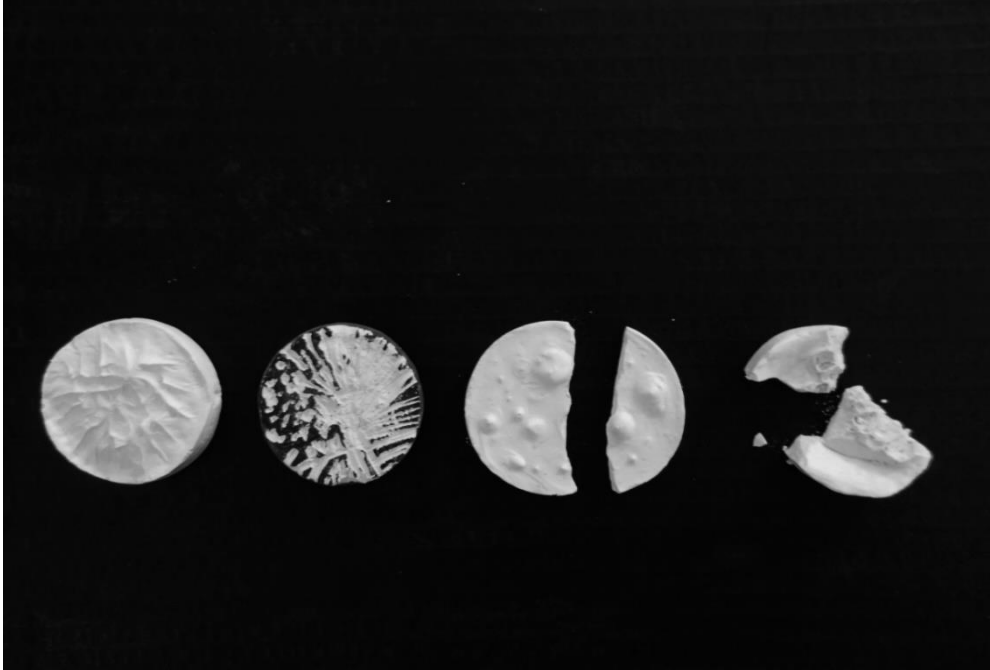
50 Mapa.....	101
51 Formas do Tempo I.....	102
52 Formas do Tempo II.....	102
53 Mapa de Cor I.....	103
54 Mapa de Cor II.....	104
55 Placa de Cera I.....	105
56 Placa de Cera II.....	106
57 Mapa do Tempo I.....	107
58 Mapa do Tempo II.....	108
59 Sobreposição Material I.....	109
60 Sobreposição Material II.....	110
61 Da Barbatana ao Cosmos.....	111
62 Andante, <i>Alegro</i>	112
63 As Linhas de Nazca.....	113
64 Mapa Antigo da cidade de Nippur c. 1500 a.C.	113
65 The Nolli map of Rome “The Great Plan of Rome” 1748.....	114
66 Alexander Von Humboldt O grande desdobrável do monte Chimborazo.....	114
67 Alexander Von Humboldt O grande desdobrável do monte Chimborazo 43.18 x 81.28 cm.....	114
68 Guy Débord The Naked City 1957.....	115
69 Jasper Johns Map (Based on Buckminster Fuller’s Dymaxion Airocean World) 1967.....	115
70 Jasper Johns Map (Based on Buckminster Fuller’s Dymaxion Airocean World) 1967.....	115
71 Joaquim Rodrigo Praia do Vau 1982.....	116

72 Joaquim Rodrigo Madrid – Nice 1980.....	116
73 Stalker Rome archipel fractal, voyage dans les combles de la ville 1995	116
74/75 Francis Alÿs The Collector 1991-1992 /.....	117
76 Ron Herron Archigram’s “Walking city” Concept 1964.....	117
77 Stanza Networks in the Emergent City 2010	117
78 Robert Smithson Wandering Canal with Mounds 1971	118
79 Robert Smithson The Fountain Monument Bird's Eye View.....	118
80 Robert Smithson The Fountain Monument Side View	118
81 Dennis Oppenheim Annual Rings 1968.....	119
82 Le Corbusier Itinerário da Viagem ao Oriente 1911	119
83 Paul Klee Why Does He Run? / Was läuft er? 1932	120
84 Paul Klee Juggler in April / Gaukler im April 1928.....	120
85 Kemény Zoltan Le jardin avant le jardinier ou Le jardinier dans le jardin désordonné 1948	121
86 Constant La Terre Brûlée 1951	121
87 Fernando Calhau Sem Título 2001	122
88 Fernando Calhau Sem Título Data desconhecida.....	122
89 Hamish Fulton The Heron Stands and Waits 1989	123
90 Richard Long A Line made by Walking 1967	123

5. Anexos



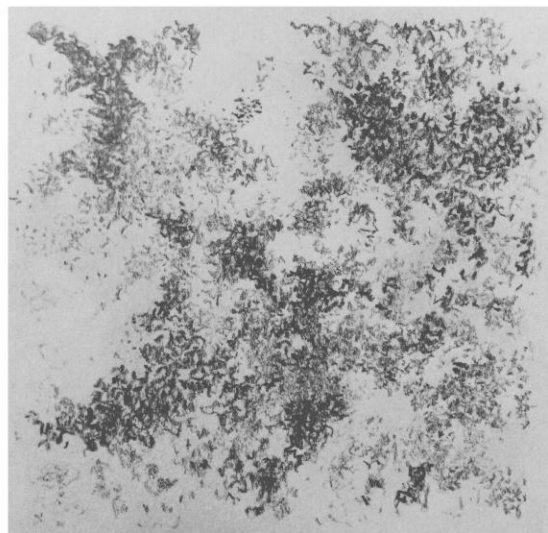
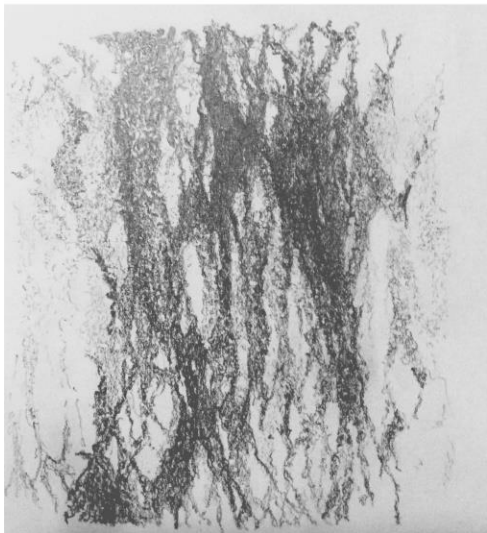
40| Mapa



41| Gessos



42| Caminho, caminho na maré vazia



43| Dança de Pontos Virtuais



44| Matéria I



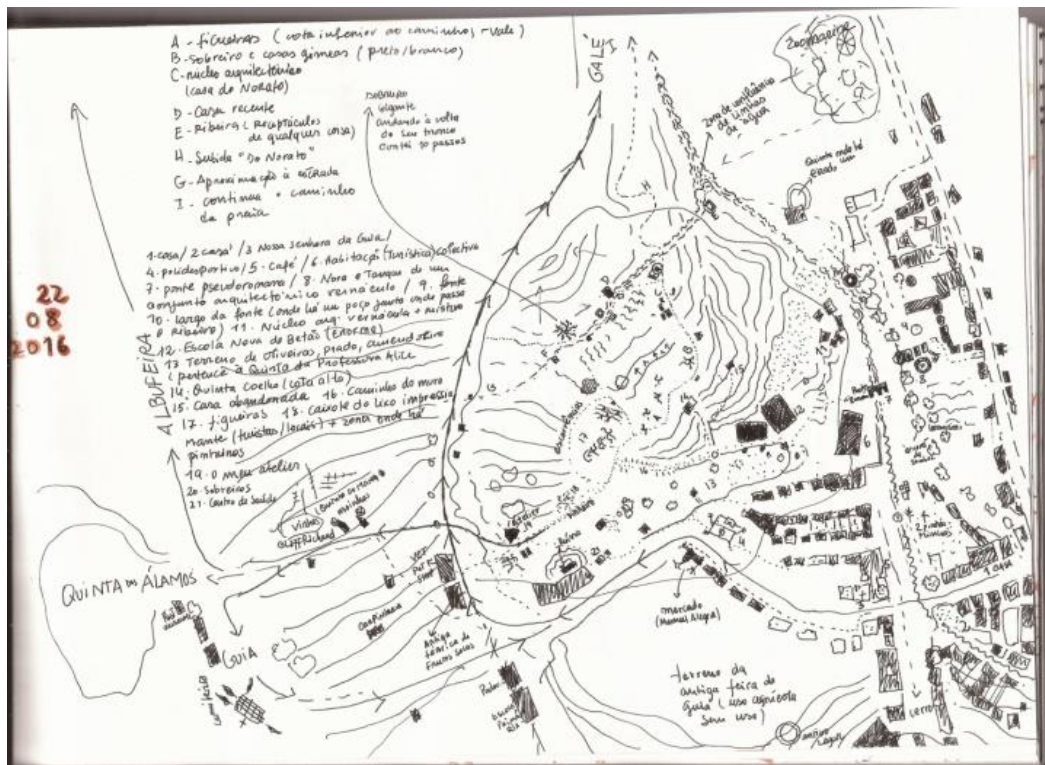
45| Matéria II



46| Matéria III



47| Por onde rasam gaivotas



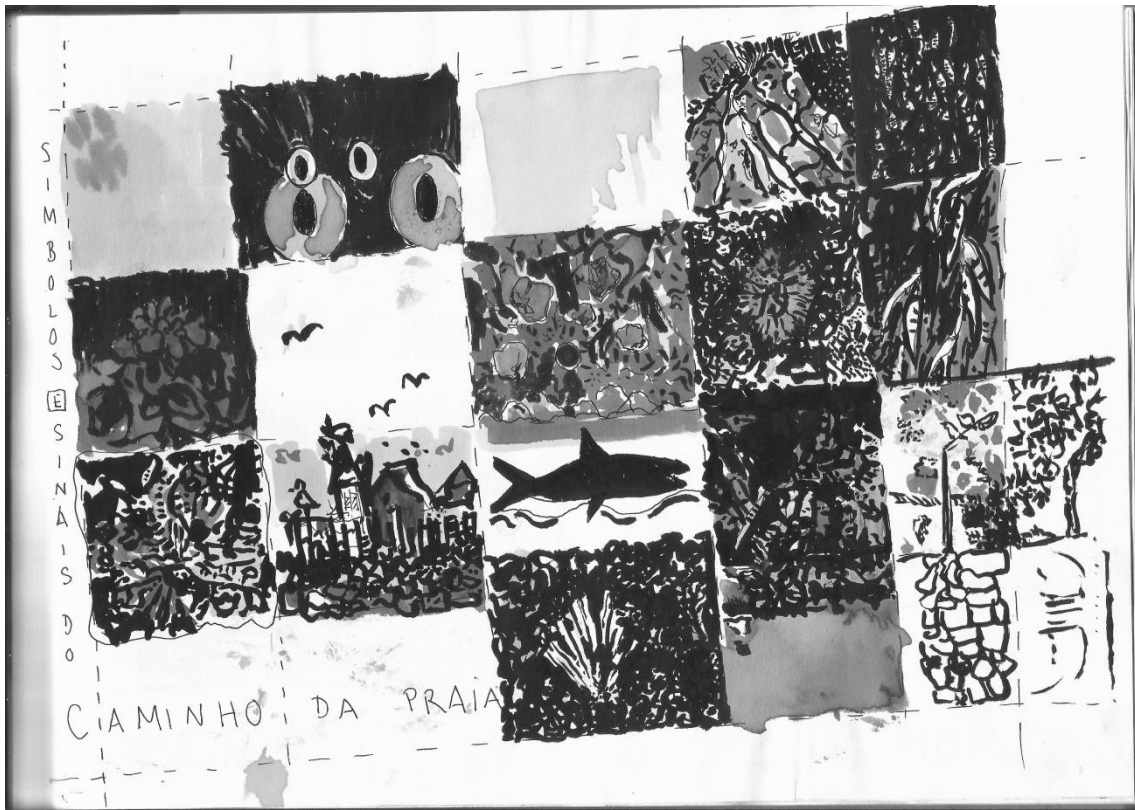
48| Mapa analítico



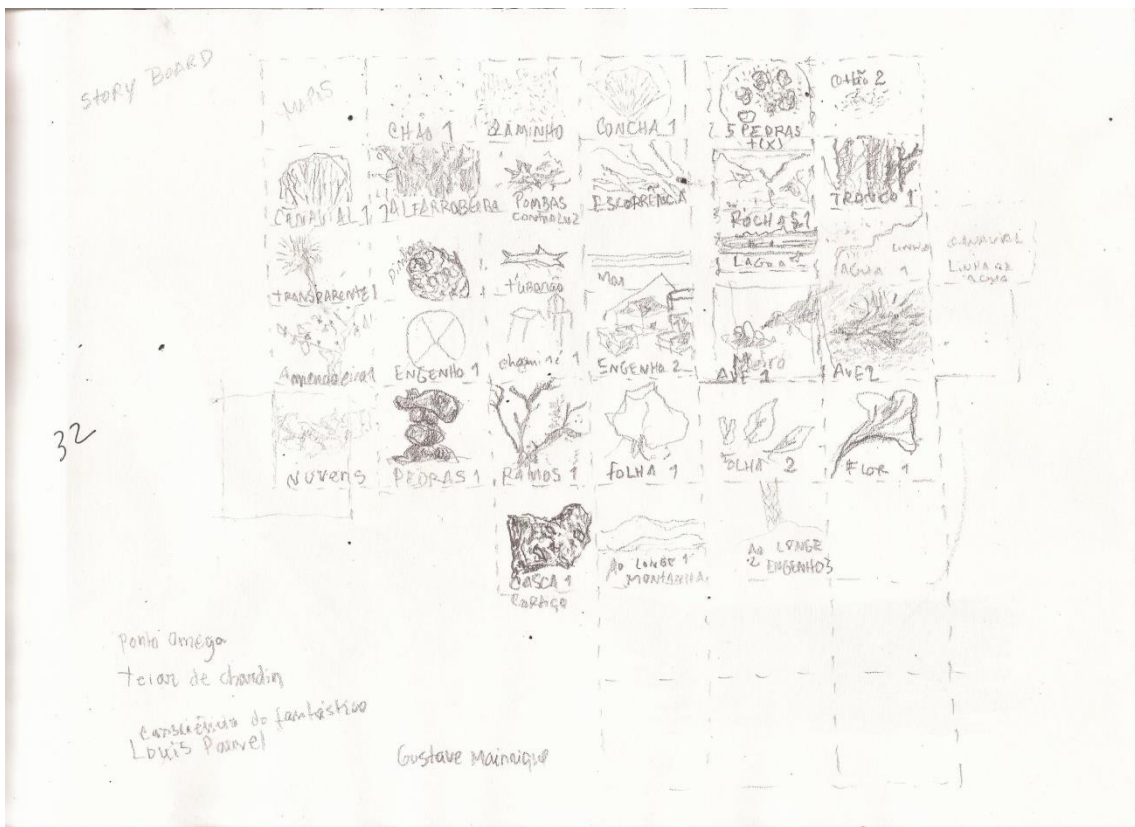
49| Momentos



50| Mapa



51| Formas do Tempo I

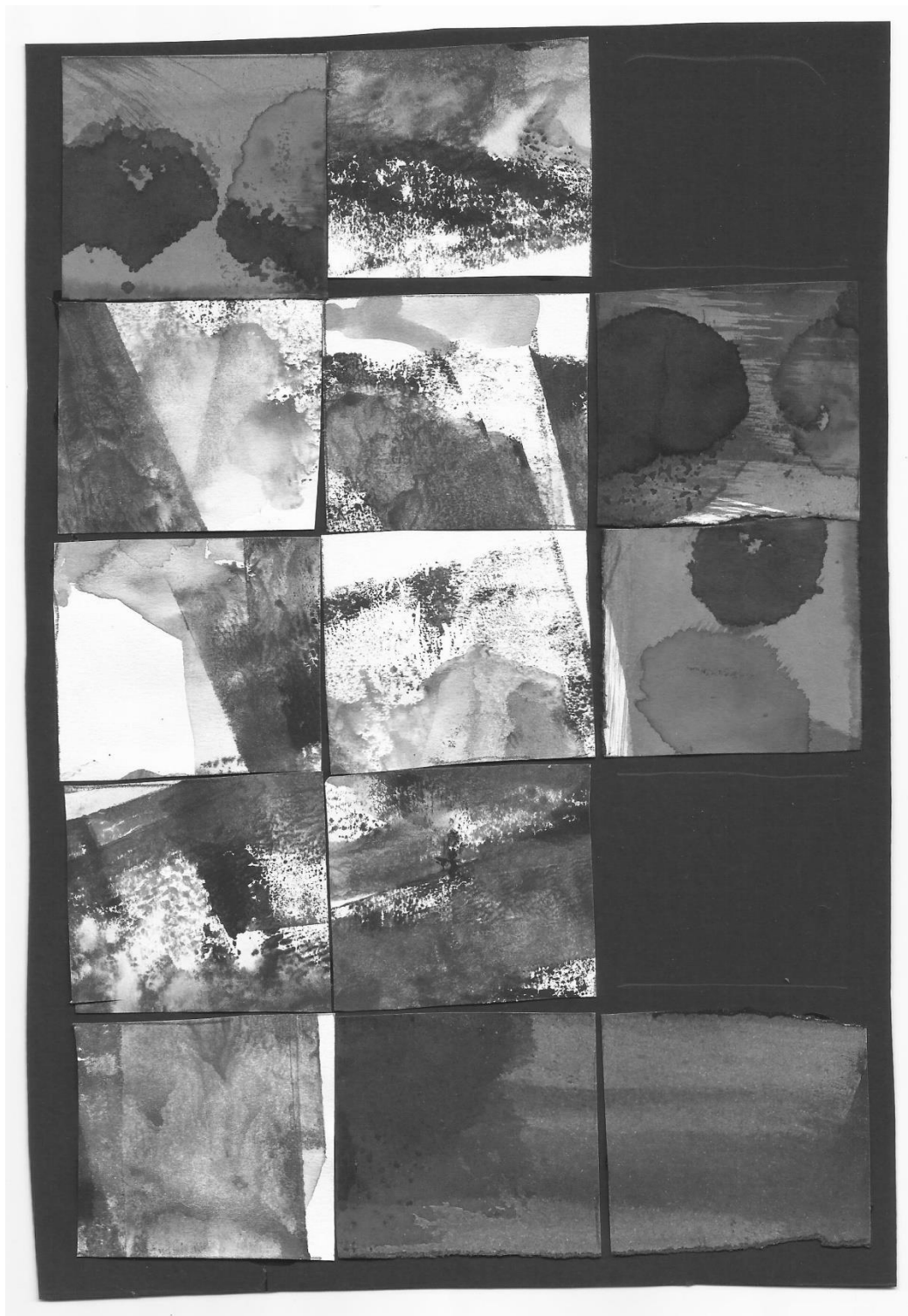


52| Formas do Tempo II

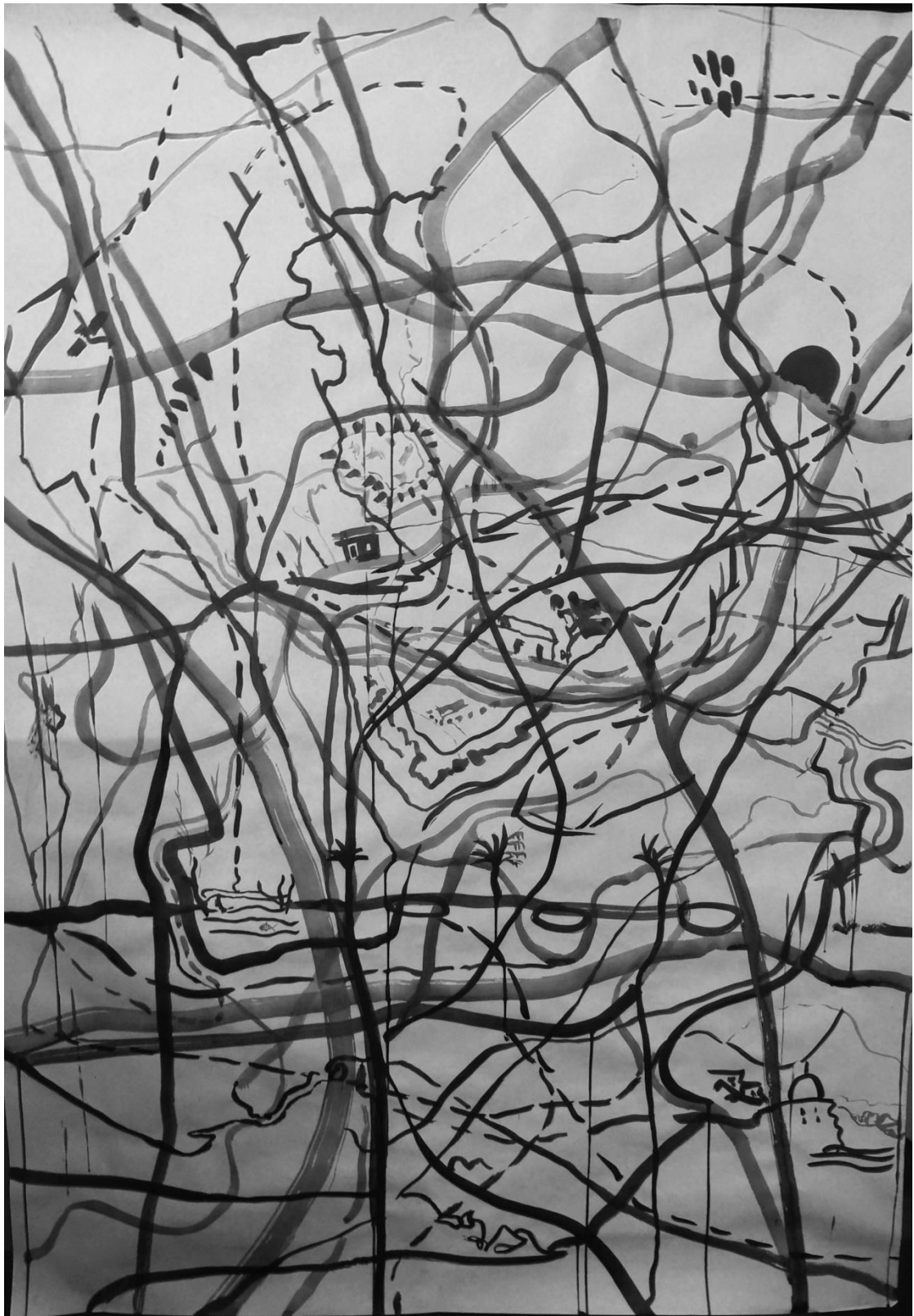


53| Mapa de Cor I

Acrílico sobre papel de cenário | 0.497 X 0.342 | Ampliação de desenho a grafite existente no diário 1



54| Mapa de Cor II
Colagem | 0.237 X 0.161 |



55| Placa de Cera I



56| Placa de Cera II



57| Mapa do Tempo I



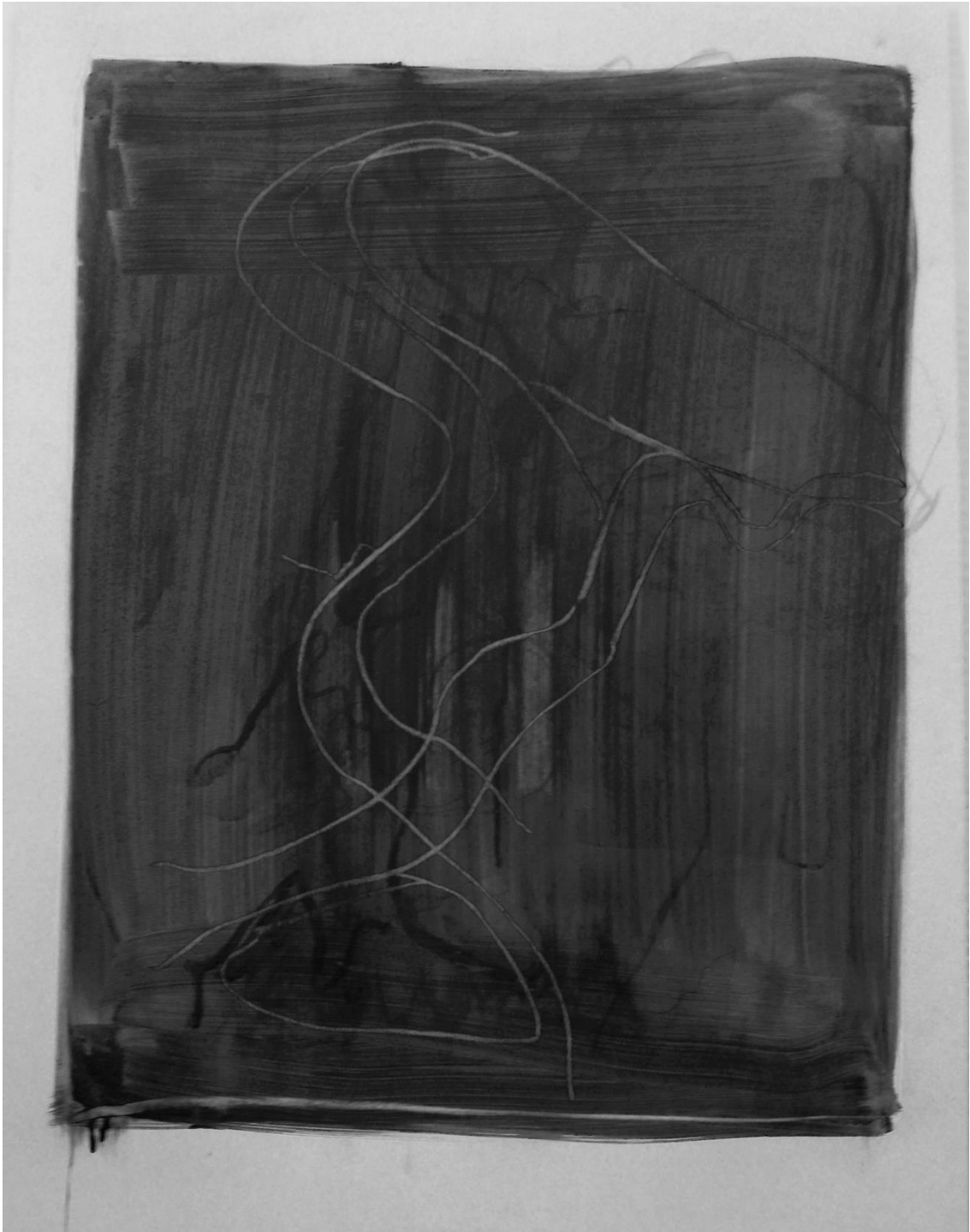
58| Mapa do Tempo II

Acrílico sobre papel Kraft | 0.710 X 0.490 | Textura



59| Sobreposição Material I

Carvão, Acrílico e pastel sobre papel de aquarela | 0.650 X 0.447



60| Sobreposição Material II

Grafite, Acrílico, Pastel d'óleo Azul | 0.722 X 0.550 | Mapa



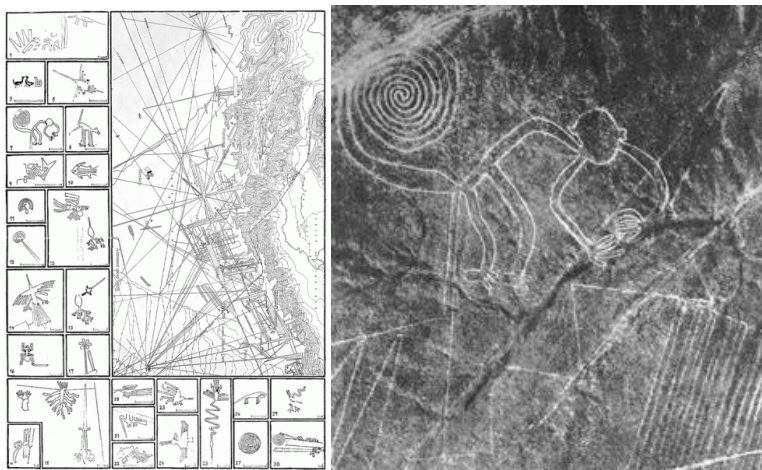
61| Da Barbatana ao Cosmos



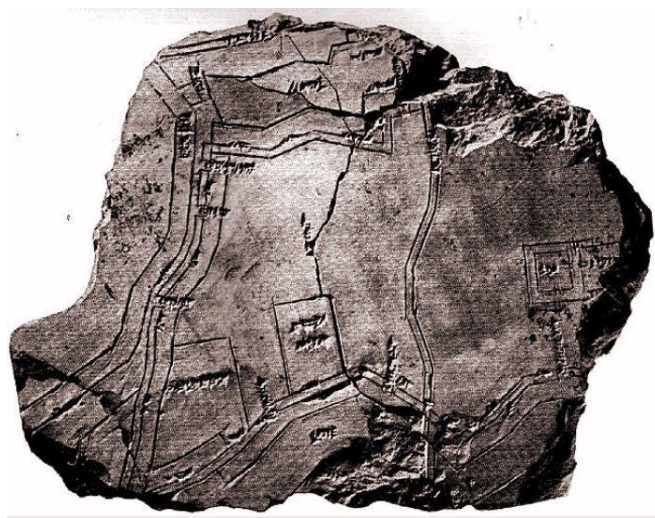
62| Andante, *Alegro*

6. Apêndices

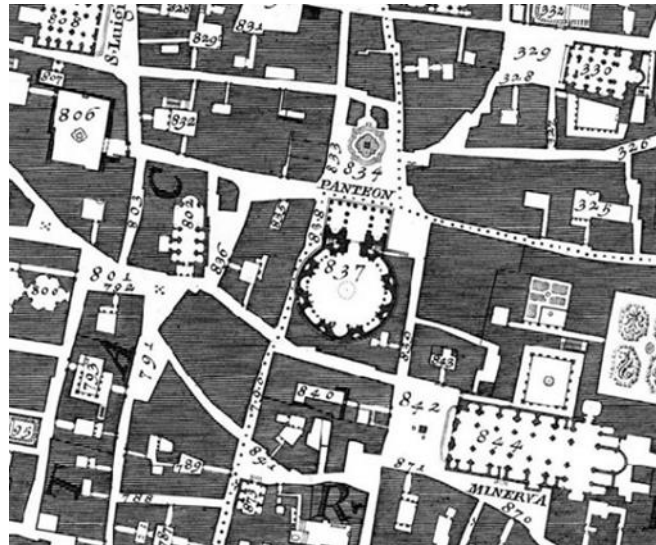
6.1. Imagens de Referência



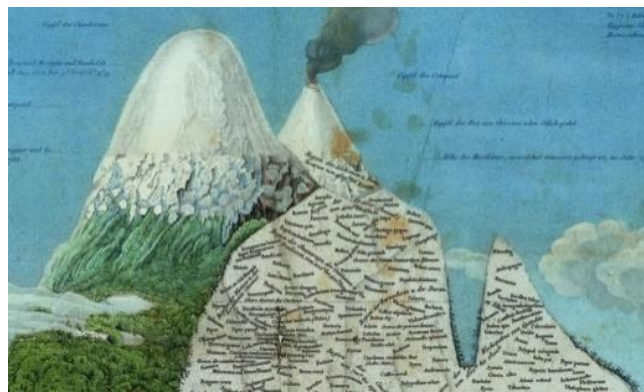
63| As Linhas de Nazca



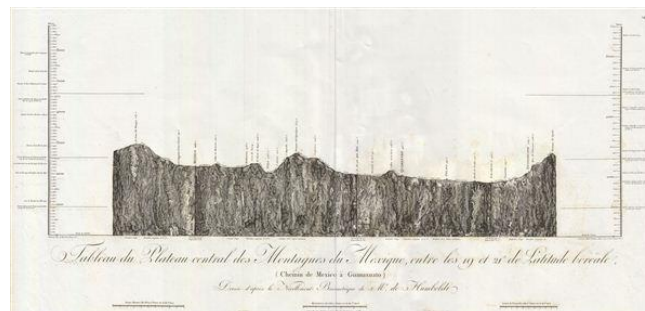
64| Mapa Antigo da cidade de Nippur | c. 1500 a.C.



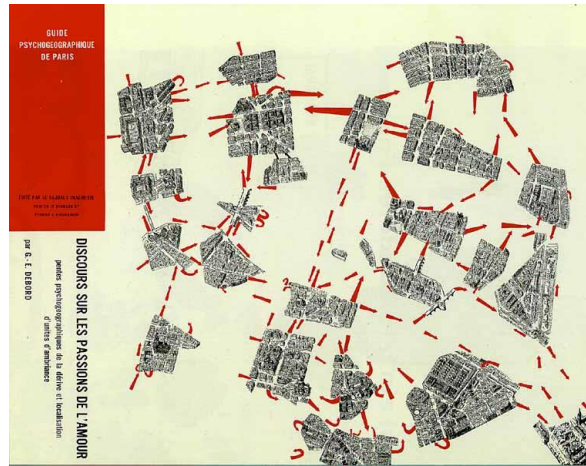
65| The Nolli map of Rome “The Great Plan of Rome” | 1748



66| Alexander Von Humboldt | O grande desdobrável do monte Chimborazo



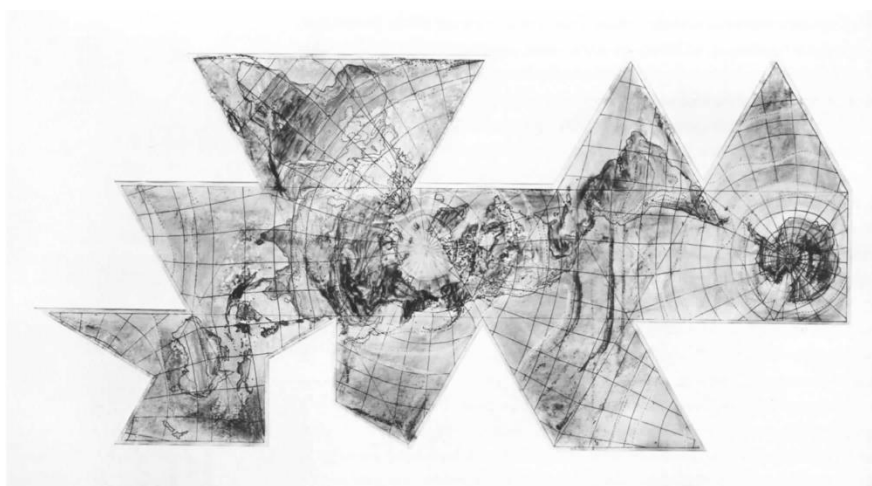
67| Alexander Von Humboldt | O grande desdobrável do monte Chimborazo | 43.18 x 81.28 cm



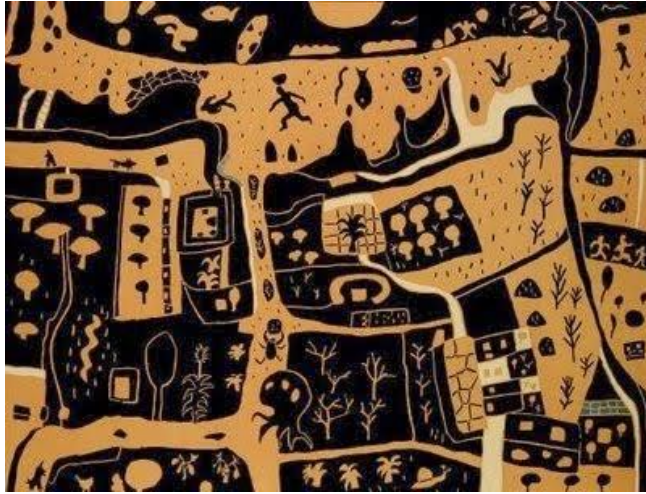
68| Guy Debord | The Naked City | 1957



69| Jasper Johns | Map (Based on Buckminster Fuller's Dymaxion Airocean World) | 1967



70| Jasper Johns | Map (Based on Buckminster Fuller's Dymaxion Airocean World) | 1967



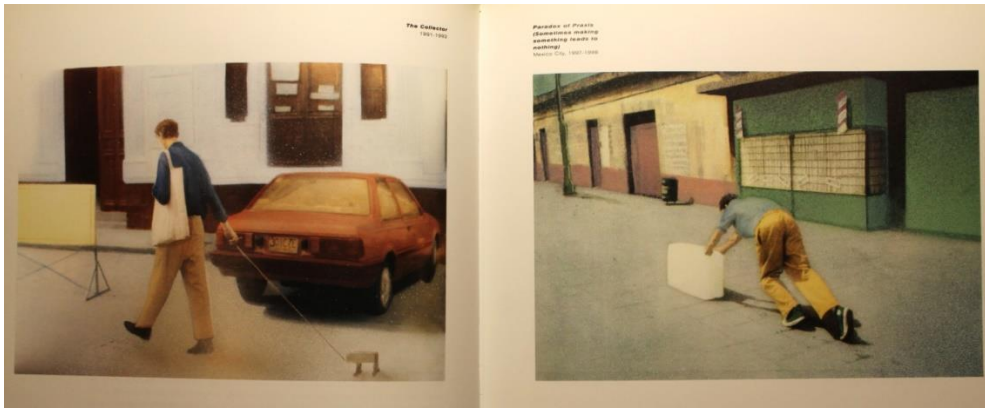
71| Joaquim Rodrigo| Praia do Vau | 1982



72| Joaquim Rodrigo | Madrid – Nice | 1980

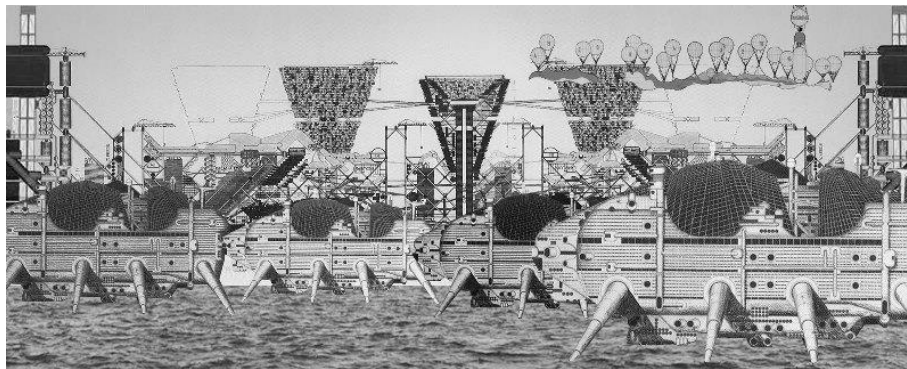


73| Stalker| Rome archipel fractal, voyage dans les combs de la ville | 1995

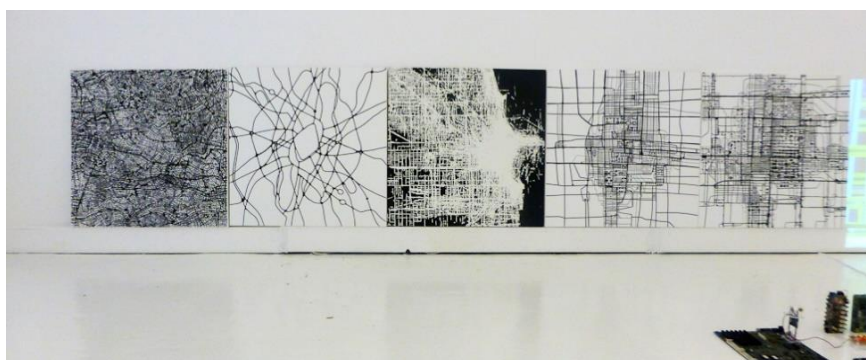


74/75| Francis Alÿs | The Collector | 1991-1992 /

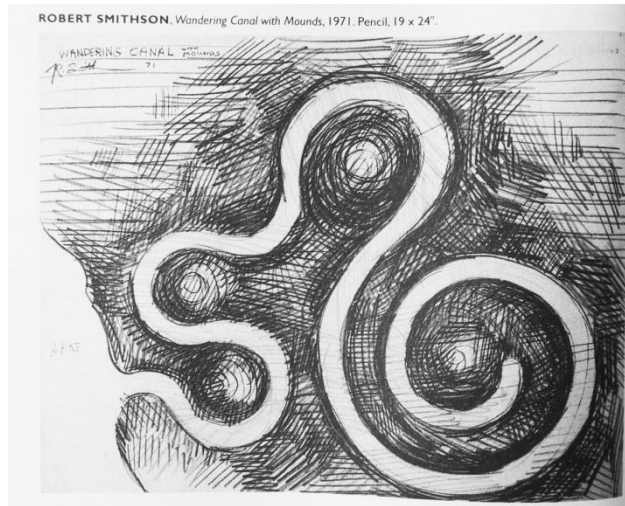
Paradox of Praxis (sometimes making something leads to nothing) | Mexico City | 1997-1998



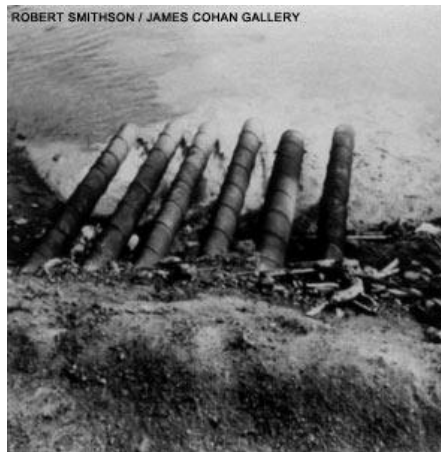
76| Ron Herron | Archigram's "Walking city" Concept | 1964



77| Stanza | Networks in the Emergent City | 2010



78| Robert Smithson | *Wandering Canal with Mounds* | 1971



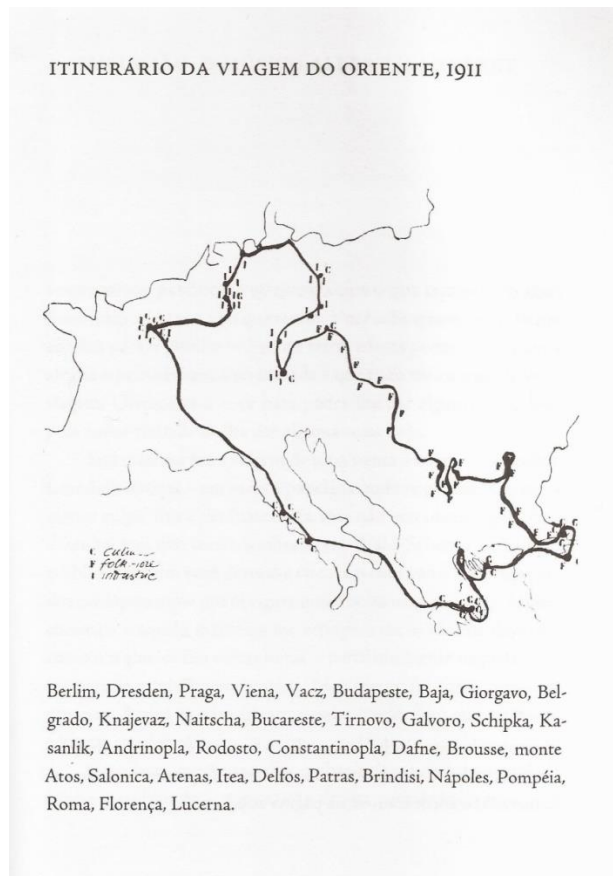
79| Robert Smithson | *The Fountain Monument* | Bird's Eye View



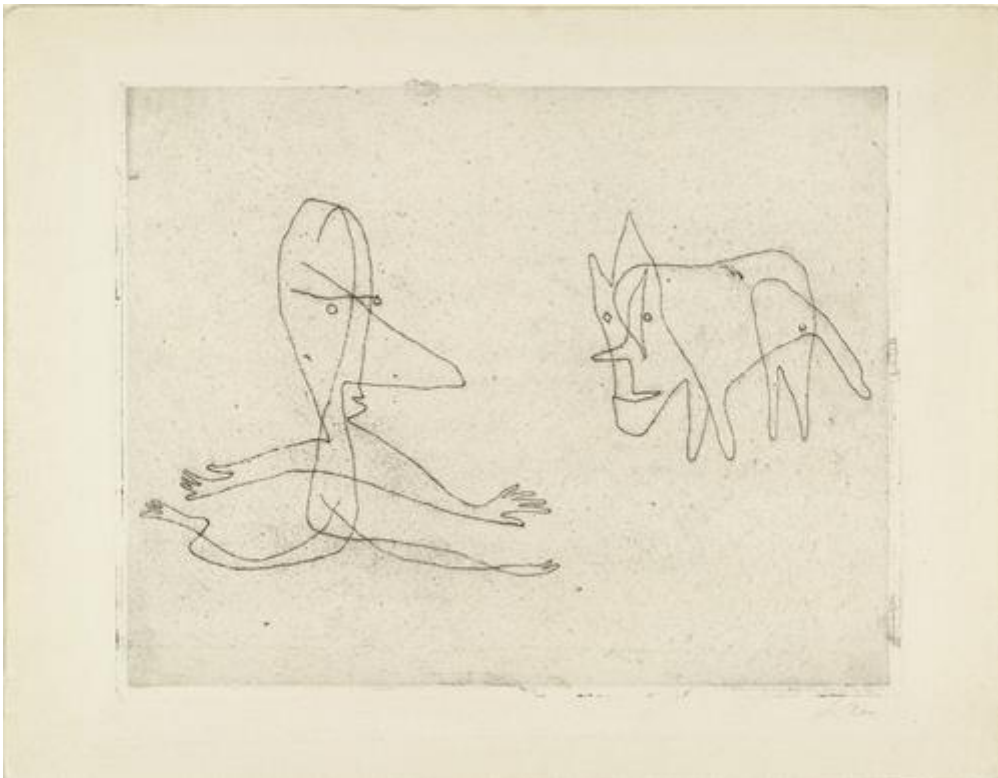
80| Robert Smithson | *The Fountain Monument* | Side View



81| Dennis Oppenheim | Annual Rings | 1968



82| Le Corbusier | Itinerário da Viagem ao Oriente | 1911



83 | Paul Klee | Why Does He Run? / Was läuft er? | 1932



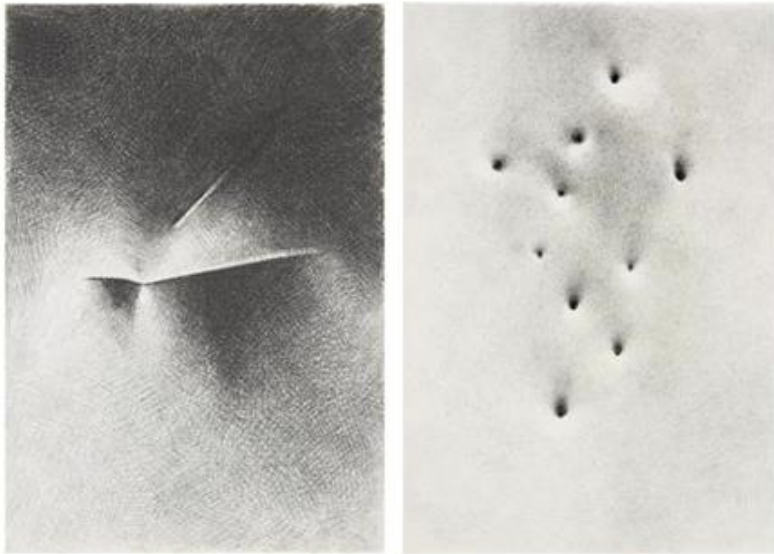
84 | Paul Klee | Juggler in April / Gaukler im April | 1928



85| Kemény Zoltan | Le jardin avant le jardinier ou Le jardinier dans le jardin désordonné | 1948



86| Constant | La Terre Brûlée | 1951



87| Fernando Calhau | Sem Título | 2001



88| Fernando Calhau | Sem Título | Data desconhecida

