

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**Richard Long**

**Arte como experiência e acontecimento**

Gil Crisóstomo Bartolomeu

Dissertação

Mestrado em Escultura

Especialização em Estudos de Escultura

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor José Carlos Francisco Pereira

2017

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Gil Crisóstomo Bartolomeu, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada *Richard Long: Arte como Experiência e Acontecimento*, 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.

O Candidato

Lisboa, 10 de Dezembro, 2017

## RESUMO

No campo artístico da escultura, a tradução da intenção do projeto, em algo material e concreto, cria um confronto entre o que apenas pode ser imaginado e o que é visível. Embora seja difícil alterar o aspeto transcendental e espiritual da ideia, é possível abordar a tentativa da sua materialização em obra de arte de um outro ponto de vista. O artista inglês Richard Long utiliza a caminhada como meio de realizar a ideia, deixando a sua “camada” por onde passa, passo a passo. É através da ação de caminhar que é criada uma experiência artística que assume o papel de obra de arte. Como resultado da experiência vivida pelo artista, surgem, no auge da caminhada, acontecimentos em pontos não determinados que dão origem às “marcas” da sua passagem. “Marcas” como esculturas, textos, fotografias ou mapas, que são diferentes meios que partilham o mesmo objetivo, a saber, o de traduzir uma experiência de uma maneira intuitivamente apropriada. Nesta dissertação é analisado o trabalho de Richard Long, e o que poderá constituir esta “experiência”, ao assumir o papel de obra de arte face ao objeto físico.

Palavras-Chave:

Experiência, Acontecimento, Richard Long, Caminhar, Natureza

## ABSTRACT

In sculpture, the translation of a project's intention, into something material and concrete, creates a confrontation between what can be imagined and what is visible. Although it is difficult to change the transcendental and spiritual aspect of the idea, it is possible to approach the attempt of its materialization into a work of art from another point of view. The English artist Richard Long uses walking as a means of realizing the idea, leaving his "layer" wherever he goes, step by step. It is through the action of walking that an artistic experience is created that takes on the role of work of art. As a result of such experience lived by the artist, at the pinnacle of the walk appear, events in non-determined points that originate the "marks" of his passage. "Marks" such as sculptures, texts, photographs, or maps, which are different means that share the same goal, namely, to translate an experience in an intuitively appropriate way. In this dissertation is analyzed the work of Richard Long, and what may constitute this "experience", that assumes the role of work of art in relation to the physical object.

Keywords:

Experience, Happening, Richard Long, Walking, Nature

## Índice

Introdução .....	2
Richard Long – A arte de caminhar .....	4
<i>A Line Made by Walking</i> .....	5
Forma e ação.....	8
As Camadas .....	17
O tempo.....	22
A solidão .....	24
A Dimensão Conceptual .....	28
A Natureza como tela .....	31
O Sublime .....	36
O Budismo Zen.....	42
Uma Sequência de acontecimentos .....	45
<i>Antes</i> .....	48
<i>Durante</i> .....	55
<i>Depois</i> .....	61
<i>Non-site</i> .....	64
Conclusão.....	68
Índice de Imagens .....	70
Bibliografia .....	72
Web grafia.....	74
Filmografia .....	75

## Introdução

Um dos problemas da representação, ou tradução da ideia, do artista para uma obra escultórica passa pela própria natureza física e material da escultura. Quando se fala de sentimentos, emoções ou ideias, a natureza física da própria obra de arte pode, por vezes, ser limitadora ao tentar acolher ou transmitir esses mesmos elementos imateriais, numa obra artística, material e humana. Embora seja difícil alterar o aspeto transcendental e espiritual da ideia, é possível abordar a tentativa da sua materialização em obra de arte de outro ponto de vista.

O artista inglês Richard Long utiliza a caminhada, frequentemente em solidão, pela Natureza, como meio de realizar a ideia. É através da ação de caminhar que é criada uma experiência artística que assume o papel de obra de arte. Ao longo da caminhada, surgem, em momentos intuitivamente apropriados, esculturas, textos, mapas e fotografias, como resultado cumulativo de toda uma caminhada já percorrida e como resposta ao ambiente, e experiências vividas. Transformando o objeto artístico numa “plataforma”, compreendendo que essas mesmas “plataformas” são o que nos permite alcançar a experiência e ideia do artista, e aceitando as limitações físicas da obra de arte, podemos perguntar se se pode criar deste modo arte como experiência?

Refletindo sobre o presente, num tempo em que as experiências são cada vez mais valorizadas em relação à inércia da matéria, faz, no meu entender, todo o sentido abordar a arte como uma experiência a partir do trabalho de Richard Long. Embora frequentemente catalogado como *Land Artist*, Long nunca se identificou com tal rótulo, referindo várias vezes que, em retrospectiva, vê o seu trabalho muito mais relacionado com a arte conceptual, a desmaterialização do objeto artístico, o minimalismo, ou até a arte povera. Embora os seus trabalhos apresentem alguns aspetos que possam favorecer tal comparação, como o uso de materiais provenientes da Natureza, o seu objetivo é o de abordar a paisagem de um modo diferente da representação tradicional. Long tenta ir para além dos meios tradicionais de representação, e criar arte cujo resultado seja a simples e direta experiência com essa mesma Natureza.

O primeiro capítulo introduz, numa primeira parte, o artista inglês Richard Long,

e analisa os conceitos fundamentais presentes nas obras do artista. Partindo de uma das suas primeiras obras (*A Line Made by Walking*), aspetos como a transformação da caminhada como um meio de criação artística, as formas geométricas e intuitivas, a utilização e “arranjo” de materiais encontrados na Natureza, a solidão na Natureza, o tempo como quarta dimensão, as camadas e os vestígios do artista como resultado da sua caminhada, são aprofundados e integrados numa experiência artística, que assume o papel da obra.

O segundo capítulo tem como objetivo explorar o lugar da caminhada: a Natureza. É então procurada a razão pela qual o esplendor da Natureza tem um impacto em cada um de nós, e, dada a subjetividade e carácter bastante pessoal da “experiência” que surge neste lugar, é feita uma tentativa de compreensão através da introdução do conceito do sublime e da dimensão Zen. Enquanto “a experiência” é relacionada com o sublime, como um sentimento que o ser humano tem quando deparado com um cenário absoluto, no qual uma sensação de terror surge por se deparar com algo que vai para além do lógico e compreensível, e da qual segue um maravilhamento da possibilidade de experienciar algo que não pode ser concretamente definido e representado, no Budismo Zen “a experiência” é comparável a um momento de iluminação, que é o resultado de uma meditação (caminhada) e de um estilo de vida.

No terceiro capítulo, será analisada a sequência de acontecimentos que levam à criação de uma experiência artística. Começando pelo surgimento da ideia, que está inevitavelmente influenciada por todas as experiências e ideias anteriores, e pela procura da resposta (antes), passando pelo acontecimento, ou seja, o momento de criação (durante), no qual surgem as obras físicas como resultado involuntária da experiência vivida, e terminado no registo e partilha da mesma (depois) através de esculturas, textos, mapas e fotografias que funcionam como uma ligação entre a experiência e o observador, permitindo-lhe a recriação e imaginação de uma caminhada que leva a uma experiência artística. Serão debatidos os resultados desta sequência e da criação de trabalhos *non-site*, os quais por sua vez, se enquadram numa categoria diferente dos trabalhos de *site-specific*. A metodologia utilizada centrou-se na análise das obras, em confronto direto com os escritos de Richard Long, seu menosprezo pelo estudo de outros autores no domínio da historiografia e da estética.

## Richard Long – A arte de caminhar

*A meio dos anos 60 a linguagem e ambição da arte estava pronta para uma renovação. Senti que a arte tinha reconhecido muito pouco as paisagens naturais que cobrem este planeta, ou tinha utilizado as experiências que esses planos podiam oferecer. Começando sozinho e mais tarde espalhando, parte do meu trabalho desde então tem sido tentar e envolver este potencial.<sup>1</sup>*

Richard Long, nascido em 1945 em Bristol, Inglaterra, é um artista em movimento. Para o compreender temos que o acompanhar e movimentarmo-nos com ele; porém, como tudo o que se movimenta, a primeira coisa com que contactamos são os vestígios da passagem. Vestígios como uma espiral na areia, a direção do vento, um círculo no mapa, uma linha de pedras, o número de milhas caminhadas. Por onde passa, Richard Long deixa a sua marca na Natureza e regista o acontecimento através da fotografia, mapa ou texto, que servem de testemunho da sua presença, mas também da imagem que captura a atmosfera do momento e da caminhada. A sua tela é a Natureza, pois já desde pequeno que Long trabalha com a mesma, e também porque lhe proporciona um grande prazer e inspiração.<sup>2</sup> O elemento fundamental das obras de Long é a caminhada, e embora não sejam realizadas com um intuito conceptual, as caminhadas concretizam uma ideia muito particular. O importante é, no entanto, fazer a caminhada, a experiência de caminhar. Embora claramente um artista cujo trabalho reflete uma sensibilidade pós-minimalista, Long rejeita tanto a arte conceptual como a *land art* como classificações para os seus trabalhos, preferindo caracterizar-se como realista:

*O meu trabalho não é ilusório ou conceptual. É sobre pedras reais, tempo real, ações reais. Utilizo o mundo à medida que o encontro.<sup>3</sup>*

O que poderia ser escultura num cenário exterior (fora do estúdio), ou seja, o mundo real, era uma das questões com que Long se debatia.

---

<sup>1</sup> Nota: Todas as traduções de citações são da minha autoria. "In the mid-sixties the language and ambition of art was due for renewal. I felt art had barely recognized the natural landscapes which cover this planet, or had used the experiences those planes could offer. Starting on my own and later spreading, part of my work since has been to try and engage this potential." LONG, Richard; TATE GALLERY OF MODERN ART, ed. lit.; WALLIS, Clarrie, ed. lit. – Richard Long : Heaven and Earth, 2009, p. 145.

<sup>2</sup> LONG, Richard; BONELLI, Stefania; LELIE, Herman – Richard Long : Walking the Line, 2002, p. 7.

<sup>3</sup> "My work is real not illusory or conceptual. It is about real stones, real time, real actions. I use the world as I find it." TUFNELL, Ben, ed. lit. – Richard Long : Selected Statements & Interviews, 2007, p.16.

***A Line Made by Walking***



Figura 1: *A Line Made by Walking*, 1967

*A Line Made by Walking* foi um ponto de partida para que Richard Long chegasse à conclusão de que o simples processo de caminhar poderia constituir um meio para fazer arte.<sup>4</sup> Como o título da obra sugere, é o resultado de uma caminhada para a frente e para trás sobre uma linha imaginária, num campo em Wiltshire, até essa linha se tornar visível na relva. Richard Long de seguida fotografa essa mesma linha, e o resultado é uma imagem que contém uma experiência vivida.

Poder-se-ia afirmar que, *A Line Made by Walking* é o arquétipo de todos os seus trabalhos futuros, pois todas as características presentes neste trabalho podem ser observadas nos restantes: um conceito subjacente, uma forma minimal, um “arranjo” material da Natureza, e a documentação (neste caso, fotográfica).

Poder-se-ia afirmar também que *A Line Made by Walking* é o verdadeiro exemplo de um trabalho de Arte Povera, feito a partir de quase nada, e desaparece no quase nada. Não tem aparentemente substância e, no entanto, é uma obra real.<sup>5</sup>

É a partir desta primeira obra que Long se apercebe que pode transformar uma caminhada numa ferramenta que lhe permita realizar a sua ideia de um modo intuitivo e natural. Embora as suas futuras caminhadas produzam resultados bastante semelhantes à primeira, é sabido que um artista passa a sua vida inteira a pintar uma imagem ou a trabalhar numa escultura,<sup>6</sup> e é também através da repetição da mesma prática que a ideia ganha consistência e credibilidade. No caso de Long, pode-se observar a semelhança nos seus trabalhos, como por exemplo: *A Line Made by Walking* e *A Line in Peru* ou *A Line in Bolivia*; no entanto, todos estes trabalhos pertencem à mesma unidade contínua:

*Por vezes penso – se tivesse apenas feito A Line Made By Walking teria sido um bom trabalho por si mesmo. Mas o facto de ter repetido ou continuado a ideia durante tantos anos, caminhar linhas de diferentes maneiras, por diferentes razões, em paisagens diferentes, faz parte da vida desse mesmo trabalho. O efeito cumulativo de todos os outros trabalhos consolidam e informam a primeira ideia, que se torna num ponto de vista sério que posso seguir e utilizar para o resto da minha vida.*<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> LONG, Richard [et. al.] – Richard Long em Braga, 1999, p. 1.

<sup>5</sup> LONG, Richard; TATE GALLERY OF MODERN ART, ed. lit.; WALLIS, Clarrie, ed. lit. – op. cit., p. 172.

<sup>6</sup> NEWMAN, Barnett [et. al.] – BARNETT NEWMAN : Selected Writings and Interviews, p. 240.

<sup>7</sup> “I often think – if I had just made A Line Made By Walking it would have been a good work in its own right. But the fact that I’ve repeated or continued that idea for many years, walking lines in different ways, for different reasons, in different landscapes, that’s part of the life of that work. The cumulative effect of all the other works consolidates and informs that first idea, which becomes a serious point of view which I can follow and use all my life” LONG, Richard; TATE GALLERY

*A Ten Mile Walk* foi uma continuação lógica e progressiva de *A Line Made by Walking*, ou seja, de uma linha visível num campo em Wiltshire, progredindo para uma linha invisível que atravessa a floresta de Exmoor, e do registo fotográfico para o registo em mapa. Deste modo, ao utilizar a caminhada como ferramenta, Long consegue aumentar as escalas de tamanho e de distância de uma obra de arte:

*Na próxima caminhada a direito que fiz, uma linha na relva tornou-se uma linha desenhada num mapa.*<sup>8</sup>

A partir destas duas obras podemos traçar alguns aspetos e características que estão presentes nos trabalhos de Long. As duas primeiras características, mais facilmente reconhecíveis, são a simplicidade da forma e da ação. Tendo dois pontos, um assinalando o início e outro o fim, podemos criar uma linha imaginária. Ao caminharmos sobre essa linha imaginária, deixamos a nossa marca e afetamos fisicamente o lugar sobre o qual caminhamos, da mesma maneira que ao arrastarmos o pé na areia criamos uma linha.

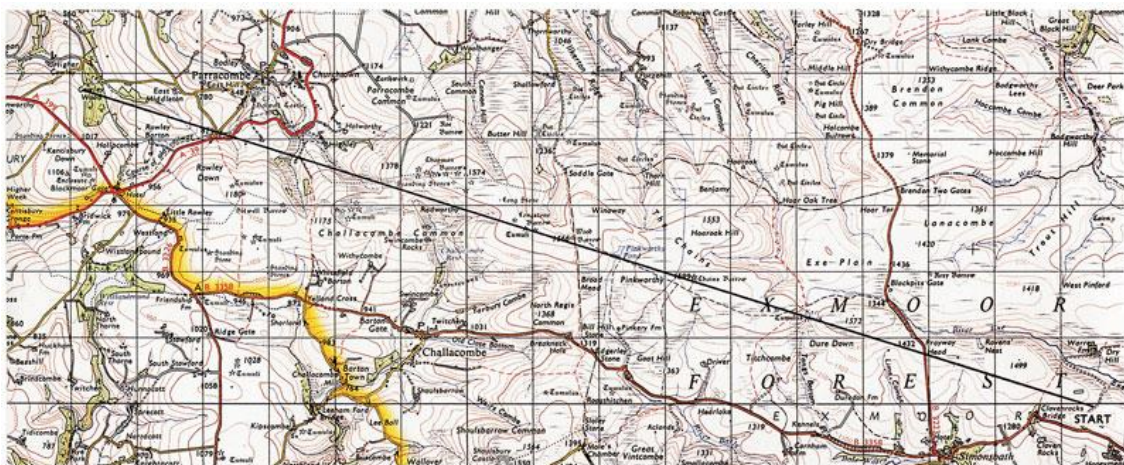


Figura 2: *A Ten Mile Walk England*, 1968

OF MODERN ART, ed. lit.; WALLIS, Clarrie, ed. lit. – op. cit., p. 177.

<sup>8</sup> “In the next straight walk I made, a line in the grass became a line drawn on a map” CLARRIE, Wallis, ed. lit. – STONES, CLOUDS, MILES : A RICHARD LONG READER, 2017, p. 327.

## Forma e ação

A simples atividade de caminhar não é em si invulgar: qualquer pessoa pode, de facto, recriar as caminhadas de Long, ou até mesmo planear, caminhar e documentar as suas próprias. Caminhar é uma ação inquestionavelmente ligada às raízes do ser humano, ou seja, a universalidade da ação de caminhar e o facto da possibilidade desta sequência ser recriada por nós próprios, em qualquer sítio e em qualquer momento, faz com que o observador consiga relacionar-se com o trabalho do artista, e estabelecer com ele uma ligação mais profunda e até pessoal. Caminhar é também utilizado como um simples meio de medir distâncias, como de uma costa da Inglaterra a outra, de um evento planetário a outro, ou até mesmo de uma chuva a outra.<sup>9</sup> O corpo é levado ao limite, de tal modo que não necessita de ser representado – basta para tal as marcas, e os sinais da sua anterior ou futura presença. No entanto, caminhar como arte não é o mesmo que outros tipos de caminhadas:

*Cada caminhada seguia a minha particular, rota formal, por uma razão original, que era diferente de outras categorias de caminhar, como viajar.<sup>10</sup>*

O que diferencia a linha feita em Wiltshire e a simples ação de caminhar do dia-a-dia é a intenção, tal como o próprio artista afirma: “É o toque e o significado do toque que importa.”<sup>11</sup>

Ao afirmar-se um artista situado no realismo, Long quer dizer que é direto, concreto e objetivo, e afasta-se de todas as formas de aludir, iludir ou simbolizar, “para que as pessoas não tenham que se debater sobre o que estão a olhar.”<sup>12</sup> Linhas, círculos, cruzes e espirais, são formas geométricas básicas que pertencem a todos nós, com que nos podemos relacionar, e facilmente reconhecer, alcançando deste modo uma universalidade formal. Long utiliza

---

<sup>9</sup> LONG, Richard; TATE GALLERY OF MODERN ART, ed. lit.; WALLIS, Clarrie, ed. lit. – op. cit., p. 49.

<sup>10</sup> “Each walk followed my own unique, formal route, for na original reason, which was diferente from other categories of walking, like travelling.” TUFNELL, Ben, ed. lit. – op. cit., p. 39.

<sup>11</sup> “it’s the touching and the meaning of the touching that matters” LONG, Richard; BONELLI, Stefania; LELIE, Herman – op. cit., p. 8.

<sup>12</sup> “so that people don’t have to fathom (debater) out what they are looking at.” SEYMOUR, Anne; FULTON, Hamish; CORK, Richard – Richard Long : Walking in Circles, 1991, p. 251.

apenas os materiais da terra, materiais brutos, e a escala das suas esculturas é determinada pela sua “resposta” ao lugar e à paisagem, ou seja, pela distância e tempo decorrido. A simplicidade formal permite-lhe ausentar-se, de certa maneira, da autoria das obras. Para o observador, as suas esculturas são, acima de tudo, uma marca do ser humano, e não apenas a de Richard Long. As formas, sem simbolismos ou interpretações secundárias, são básicas, e partilhadas pela Natureza e pelo ser humano, nos mais variados contextos. Mesmo ao dividir o círculo a meio, continua a não existir qualquer tipo de simbolismo, pois, como afirma:

*Com o simbolismo existe um significado fixo. Toda a arte boa é aberta, não um sistema fechado. As pessoas podem trazer as suas próprias interpretações à obra. Ou não. As pedras são o que são. No meu trabalho ao círculo é dado um significado particular por o ter usado em variadíssimas maneiras diferentes ao longo dos anos. É uma ideia pura que pode tomar a forma de uma caminhada, lama, vento, água, palavras, ou pedras...*<sup>13</sup>

A universalidade das formas permite Long a focar-se noutros aspetos do seu trabalho, como o seu contexto na paisagem:

*A criação na minha arte não são as formas vulgares, os círculos e as linhas que utilizo, mas os lugares em que eu escolho coloca-las.*<sup>14</sup>

Em *Ireland*, de 1967, Long levou consigo a escultura que tinha feito em Bristol, composta por três círculos concêntricos, cada círculo feito de segmentos curvos de madeira pintados de branco. Long decidiu colocar esta mesma escultura em diferentes localizações – numa encosta, numa praia, junto de um castelo e num campo. Deste modo, o “mesmo trabalho”, ou componentes que constituíam o trabalho, eram “feitos” pelas características de cada lugar, tornando-se “novo”, ou pelo menos diferente, sem perder o referido carácter direto. Isto demonstrava

---

<sup>13</sup> “There’s no symbolism. With symbolism there’s a fixed meaning. All good art is open-ended, not a closed system. People can bring their own interpretations to it. Or not. Stones are what they are. In my work the circle is given a particular meaning by my having used it in many different ways over the years. It’s a pure idea which can take the form of a walk, mud, wind, water, words, or stones...” LONG, Richard; BONELLI, Stefania; LELIE, Herman – op. cit., p. 310.

<sup>14</sup> “The creation in my art is not the common forms, the circles and the lines I use, but in the places I choose to put them in.” TUFNELL, Ben, ed. lit. – op. cit., p. 66.

que cada círculo em cada lugar poderia ser diferente, e que a “arte” estaria mais na escolha do lugar, do que propriamente, neste caso, na utilização de uma forma universal, que serve apenas como marcação do mesmo.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> LONG, Richard; TATE GALLERY OF MODERN ART, ed. lit.; WALLIS, Clarrie, ed. lit. – op. cit., pp. 53-54.



Figura 3: *Ireland*, 1967



Figura 4: *Bristol*, 1967 / 2015



Figura 5: *England*, 1967

No entanto, nem sempre a intervenção direta no lugar é a ação mais apropriada para registrar o momento, daí Richard Long recorrer à escrita, à fotografia e aos mapas. Todos estes têm a função de contar a história de uma caminhada:

*[As] caminhadas são registadas ou descritas no meu trabalho de três maneiras: em mapas, fotografias ou trabalhos de texto, usando o meio que seja mais apropriado para cada uma das ideias. Todos estes meios alimentam a imaginação, são a destilação da experiência.<sup>16</sup>*

No caso dos textos, são palavras e/ou frases (observações, sentimentos, experiências, lugares, medidas de tempo, duração, números e distância) “esculpidas” de um modo particular, que se concentram nos ritmos e estruturas das caminhadas, explorando a relação entre palavras, ideias e experiências. Tal como as esculturas, são formalmente simples, e são o resultado de uma caminhada que originou uma experiência, e possivelmente, uma ou mais esculturas, textos e/ou fotografias:

*[...] uma das razões pelas quais comecei a fazer trabalhos de texto foi porque me deu outro tipo de possibilidade, não utilizando a camara fotográfica ou não necessariamente realizando uma escultura. Posso utilizar palavras e elas dão-me diferentes possibilidades do que poderia obter utilizando a camara fotográfica. Deste modo, tirar fotografias faz um certo tipo de trabalho, grava um momento, faz uma imagem. E as palavras fazem outro trabalho diferente. Conseguem normalmente captar a ideia completa da caminhada. Têm uma função diferente, às vezes uma função mais completa.<sup>17</sup>*

Os textos podem ser acompanhados pela fotografia, escultura ou mapa, ou podem assumir o papel de uma obra individual, como, por exemplo, a obra *Cuckoo Walk*. Uma caminhada de 534 milhas, em dezoito dias, começando em Córdova, e caminhando por uma linha imaginária direta a Santiago de

---

<sup>16</sup> “These walks are recorded or described in my work in three ways: in maps, photographs or text works, using whichever form is the most appropriate for each different idea. All these forms feed the imagination, they are the distillation of experience.” TUFNELL, Ben, ed. lit. – op. cit., p. 39.

<sup>17</sup> “[...] one of the reasons why I started making text works is because it gave me another kind of possibility, not using the camera or not necessarily making a sculpture. I can use words and they can give me different possibilities than I would get from using the camera. So, taking photographs does a certain type of job, records one moment, makes an image. And words do a different job. They can usually record the whole idea of a walk. They have a different function, sometimes a more complete function.” TUFNELL, Ben, ed. lit. – op. cit., p. 69.

Compostela, ao longo da qual é registado, em cada dia uma situação, objeto, ou um facto que represente o dia e a experiência vivida do mesmo. Estas palavras como *Cathedral*, *Luck*, *River Border* ou *Coal Mines* podem aparentemente assumir uma dimensão conceptual, mas, ainda assim, representam lugares e experiências reais vividas. *Cathedral* é a primeira palavra e basta fazer a ligação entre cathedral e o ponto de partida (Córdova) para nos apercebermos que esta *Cathedral* é, de facto, a Mesquita-Catedral de Córdova. O mesmo pode ser feito com todas as outras palavras, e tal como no caso das suas esculturas, nas quais os círculos e linhas marcam um lugar real, no vaso dos textos as palavras fazem o mesmo. A própria direção do texto pode ser compreendida ao olhar para um mapa, e traçar uma linha direta entre Córdova e Santiago de Compostela. É através destas palavras que a experiência da caminhada pode ser imaginada pelo observador:

*[...] tudo o que se vê num trabalho de texto é aquilo que eu decidi mostrar, de entre as experiências e possibilidades ilimitadas de uma caminhada. É isso que faço no meu projecto artístico e o modo como o observador o recebe é o de ver e de o compreender com a sua imaginação. Por isso, diria que os mapas, os trabalhos de texto e as fotografias são dirigidos à imaginação, enquanto que as esculturas que vê na galeria, ou num jardim, como aqui em Braga, tocam os sentidos directamente.*<sup>18</sup>

Desde a década de 1960 que Long utiliza a ideia do círculo de variadas maneiras, ao longo das paisagens de cinco continentes: círculos caminhados ou realizados com relva, pedras, madeira, neve, pó, ossos, cascas de árvores, pegadas, impressões digitais, lama, água e vento.<sup>19</sup> No entanto, apesar de utilizar diversos materiais da Natureza, Long demonstra uma maior afinidade com a pedra:

---

<sup>18</sup> LONG, Richard [et. al.] – Richard Long em Braga, p. 3.

<sup>19</sup> TUFNELL, Ben, ed. lit. – op. cit., p. 43.

*Eu uso pedras porque gosto de pedras ou porque são fáceis de encontrar, sem serem nada de especial, tão comuns que é possível encontrá-las em qualquer lado. Mais uma vez, é o aspeto prático. Não tenho que ter uma habilidade especial ou talento para as usar. Não tenho que lhes trazer nada, posso simplesmente fazer a escultura. Eu não estou interessado em arte representacional – isso é história da arte. É suficiente utilizar pedras como pedras, pelo que são. Sou um realista.<sup>20</sup>*

---

<sup>20</sup> “I use stones because I like stones or because they’re easy to find, without being anything special, so common that you can find them anywhere. Again, it’s the practical aspect. I don’t have to have a special skill or talent for using them. I don’t have to bring anything to them, I can just make a sculpture. I am not interested in representational art – that’s art history. It’s enough to use stones as stones, for what they are. I’m a realist.” SEYMOUR, Anne; FULTON, Hamish; CORK, Richard – op. cit., p. 45.

## As Camadas

A caminhada de Richard Long adiciona a cada passo uma “camada” sobre as “camadas” já existentes da Natureza. O resultado final e o impacto no ambiente está diretamente relacionado com o esforço físico e com a dedicação do artista, ou seja, quanto mais esforço houver por parte do artista, maior será o impacto no ambiente: “se caminhava cem vezes, conseguia fazer uma linha; se caminhava uma só vez, ela era invisível.”<sup>21</sup>

Este esforço pode ser visto ao comparar, por exemplo, *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, no Utah, com *Whirlwind Spiral*, de Long, no Sahara; enquanto que para a criação de uma foi necessário um planeamento prévio da forma, marcações onde a terra e as pedras seriam colocadas e, para tal, o uso de maquinarias pesadas para o transporte de rocha e terra, a de Long requer a simples ação, ou gesto, de arrastar o pé ao longo da terra, seguindo o movimento de uma espiral. Este grande movimento de materiais, e escalas monumentais vai de encontro ao movimento artístico da *land art*, desenvolvido na década de 1960 nos Estados Unidos da América, do qual Long se especificamente distancia:

[A land art tem] *uma filosofia diferente. [O meu trabalho] é sobre escala numa maneira mais radical e não sobre a posse de terreno. Penso que os meus trabalhos de paisagem exploram o território rico entre a Land art dos monumentos e earthworks feitos por maquinaria, e no outro extremo, a posição de ‘não deixar vestígios’.*<sup>22</sup>

Enquanto na América se criavam e alteravam paisagens em escalas monumentais, com grandes movimentos de terra e materiais, a partir de motivos políticos e ambientais, em Inglaterra, Richard Long deixava a sua marca simplesmente caminhando. Long preferia a ideia de utilizar a terra sem a possuir. Independente das influências americanas, Long tinha uma abordagem mais

---

<sup>21</sup> LONG, Richard [et. al.] – Richard Long em Braga, p. 1.

<sup>22</sup> It's a different philosophy. It's about scale in a more radical way and it's not about the ownership of the land. I think my landscape work explores a rich territory between the Land art of monuments and machine-made earthworks, and at the other extreme, the position of 'leave no trace'. LONG, Richard; TATE GALLERY OF MODERN ART, ed. lit.; WALLIS, Clarrie, ed. lit. – op. cit., p.173.

conceptual, consciente que a ideia era extremamente importante, mas nunca ignorando a componente física:

*Julgo que, de certo modo, tenho um ponto de vista mais filosófico e eles [americanos] eram mais físicos e, como diz, monumentais. O trabalho deles era todo acerca da propriedade... [...] Eu sentia-me completamente distante da 'land art' americana. [...] as ideias são muito importantes no meu trabalho. Não apenas a parte física.<sup>23</sup>*



Figura 6: *Spiral Jerry*, 1970

---

<sup>23</sup> LONG, Richard [et. al.] – Richard Long em Braga, p. 2.



Figura 7: *Whirlwind Spiral*, 1988

Uma comparação de esforço pode ser feita também dentro das obras de Richard Long. Se compararmos a mesma *Whirlwind Spiral* com *Barranca del Cobre Watermarks*, embora sejam ambas uma reorganização da Natureza, e tenham ambas um impacto reduzido na paisagem, a espiral, quando comparada com as marcas de água, tem um carácter mais duradouro, não deixando, no entanto, de ser efêmero. Em todos os casos, uma camada, maior ou menor, do artista é sempre deixada ou, até mesmo, esculpida, sobre as já existentes, mas trazendo a experiência sempre consigo.

*Uma caminhada é apenas mais uma camada, uma marca, na superfície da terra.*<sup>24</sup>



Figura 8: *Barranca del Cobre Watermarks*, 1987

---

<sup>24</sup> "A walk is just one more layer, a mark, on the surface of the land." TUFNELL, Ben, ed. lit. – op. cit., p. 66.

Círculos na areia, linhas na relva, desenhos com água na pedra, som de pedras a bater, cruces de pedras, todos estes acontecimentos, resultantes da ação de caminhar, têm uma característica em comum: a sua efemeridade. No entanto, essa mesma efemeridade não é algo planeado ou consciente, mas o resultado da natureza dos materiais e do processo:

*Tenho de dizer que não estava interessado em fazer arte efémera. Por isso, no caso de 'Uma linha feita a caminhar', por exemplo, estava interessado em fazer uma obra de arte realizada com o acto de caminhar. O facto de ela ser efémera foi apenas um resultado; não era o objectivo, nem a intenção.*<sup>25</sup>

Mesmo depois das esculturas desaparecem fisicamente, a sua importância e significado prevalecem, pois existe um registo quer seja em texto, mapa ou fotografia que retém essa experiência, o acontecimento e a possibilidade de recriação. Embora as esculturas possam existir por apenas dias ou segundos, o importante é a experiência de as fazer:

*As pessoas criam um grande problema em relação à efemeridade e, de certa maneira, eu nunca estive interessado nisso. A coisa mais importante para mim era fazer o que eu quisesse fazer. E se o resultado fosse efémero, que assim seja.*<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> LONG, Richard [et. al.] – Richard Long em Braga, p. 2.

<sup>26</sup> "People make a big deal about ephemerality and, in a way, I was never interested in it. The most important thing for me was to make whatever I wanted to make. And if the result was ephemeral, so be it." LONG, Richard; TATE GALLERY OF MODERN ART, ed. lit.; WALLIS, Clarrie, ed. lit. – op. cit., p. 174.

## O tempo

Outra das características da obra de Richard Long, é o facto de os seus trabalhos poderem ser medidos, não só numa escala de distância, como na obra *A Ten Mile Walk*, mas, também, numa escala de tempo:

*[...] um dos temas do meu trabalho é medição: medição entre distância e tempo de caminhada [...] Encontrei várias maneiras de me medir em relação à paisagem. Na grande parte das caminhadas mais longas media utilizando dias e noites ou por vezes o ciclo solar de 24 horas. Mas depois tive a ideia de que uma caminhada poderia também ser medida com o tempo lunar, e a lua ao alterar as marés, permitiu-me medir uma caminhada pelas marés.<sup>27</sup>*

Em *Walking Stones*, Long caminha desde a costa atlântica de Inglaterra até ao mar da costa norte, apanhando uma pedra cada dia, levando-a consigo, e deixando-a no dia seguinte, onde a próxima pedra era apanhada. A escala do trabalho pode ser medida em termos de dimensão, e também de tempo, ou seja, a escala é medida pela sua extensão ao longo de 382 milhas, e pelo tempo necessário para percorrer essa mesma distância: onze dias. Estes onze dias correspondem ao tempo que o artista leva a percorrer as 382 milhas ao seu ritmo, de modo a chegar ao mar na costa norte. Assim, e apesar da dimensão da caminhada se estender ao longo de quase 400 milhas, podemos afirmar que o trabalho é feito à escala humana, pois a caminhada foi feita ao ritmo do ser humano, sendo precisos onze dias para Long caminhar essa distância.

O tempo como quarta dimensão, e como a potencial escala da distância percorrida, toma o seu lugar nos materiais da arte. Através da ação de caminhar, são estabelecidas ligações com rios, montanhas, desertos, nuvens e outros fenómenos naturais, tal como países, localizações e vários lugares no planeta.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> “[...] one of the themes of my work is measurement: measurement between distance and walking time [...] I have found many ways to measure myself in relation to the landscape. Most of the longer walks I was measuring by days and nights, or sometimes the solar cycle of twenty-four hours. Then I had the idea that a walk could also be measured by lunar time, and as the moon makes the tides, I could measure a walk by the tide.” LONG, Richard; BONELLI, Stefania; LELIE, Herman – op. cit., p. 308

<sup>28</sup> LONG, Richard; TATE GALLERY OF MODERN ART, ed. lit.; WALLIS, Clarrie, ed. lit. – op. cit., p. 24.

*“O tempo é a quarta dimensão no meu trabalho, e eu estou interessado em utilizá-lo de uma maneira muito particular. Já realizei caminhadas sobre paz, caminhadas sobre tempo apenas, e também sobre certas geometrias, como, por exemplo, caminhar entre cem outeiros no Dartmoor em cem horas, ou caminhar mil milhas em mil horas. Portanto, é possível utilizar o tempo quase que de uma maneira muito clássica, como uma coisa muito formal, e geométrica.”<sup>29</sup>*

## WALKING STONES

A WALK ACROSS ENGLAND FROM THE ATLANTIC OCEAN COAST TO THE NORTH SEA COAST

EACH DAY A STONE PICKED UP AND CARRIED FORWARD TO THE NEXT DAY  
WHERE IT IS PUT DOWN AT THE PLACE OF THE NEXT STONE TO BE PICKED UP  
AND SO ON FROM DAY TO DAY FROM STONE TO STONE

A WALK OF 382 MILES IN 11 DAYS  
FROM A FIRST PEBBLE ON WELCOMBE MOUTH BEACH  
TO THE LAST STONE THROWN INTO THE SEA AT LOWESTOFT

ENGLAND 1995

Figura 9: *Walking Stones*, 1995

---

<sup>29</sup> “Time is the fourth dimension in my work, and I am interested in using it in a very particular way. So I have made walks about pace, walks about time only, and also certain geometries, for example, walking between a hundred Tors on Dartmoor in a hundred hours, or walking a thousand miles in a thousand hours. So it is possible to use time almost in a very classical way, as a very formal, geometric thing.” SEYMOUR, Anne; FULTON, Hamish; CORK, Richard – op. cit., p. 251.

## A solidão

Em todos os trabalhos de Richard Long, podemos nos aperceber que partilham uma ausência da presença humana quase por completo. A fotografia mostra-nos um cenário em que a única presença humana é constituída pelos vestígios do artista. As linhas, ou círculos, marcam não só a ação da caminhada, como criam um lugar numa paisagem imensa, em que não existia qualquer lugar, isto é, sem a linha, a paisagem é apenas um espaço, da mesma maneira que uma ponte que atravessa um rio cria um lugar onde previamente só existia um rio:

*O meu trabalho é frequentemente uma celebração da singularidade ou solidão de um lugar. [...] é normalmente apenas uma marca de passagem.*<sup>30</sup>

Podemos compreender melhor este envolvimento profundo na Natureza, ao analisar a obra *West East Line*, na qual Long caminha durante oito dias, e percorre cento e oitenta e sete milhas desde a costa oeste à costa leste da escócia, resultando numa linha criada ao caminhar sobre urze queimada. A fotografia mostra-nos a paisagem, e o terreno, por onde o artista passou, ou onde ainda terá que passar. Não sabemos se a linha foi feita no início, no fim, ou algures pelo meio da caminhada, no entanto, foi criada no momento de “iluminação”<sup>1</sup>, onde as condições físicas, e psíquicas, do artista se harmonizaram com as da Natureza, e a intuição ganha forma. A paisagem dá-nos também a conhecer o tipo de terreno por onde Long passou: um terreno vasto e imenso (comparado com a escala humana), sem qualquer tipo de vestígio humano, ou animal, exceto a “pegada” do artista. Sem a linha, estaríamos apenas a olhar para uma paisagem, contudo, a linha cria agora um lugar na paisagem, uma marca, um ponto de referência. No texto que antecede a fotografia, Long descreve os lugares por onde passou, o que nos permite, juntamente com a fotografia, criar uma imagem mental da totalidade da caminhada, e começar a assimilar a experiência. A experiência de caminhar, a experiência de criar uma linha no tempo, um lugar na paisagem.

---

<sup>30</sup> “My work is often a celebration of the uniqueness or solitude of a place. [...] it is usually a mark of passage only.” LONG, Richard [et. al.] – Dialog : Richard Long – Jivya Soma Mashe, 2003, p. 24.



Figura 10: West East Line, 1991

Neste caso, sem a fotografia, a escultura passaria despercebida a grande parte das pessoas, devido ao “arranjo” da Natureza bastante subtil. A linha vai eventualmente desaparecer com o tempo, mas o momento continuará “vivo” na fotografia, pronto para ser revivido ou partilhado. Mesmo sendo a fotografia, o único contacto com a experiência que permanece, nunca foi intenção do artista que qualquer pessoa fosse “visitar” os seus trabalhos:

*[...] a coisa que acho interessante, é que a arte pode fazer o que não é necessariamente visto, ou se é visto por pessoas é visto por pessoas fora do mundo artístico. Como talvez um pastor ou outra pessoa. Talvez a pessoa que a vê não a reconhecerá como arte, mas eu aceito a ideia que uma fotografia traz a ideia desse trabalho para o mundo da arte de outra maneira. Também acho que faz o suficiente para incitar a imaginação. Não tem como objetivo defender o trabalho, torna-se noutra coisa, torna-se em arte, mas de outra maneira.<sup>31</sup>*

Ocasionalmente, ocorrem encontros com outros seres humanos como foi o caso de *Nomad Circle*, na Mongólia, em 1996, em que o encontro com um pastor local desencadeou uma série de ações que, embora não fizessem parte da caminhada, tornaram-se parte dessa experiência:

*Bem, não é comum, e aconteceu por acaso. Eu estava a fazer um círculo na Mongólia, e pelo canto do olho, conseguia ver um pastor seguindo as suas ovelhas e cabras enquanto se aproximavam cada vez mais. Finalmente, ele veio ter comigo a pedir um cigarro. [...] ele convidou-nos para passar a noite com ele no seu ger (tenda nómada Mongol circular). [...] Esse é apenas um bom exemplo de como um trabalho pode por vezes ser a ponta do iceberg de uma experiência anedótica, que pode informar, mas não é realmente o conteúdo do trabalho, que era fazer uma escultura. Sou de qualquer modo um homem de sorte ao encontrar os lugares para as esculturas, e o homem foi um bónus não previsto, que definiu aquele círculo naquele momento e lhe deu aquele título.<sup>32</sup>*

---

<sup>31</sup> “[...] the whole idea, the thing I find interesting, is that art can make what is not necessarily seen, or if it is seen by people it is seen by people outside the art world. Like maybe a shepherd or someone. Maybe the person who sees it won’t recognize it as art, but I quite accept the idea that a photograph brings the idea of that work into the art world in another way. Also I think it does enough to seed the imagination. It is not meant to stand for the work, it becomes something else, it becomes art in another way.” FURLONG, William - *Audio Arts : Discourse and Practice in the Contemporary Arts*, 1994, p. 73.

<sup>32</sup> “Well, it’s unusual, and it happened by chance. I was making a circle in Mongolia and out of the corner of my eye I could see this herdsman following his sheep and goats as they grazed nearer and nearer. Finally he came up and asked for a cigarette. [...] he invited us to spend the night with him in his ger (the circular Mongolian nomad’s tent). [...] That’s just a rich example of how a work can sometimes be the tip of the iceberg of anecdotal experience, which may inform, but is not really the subject of the work, which was a sculpture. I’m anyway an opportunist in finding the places for sculptures, and the man was a unique and unforeseen bonus who defined



Figura 11: *Nomad Circle*, 1996

---

that circle at that moment and gave it its title." LONG, Richard; BONELLI, Stefania; LELIE, Herman – op. cit., p. 308-309.

## A Dimensão Conceptual

*As imagens de Long sugerem frequentemente uma aparente infinita variedade de significados interligados para além do que é oferecido pelo artista. No entanto, os seus trabalhos existem fundamentalmente como essências de si mesmos, em vez de referências a outras coisas. São simplesmente factos – isto é, ideias que levam o processo da sua criação dentro delas.<sup>33</sup>*

Os trabalhos de Long distinguem-se da *land art* pela sua abordagem mais “filosófica” e conceptual, como já mencionado, o que pode levar à conclusão de que os seus trabalhos são puramente conceptuais. No entanto, seria uma conclusão incorreta, pois, enquanto no conceptualismo a ideia é o elemento mais importante, não sendo quase necessário realiza-la (em muitos casos a palavra é já performativa, indica uma ação), Long dá igual importância à ideia como à sua realização: “Diria que, para além do meu trabalho ser sobre ideias, é também sobre o prazer físico.”<sup>34</sup> A caminhada e a experiência podem ser algo não fisicamente palpável, mas todas as esculturas, textos, fotografias ou mapas, resultantes da mesma, não poderiam existir se a caminhada não acontecesse. Podíamos descrever os seus trabalhos num “equilíbrio entre o minimalismo mais fenomenológico e os aspetos desmaterializantes do conceptualismo.”<sup>35</sup> Neste sentido, afirma:

*[...] obviamente, cada artista vem de uma situação histórica e o meu trabalho é genuinamente, uma síntese entre alguma da arte minimal e a ‘arte povera’, a ‘land art’ e a arte conceptual. Mas também é muitíssimo, apesar disso, a minha própria sensibilidade. E num outro sentido sou um artista clássico, utilizo linhas e círculos com uma espécie de simplicidade minimal. [...] não sou um artista conceptual porque todas as minhas caminhadas acontecem de facto, são um caminhar verdadeiro, em tempo real e, assim, os trabalhos de texto são os resultados de experiências reais, de pedras reais, não apenas de ideias em si.<sup>36</sup>*

---

<sup>33</sup> “Long’s images often suggest a seemingly infinite variety of linked meanings beyond what is actually offered by the artist. However, his works exist fundamentally as essences of themselves rather than references to anything else. They are quite simply facts – that is to say ideas which carry the process of their making within them.” SEYMOUR, Anne; FULTON, Hamish; CORK, Richard – op. cit., p. 29.

<sup>34</sup> “I would say that as well as my work being about ideas, it is also about that physical enjoyment.” SEYMOUR, Anne; FULTON, Hamish; CORK, Richard – op. cit., p. 251.

<sup>35</sup> LONG, Richard [et. al.] – Richard Long em Braga, p. 4.

<sup>36</sup> *Ibid.*

As suas caminhadas são programadas e estruturadas: “têm um sentido de propósito e um carácter definido. Cada caminhada é estruturada de modo a que elementos diferentes se tornem conectados e direccionados para relações perceptíveis.”<sup>37</sup> Este regresso aos princípios básicos, e à reinterpretação da linguagem que os trabalhos de Long demonstram, é parte de um movimento, que ganhou nova importância durante a década de 1960, nomeadamente no minimalismo e no conceptualismo.<sup>38</sup> O trabalho de vários artistas, que se enquadram nestas categorias, muitas vezes expressadas em termos de espaço real, objetos comuns, materiais pobres, palavras ou fotografias, também demonstram uma tendência para a simplicidade, praticabilidade e intuição, e, acima de tudo, um sentido de estrutura e equilíbrio interno, que está relacionado com a fonte original da intuição da arte clássica no corpo humano.<sup>39</sup>

O facto de Long utilizar uma ação (caminhar) como ferramenta artística pode ser confundido como uma performance, no entanto, há entre ambas uma grande diferença, como o próprio artista afirma:

*[...] nunca é uma performance. Geralmente é uma atividade bastante privada e silenciosa. Penso que parte da energia no meu trabalho é que eu tenho a oportunidade de fazer arte em belas, e fantásticas paisagens, que são bastante fortes e poderosas. De alguma maneira parte do poder e da energia vem de estar sozinho nesse lugar. A simplicidade e o sentimento de estar sozinho é, na verdade, parte do trabalho. Por isso, seria bastante inapropriado ter bastantes pessoas a visitá-lo num lugar determinado, pois mudaria toda a natureza do lugar.*<sup>40</sup>

Enquanto uma performance requer um público, Long caminha solitariamente. A experiência da performance é uma só, e é criada, e partilhada, no momento da ação, tanto pelo artista como pelo público, enquanto Long vive a sua experiência

---

<sup>37</sup> “Long’s walks are considered and structured. They have a sense of purpose and a definite character. Each walk is structured so that different elements become connected and drawn into perceivable relationships.” LONG, Richard; BONELLI, Stefania; LELIE, Herman – op. cit., p. 36

<sup>38</sup> FOSTER, Hal; [et. al.] – art since 1900 : modernism, antimodernism, postmodernism, vol. 2, 2004, p. 534.

<sup>39</sup> SEYMOUR, Anne; FULTON, Hamish; CORK, Richard – op. cit., p. 12.

<sup>40</sup> “[...] it is never a performance. It is usually a very private, quiet activity. I am happy to make it in solitude. I think part of the energy in my work is that I have the opportunity to make art in amazing, beautiful landscapes which are very strong and powerful. Somehow part of the power and the energy comes from being alone in that place. The simplicity and feeling of being alone is actually part of the work. So it would be quite inappropriate to have a load of people visiting it at a particular site, as that would change the whole nature of the place.” *Ibid.*, p. 248.

em solidão, e documenta-a para uma partilha diferida. Excluindo o filme feito sobre (e não pelo) artista *Stones and Flies: Richard Long in the Sahara*, não existe qualquer imagem do artista, por exemplo, a apanhar ou largar pedras, o que é algo que *body artists* ou artistas performativos provavelmente incluiriam:

*A ideia de um vídeo significa realmente que, de alguma forma, a arte transforma-se numa performance. E o meu trabalho nunca esteve remotamente preocupado com performance.*<sup>41</sup>

O resultado é, não a imagem da pedra em si, mas uma imagem panorâmica da paisagem, que incorpora a ação que foi utilizada. As fotografias de Long não têm qualquer marca do fotojornalismo, daí não retratar o momento do acontecimento, mas as suas marcas.<sup>42</sup>

A aparente subjetividade, juntamente com a simplicidade formal dos trabalhos de Long, criam uma situação na qual podem existir uma infinidade de significados ou interpretações por parte de um observador, quer esteja este contextualizado, ou não, sobre os seus trabalhos. Como já referenciado, os trabalhos de Long não possuem significados, ou simbolismos, para além dos que surgem derivado da inevitável materialização de uma ideia. Long distancia-se de certos movimentos artísticos, ou de certos “rótulos”, no entanto, não nega qualquer tipo de interpretação por parte do observador:

*[...] os meus trabalhos, as minhas ações, não têm sentido fora do que são. Por isso, se acha que é significativa, então é significativa. O que digo é que eu estou apenas a por aquela pedra no chão, embora obviamente compreenda que nunca é assim tão simples como isso. Mas as minhas palavras devem ser completamente autónomas, não devem precisar de qualquer explicação ou referências, devem ser coisas ou ideias por direito próprio. Elas devem ter uma vida própria e correrem os seus riscos. Por outro lado, não negaria nada. O observador pode também trazer coisas ao trabalho, trazer conclusões para o mesmo, que eu não poderia prever. Mas isso é completamente diferente do artista fazer certas explicações e dar certos significados simbólicos ao trabalho.*<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> “The idea of a video really means that somehow art becomes a kind of performance. And my work has never been remotely concerned with performance.” TUFNELL, Ben, ed. lit. – op. cit., p. 67.

<sup>42</sup> MALPAS, William – op. cit., p. 333.

<sup>43</sup> “[...] my works, my actions, have no meaning outside what they are. So if you think it's significant, then it's significant. All I'm saying is I'm just putting that stone on the ground, though obviously I realize it's never as simple as that. But my works should be completely self-contained, they shouldn't need any explanations or references, they should be things or ideas

## A Natureza como tela

Uma das palavras que pode definir os dias de hoje é velocidade. Cada vez mais recebemos e enviamos informação com imensa rapidez, nós próprios nos deslocamos cada vez com maior velocidade, quer seja de carro, comboio, avião, ou até mesmo na corrida de chegar a horas, pois o tempo parece estar sempre à nossa frente. É nesta mesma velocidade que ignoramos o que nos rodeia, o que está estático ou, pelo menos, o que não nos acompanha à mesma velocidade. Uma laranjeira que cresce junto do passeio, o oscilar dos ramos e das folhas com a brisa, o som das ondas do mar, o movimento calmo das nuvens, o som de cada passada, o contraste entre a luz e a sombra. O ritmo da Natureza é sem dúvida diferente do da velocidade contemporânea, da sua rapidez e imediatez, e, como tal, para apreciarmos e contemplarmos a Natureza teremos que abrandar, e tentar acompanhar o seu ritmo. Richard Long encontrou sem dúvida o seu ritmo: o da caminhada.

A velocidade do dia-a-dia no Japão provoca vários tipos de agressão, que por sua vez pode originar diversos problemas. Este problema levou a uma solução criativa: *shinrin-yoku*.<sup>44</sup> *Shinrin-yoku* é um termo japonês que significa absorver a atmosfera da floresta, e consiste em visitar uma área natural e caminhar de um modo relaxado de maneira a acalmar, rejuvenescer e restaurar o corpo e a mente. Inconscientemente sempre soubemos que a nossa exposição e permanência aos elementos da Natureza nos afetava de uma maneira ou de outra. No entanto nas últimas décadas têm sido realizado vários estudos que demonstram os benefícios do contacto com a Natureza.

Num desses estudos, intitulado “The physiological effects of Shinrin-yoku (taking in the forest atmosphere or forest bathing): evidence from field experiments in 24 forests across Japan”, foi realizada uma experiência na qual doze pessoas caminharam e observaram uma floresta ou uma zona urbana. No primeiro dia de cada teste o grupo de doze pessoas foi dividido ao meio, tendo a primeira metade

---

in their own right. They should have a life of their own and take their chances. On the other hand, I wouldn't deny anything. The viewer can also bring things to the work, bring conclusions to it, which I could not foresee. But that's completely different from the artist making certain explanations and giving certain symbolic meanings to the work.” SEYMOUR, Anne; FULTON, Hamish; CORK, Richard – op. cit., p. 92.

<sup>44</sup> Shinrin Yoku [Em Linha].

como destino a floresta, e a segunda metade uma zona urbana. No segundo dia, cada grupo foi enviado para o cenário oposto de modo a igualar a experiência. O nível de cortisol salivar, a pressão arterial, o batimento cardíaco e a variação do mesmo foram medidos pela manhã, antes do pequeno-almoço, e também antes e depois das caminhadas. O excesso de stresse está diretamente relacionado com uma série de problemas como dores de cabeça, pressão arterial elevada, problemas cardíacos, diabetes, asma, artrite, entre muitos outros. Ao analisar e comparar a informação extraída das experiências, os resultados demonstram que os ambientes florestais promovem uma concentração reduzida de cortisol, diminuição do batimento cardíaco, redução da pressão arterial, maior atividade de nervos parassimpáticos, e menos atividade de nervos simpáticos, em comparação com a permanência do homem em ambientes urbanos:

*Enquanto os sujeitos observavam paisagens florestais ou caminhavam à volta de ambientes florestais, o seu pulso, pressão arterial, e concentração de cortisol diminuíram. Isto sugere que ambos os principais componentes do sistema endócrino reagiram em resposta ao Shinrin-yoku. [...] pode ser proposto que, não apenas o ambiente florestal, mas também outros cenários da natureza como a beira-mar, ou pastagens podem promover o relaxamento no ser humano. [...] Os resultados das experiências fisiológicas realizadas neste estudo fornecem respostas convincentes explicando a relação entre o ambiente natural e os efeitos de relaxamento no ser humano.<sup>45</sup>*

A permanência num cenário da Natureza pode, então, reduzir o stresse e relaxar física e mentalmente uma pessoa. Ao criar um relativo afastamento do mundo social e tecnológico, contribui também para o aumento da criatividade e habilidade para a resolução de problemas.<sup>46</sup> David Strayer, juntamente com Ruth Ann Atchley e Paul Atchley fizeram um estudo intitulado “Creativity in the Wild: Improving Creative Reasoning through Immersion in Natural Settings”, do qual fazia parte a realização de um teste (RAT)<sup>47</sup> por dois grupos de cerca de trinta

---

<sup>45</sup> “While subjects viewed forest landscapes or walked around forest environments, their pulse rate, blood pressure, and cortisol concentration decreased. This suggests that both the main components of the endocrine stress system reacted in response to Shinrin-yoku. [...] it can be suggested that not only forest environments but also other natural settings such as watersides or grasslands could promote relaxation in human beings. [...] The results of the physiological experiments conducted in this study yield convincing answers explaining the relationship between the natural environment and the relaxation effects in a human.” PARK, Bum Jin [et. al.] - The physiological effects of Shinrin-yoku (taking in the forest atmosphere or forest bathing) : evidence from field experiments in 24 forests across Japan [Em Linha]. 2009.

<sup>46</sup> ATCHLEY, Paul; ATCHLEY, Ruth Ann; STRAYER, David L. – Creativity in the Wild : Improving Creative Reasoning through Immersion in Natural Settings [Em Linha]. 2012.

<sup>47</sup> Nota: The Remote Associates Test (RAT) é um teste utilizado para determinar o potencial criativo de uma pessoa.

peças, antes e durante uma caminhada de quatro dias pela Natureza. Enquanto o primeiro grupo completava o teste na manhã antes de começar a caminhada, o segundo completava-o na manhã do quarto dia da caminhada. Os resultados demonstram que o segundo grupo teve um aumento de desempenho no teste em 50% face ao primeiro grupo, simplesmente pelo facto de o ter realizado depois de quatro dias em permanência na Natureza.

Inconscientemente, a maior parte de nós já experienciou este “banho de paisagem”<sup>48</sup>. Richard Long vai de encontro a esta afirmação, quando assevera que o simples facto de ver um rio fluir liberta a mente e dá-nos um ponto de vista único sobre os padrões da natureza.<sup>49</sup> No entanto, decidi pôr o conceito em prática com o objetivo de comprovar, por mim próprio, mesmo que de um modo informal, se realmente esta permanência por determinado tempo na natureza me iria afetar, como sugerido. Para tal, decidi passar uma manhã na serra de Sintra, em solidão, e tentando manter-me distante do meio humano. Inicialmente, caminhava rápido como sempre caminhei, com algum entusiasmo, e tentando procurar o melhor caminho possível que me proporcionasse a melhor exposição à Natureza, ou a “melhor” experiência. Passados cerca de 30 minutos, o meu passo começava a abrandar e não estava tão preocupado em seguir um caminho em particular, pois, por onde quer que fosse, todos os caminhos iam “dar” à Natureza. É, no entanto, passado mais algum tempo que o meu passo se torna lento e decido fazer algumas pausas para me sentar, pois não tenho uma meta que tento alcançar, nem um limite de tempo que tenho que cumprir, e a direção torna-se indiferente, e é decidida ao acaso ou por intuição. Ao abrandar, o lugar que me rodeia começa a ganhar forma e inicia-se um percurso de vivência emocional do espaço. As árvores começam a ganhar individualidade, e as suas características físicas diferenciam-nas umas das outras, a poluição sonora diminui e os sons da Natureza intensificam-se, a respiração torna-se rítmica e meditativa, a mente liberta-se, e a energia do lugar é vivida e absorvida. Durante a minha “estadia” na Natureza ocorriam por vezes estes momentos, em que o sol atravessava as folhas e ramos das árvores, uma leve brisa deslizava pelos seus troncos, e uma ligeira neblina juntava todos estes elementos numa imagem

---

<sup>48</sup> PINTO, Américo Cortês – Monsanto : A Paisagem e o Espírito, 1950, p. 8.

<sup>49</sup> SEYMOUR, Anne; FULTON, Hamish; CORK, Richard – op. cit., p. 34.

representativa da atmosfera desse momento. No entanto, esses momentos não eram planejados, e ocorriam de uma maneira espontânea e imprevisível, mas eram os mesmos que me “relembavam” o esplendor da Natureza.

A certo ponto, a minha noção de tempo era relativa, e baseada nas sombras, tornando-se irrelevante. Ao nos envolvermos na Natureza com uma atitude de deliberado despojamento, recuamos ao tempo em que o ser humano era nômada e a única presença humana seria registada pelas longas caminhadas feitas pela tribo. Este contacto direto com a Natureza, estimula os cinco sentidos, perante a infinitude do horizonte, que parece não ter fim, o som do vento ou dos animais como melodia de fundo, o cheiro das folhas e flores, a textura áspera da terra, e a frescura da água bebida diretamente do rio. É realmente partindo desta dimensão natural, em que todos os sentidos estão ativos, em que não existe mais nada, para além de nós próprios no presente, envolvidos na Natureza “intemporal”, que as nossas ações se tornam o resultado da intuição, e são, realmente, genuínas e honestas. É neste patamar que a intuição assume o controlo das nossas ações e consegue criar algo relacionável com qualquer ser humano, pois, mesmo podendo não compreender por completo a criação, todos temos um passado primitivo comum e enraizado, que nos permite compreender algo que está para além de nós próprios, tal como a chama do fogo que, por alguma razão, nos fascina e hipnotiza. Talvez pelo facto do ser humano ter vivido em maior proximidade com a Natureza durante quase cinco milhões de anos da sua existência, e estarmos adaptados aos cenários naturais. O porquê pode ser desconhecido, mas a ligação entre os dois é óbvia. Deste modo, poderá ser compreensível porque é que a Natureza deixou de ser representada na “tela”, e passou a ser a própria tela no caso da *land art*.

Como resultado da minha experiência, sentia-me de facto mais relaxado, inspirado, e ligado às minhas raízes. Voltei com uma experiência na qual por alguns momentos os meus sentidos estiveram em sintonia com o ambiente que me rodeava, uma experiência de ascensão na qual fui imergido pela minha totalidade. Enquanto o meu objetivo foi simplesmente o de envolver-me na Natureza, em solidão, e experienciar as consequências, Long não só vive a experiência, como a transforma numa obra de arte, ao deixar as suas marcas

relembrando-nos o poder da fragilidade da terra ou, de facto, da nossa própria frágil passagem pela mesma.

A deliberada permanência em solidão na Natureza permite-nos intercepar, por alguns momentos, o seu fluxo de energia intemporal, no qual se vivem e criam experiências genuínas. Por sua vez, essas experiências podem resultar em tentativas de tradução das mesmas, por parte do ser humano, através de diferentes meios ou ações. A Natureza proporciona-nos cenários de harmonia, equilíbrio, até sublimes, em que o ser humano tem apenas que ir ao seu encontro.

Neste contexto, podemos perguntar: o que faz então com que certos lugares sejam mais potentes que outros? E esta energia poderá trazer mais do que os benefícios que a Natureza nos proporciona, como referido? A resposta a estas duas perguntas poderá estar, no contexto da obra de Long nos conceitos do sublime e do Zen.

## O Sublime

Numa sociedade predominantemente consumista, a velocidade, aliada à tecnologia, distancia-nos cada vez mais de possíveis experiências puras ou transcendentais. Submersos numa realidade que se aproxima exponencialmente de um futuro altamente tecnológico e computadorizado, o conceito de sublime sustenta a possibilidade do ser humano “parar” na vertigem do tempo, e se aperceber do momento presente em que vive. Este momento presente, isto é, o *agora*, quando dele nos apercebemos, já se transformou em passado, no entanto, a possibilidade de viver esse momento é real. Esta oportunidade faz-nos questionar acerca do que realmente constitui o sublime.

O conceito de sublime é alvo de diferentes interpretações, tanto ao longo da história, como nos dias presentes:

*De Longinus vem uma ênfase na transcendência da realidade através do ato heroico; de Burke a ideia do sublime como uma experiência de choque e admiração e como força desestabilizadora; de Kant, a noção do sublime como revelador de uma realidade fundamentalmente indeterminada, indecível e irrepresentável, e de Schiller, uma leitura do sublime como uma experiência extática.*<sup>50</sup>

Podemos compreender o sublime como uma conceção subjetiva, algo que acontece na mente, no qual a razão atinge o seu limite. O sublime pode ser uma maneira de abordarmos algo que acontece quando nos deparamos com um cenário excessivo, isto é, que ultrapassa a nossa capacidade de compreender ou controlar. Este cenário compreende uma ou mais características físicas ou imaginativas do absoluto, vasto, obscuro e/ou irregular<sup>51</sup>, como, por exemplo, uma tempestade, um vulcão em erupção, um deserto sem horizonte, ou uma experiência tão complexa, que a nossa inabilidade de formar uma conceção clara da mesma cria uma sensação de inadequação da nossa imaginação.<sup>52</sup> Ao atingir

---

<sup>50</sup> “From Longinus comes an emphasis on the transcendence of reality through the heroic act; from Burke the idea of the sublime as an experience of shock and awe and as destabilizing force; from Kant, the notion of the sublime as revealing a reality that is fundamentally indeterminate, undecidable and unrepresentable; and from Schiller, a reading of the sublime as ecstatic experience.” MORLEY, Simon, ed. lit. – THE SUBLIME : Documents of Contemporary Art, 2010, p. 19.

<sup>51</sup> TURNER, Jane – The Dictionary of Art, vol. 2, 1996, p. 890.

<sup>52</sup> MORLEY, Simon, ed. lit. – op. cit., p. 15-16.

este limite (*limen*) da razão e do pensamento lógico, uma “fenda” surge entre o que pode ser compreendido e a experiência vivida neste cenário absoluto.<sup>53</sup>

Ao descobrir este cenário, que ultrapassa todos os conhecimentos de experiências e de cenários possíveis, origina-se no ser humano um sentimento de terror. Um terror, pelo simples facto da linguagem não conseguir definir o que se vive no momento, de experienciar algo que não pode ser catalogado ou explicado com precisão, e que vai para além de todas as experiências possíveis e imagináveis. Da mesma maneira, e tendo em conta que o sublime implica uma dimensão corporal, o corpo torna-se a medida padrão para o identificar, e, uma vez que este é da ordem do colossal, tudo se torna pequeno perante ele, originando também o terror da confrontação do espectador com a sua escala infinitamente diminuta.

No entanto, o que distingue um sentimento sublime de um sentimento apenas de terror, é o maravilhamento, ou prazer que lhe sucede. Do mesmo modo que yin (escuridão) é para yang (luz), o sublime sintetiza energias psíquicas extremas: uma combinação particular de terror e maravilhamento, de fascínio e temor, uma violenta perturbação do espírito, gerada pelo espanto. Este maravilhamento surge quando o ser humano é “agarrado” pelo outro lado deste limite que cria a “fenda”, reunido agora com a totalidade do qual surgiu, ou seja, quando descobre que existe algo de mais, que vai para além do seu conhecimento e imaginação, e tenta decifrar o que não pode ser decifrado, quando tenta harmonizar a razão e a experiência vivida. O sublime pode assim ser uma ligação entre o fragmento (ser humano) e a totalidade do qual faz parte. Neste momento é possível agarrar a corrente intemporal da qual nos desviamos, e acompanhar, mais uma vez, o seu curso.

Ao analisarmos os registos que Long faz das suas caminhadas, quer sejam esculturas, textos, fotografias ou mapas, a dimensão de absoluto, vastidão, obscuridade e irregularidade, podem ser identificadas. Em *Walking a Circle in the Mist*, trabalho realizado na Escócia em 1986, podemos observar um círculo feito ao caminhar na terra até que a imagem do mesmo, através da repetição da caminhada, apareça. No entanto, para Long poder registar o círculo é necessário

---

<sup>53</sup> SIMÃO, Cristiana Veiga – CONVERSA SOBRE ESTÉTICA E FILOSOFIA TRANSCENDENTAL. Argumento. (1991), p. 80.

primeiro executá-lo, e para o executar é necessário que o artista experiencie um sentimento sublime naquele momento e lugar. Para podermos relacionar o sublime com este trabalho é necessário colocarmo-nos na situação de Long, nesse momento e lugar, antes de realizar o círculo. É desconhecido em que momento da caminhada foi descoberto este lugar, se foi a dois, ou a vinte dias desde o seu começo, mas é, no entanto, conhecido que a experiência da caminhada em solidão pela vastidão dos cenários da Natureza, oculto da vida social e tecnológica, culminou com o momento em que Long se depara com este lugar. Um lugar que representa um cenário absoluto, no qual o nevoeiro nos impossibilita qualquer tipo ou noção de escala, ao nos ocultar progressivamente tudo o que é visível à nossa volta, criando incertezas e infinitas possibilidades do que poderá estar do outro lado da neblina. Estando todas as condições necessárias para ocorrer um sentimento sublime, Long, ao se deparar com este lugar, é “agarrado” pela sua totalidade, e a caminhada é brevemente posta em pausa. No entanto, Long continua a caminhar, desta vez, em círculos, numa tentativa involuntária de harmonizar a razão com a *experiência*. Esta caminhada em círculos sem destino apenas termina quando todos os sentidos, noções de espaço, de tempo e de escala, e o pensamento lógico, retornam a Long. Este evento infinitamente simples, apenas pode ser alcançado através de um estado de privação, tanto social e tecnológico, como mencionado, mas também de pensamento e de experiências anteriores, e apenas pode ser compreensível num estado de pureza, e sem os óculos nostálgicos da história,<sup>54</sup> tal como uma criança, cuja falta de pensamento crítico lhe permite não ser “influenciada” pelo que a rodeia. Ao registrar este acontecimento, Long está a registrar a ligação com a essência da caminhada, e faz-nos ver o que o fez ver, e não o que é visível.

---

<sup>54</sup> MORLEY, Simon, ed. lit. – op. cit., p. 27



Figura 12: *Walking a Circle in the Mist*, 1986

Embora as os trabalhos de Richard Long se estendam em diversos meios e formas, e embora todos esses mesmos meios sejam intercaláveis pelo facto de todos eles serem a mesma resposta à mesma pergunta, os mesmos podem, simultaneamente, constituir uma distração do verdadeiro núcleo dos seus trabalhos, para onde tudo converge, e a partir do qual tudo diverge. Não me refiro à experiência de criar, construir, pensar, contemplar ou até mesmo à experiência de caminhar, refiro-me ao momento *da experiência*. Experiência esta que, consoante o ponto de vista, pode tentar ser descrita e compreendida pelos mais variadíssimos conceitos e adjetivos, numa tentativa de tradução de algo que está para além de uma plena inteligibilidade: um sentimento sublime, o momento de iluminação, a reunião do ser humano primitivo com a Natureza, um incidente da floresta<sup>55</sup>, um momento subtil, a ascensão do ser humano para a totalidade. Os pontos de vista são tantos quantas as experiências que levaram à sua descrição, no entanto, para quem já experienciou tal momento, a descrição e racionalização *da experiência* surge apenas pela natureza curiosa do ser humano de tentar compreender cientificamente o mundo que o rodeia. A *experiência* é compreensível ao ponto de aceitarmos a sua existência, mas, ao mesmo tempo, incompreensível, pelo simples facto da interpretação da mesma não passar da sua aceitação, e das tentativas de a “trazer” para uma realidade lógica. A *experiência* assume, deste modo, o núcleo e a genuína obra de arte nos trabalhos de Long.

Esta *experiência* não é procurada diretamente, isto é, a mesma não existe num lugar pré-determinado, porém, estamos conscientes que a mesma existe, e que pode acontecer a qualquer momento. Acerca do sublime, Long afirma que não está interessado nele como uma ideia de uma caminhada, no entanto, afirma que está interessado em experienciar lugares belos e poderosos tais como o Kilimanjaro e utilizá-los no seu trabalho. Por vezes, os melhores trabalhos são feitos numa espécie de “estado de graça”. Muitas vezes, são feitos instintivamente, a ideia certa no lugar certo, no momento certo, por qualquer que seja a razão. E que muitas das vezes, está nesse sítio quase por acaso, apenas

---

<sup>55</sup> MORLEY, Simon, ed. lit. – op. cit., p. 127.

por estar a caminhar pela natureza selvagem. Long poderia planejar essa caminhada, mas não esse momento ou lugar, ou condições.<sup>56</sup>

A experiência de prazer na Natureza que é, por definição, indiferente às nossas reações, produz autoconsciência, como uma possibilidade de imaginar onde qualquer tipo de significado se pode originar.<sup>57</sup> A Natureza tem o potencial de nos chocar e desencadear um sentimento sublime dada a sua escala, a sua dimensão e a sua diversidade. O sol da meia-noite e a lua do meio-dia, o deserto da Antártica ou o do Sahara, as florestas tropicais da América do Sul, e a grande barreira de coral da Austrália. E se a escala do ser humano é diminuta em relação à Natureza, o que será em relação ao cosmos.

---

<sup>56</sup> LONG, Richard; TATE GALLERY OF MODERN ART, ed. lit.; WALLIS, Clarrie, ed. lit. – op. cit., p. 174.

<sup>57</sup> FERGUSON, Frances – Solitude and the Sublime : Romanticism and the Aesthetics of Individuation, p. 130.

## O Budismo Zen

No centro do trabalho de Richard Long está o desejo de um envolvimento com a paisagem, assumindo a natureza dessa experiência. Esta sensação de presentificação, ou da experiência imediata, apresenta semelhanças com o conceito de viver ou o de “estar” no momento, tal como acontece com o Budismo Zen:

*Penso que o estado de espírito ideal para fazer um trabalho na paisagem é o de estar bastante relaxado. Posso não estar a pensar em nada, meio distraído. Posso ter uma música na minha cabeça. Não penso nas implicações futuras. Estou apenas envolvido no que estou a fazer. É como viver o momento. Sem passado, sem futuro. Nem sempre acontece, mas várias vezes os melhores trabalhos vêm desse estado de espírito, sendo absorvidos e intuitivos, de certa maneira inconscientemente.<sup>58</sup>*

O Zen rejeita as outras formas do Budismo, como a procura de *Nirvana*, e a compreensão do cosmos, ou a utilização de símbolos mágicos como salvação; no entanto, Zen é de certa maneira, a própria essência do Budismo. Zen aborda o momento de ‘iluminação’ ou aquilo a que os japoneses chamam de *Satori*,<sup>59</sup> como algo instantâneo, e pode aparecer, tão rápida e inesperadamente, como um raio de trovão. Para além disso, não pode ser desejado ou compreendido, pois o simples ato de desejar irá negá-lo. Do mesmo modo, não pode ser alcançado por não ser desejado, pois o ato de não o desejar é um ato consciente e, portanto, é um desejo de não desejar. Zen é, não pode ser descrito. Não pode ser compreendido, pois se fosse compreensível não seria zen.<sup>60</sup> Pode afirmar-se, então, que Zen é a liberdade face ao pensamento lógico.

Transmitir algo que não pode ser desejado ou compreendido parece ser uma tarefa quase impossível, pois as palavras podem apenas envolver a ideia, mas

---

<sup>58</sup> “I think the ideal state of mind to make a work in the landscape is to be very relaxed. I might be thinking of nothing, sort of absent-minded. I could have some music in my head. I don’t think of future implications. I’m just involved in what I’m doing. It’s like living in the moment. No past, no future. It doesn’t always happen, but quite often the best works come from that state of mind, being absorbed and intuitive, sort of unselfconscious really.” SEYMOUR, Anne; FULTON, Hamish; CORK, Richard – op. cit., p. 76.

<sup>59</sup> Satori: compreensão, experiência, estado de espírito.

<sup>60</sup> RIDLEY, Michael – Buddhism, 1974, p. 43.

nunca expressá-la verdadeiramente; no entanto, o *Koan* foi criado com essa mesma intenção. O *Koan* é uma invenção externa, e um meio de passar a experiência do Zen com o mínimo de falsificação, normalmente não-verbal. Pode aparentar ser uma contradição, mas, de facto, não é, as palavras utilizadas no *Koan* são apenas uma plataforma que proporciona *Satori*.<sup>61</sup>

Do mesmo modo, e independentemente do meio escolhido, os trabalhos de Richard Long despertam a imaginação do observador, de maneira a chegar à experiência na sua totalidade, e à compreensão da ideia. No entanto, nem tudo tem que estar representado diretamente, isto é, a *experiência* não pode ser representada na sua totalidade, muito menos fisicamente; daí, alcançar a ideia através das palavras ou objetos que a rodeiam proporciona não só uma experiência como também um conhecimento.

O esforço feito pelo observador com o intuito de “compreender” uma obra de arte, faz com que, no momento em que a essência da obra é alcançada, o observador viva uma experiência completa e gratificante. Contrariamente, em casos em que uma “explicação” da obra de arte é necessária, ou proporcionada ao observador, o mesmo provavelmente não alcançará a sua essência, experienciando algo meramente informativo e imediato. A iniciativa do observador proporciona-lhe uma base que pode ser usada futuramente na compreensão de outras obras. A expressão “não dê o peixe, ensine a pescar” pode ilustrar esta situação. Não só o sujeito aprende a pescar, o que faz com que possa futuramente “pescar” para se alimentar, mas, por outro lado, o peixe ganha valor, pois sabe que é preciso pescar para obter o peixe, ou seja, é necessário esforço e dedicação por parte do sujeito, em vez de ser dado como garantido, ou nem se quer questionar a origem do mesmo.

---

<sup>61</sup> RIDLEY, Michael – op. cit., p. 48.

Embora os trabalhos de Long não sejam feitos com o intuito de se enquadrar nos princípios do Budismo, existem de facto semelhanças entre os dois:

*[...] a interconexão casual de todas as estruturas, a ausência de teologia, a contingência da linguagem, todo o movimento e a incerteza, a interação como processo criativo e, acima de tudo, a característica metafísica que permeia as interações devido à natureza transcendente dos processos de conhecimento da realidade.<sup>62</sup>*

Long distancia-se de algumas comparações feitas entre certos movimentos artísticos e os seus trabalhos, no entanto, aceita o facto de serem encontradas semelhanças entre o seu trabalho e o Zen, como um elogio.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> “[...] la interconexión casual de todas las estructuras, la ausencia de teología, la contingencia del lenguaje, el todo movimiento e incierto, la interacción como proceso creativo y sobre todo, la característica metafísica que impregna las interacciones debido a la naturaleza transcendente de los procesos de conocimiento de la realidad.” MOURE, Gloria – Richard Long : Spanish Stones, 1999, p. 23.

<sup>63</sup> SEYMOUR, Anne; FULTON, Hamish; CORK, Richard – op. cit., p. 92.

## Uma Sequência de acontecimentos

A metodologia de criação de uma obra de arte (embora possa variar ligeiramente) segue, involuntariamente, uma sequência universal: *antes, durante, depois*.

Começa pelo início, e pela “*coisa*”, que varia consoante a intenção, ou a ausência da mesma, por parte do artista. Esta “*coisa*” pode tomar a forma de uma ideia, um sentimento, uma emoção, um processo, uma experiência... entre outras possibilidades, ou mesmo nenhuma delas, descobrindo-a a certo momento da sequência. No entanto, a “*coisa*” é sempre a essência da obra de arte, é daqui que tudo é originado, o farol pelo qual o artista se guia (mesmo quando ainda não completamente definida), e que o observador tenta alcançar.

Durante a criação da obra de arte, ocorre o momento que é, muitas vezes, o verdadeiro desafio, e o obstáculo entre o início e o fim da criação de uma obra de arte: a realização “*coisa*”. O objetivo de realizar a “*coisa*” é o de transforma-la em algo concreto (material ou não), e criar uma ligação através desse resultado originado. É apenas através dessa ligação que a essência da obra de arte pode ser alcançada. Essa ligação, por sua vez, pode assumir diferentes formas, como, por exemplo: um objeto, uma relação, um conhecimento, uma experiência, uma música, uma fotografia, um texto... no entanto, no caso da escultura, a necessidade de materialização da essência (de algo imaterial) é um aparente contrassenso, que leva artistas às mais variadas abordagens, de modo a contornar, ignorar ou aceitar este facto. Na década de 1960, esta materialização é novamente posta em causa:

*As artes visuais, de momento, parecem pairar num cruzamento, que podem de facto ser dois caminhos para o mesmo lugar, embora parecem ter vindo de duas fontes: arte como ideia e arte como ação. No primeiro caso, a matéria é negada, pois a sensação foi convertida em conceito; no segundo caso, a matéria foi transformada em energia e em tempo-movimento.<sup>64</sup>*

---

<sup>64</sup> “The visual arts at the moment seem to hover at a crossroads which may well turn out to be two roads to one place, though they appear to have come from two sources: art as idea and art as action. In the first case, matter is denied, as sensation has been converted into concept; in the second case, matter has been transformed into energy and time-motion.” LONG, Richard; TATE GALLERY OF MODERN ART, ed. lit.; WALLIS, Clarrie, ed. lit. – op. cit., p. 59.

Ao escolher o meio mais apropriado para a realização da “coisa”, e ao concretizá-la, o artista chega ao momento posterior à realização da obra de arte: o de interpretação, quer por parte do artista quer por parte do observador. A interpretação é sempre moldada por cada observador, consoante o seu ambiente, experiência e conhecimento prévios, ou seja, é impossível captar a “coisa” na sua totalidade, como o artista originalmente a experienciou, viveu, sentiu, idealizou... É, no entanto, possível captar a sua essência. Finalmente, como resultado da interpretação, e compreensão da “coisa”, o observador (re)adquire conhecimento, experiência, razão, catarse... entre outras possibilidades.

No caso de Richard Long, e tendo em consideração a abordagem da arte como experiência, a “coisa” é definida na maior parte das vezes pela ideia, que leva Long a fazer as suas caminhadas, ou seja, a realizar a ideia. No entanto, por vezes, Long parte para uma caminhada sem uma ideia, “descobrimo-a” ao longo da mesma. A ligação com a ideia é então a caminhada, que, no seu auge, origina a *experiência*, e leva à criação de esculturas, fotografias, mapas e/ou textos. O observador, ao interpretar, por exemplo, uma fotografia, está a interpretar algo que é proveniente do auge dessa *experiência* de uma caminhada, ou seja, está a interpretar a ligação com a ideia do artista:

*A relação entre a ideia de uma caminhada, a caminhada em si, e a evidência física da caminhada, é uma questão fundamental na arte de Long. Embora seja possível identificar estes diferentes componentes individualmente, é a interação desses componentes que fornece o tecido do seu trabalho. É por esta razão que, [...] a arte de Long não se enquadra na definição de arte conceptual. A ideia é vital na medida em que define a estrutura para uma caminhada. Mas a caminhada é igualmente importante na medida em que realiza a ideia, efetivando a estrutura como movimento físico através do tempo e do espaço, para que a obra de arte seja uma existência – se transitória – real.<sup>65</sup>*

---

<sup>65</sup> “The relationship between the idea for a walk, the walk itself, and the physical evidence of the walk, is a fundamental issue in Long’s art. While it is possible to identify these different components singly, it is the interaction of these components that provides the fabric of his work. It is for this reason that, as already seen, Long’s art falls outside the definition of Conceptual art. The idea is vital in that it defines the structure for a walk. But the walk is equally important in that it realizes the idea, actualizing the structure as physical movement through time and space, so that the work of art as a real – if transient – existence” LONG, Richard; BONELLI, Stefania; LELIE, Herman – op. cit., p. 36.

O resultado desta sequência de acontecimentos é *uma experiência* e uma (ou mais) obra de arte, que surgiram como resultado de uma caminhada solitária pela Natureza. O registo dessa mesma experiência imortaliza-a e permite que seja partilhada e recriada, tal como Long afirma:

*[...] a ideia da caminhada existe apenas nas palavras ou numa fotografia, ou, como já referi, a ideia existe para ser recriada quando quiser. Os trabalhos em si desaparecem, mas a ideia continua para sempre.*<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> “[...] the idea of the walk just exists in the words or a photograph, or as I said before, the idea exists to be remade whenever I want to remake it. The works themselves disappear but the idea goes on forever.” MALPAS, William – op. cit., p. 332.

## Antes

O *antes* é o momento depois da ideia, e prévio à sua realização. É neste momento que é planeada a sua execução, traçado o caminho e recolhida a informação. Ou, em contraste, este momento é ignorado, e parte-se à procura de algo que ainda não se sabe concretamente o que é, mas, devido às experiências anteriores, a direção para chegar ao objetivo já está traçada inconscientemente. Às ideias, chega-se pela intuição ou, como é frequente em muitos artistas, são resultado do processo de um trabalho. A propósito, Long afirma:

*Para as 'margaridas' [ENGLAND, 1968], lembro-me de ter a ideia de sobrepor a minha própria forma num padrão natural da natureza. Mas precisava dum bocado de chão que tivesse os seus próprios padrões, e as margaridas fizeram um bom contraste a preto e branco. Depois foi uma questão de olhar à volta da minha localidade e encontrar tal lugar. Nesse exemplo particular, a ideia veio primeiro. Mas posso pensar em vários trabalhos onde encontrei primeiro o lugar e a ideia seguiu, como SAHARA CIRCLE. Mas, quando o fiz, já carregava ideias na minha cabeça como parte da minha bagagem intelectual [...] Por isso, é apenas uma questão de encontrar os lugares, ou de estar numa caminhada e estar de mente aberta o suficiente para deixar a caminhada e o lugar se escolherem.<sup>67</sup>*

Na verdade, Long está ciente que cada decisão tomada conscientemente, ou alcançada através da intuição, está diretamente ligada às suas experiências e trabalhos anteriores:

*Tudo o que eu faço agora, é informado pela experiência e memórias de caminhadas e trabalhos passados.<sup>68</sup>*

*Eu simplesmente vou de um trabalho para o próximo. Mas o trabalho acumula de qualquer maneira. Não sou ingénuo o suficiente para pensar que é possível fazer um trabalho no mesmo estado de graça divino.<sup>69</sup>*

---

<sup>67</sup> "For the 'daisies' [ENGLAND, 1968], I remember having the idea to superimpose my own shape on a natural pattern of nature. I needed a piece of ground which had its own natural patterns, and daisies made a good black and white contrast. Then it was a question of looking around my locality and finding such a place. So in that particular example the idea came first. But I can think of plenty of works where I found the place first and then the idea followed, like SAHARA CIRCLE. But, by the time I made that, I was already carrying ideas in my head as part of my intellectual baggage [...] So now it's just a matter of finding the places, or being on a walk and being open-minded enough to let the walk and the place choose themselves." SEYMOUR, Anne; FULTON, Hamish; CORK, Richard – op. cit., p. 44.

<sup>68</sup> "Anything I do now is informed by the experience and memories of past walks and works." LONG, Richard; TATE GALLERY OF MODERN ART, ed. lit.; WALLIS, Clarrie, ed. lit. – op. cit., p. 177.

<sup>69</sup> "I just go from one work to the next. But the work builds up anyway. I am not naïve enough to think it's possible to make



Figura 13: *ENGLAND*, 1968

Independentemente de serem determinadas antes ou depois das caminhadas, as ideias, em si mesmas, são bastante simples, e muitas vezes escritas nos títulos, ou descritas nos próprios trabalhos: *Crossing Stones*, *Mind Rock*, *One Hour*, *Walking From a Full Moon to a New Moon*.

O lugar das caminhadas pode ser escolhido por diversas razões, estando frequentemente relacionado com características geográficas, ou topográficas, do lugar.<sup>70</sup> Em várias das suas caminhadas, o itinerário está diretamente relacionado com o percurso dos rios, pois o rio é o único percurso que atravessa as montanhas, e, ao mesmo tempo, fornece água para beber e para trabalhar (desenhos de água):

*Gosto da ideia de que é possível ir ao outro lado do mundo quase num palpite. Posso ter um sentimento ou uma ideia de que algum lugar pode ser interessante, ou talvez que nunca aí tenha estado, ou não saiba nada sobre o mesmo. Essa é uma boa razão para descobrir esse lugar.<sup>71</sup>*

Em trabalhos tais como *From Uncertainty to Certainty*, a estrutura da caminhada pelo Dartmoor envolve vários tipos de caminhada: “para cima, para baixo, devagar, rápido, devagar, norte, sul, este, oeste, em frente, deambular”, e foi definida ao retirar aleatoriamente uma pedra de um saco com uma palavra escrita, que determinava o ritmo, e a direção do artista.<sup>72</sup> Embora haja algum planeamento prévio, os elementos do acaso e do desconhecido estão muito presentes.

---

<sup>70</sup> LONG, Richard; TATE GALLERY OF MODERN ART, ed. lit.; WALLIS, Clarrie, ed. lit. – op. cit., p. 49.

<sup>71</sup> “I like the idea that it is possible to go around the other side of the world almost on a hunch. I may have a feeling or an idea that some place might be interesting, or I may never have been there before, or know nothing about it. That is a good enough reason to find out what that place is like.” SEYMOUR, Anne; FULTON, Hamish; CORK, Richard – op. cit., p. 249.

<sup>72</sup> LONG, Richard; TATE GALLERY OF MODERN ART, ed. lit.; WALLIS, Clarrie, ed. lit. – op. cit., p. 53.

CROSSING STONES

A STONE FROM ALDEBURGH BEACH ON THE EAST COAST CARRIED TO ABERYSTWYTH BEACH ON THE WEST COAST  
A STONE FROM ABERYSTWYTH BEACH ON THE WEST COAST CARRIED TO ALDEBURGH BEACH ON THE EAST COAST

A 626 MILE WALK IN 20 DAYS  
ENGLAND WALES ENGLAND  
1987

Figura 14: *Crossing Stones*, 1987

**M I N D  
R O C K**

BEARING A ROCK IN MIND

AN ELEVEN DAY WALK IN THE MOUNTAINS NORTH OF KYOTO

BEGINNING AND ENDING  
LOOKING AT THE SAME ROCK  
AT RYOANJI

JAPAN WINTER 1992

Figura 15: *Mind Rock*, 1992

SPIDER  
 SLITHER  
 DROPPINGS  
 PAINTING  
 YELLOWISH  
 JUMP  
 SHADOW  
 GRASS  
 ICE  
 SCUFF  
 SQUELCH  
 SOFT  
 BLUE  
 BREATHE  
 HOLLOW  
 BANK  
 RED  
 POOL  
 REEDS  
 GURGLE  
 SWISH  
 REFLECTION  
 SKYLINE  
 BELCH  
 TOR  
 WIND  
 DOWNHILL  
 LOPING  
 SUNLIGHT  
 ROCK  
 CRUNCHING  
 TUSOCKS  
 HEATHER  
 TWIST  
 SQUELCH  
 BUBBLING  
 FLOODLINE  
 SNIFF  
 SLANT  
 SQUINT  
 SHEEP  
 KICK  
 CLITTER  
 SLOPE  
 GURGLING  
 WATCHED  
 SPLASH  
 WARM  
 MOTHS  
 HAZE  
 LARK  
 MOSS  
 BROWNISH  
 SKULL  
 CAW  
 STUB  
 CAWING  
 SLABS  
 ALIGNED  
 SCRUNCH  
 SPIDER

ONE HOUR

A SIXTY MINUTE CIRCLE WALK ON DARTMOOR 1984

Figura 16: *One Hour*, 1984

## **WALKING FROM A FULL MOON TO A NEW MOON**

FOURTEEN DAYS OF WANING MOONLIGHT IN THE SIERRA NEVADA SPAIN 2009

Figura 17: *Walking From a Full Moon to a New Moon*, 2009

## **Durante**

O *durante* é o momento da realização da “*coisa*”, no caso de Long: da ideia. É ao longo deste momento que é feita uma caminhada (ação), e onde podem também surgir, resultante da mesma, esculturas (acontecimento) num lugar não previamente definido, no qual o artista vai de encontro à Natureza. As esculturas traduzem a experiência vivida durante a ação, e, deste modo, assumem a função de ligação entre a “*coisa*”. É também ao longo deste momento que se pode fazer o registo do acontecimento, ou, posteriormente, depois da ação.

Como já referimos, vários são os fatores que afetam o momento especial e decisivo de criação: luz, vento, calor, frio, som, olfato, ambiente, até mesmo as imperfeições desempenham um fator importante no surgimento deste sentimento, questionavelmente, sublime. No entanto, é neste momento que a intuição assume controlo sobre o pensamento lógico:

*[...] quando chego a um lugar incrível, não tenho que fazer essa decisão [de escolher o lugar]. Tenho uma sensação instantânea que este é o lugar e aqui estão as pedras e eu tenho apenas que fazer o que tenho a fazer.*<sup>73</sup>

*Tem que ser a coisa certa. É difícil analisar. Não afirmaria que seja algo místico. Penso que recebo a minha energia ao estar na estrada, ao ter o mundo a passar por mim. Esse é o momento no qual estou consciente da energia no mundo e em mim. Suponho que essa seja a ideia de que alguns lugares são mais potentes que outros.*<sup>74</sup>

Long observa e absorve a Natureza, segue o seu instinto, e executa a obra pelo simples facto de fazer sentido no momento, utilizando o corpo como instrumento de transmissão da energia da Natureza, absorvida durante a caminhada, mas também como ferramenta de medição do tempo do espaço. As obras são feitas à escala humana, criadas utilizando o próprio corpo, à velocidade e ritmo do

---

<sup>73</sup> “[...] when I come to an incredible place I don’t have to make that decision. I have an instantaneous feeling that this is the place and here are the stones and I just get on with it.” SEYMOUR, Anne; FULTON, Hamish; CORK, Richard – op. cit., p. 250.

<sup>74</sup> “It’s got to be the right thing. It’s difficult to analyze. I wouldn’t make any claims to be mystical. I think I get my energy from being out on the road, having the world going past me. That’s the time when I’m conscious of the energy in the world and in me. I suppose that’s the idea that some places are more potent than others.” *Ibid.*, p. 105

mesmo: 622 milhas em vinte e dois dias, 173 milhas em sete marés e meia, de *Portishead* a *Weybourne* em nove dias, do Outono ao Inverno em catorze dias:

*Uma escultura na paisagem, quando realmente acontece de uma boa maneira, é como uma celebração do lugar e dos meus sentimentos de estar ali e de ter a ideia certa no momento certo, e de tudo resultar de uma boa maneira.*<sup>75</sup>

Fazer uma escultura pode ocupar apenas meia hora, em comparação com uma caminhada que dura dias ou semanas. A aparência formal da escultura não é a sua preocupação principal, embora assuma uma forma física, cuja origem está na ideia. Uma comparação pode ser feita entre as esculturas e um nó numa corda: a corda como uma linha caminhada, e o nó como um acontecimento que marca um lugar ao longo da mesma. Neste caso, um nó funciona tal como um círculo feito no chão: como um ponto de paragem, enquanto a linha movimenta o olhar e a mente numa certa direção. São pontos de paragem que traduzem um momento, em que tudo está em harmonia e equilíbrio:

*Há milhões de pedras no mundo, e quando eu faço uma escultura, tudo o que faço é tirar algumas dessas pedras, juntá-las e, pô-las num círculo e mostrar. Assim, é possível não só encontrar o lugar certo, mas também juntar elementos, com a esperança de que seja da maneira correta, e dizer que é disto que o mundo é feito. Isto é um microcosmo. Isto é uma maneira de olhar para o mundo. Esta é a minha posição.*<sup>76</sup>

Para além das esculturas, Long regista por escrito os lugares, objetos ou acontecimentos, resultando no final da caminhada um texto, o qual, tal como as esculturas, nos direcionam para a experiência. A escolha do meio é inteiramente decidida pelo artista antecipadamente, durante o *antes*, ou ignorada e decidida no *durante*, consoante a experiência e a situação:

---

<sup>75</sup> "A sculpture in a landscape, when it really happens well in a good way, is like a celebration of the place and my feelings of me being there and having the right idea at the right time and everything coming together in a good way." SEYMOUR, Anne; FULTON, Hamish; CORK, Richard – op. cit., p. 251.

<sup>76</sup> "There are millions of stones in the world, and when I make a sculpture, all I do is just take a few of those stones and bring them together and put them in a circle and show you. So as well as finding the right place, you can also bring things together, hopefully in the right way, and say this is what the world is made of. This is a microcosm. This is one way to look at the world. This is my position." *Ibid.*, p. 45.

*Escolho o meio para se adaptar à ideia. Por essa razão, se faço, por exemplo, um belo círculo de pedras nos Andes, é muito melhor tirar uma fotografia; mas, se faço uma caminhada na Grã Bretanha e coloco uma pedra por dia na estrada, durante trinta e três dias, já é melhor descrever essa escultura usando palavras que ter trinta e três fotografias.<sup>77</sup>*

Por vezes, as palavras subtraem a beleza à Natureza, e não são o melhor meio para refletir uma experiência, que pode ser transmitida através da simples utilização gestual do corpo. Noutras, apenas através da palavra é que se consegue alcançar a ideia, quando o corpo ou escultura não o permitem, pois “as palavras podem contar uma história de tempo, ou de lugares, ou de ações, e uma fotografia apenas pode mostrar um momento.”<sup>78</sup> No caso da caminhada pelas montanhas Hoggar, o acontecimento não foi nem uma escultura nem um texto, mas a ação de bater duas pedras uma na outra.

*[...] quando estava no topo da montanha no Hoggar, parecia-me um foco de energia incrível. Não quer dizer que os montanhistas não possam ter o mesmo tipo de sentimento transcendental quando estão no topo da montanha. Tenho a certeza que sim. Eu apenas fiz arte sobre isso ao bater pedras. [...] foi o facto de que o silêncio e o espaço eram tão grandes que me pareceu apropriado fazer uma peça de som.<sup>79</sup>*

O facto de tanto o artista, como os montanhistas, poderem viver uma experiência de harmonia com a Natureza, no auge de uma caminhada, permite que o observador se possa realmente relacionar com a obra, e alcançar *a experiência*, pois é algo feito no mundo real, e em circunstâncias reais.

---

<sup>77</sup> LONG, Richard [et. al.] – Richard Long em Braga, p. 3.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> “[...] when I was on that mountaintop in the Hoggar, that seemed like an amazing focus of energy to me. That’s not to say that mountaineers can’t have the same kind of transcendental feeling when they’re on top of a mountain. I’m sure they do. It’s just I’ve made art about it by clapping stones together. [...] it was the fact that the silence and the space were so big that it seemed appropriate to make a sound piece.”SEYMOUR, Anne; FULTON, Hamish; CORK, Richard – op. cit., p. 105

TWO SAHARA STONES

SITTING ON A MOUNTAINTOP  
IN THE HOGGAR  
CLAPPING TWO FLAT STONES TOGETHER  
A THOUSAND TIMES

1988

Figura 18: *Two Sahara Stones*, 1988

Independentemente dos meios escolhidos, todos eles são o resultado de uma permanência do artista num lugar remoto da Natureza, em solidão. O isolamento social permite a Long usar todo o seu tempo para caminhar, sem qualquer tipo de distração. Durante uma ação (caminhada) aparentemente monótona, repetitiva e longa, a mente tem tempo para pensar infinitamente sobre tudo, porém, está na maior parte das vezes concentrada na ação. Não de um modo perfeccionista, mas de um modo meditativo. Tornamo-nos conscientes da nossa própria respiração, dos sons, dos reflexos, de cada toque, da luz e da sombra. No caso de Long, caminhar transforma-se em algo meditativo e relaxante:

*[...] Penso que numa caminhada a vida torna-se bastante simples e focada. E todo o tipo de detritos e distrações do dia-a-dia desaparecem de modo a que possas realmente concentrar-te. Uma jornada por uma região selvagem torna-se num foco fantástico de concentração. Consigo absorver-me totalmente no lugar e no meu trabalho.<sup>80</sup>*

*[...] pode-se pensar em tudo. Penso que o que posso dizer é que, de alguma maneira, o relaxamento rítmico de caminhar muitas horas a cada dia, coloca-me num estado de espírito que liberta a imaginação.<sup>81</sup>*

Ao caminhar durante mil milhas, a noção de tempo torna-se profundamente subjetiva, e caminhar transforma-se num ritmo meditativo. No entanto, este ritmo meditativo é temporariamente suspenso quando todos os elementos da Natureza se alinham com os elementos do ser humano, e o mesmo ascende. Tal como no Budismo Zen, a iluminação (*Satori*) é alcançada através da meditação (*Zazen*), isto é, no caso de Long, a experiência (iluminação) é alcançada através da caminhada (meditação). É neste momento de iluminação que Long “ascende”, e dá origem às suas esculturas, como que involuntariamente. Toda a experiência vivida, e caminhada até então, culmina numa ação “gestual”, ao longo da qual a noção de tempo é inexistente, tal como na Natureza:

---

<sup>80</sup> “[...] I think on a walk life becomes very simple and focused. And all the sort of rubbish and distractions of everyday life fall away so you can really concentrate. A journey in the wilderness becomes a fantastic focus of concentration. I can get totally absorbed in the place and totally absorbed in my work.” TUFNELL, Ben, ed. lit. – op. cit., p. 72.

<sup>81</sup> “[...] you can think about everything. I think all I can say is that somehow having the rhythmic relaxation of walking many hours each day puts me into a state of mind which frees the imagination.” SEYMOUR, Anne; FULTON, Hamish; CORK, Richard – op. cit., p. 249.

*É apenas um pressentimento. As ideias aparecem do nada. [...] Nessas situações nada é preconcebido. Acontece, espontaneamente.*<sup>82</sup>

Ao terminar este momento, Long olha para o resultado (linha, círculo, cruz, espiral) por apenas alguns momentos antes de partir, da mesma maneira que quem desenha e se afasta do mesmo, de modo a conseguir vê-lo melhor no seu todo. Este olhar final regista a memória do lugar, e é afetado pela luz, pela hora ou pelos seus próprios sentimentos.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> "It's just a feeling. Ideas almost come from nowhere. [...] In those situations nothing is preconceived. It just happens, spontaneously." TUFNELL, Ben, ed. lit. – op. cit., p. 66.

<sup>83</sup> HAAS, Philip – Stones and flies : Richard Long in the Sahara [Registo vídeo]. 2007.

## **Depois**

O *depois* é tudo o que sucede a realização da ideia (*durante*). É neste momento que é registada a ação (quando não é feito no *durante*), de modo a poder partilhar uma experiência, que é, em si, bastante pessoal, e realizada em lugares remotos, e se procede também à sua interpretação. É também neste momento que a experiência é transportada de um lugar remoto para a galeria, ou um outro espaço de exposição, para dar a conhecer ao público o que foi realizado. Este facto leva à (inevitável) criação de uma nova experiência: a do observador. Assim, existem agora duas experiências diferentes: a experiência do artista durante a ação, e a experiência do público através da interpretação do registo da ação, sendo, no entanto, objetivo do artista que o observador consiga penetrar na experiência original através da documentação que lhe é apresentada. O processo, formas e ideias simples, juntamente com a objetividade das obras, e ausência de simbolismos, reduz as distrações ou obstáculos ao mínimo. Deste modo, e visto que as obras valem por si mesmas, são criadas as circunstâncias necessárias para o observador ter uma “verdadeira” experiência.

Após a criação de qualquer tipo de obra artística sucede (em grande parte das vezes) o registo da mesma, o qual assume diversas formas e meios, e pode ainda assumir várias funções em relação à obra de arte. Richard Long documenta as suas caminhadas com uma imagem do lugar - uma fotografia ou mapa – ou através de um texto, onde descreve a ideia em particular, como, por exemplo, *A Walk Across Ireland*, ou aponta certos factos ou elementos da caminhada. Um texto é uma descrição, ou história, de um trabalho na paisagem, e para Long é a maneira mais simples, e elegante, de apresentar uma ideia, que pode ser uma caminhada ou uma escultura, ou ambas.<sup>84</sup> Ao documentar a caminhada através destes meios, a experiência é preservada, o que é bastante útil, dada a inevitável efemeridade das obras, e a natureza bastante pessoal de uma caminhada num lugar remoto. Essa mesma documentação pode futuramente ser utilizada como meio de comunicação e de partilha de uma

---

<sup>84</sup> LONG, Richard; TATE GALLERY OF MODERN ART, ed. lit.; WALLIS, Clarrie, ed. lit. – op. cit., p. 147. – in Notes on Works 2000-2001, published in walking the line, London, 2002

experiência / acontecimento passado, visto grande parte das ações e acontecimentos serem realizados em locais remotos, não facilmente acessíveis. Deste modo, a fotografia assume uma função útil e prática:

*No princípio a fotografia foi apenas um método para registrar algo que eu tinha feito algures e que me permitia mostrá-lo a alguém posteriormente. Era mesmo só uma espécie de registo, para comunicar. De então para cá, a fotografia adquiriu uma função muito concreta no meu trabalho, porque, por via da imagem, resgata, para o universo da arte, esculturas remotas que poderiam ficar perdidas na paisagem, ou a milhares de milhas de distância, ou que poderiam desaparecer a qualquer momento, enfim, todo esse tipo de trabalhos. De certo modo, a fotografia é útil e versátil porque me pode permitir realizar um trabalho fotográfico, ou ter as fotografias num jornal, num livro, ou num catálogo. Têm uma certa função prática.<sup>85</sup>*

No entanto, todas estas variantes de meios são diferentes respostas à mesma pergunta, ou seja, todas elas caminham na mesma direção com o mesmo objetivo: a experiência:

*Para mim [os meios] são intercambiáveis. As fotografias, as caminhadas, as esculturas, os trabalhos de texto, são todos apenas variações formais, apenas diferentes maneiras de fazer sempre a mesma coisa.<sup>86</sup>*

A fotografia é algo indispensável para um artista; Long utiliza a máquina fotográfica para gravar as suas obras, mas de uma maneira em que consegue separar-se do domínio técnico e convencional das técnicas de impressão. As suas fotografias são diretas, cruas, habitualmente a preto e branco, e proporcionam a acessibilidade a lugares onde realiza as suas experiências artísticas: “Certas esculturas são vistas por poucas pessoas, mas podem ser conhecidas por muitas.”<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> LONG, Richard [et. al.] – Richard Long em Braga, p. 3.

<sup>86</sup> “For me they’re interchangeable. The photos, the walks, the sculptures, the text works, they’re all just formal variations, just different ways of a sort of doing the same thing all the time.” LONG, Richard; BONELLI, Stefania; LELIE, Herman – op. cit., p. 309

<sup>87</sup> “Some sculptures are seen by few people, but can be known by many” LONG, Richard; TATE GALLERY OF MODERN ART, ed. lit.; WALLIS, Clarrie, ed. lit. – op. cit., p. 143. - in ‘five, six, pick up sticks, seven, eight, lay them straight’, published on the occasion of the solo exhibition at Anthony d’Offay Gallery, London, 1980

A experiência deve ser partilhada de uma maneira simples e direta, de modo a não “contaminar” ou alterar a experiência, e de modo a que permita ao observador concentrar-se no trabalho em si:

*[...] normalmente eu apenas dou um passo atrás, aponto a camera fotográfica, e tento por tudo em foco. Mesmo sendo necessário tirar uma boa fotografia, as fotografias devem ser o mais simples possível para que, quando as pessoas olharem para a fotografia, não sejam deslumbradas por lentes de grande angular ou efeitos especiais. Visto que a minha arte é bastante simples e direta, acho que as fotografias têm que ser bastante simples e diretas, de modo a que a sensação do trabalho seja alcançada com precisão. É por isso que a maior parte das fotografias são tiradas ao nível do olho.<sup>88</sup>*

Esta abordagem simples, e quase rotineira de Richard Long, em relação à fotografia, é também partilhada por outros artistas, que se preocupam com o registo de uma experiência, tal como Andy Goldsworthy, quando utiliza películas e lentes normais, sem filtros. Neste contexto, Goldsworthy afirma:

*A fotografia não precisa de se enruguar e cair para o chão para que a mudança seja parte do propósito. É uma experiência ao ar livre expressa num lugar interior que utiliza as convenções desse lugar para manter o seu significado claro. [...] esse trabalho não só explora a relação entre o interior e exterior ao longo da imagem, enfatiza a fisicalidade do que eu faço.<sup>89</sup>*

Fotografias serenas e profundamente silenciosas, que embora registem a escultura e, até certo ponto, a atmosfera do lugar criado, deixam de parte (devido às limitações do próprio meio) fatores que também contribuíram para a criação da mesma, como o som do vento, ou o silêncio abafado, e o cheiro das rochas, da relva ou do rio. O observador pode apenas imaginar e tentar recriar, com base nas suas experiências prévias, a atmosfera do lugar que ajuda a criar este momento único.

---

<sup>88</sup> “[...] normally I just step back and point the camera and try and get it in focus. Even though it is necessary to get a good photograph, the photographs should be as simple as possible so that when people look at the photograph they are not dazzled by wide-angled lenses or special effects. Because my art is very simple and straightforward, I think the photographs have got to be fairly simple and straightforward, so that the feeling of the work somehow accurately comes through. That is why most of the photographs are taken from eye level.” SEYMOUR, Anne; FULTON, Hamish; CORK, Richard – op. cit., p. 252.

<sup>89</sup> “The photograph does not need to shrivel and fall to the ground for change to be part of purpose. It is an outdoor experience expressed in an indoor place that uses the conventions of that place to keep its meaning clear. [...] not only does such work explore the relationship between indoor and outdoor alongside the image, it emphasizes the physicalness of what I do.” GOLDSWORTHY, Andy, 1956-; ADAMS, Clive, colab.; FRIEDMAN, Terry, ed. lit. – op. cit., p. 9.

## ***Non-site***

Tal como outros artistas que trabalhavam na Natureza, ou em lugares remotos faziam *non-sites*, Long também traz as suas esculturas para o interior de galerias ou museus. Sem dúvida que sente alguma frustração, pois estes trabalhos nunca alcançarão a qualidade dos trabalhos na paisagem. No entanto, representam o envolvimento de Long com a terra e os seus materiais.<sup>90</sup> O próprio artista faz a distinção entre caminhadas e trabalhos fotográficos. Desde cedo, Long criou uma outra categoria de trabalhos destinados a espaços interiores e de galeria, paralelamente e complementando os trabalhos feitos na própria paisagem, pois “há um raciocínio diferente quando se faz uma obra num ermo, na paisagem, ou quando se faz uma escultura num museu, ou numa galeria, ou ainda quando a escultura é realizada num ambiente de jardim.”<sup>91</sup>

Estes trabalhos habitualmente feitos com os mesmos materiais que os trabalhos na Natureza, ou seja, pedras, ramos de árvores e água (*mud works*, feitos com as suas mãos ou pés nas paredes ou chão). Estes trabalhos *non-site*, são formalmente semelhantes aos feitos na paisagem: linhas, círculos, espirais, cruzeiros.<sup>92</sup> Neste caso, as obras proporcionam uma plataforma para chegar à ideia (que não pode ser diretamente representada) através das partes que a constituem.

Por exemplo, a escultura *Untitled*, de 1967, que consistia num círculo feito com paus de madeira, cortado ao meio por uma linha diagonal, foi inicialmente feita em Westmoreland, e mais tarde refeita e exibida na escola de St. Martin. Ao verem o trabalho, os espectadores recebiam um papel com uma fotografia na qual estava escrito: “A escultura nesta fotografia foi tirada às 15 horas a 13 de Abril em Westmoreland (SD532918). A diagonal apontava para a posição do sol naquele momento. Sete dias depois, a diagonal da escultura neste chão foi fixada pela posição do sol às 16 horas. As duas esculturas são registos de duas posições históricas de um terceiro objeto relativo em movimento, e estão separadas pelo tempo de 168 horas e uma distância de 225 milhas. São do

---

<sup>90</sup> BEARDSLEY, John – *Earthworks and Beyond : Contemporary Art in the Landscape*, 1989, p. 42.

<sup>91</sup> LONG, Richard [et. al.] – *Richard Long em Braga*, p. 1.

<sup>92</sup> LONG, Richard; TATE GALLERY OF MODERN ART, ed. lit.; WALLIS, Clarrie, ed. lit. – op. cit., p. 48.

mesmo tamanho e realizados de componentes semelhantes. Assim, dois objetos tornaram-se relacionáveis, um com o outro, através de um terceiro, num contexto de tempo e distância, memória e viagem.”<sup>93</sup>

Ou seja, a “coisa” só pode ser alcançada, não apenas pela interpretação de um dos círculos, mas através destas três partes em harmonia. Observar um dos círculos na galeria não é suficiente para o observador alcançar a ideia, é necessário quebrar as barreiras de tempo, de espaço, e de distância, de modo a alcançá-la.

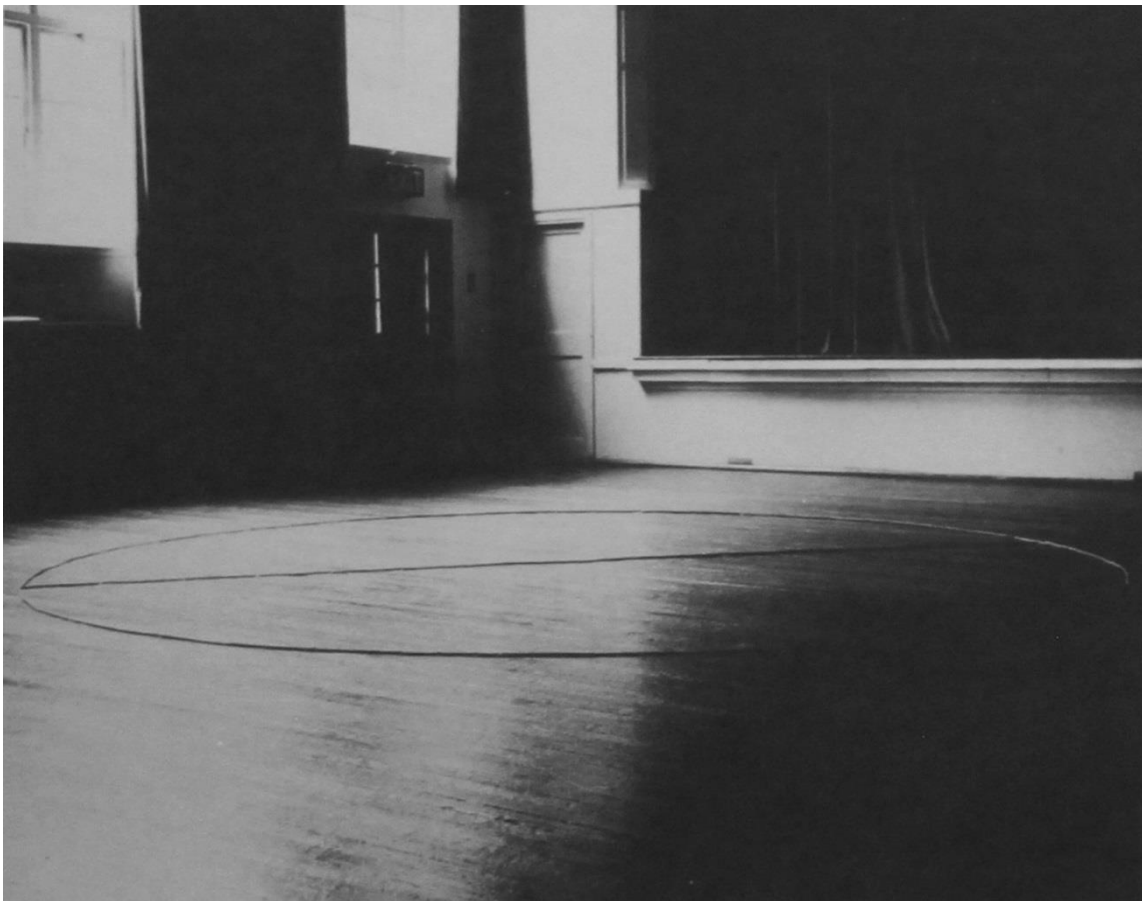


Figura 19: *Untitled*, 1967

---

<sup>93</sup> “The sculpture in this photograph was made at 3 p.m. April 13 in Westmoreland (SD532918). The diagonal pointed to the position of the sun at that time. Seven days later the diagonal of the sculpture on this floor was fixed by the sun’s position at 4 pm. The two sculptures are records of two historical positions of a third relatively moving object, and are separated by the time of 168 hours and a distance of 225 miles. They are the same size and made of similar components. Thus two objects become related to each other via a third in a context of time and distance, memory and travel” LONG, Richard; TATE GALLERY OF MODERN ART, ed. lit.; WALLIS, Clarrie, ed. lit. – op. cit., p. 48.

Os trabalhos de Richard Long não devem ser vistos como uma explicação objetiva da Natureza, ou do ser humano, mas como uma plataforma de iniciação, de questionamento e de exploração. A confrontação do observador com uma obra aparentemente abstrata, mas formalmente simples e intuitiva, criada no mundo real, utilizando a ferramenta com que todos nós nos podemos relacionar (o corpo humano), faz-nos questionar a nossa própria definição de arte. Embora os seus trabalhos devam valer por si próprios, e idealmente não necessitem de qualquer explicação ou referências, é também importante perceber que, qualquer tipo de trabalho apresentado sem nenhum contexto ou explicação a um público que não conhece o conteúdo das obras, está sujeito a diversos tipos de julgamento e interpretação. Todas as nossas interpretações são direta ou indiretamente influenciadas pelas nossas experiências prévias, ou seja, é impossível que uma obra se represente a si própria perante um público com diferentes experiências, vidas e contextos, e atinga uma unanimidade na sua interpretação. Sem qualquer informação de que, por exemplo, os seus trabalhos são o que são, e que não implicam qualquer tipo de simbolismo, pode levar um observador a interpretar as formas geométricas em sentido contrário. O desvio do contacto com a experiência original, juntamente com a falta de contexto das obras, pode levar o observador a uma falsa experiência, ou interpretação desviante, tanto por não a ter experienciado em primeira mão, ou por se deixar condicionar exclusivamente pela sua subjetividade:

*Coisas são experienciadas, mas não de tal forma em que sejam compostas numa experiência. Existe distração e dispersão; o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e o que obtemos, estão em desacordo um com o outro. Em contraste com essa experiência, temos uma experiência quando o material experienciado corre o seu curso para a realização. É somente deste modo que é integrada e demarcada no fluxo geral das experiências. [...] Tal experiência é um todo e traz consigo a sua própria qualidade individual e autossuficiência. É uma verdadeira experiência.*<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> "Things are experienced but not in such a way that they are composed into an experience. There is distraction and dispersion; what we observe and what we think, what we desire and what we get, are at odds with each other. In contrast with such experience, we have an experience when the material experienced runs its course to fulfillment. Then and then only is it integrated within and demarcated in the general stream of experience from other experiences. [...] Such an experience is a whole and carries with it its own individualizing quality and self-sufficiency. It is an experience." DEWEY, John – Art as Experience, 1980, p. 35.

Foi por este mesmo motivo que, em 1980, Long publicou “*Five, six pick up sticks Seven, eight lay them straight*”, e dois anos mais tarde “*Words after the fact*”,<sup>95</sup> com o intuito de esclarecer os princípios pelos quais os seus trabalhos eram realizados:

*[...] fazer algo deste género é um grande esforço. Nos primeiros anos, tinha esta ideia ingénua de que o trabalho deveria falar por si próprio, mas é claro que não funciona assim. Penso que o trabalho torna-se conhecido até um certo ponto, depois as pessoas começam, de qualquer maneira, a escrever sobre o mesmo e torna-se um pouco como os sussurros chineses. Se só houver apenas alguns artigos escritos por pessoas mal informadas, se isso for tudo o que houver sobre ti, então esses artigos assumem uma importância que não deveriam ter. Por isso, fiz a minha primeira obra escrita de maneira a tentar esclarecer o assunto. Essa foi a razão para fazer as afirmações, o ‘Five, six, pick up sticks’.*<sup>96</sup>

Embora os trabalhos de Long não necessitem de ser “explicados”, é necessária uma base contextual a partir do qual podemos interpretar, imaginar, e recriar. É então necessário compreender aprioristicamente que as obras de Long, como já referido, não são apenas compostas pela sua parte física, mas são caminhadas que levam à criação da *experiência*, do objeto físico, da fotografia, do texto e do mapa, elementos que assumem uma grande importância mais ou menos documental. Enquanto as obras físicas são diretas, e apelam aos sentidos diretamente, as restantes apelam à mente e à imaginação, através de palavras-chave, que definem os momentos da caminhada, tais como tempo, objetos ou lugar:

*Uma escultura alimenta os sentidos diretamente num lugar.*

*Uma fotografia ou texto alimentam a imaginação por extensão a outros lugares.*

*Cada trabalho é simples e contemplativo.*

*Uma escultura ordena e concentra materiais.*

*Uma caminhada é uma maneira simples de passar e ordenar o tempo.*<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> “In the next straight walk I made, a line in the grass became a line drawn on a map” CLARRIE, Wallis, ed. lit. – op. cit., p. 80.

<sup>96</sup> “[...] doing something like this is a struggle. In the early years I had this naïve idea that the work should speak for itself, but of course it doesn’t actually work like that. I think if the work becomes well known to a certain extent then people start writing about it anyway and it’s a bit like Chinese whispers. If there are only a few articles written by misinformed people, if that’s all there is about you, then those articles take on an importance that they shouldn’t have. So I did my first piece of writing in a way to try and set the record straight. That was the reason for doing the statements, the ‘Five, six, pick up sticks’.” TUFNELL, Ben, ed. lit. – op. cit., p. 62.

<sup>97</sup> “A sculpture feeds the senses directly at a place. A photograph or text feeds the imagination by extension to other

## Conclusão

Ao longo da história, a definição e o que pode ser considerado arte foi e continua a ser sujeito a interpretações, abordagens e respostas diferentes, como reação aos fatores que caracterizam cada período histórico. Porém, cada abordagem surge, não como uma revolução, mas como uma evolução natural e progressiva, dos estilos e mentalidades artísticas presentes desses períodos.

A questão que foi colocada de início pretendia responder à questão ou possibilidade de um acontecimento criar uma experiência artística, e se converter em obra, divisando, tanto quanto possível, os limites do objeto face a essa mesma experiência. A arte, nomeadamente na escultura, está habitualmente ligada a uma vertente física, resultante da materialização das ideias, dos sentimentos, entre outras possibilidades. Esta materialização, ou seja, a tradução de algo imaterial em algo palpável e concreto, assume geralmente o papel de obra de arte, e, ao mesmo tempo, é a ligação entre o artista e o observador. Ao assumir a arte como experiência, essa vertente física e concreta é posta em causa, pois uma experiência é, por natureza, imaterial, e profundamente subjetiva. Para explorar esta questão, foi analisado o trabalho de Richard Long, e o modo como transforma a sua experiência de caminhar em obra de arte.

Através da análise das obras de Long, e do processo de realização de uma caminhada, é possível concluir que Long, ao caminhar, deixa a sua marca na Natureza, a qual, por mais efémera e subtil que seja, é o resultado de uma experiência cumulativa, a experiência de caminhar. Esta caminhada individual, não performativa, em cenários da Natureza, e a um ritmo meditativo, aproxima-o das suas raízes enquanto ser humano, e proporciona-lhe um ambiente de livre imaginação e criatividade. É neste cenário que é possível experienciar um sentimento sublime, ou um momento de iluminação, isto é, caso todas os fatores que constituem uma experiência artística se harmonizem, mesmo que por um breve momento, é possível viver uma “experiência”. Dado o seu carácter

---

places. Each work is simple and contemplative. A sculpture orders and concentrates materials. A walk is a simple way to pass and order time.” TUFNELL, Ben, ed. lit. – op. cit., p. 29.

subjetivo, e a impossibilidade de ser diretamente definida, uma “experiência” é apenas compreensível experienciando-a, no entanto, podemos tentar compreendê-la, relacionando-a com o conceito do sublime ou do Budismo Zen. Enquanto um sentimento sublime pode ser compreendido pela passagem do ser humano pela sua totalidade perante um cenário absoluto, o Budismo Zen alcança-a através da meditação. Ambos abordam este momento do presente, no qual se vive uma experiência transcendente e genuína. Porém, o “poder” que esta “experiência” contém, e que faz com que se distinga de todas as outras possíveis experiências, é precisamente o facto de não poder ser definida com precisão. A subjetividade que a “rodeia” leva o ser humano a procurá-la, não pela sua natureza curiosa, mas pelo medo da existência de algo incerto, e que não pode ser definido.

Quer seja através de uma caminhada meditativa, ou do confronto com um cenário absoluto, esta “experiência” surge num momento não definido ao longo da caminhada de Long, e dá origem a um acontecimento, isto é, a uma escultura, um texto, um mapa, ou uma fotografia, que “marcam” a sua presença e registam tal “experiência”. Estas “marcas” são, de facto, a vertente física dos seus trabalhos, e são também as mesmas, que são partilhadas publicamente, e que possibilitam a tentativa de alcançar a essência da obra. Porém, ao compreender que a essência da obra se encontra na experiência do artista, estas esculturas, fotografias, mapas e textos, desempenham, muitas vezes, um papel meramente funcional ou documental perante a genuína obra de arte, proporcionando ao espectador uma plataforma de contacto com a obra, embora a título “póstumo”, isto é, depois de “acontecer”. Deste modo, as obras “visíveis” de Richard Long são a única ligação entre a experiência do artista e a possível recriação, ou imaginação, da mesma por parte do observador.

Uma obra de arte não necessita de ser algo complexo, visualmente apelativo, ou mesmo um evento, deve poder também ser algo subtil para ser contemplado num cenário determinado, e favorável. A simplicidade formal e a simplicidade da ação pode apenas ser atingida quando o artista consegue criar algo num estado de “pureza”, semelhante ao de uma criança, no qual os únicos fatores, são os que o rodeia nesse preciso momento. Será apenas alterando a nossa abordagem à materialização da obra, que poderá ser possível assumir uma experiência como uma obra de arte.

## Índice de Imagens

Figura 1: Richard Long “*A Line Made by Walking*”, 1967. Fotografia de Richard Long. <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>

Figura 2: Richard Long “*A Ten Mile Walk England*”, 1968. Fotografia de Richard Long. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/ten-miles-on-exmoor>

Figura 3: Richard Long “*Ireland*”, 1967. Fotografia de Richard Long. <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/ireland.html>

Figura 4: Richard Long “*Bristol*”, 1967 / 2015. Fotografia de Richard Long. [http://www.richardlong.org/Exhibitions/2015/bristol\\_1967\\_2015.html](http://www.richardlong.org/Exhibitions/2015/bristol_1967_2015.html)

Figura 5: Richard Long “*England*”, 1967. Fotografia de Richard Long. Long, Richard – RICHARD LONG : DESIGN RICHARD LONG, p. 43.

Figura 6: Robert Smithson “*Spiral Jerry*”, 1970. Fotografia de Hikmet Loe. <http://www.artistsofutah.org/15bytes/10apr/page5.html>

Figura 7: Richard Long “*Whirlwind Spiral*”, 1988. Fotografia de Richard Long. <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/wlwind.html>

Figura 8: Richard Long “*Barranca del Cobre Watermarks*”, 1987. Fotografia de Richard Long. SEYMOUR, Anne; FULTON, Hamish; CORK, Richard – Richard Long : Walking in Circles, p. 113.

Figura 9: Richard Long “*Walking Stones*”, 1995. Texto de Richard Long. <http://www.richardlong.org/Textworks/2011textworks/31.html>

Figura 10: Richard Long “*West East Line*”, 1991. Fotografia de Richard Long. LONG, Richard - RICHARD LONG : MOUNTAINS AND WATERS, p. 22.

Figura 11: Richard Long “*Nomad Circle*”, 1996. Fotografia de Richard Long. <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/nomad.html>

Figura 12: Richard Long “*Walking a Circle in the Mist*”, 1986. Fotografia de Richard Long. <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/circmist.html>

Figura 13: Richard Long *“ENGLAND”*, 1968. Fotografia de Richard Long.  
<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/england.html>

Figura 14: Richard Long *“Crossing Stones”*, 1987. Texto de Richard Long.  
<http://www.richardlong.org/Textworks/2011textworks/27.htm>

Figura 15: Richard Long *“Mind Rock”*, 1992. Texto de Richard Long.  
<http://www.richardlong.org/Textworks/2011textworks/32.html>

Figura 16: Richard Long *“One Hour”*, 1984. Texto de Richard Long.  
<http://www.richardlong.org/Textworks/2011textworks/41.html>

Figura 17: Richard Long *“Walking From a Full Moon to a New Moon”*, 2009.  
Texto de Richard Long.  
[http://www.richardlong.org/Textworks/2012textworks/full\\_to%20\\_new\\_moon.html](http://www.richardlong.org/Textworks/2012textworks/full_to%20_new_moon.html)

Figura 18: Richard Long *“Two Sahara Stones”*, 1988. Texto de Richard Long.  
<http://www.richardlong.org/Textworks/2011textimages/26w.jpg>

Figura 19: Richard Long *“Untitled”*, 1967. Fotografia de Richard Long. LONG, Richard; TATE GALLERY OF MODERN ART, ed. lit.; WALLIS, Clarrie, ed. lit.  
– Richard Long : Heaven and Earth, p. 48.

## Bibliografia

- BEARDSLEY, John - **Earthworks and Beyond : Contemporary Art in the Landscape**. New York : Abbeville Press, cop. 1989. ISBN 0-89659-963-9.
- CARLOS, Isabel [et. al.] – **Do Sublime On the Sublime**. Lisboa : Sociedade Lisboa 94, 1994. ISBN 88-435-4886-7.
- CLARRIE, Wallis, ed. lit. – **STONES, CLOUDS, MILES : A RICHARD LONG READER**. London : Ridinghouse, 2017. ISBN 978-1-909932-30-2.
- DEWEY, John – **Art as Experience**. New York : Perigree Books, 1980. ISBN 0-399-50025-1.
- FERGUSON, Frances – **Solitude and the Sublime : Romanticism and the Aesthetics of Individuation**. New York London : Routledge, 1992. ISBN 0-415-90548-6.
- FOSTER, Hal; [et. al.] – **art since 1900 : modernism, antimodernism, postmodernism**. New York : Thames and Hudson, 2004. 2 vol. ISBN 978-0-500-28535-0
- FURLONG, William – **Audio Arts : Discourse and Practice in Contemporary Art**. London : Academy Editions, 1994. ISBN 1-85490-363-2.
- GOLDSWORTHY, Andy, 1956-; ADAMS, Clive, colab.; FRIEDMAN, Terry, ed. lit. – **Hand to Earth : Andy Goldsworthy : Sculpture 1976-1990**. London : Thames and Hudson, 2004. ISBN 0-500-51172-1.
- LIPPARD. Lucy R. – **Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972....** Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 1997. ISBN 0-520-21013-1.
- LONG, Richard – **Five, Six, Pick up Sticks Seven, Eight, Lay Them Straight**. London : Anthony d'Offay Gallery, 1980.
- Long, Richard – **RICHARD LONG : DESIGN RICHARD LONG**. trad. de Flaminia Alvin, Nigel Ryan. Milan : Electa, 1994. ISBN 88-435-4892-1.

- LONG, Richard - **RICHARD LONG : MOUNTAINS AND WATERS**. New York : George Braziller, 1993. ISBN 0-8076-1293-6.
- LONG, Ricahrd [et. al.] – **Dialog : Richard Long – Jivya Soma Mashe**. Köln : Buchhandlung Walther König, 2003. ISBN 3-88375-753-5.
- LONG, Richard [et. al.] – **Richard Long em Braga**. Braga : Galeria Mário Sequeira, 1999. ISBN 972-98332-0-6.
- LONG, Richard; BONELLI, Stefania; LELIE, Herman – **Richard Long : Walking the Line**. New York : Thames and Hudson, cop. 2002. ISBN 0-500-51066-0.
- LONG, Richard; TATE GALLERY OF MODERN ART, ed. lit.; WALLIS, Clarrie, ed. lit. – **Richard Long : Heaven and Earth**. London : Tate Publishing, cop. 2009. ISBN 978-1-85437-841-5.
- MALPAS, William – **The Art of Richard Long : Complete Works**. Kent : Crescent Moon Publishing, 2008. ISBN 9781861712370.
- MORLEY, Simon, ed. lit. – **THE SUBLIME : Documents of Contemporary Art**. London : Whitechapel Gallery – MIT, 2010. ISBN 978-0-262-51391-3.
- MOURE, Gloria – **Richard Long : Spanish Stones**. Barcelona : Ediciones Polígrafa, D.L., 1999. ISBN 84-343-0880-0.
- NABAIS, Nuno [et. al.] – CONVERSA SOBRE ESTÉTICA E FILOSOFIA TRANSCENDENTAL. A. Marques (dir.), **Argumento**. ISSN 0871-7494. Vol. 1, nº 1 (1991), p. 77-81.
- NEWMAN, Barnett [et. al.] – **BARNETT NEWMAN : Selected Writings and Interviews**. Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 1992. ISBN 0-520-07817-9.
- PEREIRA, José Carlos – **O Valor da Arte**. FFMS, 2016. ISBN 9789898838384.
- PINTO, Américo Cortês – **Monsanto : A Paisagem e o Espírito**. Lisboa : Revista Municipal, 1950.
- RIDLEY, Michael – **Buddhism**. Poole (Dorset) : Blanford, 1978. ISBN 0-7137-08886-7.

- SEYMOUR, Anne; FULTON, Hamish; CORK, Richard – **Richard Long** :  
**Walking in Circles**. New York : George Braziller, 1991. ISBN 0-8076-1269-3.
- TUFNELL, Ben, ed. lit. – **Richard Long** : **Selected Statements & Interviews**.  
London : Haunch of Venison, 2007. ISBN 978-1-905620-15-9.
- TURNER, Jane – **The Dictionary of Art**. London : Macmillan Publishers, 1996.  
28 vol. ISBN 1-884446-00-0.

### Web grafia

- ATCHLEY, Paul; ATCHLEY, Ruth Ann; STRAYER, David L. – **Creativity in the Wild : Improving Creative Reasoning through Immersion in Natural Settings** [Em Linha]. PLOS ONE, 2012. [Consult. 6 Dez. 2017]. Disponível em WWW  
<URL:<http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0051474#s4>>
- PARK, Bum Jin [et. al.] - **The physiological effects of Shinrin-yoku (taking in the forest atmosphere or forest bathing) : evidence from field experiments in 24 forests across Japan** [Em Linha]. Environmental Health and Preventive Medicine, 2009. [Consult. 6 Dez. 2017]. Disponível em WWW  
<URL:<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2793346/#Sec9title>>.
- Shinrin Yoku [Em Linha]. [Consult. 6 Dez. 2017]. Disponível em WWW  
<URL:<http://www.shinrin-yoku.org/shinrin-yoku.html>>.

## Filmografia

HAAS, Philip – **Stones and flies : Richard Long in the Sahara** [Registo vídeo]. Harrington Park : Milestone Film & Video, 2007. 1 DVD video (40 min.).

**Richard Long Arnolfini 2015** [Em linha]. 2015. [Consult. 6 Dez. 2017]. Disponível em WWW <URL:<https://www.youtube.com/watch?v=OK7wp44>>.

**Richard Long : Drawing Riverlines at Hearst Tower** [Em linha]. 2014. [Consult. 6 Dez. 2017]. Disponível em WWW <URL:<https://www.youtube.com/watch?v=IJgr7yrXqvo>>.

**Richard Long In Conversation** [Em linha]. 2014. [Consult. 6 Dez. 2017]. Disponível em WWW <URL:<https://www.youtube.com/watch?v=XVCEku5SAWo>>.

**Richard Long in conversation with Elizabeth Ann Macgregor** [Em linha]. 2014. [Consult. 6 Dez. 2017]. Disponível em WWW <URL:<https://www.youtube.com/watch?v=NNcLCttPADk>>.

**Richard Long's Road River : Trust New Art at Box Hill** [Em linha]. 2012. . [Consult. 6 Dez. 2017]. Disponível em WWW <URL:[https://www.youtube.com/watch?v=n\\_nQlsrLOJc](https://www.youtube.com/watch?v=n_nQlsrLOJc)>.