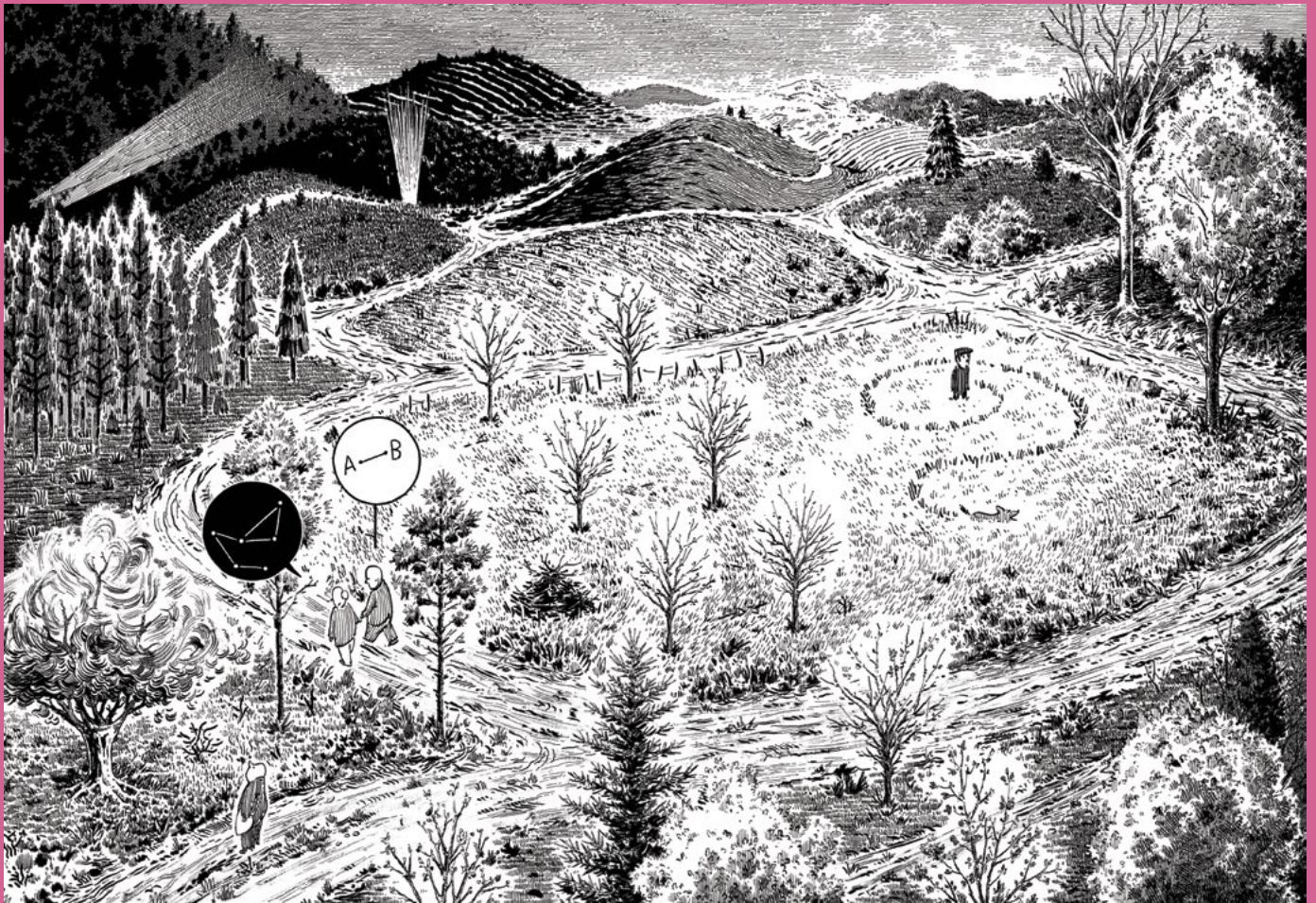


PSIAX 4

#4, 2020
2ª SÉRIE

ESTUDOS E REFLEXÕES
SOBRE DESENHO E IMAGEM



PSIAX 4

#4, 2020
2ª SÉRIE

ESTUDOS E REFLEXÕES
SOBRE DESENHO E IMAGEM

Esta publicação é Financiada por Fundos Nacionais através da FCT/MCTES – Fundação para a Ciência e Tecnologia / Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, no âmbito do Projeto do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade com a referência UID/EAT/4395/2016.

E apoio financeiro do Lab2PT – Laboratório de Paisagens, Património e Paisagens, referência UIDB/04509/2020, através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

RESPONSÁVEIS EDITORIAIS

Natacha Antão, Sílvia Simões, Vítor Silva

COMISSÃO CIENTÍFICA

Artur Ramos, Carlos Corais, Jorge Marques, José Maria Lopes, Luísa Arruda, Philip Cabau, Teresa Pais

EDIÇÃO

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

i2ADS – Instituto de Investigação em Arte,
Design e Sociedade / i2ads.up.pt

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Lab2PT – Laboratório de Paisagem, Património e Território
Escola de Arquitectura da Universidade do Minho

DESIGN GRÁFICO

Joana Lourencinho Carneiro

DESENHO DE CAPA

Daniel Silvestre, s/título, aparo, pincel e tinta
da china, 56,6 x 39,1 cm, Outubro de 2020.
(por convite de Rui Neto)

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Gráfica Maiadouro

ISSN

1647-8045

DEPÓSITO LEGAL

436581/18

Tiragem

500 exemplares

Editorial

NATACHA ANTÃO, SÍLVIA SIMÕES, VÍTOR SILVA

5-7

“Não é normal ter medo
de andar sozinha na rua”.
Uma resistência poética
à violência de gênero
através do *GPS Drawing*

ALÍCIA BEATRICE GOMES DE MEDEIROS

9-16

Andar sem sair do sítio.
A parede de trabalho:
espaço de navegação gráfica.

CLÁUDIA AMANDI, PAULO FREIRE DE ALMEIDA

17-24

As Ações de Praga: desenhar,
caminhar e o corpo que narra

FÁBIO ARAÚJO, PAULO LUÍS ALMEIDA

25-34

Nos Bastidores do Desenho.
Viagens com a Câmara Clara

PEDRO MAIA

35-42

Caminhar e desenhar
como síntese da paisagem:
a linguagem do desenho como
processo de síntese no ensino
da arquitectura paisagista

PAULA SIMÕES, SUSANA MENDES SILVA

43-49

Song of the Path

ROSIE MONTFORD

50-56

AllhiheyAll

VARIOUS ARTISTS

57-67

Wayseeing Maps

JOSÉ MIGUEL CARVALHO CARDOSO

68-83

Perimeter Series

METOD BLEJEC

84-93

Drawing Walking Fasai:
Mapping the walking
of a dog around
a local neighbourhood

MICHAEL CROFT

94-101

Walking on paper.
An artistic ‘flaneur’
in the landscape
and urban space.

STEEFAAN VAN BIESEN

102-111

Editorial

NATACHA ANTÃO
SÍLVIA SIMÕES
VÍTOR SILVA

#4

Não há caminho, faz-se o caminho ao andar.

António Machado

Há dezoito anos, em Março de 2002, a revista PSIAIX dava os seus primeiros passos com a publicação, do seu número inaugural. Seguiram-se 10 números ao longo destes últimos anos, de acordo com uma sequência, embora irregular e errática, sempre estimulada e decidida pelo ambiente de investigação científica e académica, pelo âmbito da pedagogia e ensino, pelo contexto das diferentes práticas e projectos artísticos em Desenho, e também, consequentemente, pelo estudo sobre as suas diversas formas e conteúdos, sobre a função e a finalidade das suas imagens.

Assinala-se este breve excuro não apenas para reconsiderar, no essencial, o que no panorama nacional caracteriza e distingue a duração temporal da revista PSIAIX, mas agora, sobretudo, para a relançar no quadro mais criterioso e, talvez, cerimonioso, de uma vida nova, a das publicações com arbitragem científica. Este é um passo importante para o reconhecimento dos estudos e dos projectos em Desenho, desenvolvidos ou em *progresso*, no âmbito da investigação artística e universitária.

A etiqueta académica e os protocolos epistemológicos oriundos das Ciências vêm, há já algum tempo, a atrair os *furores* das actividades artísticas – justamente, laboriosas e operosas –, um domínio que, não correspondendo exactamente à exigência de demonstração, mostra tão só, pura e simplesmente, a *imaginação operante*, ou melhor, o *trabalho* das imagens. Em contrapartida, é quase certo que os estudos e os projectos na área de Desenho veem nos requisitos da investigação científica um universo de encontros e transversalidades fundamentais para o exercício da reflexão, da exigência crítica e da intenção teórica na qual se geram também os seus gestos, os seus propósitos, bem como a profundidade das suas acções e conceptualidade.

Em outras épocas mais remotas, suscitava-se somente o génio criativo, e isto bastava para explicar a surpresa e/ou a emoção primordial das práticas artísticas, mas hoje, perante os imperativos do conhecimento, do *presentismo* das imagens e dos meios técnicos de difusão e criação, que avassalam a disponibilidade para perceber e a possibilidade da inventiva, mostrar o que se faz em desenho implica necessariamente confrontar outras vertentes, outros campos de saber e não-saber, indagar o que se pensa e imagina: o que se faz em imagens e através das imagens.

Neste campo de problematização, que envolve a dimensão histórica e crítica, mas também a experiência visual e as práticas do presente, torna-se muito importante delinear o sentido de um campo disciplinar aberto. Ainda assim, apesar da indisciplina que lhe é manifestamente intrínseca, enquanto independência e exigência de fazer e imaginar, a avaliação das práticas de estudo e de investigação na área de desenho permite configurar um plano de consistência a que se reporta a diversidade das suas expressões e conteúdos. Desde o simples gesto sobre o papel até ao projecto expositivo e performativo, através do qual se confronta o espectador e o espaço público, o “andar” da linha mobiliza a corporalidade e, conjugadamente, a consciência crítica e participativa dos seus traços e das suas motivações, quer estéticas quer éticas e políticas. A singularidade do desenho reside pois na inter-relação das motivações que dinamiza, *fazendo-se* o seu caminho ao andar, no decorrer do percurso que realiza, das imagens e das reflexões que descobre, dos problemas que enfrenta, sempre por meio da natureza vital e comum dos seus traços, linhas, manchas, representações, figuras e imagens.

Como o andar e o desenhar se cruzam [*How walking and drawing intersect*] constitui o enunciado simples de uma série de questões colocadas ao fazer e ao pensar daqueles que, porque desenham e pensam o desenho, se vêem directamente implicados na natureza heurística, aberta, especulativa e investigativa do desenho. As questões que foram lançadas para integrar a presente edição da revista consentiam, enquanto propostas de estudo e de projecto artístico, distintas aproximações: a experiência de viagem, o caminhar, a breve pausa ou o deambular, a atitude analítica ou o registo livre, ou ainda a acção projectiva, o gesto poético e a expressão performativa. Por se tratar de mostrar e de pensar, simultaneamente, a prática de caminhar e os gestos de desenhar, o âmbito aberto das respostas originou inúmeras e diferentes contribuições entre as quais se seleccionaram os projectos e os artigos que ora se apresentam.

Com particular destaque, divulgam-se, pela primeira vez, diferentes projectos artísticos com os quais se entende evidenciar a autonomia criativa que cada um dos mesmos exibem, enquanto reflexo de processos próprios de investigação, de invenção e de exposição. Os projectos gráficos que se apresentam são assim declarações do exercício livre e

Esta edição encontra-se ao abrigo do período de transição do Acordo Ortográfico da Língua portuguesa (1990), publicando-se os textos conforme a redacção dos autores.

Publicam-se ainda no original, em Língua inglesa, os restantes textos e projectos seleccionados.

PSIAIX

experimental dos seus autores, através do qual se realiza o *pensar em acto* do desenho, ou seja, se revela, decide e proclama a relação do real que o gesto de desenhar constitui, como uma reivindicação que é intrínseca ao seu próprio acto e que é manifestamente plural, aberta e divergente, quer nos seus princípios quer nos seus resultados.

Destacam-se assim, neste número da revista, seis projectos artísticos.

O projecto AllhiheyAll, é um projecto colectivo e participativo de Vários Artistas, onde o desenhar e o caminhar, como acções que podem ser feitas por todos, se assumem enquanto processos livres, autónomos e inconscientes, nos quais intervém a invenção de dispositivos, de mecanismos e expressões “cooperantes”. Da condição do “desenho preparado” até aos efeitos de surpresa e imprevisibilidade, os desenhos são *provas de contacto*, índices que revelam as acções e reacções dos próprios materiais induzidos pelos movimentos dos corpos.

De José Miguel Cardoso, apresenta-se a sequência de quatro projectos associados a *maneiras de ver e fazer ver* enquanto processos de interacção entre lugares, ambientes, condições práticas e desejo do desenhador. Cada roteiro evidencia resultados decorrentes da vivência e de propósitos específicos a partir dos quais se pretende desvelar o mapeamento de ambiências espaciais e sensoriais.

No projecto de Metod Bledjec, as séries desenvolvidas com a designação *Perímetro*, traduzem o mapeamento de caminhadas ao longo de várias dias em diversas cidades: Tóquio, Londres, Singapura e Liubliana. Os traçados definidos pelos trajectos de deriva, e sem destino definido, constituem o registo visual de uma contrastante geografia pessoal. Ora isolados ora combinados, os traçados configuram uma tessitura de quadros ou uma rede de sobreposições, como se fossem diagramas de uma paisagem mental.

Em Michael Croft, as imagens documentam, em 16 momentos, a memória dos passeios com o seu cão, Fasi. A interconexão existente entre diferentes meios de registo - a fotografia, o vídeo, o desenho - e, ainda, entre distintos tempos, conferem a este trabalho o sentido de um memorial, onde a fala e a escrita, a imagem e o desenho, a rememoração e o gesto participam intimamente.

Finalmente, no projecto de Stefaan van Biesen, o desenho surge como o mapeamento singular de viagens e caminhadas realizadas em diferentes países europeus. A expressão e a emotividade vivida no encontro com diferentes culturas e territórios reflectem-se na natureza dialogante dos desenhos, combinando ao mesmo tempo reconfigurações de momentos e memórias.

No âmbito dos artigos assinala-se a abertura e a diversidade de abordagens relativamente ao tema proposto: sucedem-se assim descrições excêntricas que dizem respeito à logística e à preparação da viagem, bem como análises e reflexões teóricas que, ao

invés, partem do âmago da experiência performativa. Em alguns casos, privilegia-se a transposição e a metáfora noutros descreve-se uma incursão pedagógica ao longo da pesquisa de um território.

Alicia Medeiros apresenta uma reflexão original sobre as práticas do desenho no espaço público, ao experimentar e ao conectar múltiplos problemas da vivência dos espaços e dos lugares, onde se cruza não só a evidência dos movimentos dos corpos, mas a incorporação de meios e tecnologias de localização e, sobretudo, a natureza operante dos seus actores, entre os quais se sublinha a diferença e a identidade de género. Descreve-se assim um projecto artístico onde o caminhar e a consciência social e política dos corpos se vêem directamente envolvidos e implicados, e ainda decididos a resistir por intermédio da intervenção cívica e artística.

No artigo Cláudia Amandi e Paulo Freire de Almeida, apreende-se a expressão visual gráfica e plástica do Mapa como imagem capaz de suscitar múltiplas analogias entre o caminhar, o andar e o desenhar, para por fim se transformar na “parede de trabalho” do artista, dispositivo de associação e de estímulo criativo. *Deriva, perseguição/fuga e visita* constituem modos operativos do olhar constante e relacional que os próprios circuitos diante da disparidade visual suscitam, e a partir da qual se desdobra, entre a parede e a mesa de trabalho, o mapeamento do pensar e do fazer o desenho.

Perseguindo a dupla perspectiva do desenhador que caminha e do investigador que observa os seus respectivos resultados, Fábio Araújo e Paulo Luís Almeida propõem-nos mostrar como o desenho se constitui, num mesmo movimento, estratégia de acção corporal e de invenção. *Ações de Praga* é um projecto performativo que visa instigar e estimular a narrativa que o andar e as acções do caminhante geram. O desenho e os gestos tornam evidentes essas subtis correspondências e cruzamentos que existem entre o caminhar e a própria projecção ou mobilização do corpo. As imagens, tal como os desenhos, procuram assim não só documentar como instruir e reinventar as interacções sensíveis e dinâmicas a que se submete o movimento do próprio projecto.

A logística que envolve os materiais, os suportes e os dispositivos do desenho, enquanto parte integrante da actividade do desenhador, é descrita e analisada por Pedro Maia. No seu relato de viagem, destaca a importância da parafernália técnica e instrumental, necessária e adequada às condições do viajante, bem com o surgimento dos acasos e das condições extrínsecas e circunstanciais – obstáculos, constrangimentos, surpresas –, que envolvem e igualmente implicam a vivência local de observação e de registo. Da combinação de pressupostos e imprevistos, de princípios e de condições inesperadas, advém, inevitavelmente, a reflexão do desenhador, que nos seus desenhos vem incorporar o resultado dos seus processos e percursos.

No contexto pedagógico e de ensino, o percurso que leva os estudantes da cidade até à periferia

#4

PSTAX

permite desafiar uma experiência de orientação, de enunciados e exercícios, sobre os efeitos de proximidade, de distância e de distintas escalas perceptivas que envolvem o desejo de ver, de sentir, de representar e de conhecer o espaço. Susana Mendes da Silva e Paula Simões desenvolvem estes tópicos, assinalando a capacidade de síntese e comunicação do desenho e a importante função interpretativa que ele permite articular. Com o intuito de desenhar o espaço urbano, os seus percursos, e a paisagem, o carácter itinerante e comum do passeio predispõe-se ao despertar de novas conexões cognitivas e sensoriais que, conseqüentemente, só podem coexistir na convivência com a acção de desenhar.

A artista Rosie Montford apresenta a sua experiência que explora a partir da sua viagem à Grécia. Começando na Península Pelion até Meteora, para percorrer as rotas dos velhos monges, realiza vários desenhos onde caminhar é mostrado como uma maneira de se localizar na paisagem. Nesse caminhar realiza um desenho colaborativo “Procurando ecos do corpo na paisagem” compartilhado com os participantes Made of Walking 2019.

O desenho que Daniel Silvestre imaginou, e gentilmente ofereceu para ilustrar a capa da revista, mostra-nos, com humor, por entre os trilhos e atalhos de uma paisagem outonal, a natureza peripatética do caminhante, o qual, só ou acompanhado, imerso no vaguear do passeio ou na deriva dos rumos, vai explorando como um funâmbulo as muitas reviravoltas do caminhar. Aqui fica o nosso agradecimento pela sua colaboração.

Os editores agradecem também a todos quantos contribuíram com a submissão das suas propostas à nossa chamada de Janeiro de 2020. Um bem-haja, muito em especial, a Artur Ramos, Carlos Corais, Jorge Marques, José Maria Lopes, Luísa Arruda, Philip Cabau e Teresa Pais, pela generosa colaboração na avaliação dos artigos.

Uma nota final: nesta edição, optou-se pela publicação dos textos na língua original em que foram escritos; inglês, português do Brasil e de Portugal, bem como em seguir o acordo ortográfico, ou de sacordo, adoptado por cada um dos seus autores.

O texto não foi escrito ao abrigo do acordo ortográfico.

“Não é normal ter medo de andar sozinha na rua”. Uma resistência poética à violência de gênero através do *GPS Drawing*

ALÍCIA BEATRICE GOMES DE MEDEIROS

01

ARTIGO

10

#4

As questões referentes à democratização da ocupação do espaço público urbano podem afetar identidades sociais de diferentes formas. Neste ensaio, procuro analisar a prática do *GPS Drawing* como ferramenta de expressão poética e política relacionada à prática do caminhar e do desenho/escrita. A partir da análise de um trabalho autoral intitulado “Não é Normal” (2017), questiono problemáticas na prática do caminhar como forma de expressão artística, uma vez que relações de poder sociais podem interferir na prática de artistas de diferentes identidades de gênero. Através de teorias sobre cibridismo de autores como Giselle Beiguelman, Peter Anders e Donna J. Haraway, pretendo discutir como o campo da política, do desenho, da performance e do caminhar podem se expandir através de uma prática artística de resistência poética.

Palavras-chave: caminhar, *GPS drawing*, espaço público, gênero.

Issues related to the democratization of the occupation of urban public spaces can affect social identities in different ways. In this essay, I try to analyze the practice of GPS Drawing as a tool of poetic and political expression related to the practice of walking and drawing / writing. Based on the analysis of an authorial work entitled “Não é Normal” (2017), I question problems in the practice of walking as a form of artistic expression, since social power relations can interfere in the practice of artists of different gender identities. Through theories about cybrid spaces and beings, by authors such as Giselle Beiguelman, Peter Anders and Donna J. Haraway, I intend to discuss how the field of politics, design, performance and walking can expand through an artistic practice of poetic resistance.

Keywords: walking, GPS drawing, public space, gender.

PSIAX

¹ Diversas autoras analisam estas questões, principalmente na área de Urbanismo e Geografia. Estas investigadoras abordam em suas pesquisas que devido aos estereótipos de papéis sociais e culturais atribuídos ao gênero feminino, as mulheres têm a tendência à uma vivência e ocupação do espaço urbano diferente da dos homens, que compreende não só transitar entre trabalho remunerado, lazer e espaço doméstico, mas compreende outras tarefas diárias, como: manutenção do espaço doméstico (ir

A abordagem do caminhar como forma de percepção e prática tem sido destacada nos campos da arquitetura, artes e planejamento urbano como algo essencial às intervenções em espaços públicos de diferentes metrópoles. O caminhar tem sido utilizado de forma processual, como uma ferramenta de apreensão de espaços públicos, desde a figura francesa do *flanêur*, atravessando a prática de coletivos artísticos como a Internacional Situacionista ou o coletivo internacional *Fluxus*, chegando mesmo a grupos de arquitetos e investigadores, como os italianos do *Observatório Nômade Stalker*.

No entanto, levanta-se aqui a problemática de que essa prática se encontra ainda limitada, pois diferentes identidades sociais continuam a encontrar restrições nesta ação cotidiana, do ir, vir e estar em espaços que deveriam ser comuns à todos. A invisibilidade, insegurança e falta da liberdade do gênero feminino no espaço público, por exemplo, permanece um debate atual e afeta esta prática diariamente, seja através de uma estrutura urbana que não contempla as necessidades femininas¹, ou através do assédio e violência de gênero ao qual estas mulheres são constantemente submetidas.

Investigadoras como Elfriede Dreyer e Estelle McDowall, por exemplo, evidenciam o fato de que uma mulher jamais poderia exercer as ações do personagem francês *flanêur* (Elfriede Dreyer & McDowall, 2012). Já a escritora Rebecca Solnit traz à tona as questões de ocupação do espaço público por figuras femininas, desde a ocupação física, à ocupação simbólica, através de estatuárias e homenagens toponímicas (Solnit, 2016).

Com essa problemática em mente, desenvolvi em 2017 um projeto artístico intitulado “Não é normal” na cidade do Porto (Portugal). O projeto utilizava da técnica de *GPS Drawing* para criar desenhos ou textos “invisíveis”², transformados em colagens digitais sobre assédio no espaço público, enquanto caminhava pelas ruas da cidade.

A proposta do projeto “Não é normal” (Medeiros, 2017) usa a prática do caminhar como forma de resistência poética ao assédio em espaços

ao mercado por exemplo); dedicação ao cuidado familiar (buscar e levar os filhos na creche, escola, ou parques; cuidar de idosos e pessoas debilitadas, que muitas vezes precisam de locomoção e acessibilidade específicas na cidade, como cadeiras de rodas, carrinhos de bebe, andadores, etc); Para saber mais sobre este tópico consulte o livro *Mujeres, casas y ciudades*, da arquiteta Zaida Muxí Martínez ou o livro *Space, Place and Gender* da geógrafa Doreen Massey.

11

Fig.1 Fotografias da autora. Colagens digitais (cartazes), resultantes após a prática de *GPS Drawing*.

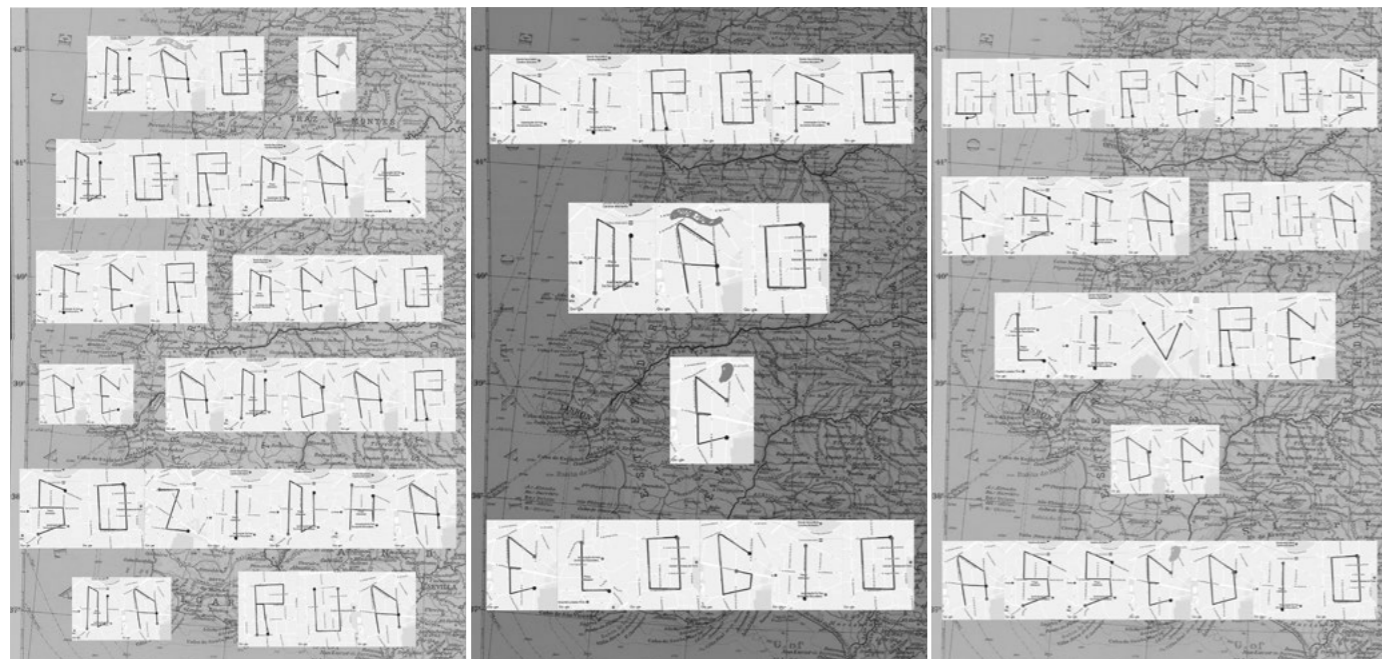


Fig.2 Registro de intervenções espalhadas pela cidade acerca do assédio em espaço público. Fotografia da autora.



#4

públicos, escrevendo frases de cunho feminista relacionadas a esta problemática, uma violência machista diária que enfrentamos.

Primeiramente, foi feita uma recolha de frases e palavras de ordem que já se encontravam espalhadas pelos muros e calçadas da cidade do Porto. Frases como “Piropo não é elogio”, “Não é normal ter medo de andar sozinha na rua” e “Queremos esta rua livre de assédio” foram recolhidas entre os bairros do Bonfim e Massarelos.

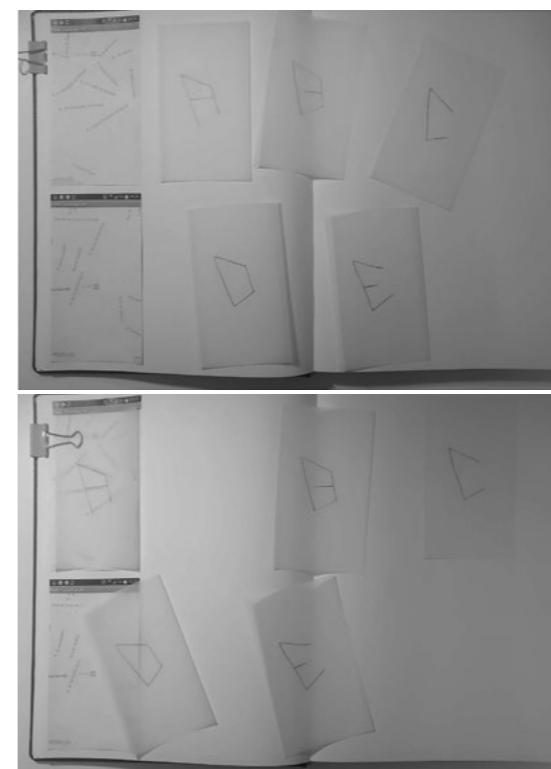
Após a recolha das frases, e previamente ao desenho/performance em si, foi desenvolvido uma família tipográfica, de forma analógica, usando as ruas da cidade do Porto como malha de construção, planejando as diferentes rotas que precisariam ser feitas durante o processo de caminhada. Posteriormente, através do caminhar e do registro deste pela técnica de *GPS Drawing*, foi possível “materializar” os trajetos em desenhos digitais.

Pôde-se, assim, através de colagens digitais, “reconstruir” visualmente as frases recolhidas. Ao todo foi necessário caminhar por vinte horas (cinco horas por dia) em diferentes áreas da cidade do Porto. O resultado é uma série de três cartazes em colagem digital e fotografias do processo. Este trabalho foi exposto no âmbito do 2º Festival Feminista do Porto, na associação Contrabando, durante o mês de Março de 2017.

Um segundo momento do projeto, ainda em curso, foi levar os cartazes às ruas da cidade. Seguido à ação de colagem, já se pôde perceber reações perante os cartazes, que tiveram algumas palavras rasuradas. Palavras estas, que faziam referência direta às questões de gênero e assédio.

GPS DRAWING: UMA EXPANSÃO DO CAMPO DO DESENHO NO ESPAÇO PÚBLICO.

Fig.3 Estudos em papel de possível trajeto para desenhar as letras “A, B, C, D...”. Fotografia da autora.



O *GPS Drawing* é uma prática artística inserida no âmbito das artes em mídia locativa (*Locative Media Art*). Também conhecido como *GPS Art*, é um método de desenho em que a/o artista usa um dispositivo *GPS* (*Global Positioning System*) e segue uma rota, geralmente pré-planejada, para criar uma imagem ou texto em grande escala em um mapa enquanto caminha. Os “desenhos” podem ser partilhados entre os usuários do aplicativo que a/o artista está utilizando, ou ainda extrapolar essa rede, através da captura de tela. Com isso, podendo vir a ser partilhado em outras redes sociais, *websites*, ou até mesmo através de impressos rompendo a barreira digital de sua primeira existência. Segundo o curador, artista e pesquisador Drew Hemment, é uma abordagem que se tornou comum “criar desenhos a partir do *GPS*, gerados por pessoas que se movem no ambiente físico” (Hemment, 2006). Para Hemment:

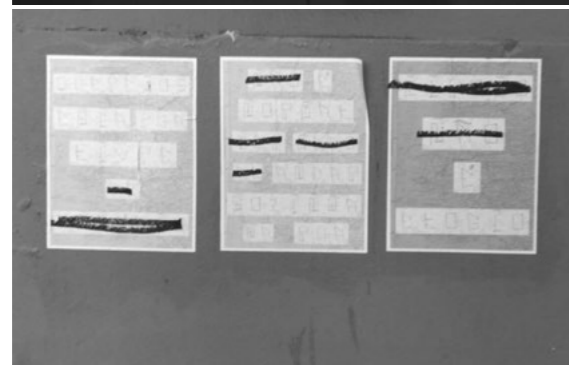
o surgimento de mídias locativas sinaliza uma convergência do espaço geográfico e da ambiência de dados que ocorre assim que a computação se torna móvel ou ambiente, revertendo a tendência em direção à visualização de conteúdo digital

² A artista e investigadora Verónica Perales compara a prática de *GPS Drawing* a desenhos “invisíveis” feitos com sumo de limão, que só se revelam uma vez que o papel se encontra perto de uma fonte de calor. Da mesma forma, os desenhos em *GPS Drawing* só se tornam visíveis através dos aplicativos *GPS*, permanecendo invisíveis nos locais onde foram produzidos, como ruas, praças e estradas, por exemplo.

Fig.4 Cartazes colados em espaço público, que foram intervencionados por anônimos no dia seguinte. Fotografia da autora.



01



como “sem lugar”, encontrado apenas nos ambientes amorfos e outros espaços digitais da internet.³ (Hemment, 2006, p.349)

Essa sobreposição entre ambientes físicos e *onlines* é algo também defendido por outros autores como Giselle Beiguelman e Peter Anders. Como já mencionado em minha tese de mestrado *Public SmArt: O smartphone no processo criativo (arte e espaço público)* (Medeiros, 2015), Giselle Beiguelman acredita que com o maior acesso aos dispositivos portáteis que nos conectam a *world wide web*, o ser humano agora se encontraria em um estado híbrido entre o espaço físico *offline* e o mundo digital *online* de uma forma mais constante (Beiguelman, 2004).

Para Beiguelman, as tecnologias de acesso à internet são uma extensão do corpo humano, e que principalmente a partir das “tecnologias nômades”, conectam os sistemas *on* e *offline*. Em seu artigo “Admirável mundo cívico”, segundo a autora, “(...) o corpo conectado às redes torna-se interface entre o real e o virtual (...)”, mas ainda permanece vivo e pensante, ou seja, não se torna um “(...) equipamento de carne obsoleto” (Beiguelman, 2004).

De acordo com Giselle Beiguelman, isso acontece porque o corpo adentra o mundo virtual através de pensamentos/informações/percepção, e por sua vez, o conteúdo virtual adentra o corpo, se tornando parte dele. A informação agora ocupa tanto o corpo, quanto o dispositivo. O “cibridismo” se daria por essa “duplicidade” do corpo, de um corpo em constante trânsito.

O termo “cívico” também é utilizado por Peter Anders no artigo *Cybrids: Integrating Cognitive and Physical Space in Architecture* (1988), no que diz respeito ao espaço e à arquitetura que é criada em ambas estas esferas. Para Anders, existem tanto diferenças quanto similaridades entre os espaços físicos e cibernéticos. Quando um espaço existe tanto fisicamente quanto cognitivamente⁴ (termo utilizado pelo autor para nomear ciberespaços), existindo uma sobreposição entre termos, usos e características, o espaço se encontraria em estado cívico (Anders, 1998, p.97-98).

Para o autor, o ciberespaço não precisa necessariamente emular ou simular o espaço físico para ser considerado cívico. Muito pelo contrário, o autor destaca as diferenças entre os dois, com isso buscando focar-se em seus aspectos complementares.

Ao assumirmos este novo estado corpóreo e espacial sugerido por Beiguelman e Anders, pode-se dizer que tanto o caminhar, como o desenhar não precisam acontecer de forma independente entre estes dois ambientes, podendo ocorrer também de forma simultânea entre eles. Esse alargamento da prática do desenho em diferentes espaços, poderia ser encarado como uma expansão do campo do desenho (Krauss, Spring, 1979), não só sobrepondo o campo do desenho e da performance entre si, mas entre esferas espaciais, o ambiente físico urbano e ambiências *online* (redes sociais, *websites*, *fóruns online*, etc). Assim, conseqüentemente aumentando a exposição e acesso à prática artística para além de instituições de arte formais (museus, galerias, etc).

Meu contato com a técnica de *GPS Drawing* ocorre em meados de 2013, ao mapear minhas deslocamentos na cidade do Porto em exercícios realizados durante minha investigação de mestrado.

Fig.6 Verónica Perales escreve a palavra “Fox” pelas ruas de Londres, de forma a marcar e evidenciar o território ocupado por raposas neste ambiente urbano. Imagem: Verónica Perales. Fonte: <https://veronicaperales.eu/fox/>



#4

Inicialmente, estes registros nada mais eram do que ligações entre pontos A (casa) e B (destino). A partir destes exercícios, comecei a questionar como estes registros visuais das minhas deslocamentos corpóreas poderiam efetivamente representar desenhos que o meu corpo produzia ao caminhar pelo espaço urbano.

No entanto, como já mencionado no início deste artigo, caminhar pelo espaço público urbano quando se é mulher, é uma experiência carregada de receios.

E, mesmo se adotarmos o conceito de estado cívico, a parte “humana” desta “simbiose”, entre o biológico e o tecnológico, ainda enfrenta questões inerentes à sua identidade enquanto ser humano. Segundo a filósofa Donna J. Haraway, que utiliza a metáfora do ciborgue para se referir a seres que não se identificam com definições fechadas sobre identidades, assim como apontar a nova relação entre corpo humano e as novas tecnologias de informação, diz que: “(...) corpos são mapas de poder e identidade. Ciborgues não são uma exceção. Um corpo ciborgue não é inocente; não nasceu em um jardim(...)” (Haraway, 1991, p.180), sendo assim, ainda exposto à relações de poder sociais estruturais, como o racismo, o colonialismo e o sexismo.

Estas relações de poder afetam como uma artista mulher pode, ou não, ocupar um espaço público urbano. Segundo a artista e investigadora Helen Scalway, o olhar feminino sobre o caminhar é fisicamente diferente. Para ela, o olhar feminino começa por envolver “ (...) a visão dos olhos na parte de trás da cabeça, a visão periférica (...) e um cálculo constante e mais distante de possíveis rotas de fuga.” (Scalway, 2008, p.167)

O assédio em espaços públicos limita e molda como muitas mulheres⁶ se movimentam pela cidade. Algumas optam por fazer um caminho mais longo, sentem a necessidade de andar acompanhada/o/x, ou evitam um caminho que poderia gerar gatilhos traumáticos de experiências passadas, ou mesmo um conjunto destes ou mais fatores.

Ao considerar esta breve análise, caminhar e desenhar no espaço público urbano, para além de uma prática poética e lúdica, também pode se tornar um ato político.

O CAMINHAR COMO UMA RESISTÊNCIA POÉTICA E POLÍTICA

Segundo a artista e investigadora ecofeminista Verónica Perales, “existem conexões entre a prática do “desenho incorporado”⁷ e a empatia”, pois “desenhar com o corpo envolve não apenas internalizar as distâncias”, mas sim o território como um todo, o que acaba por criar uma consciência ecológica, através da corporização do conhecimento (Perales, 2020). Em seu projeto artístico, *Writing Letters to the Fox*⁸ (2018), a artista tenta visibilizar a existência de animais selvagens em Londres, onde a população de raposas chega a ser cerca de dezoito animais por quilômetro quadrado. Para Perales, o projeto é uma afirmação de uma existência não-humana em um espaço urbano, “uma afirmação de que dividimos este espaço”⁹ (Perales, 2018, *enum*).

De acordo com Perales, o uso de aplicativos de monitoração de corrida, como o *Strava*¹⁰, por exemplo, faz parte de uma estratégia artística que tenta se apropriar de canais de difusão/comunicação que, a priori, não fazem parte do “mundo da arte”. Assim, através deste aplicativo, ao partilhar um projeto artístico, Perales consegue alcançar um público fora de ambiências artísticas “normativas” (galerias por exemplo). Público, este, que se interessa pela prática desportiva em ambientes urbanos e, possivelmente, possam se interessar por um pensamento ecológico-sustentável. A artista, ao correr por Londres, pode experienciar o espaço como um todo, seus limites e obstáculos, físicos ou não, criados por seres humanos.

No plano da tela, tudo é plano; quando passamos da linha com o *mouse* para a linha com o corpo, nos encontramos: a irregularidade, as cercas intransponíveis, os poços de água, os cães treinados para defender propriedades ..., toda uma série de obstáculos para animais humanos e não humanos, que nós nunca teríamos imaginado a partir da imagem de satélite. Desenhar mais uma vez me surpreende; fiquei impressionada com o quanto o ato de desenhar revela. Nos momentos em que meu corpo viaja pela cidade sem um objetivo propriamente huma-

Fig.5 Reprodução de Diagrama de Peter Anders: Potenciais relações entre espaços físicos e ciberespaço.



ARTIGO

³ “The emergence of locative media signals a convergence of geographical and data space that comes about as soon as computing becomes mobile or ambient, reversing the trend toward the view of digital content as placeless, only encountered in the amorphous and other space of the Internet” (Hemment, 2006, p.349) - Tradução livre da língua inglesa.

⁴ O autor explica que todos os espaços, tanto físicos quanto digitais, são em alguma escala, resultados de atividades mentais. Sendo as-

sim, ambos possuem níveis de cognição, em diferentes medidas.

⁵ “(...) bodies are maps of power and identity. cyborgs are no exception. a cyborg body is not innocent; it was not born in a garden(...)” (Haraway, 1991, p.180) - Tradução livre da língua inglesa.

⁶ Assim como outras identidades de gênero não binárias e que não compreendem a cisgenderidade.

⁷ Tradução livre do Espanhol. A autora usa o termo “dibujo corporeizado” para definir a prática do *GPS Drawing*. “Existen conexio-

nes entre la práctica del dibujo corporeizado y la empatía. Dibujar con el cuerpo conlleva no sólo interiorizar las distancias, supone formar parte del plano, aunque sea por un instante. La corporeización del conocimiento es clave en la creación de la consciencia ecológica(...)” (Perales, 2020, p.76)

⁸ <https://veronicaperales.eu/fox/>

⁹ https://www.youtube.com/watch?v=3xUWB5oFV--k&feature=emb_title

¹⁰ *Strava* é um dos muitos aplicativos para *smartphones* usados para monitorização de corridas ou caminhadas. Através do aplicativo, uma pessoa pode monitorar quilômetros percorridos, tempo gasto durante a ação, assim como o seu ritmo (quilômetros por hora). O aplicativo também registra em mapa o caminho percorrido. Este aplicativo é amplamente usado por praticantes de *GPS Drawing*, pois também permite pré-planejar o trajeto a ser percorrido, facilitando a prática do desenho.

Fig.7 *The Green Line*, 2004, Jerusalém, por Francis Alÿs. Imagem: Francis Alÿs/Philippe Bellaïche/Rachel Leah Jones/Julien Devaux. Fonte: tate.org.uk



01

no (passando de A para B), quando saio da lógica do deslocamento de minha espécie, encontro as paredes visíveis e invisíveis, nas armadilhas, eu me conecto diretamente com a experiência de meus companheiros não humanos; de uma posição que não é minha, eu vejo ou pelo menos me aproximo dele.¹¹ (Perales, 2020, p.78)

Obviamente, desenhar enquanto se caminha não é uma prática que apareceu com as mídias locativas. Para o artista e acadêmico Drew Hemment, se um percursor da mídia locativa pudesse ser identificado dentro da esfera artística, talvez seria o trabalho de *landartists* como Richard Long, marcando trajetos com suas pisadas, pedras ou outros materiais locais (Hemment, 2006). E quem sabe o vínculo desta prática com a esfera política poderia ser rastreada a coletivos como a Internacional Situacionista (1958-1972) e o Fluxus (1960), ou em trabalhos como do artista belga Francis Alÿs.

Um resumo ótimo desta interlocução entre prática poética e política, encontra-se no subtítulo do projeto *The Green Line* (Alÿs, 2004), do já mencionado, Francis Alÿs, onde o artista afirma que “às vezes fazer algo poético pode-se tornar político e às vezes fazer algo político pode-se tornar poético”¹². Em 1995, Alÿs caminhou por um trajeto na cidade de São Paulo carregando uma lata de tinta azul perfurada, que ao longo do caminho deixava um traço de tinta azul pelo chão. Em 2004, o artista repetiu a ação, desta vez carregando uma lata de tinta verde pelo trajeto referente à *green line*, uma demarca-

ção fronteira que divide a cidade de Jerusalém, um local de disputa religiosa e política entre os governos de Israel e Palestina. Alÿs filmou a performance em Jerusalém e a enviou para diferentes pessoas: artistas, historiadores, ativistas políticos, para que pudessem reagir à ação e dar sua opinião sobre o trabalho.

É curioso pensar que a mesma ação, em contextos diferentes, podem levantar reações perceptivas distintas. Apenas mudando a cor da tinta, o local e o trajeto, Alÿs pôde ver seu trabalho se transformar, de uma ação artística poética, para uma ação artística, poética e política.

Com o projeto “Não é normal”, evidencio as diferenças entre as identidades de gênero que caminham e ocupam o espaço público urbano. Em relação ao gênero, é evidente que corpos femininos (assim como outros corpos não normativos), têm uma percepção diferente, o que gera anseios e receios distintos dos corpos masculinos, brancos e heteronormativos que podem gozar de privilégios de não-discriminação.

Segundo o relatório nacional norte-americano *Unsafe and Harassed in Public Spaces: A National Street Harassment Report* (SSH, 2014), 65% das mulheres¹³ entrevistadas disseram ter experienciado pelo menos um tipo de assédio em espaço público durante sua vida. Mais de metade de todas as mulheres (57%) sofreram assédios verbais e 41% sofreram assédio físico, incluindo: serem tocadas (23%), serem seguidas (20%), serem submetidas à exposição do assediador (14%) e serem forçadas a algum ato sexual (9%).

De acordo com o citado estudo, a maioria das pessoas que experienciam o assédio nas ruas ou lugares semi-públicos têm medo de que o incidente escale para algo pior, como violação (estupro) e outras agressões físicas, incluindo o feminicídio. Isso faz com que as pessoas mudem a forma como percebem a cidade e a ocupam. Estas mudanças podem vir de formas sutis ou não, como constantemente avaliar o seu meio circundante, ir a lugares acompanhadas ao invés de sozinhas/os/xs, mudar a forma como se vestem, evitar o local ou o trajeto, ou ainda em situações mais drásticas, tomar uma decisão maior, como mudar de emprego, bairro ou mesmo cidade.

ARTIGO

¹¹ “En el plano de la pantalla todo es plano; cuando pasamos del trazo con el ratón al trazo con el cuerpo nos encontramos: los desniveles, las vallas insalvables, los fosos de agua, los perros entrenados para defender propiedades..., toda una serie de obstáculos para animales humanos y no humanos, que nunca hubiésemos imaginado a partir de la imagen satélite. Dibujar una vez más, me sorprende; quedo impresionada por lo mucho que revela el acto de dibujar. En esos momentos en los que mi cuerpo

uye por la ciudad sin un objetivo propiamente humano (ir de A a B), cuando me muevo fuera de la lógica de desplazamiento de mi especie, me encuentro los muros visibles e invisibles, las trampas, conecto directamente con la experiencia de uir de mis compañeros no humanos; desde una postura que no es mía, veo o al menos me acerco, a la suya” (Perales, 2020, p.78) - Tradução livre de espanhol.

Fig.8 Registro do processo de GPS Drawing do projeto “Não é Normal”, 2017, Porto, por Alicia Medeiros. Foto: João Campos.

#4

Para mim, é claro que o fato da ação artística “Não é Normal” ter sido posto em prática por um corpo feminino¹⁴ potencializa ainda mais a faceta poética/política da ação. Durante o processo de criação do projeto “Não é Normal”, percebi que existe algo de irônico e ao mesmo tempo combativo em escrever palavras de ordem sobre a apropriação do espaço público e o medo de fazê-lo, usando o próprio caminhar como ferramenta de escrita/desenho.

As rasuras feitas nos cartazes colados em espaço público evidenciam que há ainda muito o que avançar na discussão sobre a ocupação do espaço público por diferentes identidades de gênero em Portugal. A negação de palavras que abordavam as questões de gênero¹⁵ e que indicavam que o assédio sexual é um problema em espaços públicos¹⁶, acabam por negar e silenciar o discurso destas identidades que se sentem incomodadas, inseguras e atacadas nestes espaços.

A insistência em caminhar, mesmo sabendo que não é totalmente seguro, traz consigo uma aura de resiliência e resistência poética e política à prática. Afinal, se certas pessoas não se sentem à vontade em andar e ocupar o espaço público, é porque ele não é efetivamente público.

Ações como a prática artística, que evidenciam estas desigualdades, podem conferir um sentimento de apropriação, confronto e força para pessoas que se identifiquem com esta problemática. A partilha desta prática em ambientes físicos e digitais pouco comuns para a exibição artística, expande o campo político do desenho, do caminhar e da performance, tornando estas práticas mais evidentes, democráticas e massivas. Desta forma, expondo estas problemáticas para além das galerias e instituições artísticas, trazendo à tona a necessidade de um aprofundamento no debate da questão da ocupação do espaço público por diferentes identidades de gênero.

PSTAX

Escrito em português do Brasil.

¹² “Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic” (Alÿs, 2004) é o subtítulo do projeto *The Green Line*, do mesmo autor e pode ser consultado em: <https://francisalys.com/the-green-line/>.

¹³ O assédio em espaço público também acontece com homens (25%), sendo sua maioria indivíduos que se identificam como parte da comunidade LGBT (Lesbian, Gays, Bissexual and Transgender).

¹⁴ Uma vez que me identifico como Mulher.

¹⁵ Como as palavras “de assédio” na frase “queremos esta rua livre de assédio”.

¹⁶ A palavra “não” na frase “Piropo não é elogio” também foi rasurada, invertendo o sentido da frase.



BIBLIOGRAFIA

- Alÿs, F. (2004). *The Green Line - Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic*. Jerusalem.
- Anders, P. (1998). *Cybrids - Integrating Cognitive and Physical Space in Architecture. Paper presented at the Convergence Conference*. Orlando.Vol.4, N.º, p.85-105
- Beiguelman, G. (2004). “Admirável Mundo Cíbrido”. In André Brasil e Luiz Carlos Assis Iasbeck (ed.), *Cultura em fluxo: novas mediações em rede* (Vol. 1, p.264-282). Belo Horizonte: Editora PUC Minas.
- Elfriede, D. e McDowall, E. (2012). “Imagining the flâneur as a woman”. *Communicatio: South African Journal for Communication Theory and Research*, 38(1), p.30-44.
- Haraway, D. J. (1991). *Simians, Cyborgs and Women - The reinvention of Nature*. London: Free Association Books.
- Hemment, D. (2006). “Locative Arts”. *Leonardo*, 39(4), p.348-355.
- Krauss, R. (1979). “Sculpture in the Expanded Field”. *October*, 8, p.30-44.
- Medeiros, A. (2015). *Public SmArt: o smartphone no processo criativo (arte e espaço público)*. (Prova de Mestrado) Faculdade de Belas Artes. Universidade do Porto, Portugal.
- Medeiros, A. (2017). “*Não é normal*”. Porto, Portugal.
- Perales, V. (2018). *Writing letters to the fox*. London.

- Perales, V. (2020). "GPS drawing y activismo animalista: Writing Letters to the Fox". In Bárbara Fluxá e Santiago Morilla (ed.), </EARTH> arte, humanidade, tecnología, naturaleza (Vol. 3, p.68-79). Madrid: Accesos.
- Scalway, H. (2008). "The contemporary flâneuse". In Aruna D'Souza & Tom McDonough (ed.), *The Invisible Flâneuse?: Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*. Manchester: Manchester University Press.
- Solnit, R. (2016). "City of Women". Page-Turner. Retrieved from *The New Yorker website*. <https://www.newyorker.com/books/page-turner/city-of-women216> [Consult. 15/07/2017].
- SSH [Stop Street Harassment]. (2014). *Unsafe And Harassed in Public Spaces: A National Street Harassment Report*. Reston, Virginia, USA: Stop Street Harassment.

Andar sem sair do sítio. A parede de trabalho: espaço de navegação gráfica.

CLÁUDIA AMANDI
PAULO FREIRE DE ALMEIDA

#4

Este artigo é sobre a parede de trabalho no espaço do artista visual como um mapa de deambulação e orientação perceptiva na produção de novas ideias. Pelas relações de proximidade e afinidade de imagens e diversos elementos no plano da parede, o olhar descreve movimentos e circuitos específicos referentes a diferentes etapas criativas. É nessa ação de deslocação que se procuram analogias entre etapas do processo criativo e formas de deslocação no território. A Deriva como uma movimentação distrativa e dispersiva, a Perseguição como uma demanda por uma solução e a Visita como o encontro com referências e imagens do passado. Organizar a parede como um mapa e olhar o conjunto, permite divagar pelas imagens e elementos como um modo de abordagem do processo criativo que remete para a deambulação na paisagem.

Palavras-chave: Desenho, Mapa, Parede, processo/andar

This paper is about the working wall in the artist studio, as a map for a free wandering and orientation in the creation of new ideas. By the closeness and affinity of pictures and visual elements in the surface of the wall, observation describes movements and circuits related with specific creative stages. In this process of dislocation, there are analogies between moments in the creative process and forms of walking in the territory or landscape. The Drift as a distractive and dispersive movement, the Following as a quest for solutions, and the Visit as the encounter with a previous author or something in the past. Displaying all the work in a wall like a map, and looking at the display of pictures with a creative mind, the sight becomes a way of rambling through the surface, like walking in the landscape.

Keywords: Drawing, Map, Wall, process/walking

INTRODUÇÃO

No cruzamento entre os conceitos de Desenho e Andar, o Mapa apresenta-se como o exemplo mais eloquente de um desenho cujas principais tarefas se reconhecem como a descrição do território e a subsequente possibilidade de orientação e movimento. O Mapa é um desenho para andar e percorrer o espaço, mas também uma analogia para o processo gráfico, entendido como um modo de deslocação.

Nesse contexto, existem várias analogias entre Andar e Processo Gráfico. Este texto reflete sobre o modo como a experiência de Andar e a própria noção de Percurso podem ser parâmetros para a compreensão do desenho. Consequentemente, estabelece-se uma analogia entre a Parede de Trabalho do artista (e o território ou o mapa). Nesta relação, as diversas formas de andar e percorrer a paisagem são metáforas para ações de organização e reformulação do material gráfico.

Na analogia estabelecida será importante identificar primeiro o que se entende por Parede de Trabalho. Este espaço – o de uma parede no local de trabalho – é preenchido por informação diversa que o artista reúne durante um determinado período. A informação pode ser muito variada e aproxima nesse espaço, desenhos, recortes, fotografias, objetos, apontamentos, palavras de ordem, pequenos textos, etc. A variedade de elementos é, tendencialmente, grande e a sua temporalidade e localização na parede não é fixa.

A proximidade estabelecida entre todos estes elementos no espaço da parede é crucial para o artista estabelecer trajetos no seu processo criativo. Funcionam, portanto, como uma espécie de mapas de navegação para o artista experimentar direções e que dependem do seu olhar relacional e constante.

Por outro lado, estas paredes de trabalho também podem ser compreendidas como um espaço ou mesmo território em construção. São, portanto, dispositivos que permitem trajetos, organizar itinerários – seleção e combinação – e por outro, são estratégias para manter visível – devido à distância – possíveis movimentos entre os elementos reunidos e analisar falhas.

ALICIA BEATRICE GOMES DE MEDEIROS

I2ADS / Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto / FCT
aliciabmedeiros@gmail.com

Alicia Medeiros é brasileira, vive e trabalha no Porto, Portugal. Licenciada em Arquitetura e Urbanismo pela UNESP Bauru (SP) e Mestre em Arte e Design Para o Espaço Público pela FBAUP (PT). Trabalha ao nível das mídias móveis e do caminhar como prática artística/performance desde 2010, intensificando o trabalho nesta área desde 2013. Atualmente cursa o Doutoramento em Artes Plásticas na FBAUP, onde investiga sobre como o caminhar no espaço público citadino se configura como prática artística sob o recorte de gênero e como esta prática se pode transformar com o uso das mídias móveis. A corrente investigação é financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) e recebe o apoio do centro de investigação I2ADS.

Tal como o mapa, as paredes de trabalho adotam uma posição estrategicamente mais alta. Ver de “longe” ou ver de “cima” são ações de observação que caracterizam tanto o uso do mapa como das paredes de trabalho e que permitem ter uma visão geral sobre o “todo”. Este acesso ao “todo” de uma só vez é o que permite ao artista estabelecer relações diagramáticas entre as coisas que reuniu, tal como o caminhante que olha para o mapa e organiza possíveis trajetos entre lugares, elementos de cada lugar, relações passadas e futuras.

Sem este dispositivo, a navegação pode, portanto, ficar mais comprometida porque desta distância é possível abranger mais território, ver mais relações e propor mais itinerários entre os elementos reunidos. Este tipo de analogia entre movimento e processo criativo é descrito de forma muito clara por David Bohm:

As movimentações são os vários registos que se vão avizinando na superfície e sobre os quais o olhar do autor desenvolve forçosamente um tipo de atenção vigilante e desperta para procurar responder às pequenas diferenças e semelhanças e relações subtis que as impressões provenientes dos órgãos sensoriais, os movimentos musculares, as reações, os sentimentos e os pensamentos lhe vão facultando. (Bohm & Peat, 1988, p.236)

As paredes de trabalho são assim, um dispositivo de estímulo para movimentações no espaço da associação e da imaginação. Juntar coisas numa parede é aproximar elementos visuais num espaço.

1. APROXIMAÇÃO: ANALOGIAS DO CAMINHAR

O andar como um ato de aproximação, no sentido positivo de encontro descobre nas leis sobre a percepção, a conhecida Lei da Gestalt, a da Proximidade bem como a da Semelhança. (Villafañe & Mínguez, 1996, p.91) Do mesmo modo que o viajante se coloca no ponto mais elevado e encontra associações na paisagem por via de padrões de semelhança e proximidade, o desenhador organiza o seu processo

estabelecendo ligações imediatas entre coisas que estão lado a lado e outras que são semelhantes. Este paralelismo transfere para a mesa de trabalho ou para a parede de desenhos, uma qualidade geográfica ou topográfica onde se vão construindo lugares perceptivos. (Amandi, 2010)

Aproximar constrói um plano de imagem, físico e evidente, ou um território gráfico formado por registos aparentemente autónomos entre si, aliás como os elementos de um território geográfico. Mas a proximidade estabelece forçosamente uma relação perceptiva, e tal como no espaço das coisas comuns, esses elementos estabelecem conexões dentro de um campo imaginário. No estudo das neurociências, é comum o recurso a metáforas topográficas para explicar redes neuronais. Como exemplo, António Damásio (Damásio, 1994, p.97) refere o conceito de “Padrões Neuronais Disposicionais” como meios de organização e hierarquia de informação, a partir de um arranjo espacial ou como referido por Damásio “disposicional”.

Tal como no cérebro, a parede de trabalho do desenhador é simultaneamente um mapa e um espaço de comandos “disposicionais”. O autor procura ativar representações visuais pela reorganização, ou aproximação de elementos para formar uma imagem perdida, ou recuperar uma forma de latência. Essa imagem, que o autor persegue ou espera encontrar, adivinha-se na interseção de posições e deslocamentos de olhares sobre o mapa de imagens da parede de trabalho, onde se sobrepõem coincidências e se evadem soluções em desvios sucessivos. A estrutura desses “comandos disposicionais” descreve um tipo de pesquisa e organização gráfica cujas características são eloquentemente evocadas por modos de percurso e locomoção: Deriva; Perseguição/ Fuga; Visita.

DERIVA

A deriva é uma forma de distração de uma percepção fragmentada. A analogia entre a parede de trabalho e o território assenta também na ideia de um espaço percebido em movimento e deslocação¹. O termo

Deriva tem sido recorrente na relação entre caminhar, mapa e desenho, especialmente pela influência dos Situacionistas e Guy Debord. (Andreotti & Costa, 1996) Javier Maderuelo escreve a propósito de Robert Smithson, que o fascínio dos mapas está na representação de uma paisagem ou território destituído de um centro. (Maderuelo, 1999, p.556). Tal como a parede de trabalho, esse território presta-se a uma deriva apenas motivada pelo estímulo de cada instante, promovendo encontros aleatórios ou conduzidos por uma intuição. A parede de trabalho acrescenta a esta dimensão descentrada, o conceito de uma superfície em expansão, recolhendo e agregando novas imagens. Desse modo, a *deriva* consiste numa exploração marcada por sucessivos desvios em relação a qualquer obrigação, necessidade, finalidade ou destino. O percurso não se faz para responder a um encontro pré-determinado, mas antes para produzir uma experiência de encontro, ou a sensação de descobrir uma coisa inesperada. Este modelo parece indicar uma ausência de intencionalidade, mas na verdade, coloca a intenção no plano de uma passividade para receber novas relações entre formas.

A esse propósito, entre vários exemplos, o coletivo de design Tomato enuncia o seu processo gráfico como um mapa, mas num tipo particular de cartografia onde os signos são esvaziados da sua hierarquia, e portanto, onde as tarefas de orientação se tornam circunstanciais²:

...the map begins to break down. The signs, and language of those signs, by which we orient ourselves in a situation, begin to look less like definitions and more like relativistic propositions, questioning not only the terms that we give to the means by which the process is made concrete, but to the activity (the conscious creation of a work) itself. (Karg, Nishimura, & all, 1996, p.s.e)

A dinâmica desse processo é alternadamente automática e reflexiva, como o caminhante que sustem o passo para ciclicamente observar o espaço em volta, alternando entre a distração e a surpresa. Tal como na paisagem do caminhante, a parede de

trabalho muda pela caminhada. Os elementos mudam de posição e as relações alteram-se. Lugares aproximam-se e outros afastam-se. Essa consciência de uma variação das posições anuncia uma alteração do estado distrativo da *deriva*. Princípios de atração e preferência motivam uma maior insistência sobre certos espaços, lugares e imagens. No espaço da *deriva*, os lugares são territórios sem nomes, como metáforas no contexto do processo criativo onde a função da *deriva* é contrariar a sequência linear, acrescentar a imprevisibilidade – andar às voltas, andar para trás e para a frente, andar sem rumo.

PERSEGUIÇÃO E FUGA

A perseguição consiste num percurso seguindo um determinado alvo. Na metáfora entre o mapa e a parede de trabalho e nesse processo de *perseguição*, a disposição mental torna-se mais focada e o caminhar já não depende de um estado distrativo, mas também não depende de informação no território. O caminhar torna-se dependente de um movimento adiante, de pistas que se vão sucedendo com um progressivo detalhe de informação. A atenção fixa-se sobre um objeto ou uma imagem. Na paisagem algo se move adiante e na parede de trabalho algumas imagens escapam da nossa percepção numa direção que adivinhamos central. Uma implicação da *perseguição* é o caráter conflituoso que se esboça no processo. Do caminhante e desenhador surge um interesse ou intencionalidade de captura. Do alvo ou imagem desprende-se uma resistência ou fuga, ou algo que não se deixa apreender. No processo de *perseguição* justifica-se evocar o conceito de Estratégia, de Juan Molina aplicado ao desenho, como modo de dispor e ensaiar “com astúcia e oportunidade” (Molina, 1999, p.15) a captura de uma ideia, ou seja, a devida formalização de uma solução.

¹ Sobre o tema da distração e a sua relação com as imagens em movimento, como o cinema, Walter Benjamin opõe a uma atenção tradicional contemplativa, uma forma de percepção associada a múltiplos estímulos dinâmicos. BENJAMIN, Walter, “A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica”, in *Sobre Arte Técnica, Linguagem e Política*, Relógio de Água, 1992, p.106. (Benjamin, 1992, p.106)

² “The name Tomato comes from a family of sub beta hormones – T/O.m/TO. This hormone grouping is found within the cerebral cortex of people who are susceptible to visions, waking dreams, sensations and feelings of weightlessness. (Karg, Nishimura & all, 1996)

Fig.1 Cláudia Amandi, *Parede de Trabalho*, 2020. Desenhos, recortes, fotocópias, fotografias, anotações escritas. Dimensões variáveis. EstúdioUM, Escola de Arquitetura da Universidade do Minho, Março 2020.



02



Fig.2 Cláudia Amandi, *Parede de Trabalho*, 2012 (fotografia editada para retirar o fundo).

ARTIGO

#4

A VISITA

A visita consiste numa caminhada no sentido de visitar um lugar previamente reconhecido, que se conhece ou ouviu falar. É o destino para uma referência que se torna assim um lugar de confirmação, indagação, consulta. No processo gráfico e na parede de trabalho, esse é o lugar da citação, da cópia, da adaptação. *Visitar* um desenho ou imagem célebre, um autor preferido pelo acolhimento das suas imagens na parede de trabalho, significa integrar o seu imaginário no corpo de desenhos e formas que se distribuem pela parede. As variações e desenvolvimentos sobre um motivo e uma obra, propõe um jogo de desdobramentos em torno de imagens conhecidas.

2. PAREDE DE TRABALHO

Vários são os exemplos documentados de Paredes de Trabalho enquanto imagem do processo criativo do artista. Das paredes de Giacometti, a Chillida, de Edvard Munch a Ellsworth Kelly, de Dieter Roth a Ron Mueck, por exemplo, a superfície onde se alinham estudos e recortes faz parte do espaço mais amplo do atelier. A mobilidade e a movimentação do artista no estúdio parecem ter na parede de trabalho um fundo mutável de navegação.

Em seguida analisa-se o conjunto “Parede de Trabalho” de Cláudia Amandi³, cuja versão adaptada foi apresentada em março de 2020 na galeria EstúdioUm, precisamente intitulado “Parede de Trabalho”⁴ (Fig.1). Numa primeira abordagem, os desenhos compõem-se com um grau de dispersão afim de uma *deriva* pelo espaço. Vários motivos e séries parecem dividir-se em intervalos intermitentes, como num processo de pegar e largar, trajetos interrompidos, recuos e retoma de direções. Outras imagens parecem, por enquanto, becos sem saída porque não possuem desenvolvimento ou sequência em nenhum outro trabalho. Esse impasse pode ser apenas aparente, e numa segunda observação pode-se encontrar uma afinidade entre copas de palmeiras ao vento e a forma de pestanas estiliza-

PSTAX

³ Cláudia Amandi (Porto, 1968), licenciada em Escultura pela ESBAP em 1993. Expõe regularmente desde 1993 e leciona Desenho na FBAUP. Ao longo dos anos, o seu trabalho como artista plástica foi convergindo para processos de repetição, interessando-se particularmente por aqueles que, na sua aparência mecânica de execução, deslocam o referente do resultado. Ações como aglomeração, variação, expansão, saturação e sobreposição de marcas e/ou materiais vão construindo malhas,

imagens, matérias diferenciadas como sistemas de multiplicação de conteúdos.

⁴ Parede de Trabalho, Exposição de Desenhos de Cláudia Amandi, Galeria EstúdioUM, Escola de Arquitetura da Universidade do Minho, Guimarães, 2020. Mais informação em: <https://claudiaamandi.weebly.com/exposiccedilatildeo-parede-de-trabalho.html>

das, criando assim um circuito inusitado. Alguns desenhos indicam uma imagem latente, como objeto de uma *perseguição*, uma insistência. Em vários desenhos existe uma forma ou padrão circular, ora mais elíptico, ou apenas sugerido numa curva. Noutros núcleos de insistência detetam-se padrões e grelhas, mais implícitos ou explícitos. Nesses conjuntos de padrões encontram-se estudos que revisitam desenhos de Ângelo de Sousa, com variações sobre redes de arame, malhas de losangos em vias de colapsar por efeito de desacertos e falhas no traçado.

Estas disposições de imagens no espaço propõem uma circulação do olhar e do movimento sobre a superfície como uma forma de caminhar. Esse elementos são estruturais no trabalho de Cláudia Amandi, desde experiências mais iniciais, como refere já Celso Martins, invocando os conceitos Território ou Cartografia e Paisagem, a propósito de *Landscape* (2006) e destacando a plasticidade do ato de ver no espectador: “O espectador oscila continuamente entre a observação do todo e a leitura particular de cada componente do desenho” a propósito da série *Mapas de Memória* (2006) (Martins, 2006). O conceito subjacente à construção do trabalho parece ser a maneira como o espaço se transforma a partir de movimentos e deslocamentos. Essas transformações são potenciadas pelo dispositivo modular de repetição de desenhos e suportes, pela possibilidade de permutação das imagens. (Almeida, 2018)

Na referida “Parede de Trabalho” mostram-se vários tipos de registos de importância e relevância diversa. Desde desenhos onde se encontram aparentemente resolvidas as principais questões formais, até fragmentos de papéis e suportes achados ou apropriados, como fotografias, mapas e objetos. A integração desses elementos forma assim uma “paisagem” onde a percepção circula, mas também, um mapa, ou ferramenta de suporte à circulação. A própria paisagem move-se pela deslocação e reorganização de imagens.

A Parede 2012 (Fig.2) mostra uma fixação na imagem de um vórtice ou de uma série de círculos concêntricos com falhas deliberadas no registo,

Fig.3 Cláudia Amandi, Parede de Trabalho, 2019.



Fig.4 Cláudia Amandi, Parede de Trabalho, 2019.

02

denotando uma espécie de ruído sobre a superfície da imagem. Nessa parede, a par de alguns papéis avulsos, faturas de eletricidade e notas diversas, manifesta-se um movimento de perseguição de uma imagem. A repetição e variação de desenhos, formatos e soluções deixa adivinhar esse movimento de andar no encalce de uma imagem construída mentalmente e que, os desenhos concretos ainda não conquistaram plenamente. Esse conjunto, mais simples, indica uma linha ou uma direção, como um caminho de sentido único na paisagem. Este conjunto de desenhos dará lugar à série *Centrípeto* de 2016⁵.

A parede de 2019 é mais complexa e mostra vários conjuntos ou séries (Fig.3). Mas o efeito de simultaneidade provocado pela visão de “todas as imagens ao mesmo tempo”, ilude o facto de uma parte das imagens serem criadas sem o conhecimento sobre as outras. Em cada uma habita uma parte da outra, mas sem que se saiba exatamente como ou porquê. Alguns conjuntos parecem formar séries e certas analogias entre imagens são mais óbvias. Mas a relação de causa efeito não é lógica. Certas imagens similares poderão ter sido feitas sem necessariamente existir ainda conhecimento das outras. Porém, se existe uma conexão desconexa, ou uma autonomia entre as imagens, o plano da parede e a visão simultânea cria um estado perceptivo onde as ligações são feitas pelo autor dos trabalhos. A parede funciona como um instrumento perceptivo e imaginativo de trabalho, onde o processo de visualização se torna como um caminhar.

A deslocação do olhar procura associações e pistas, vislumbra sínteses e recomeça o processo, andando em torno de imagens que se vão formando e integrando no plano da parede, no mapa/paisagem.

Na Fig.3, observam-se incidências em movimentos, formas circulares e formas concêntricas. O núcleo 1 é desdobrado no grupo 2 e 3 (identificados na Fig.2) sob as variantes de círculos sobrepostos, círculos concêntricos e simplesmente círculos. Este motivo deu lugar à série *Perímetro* (2019). Mas o início desse processo deu-se numa folha de estudo da série *Centrípeto* (2016) referida anteriormente, que por sua vez, parece ser um motivo inicial

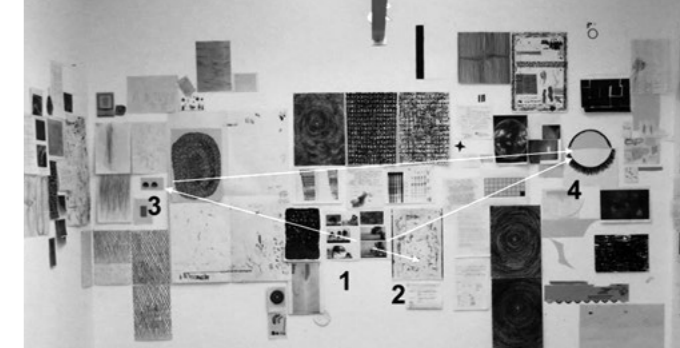
para o núcleo de três desenhos escuros do grupo 2. O núcleo 1 mostra uma série de círculos sobrepostos num padrão linear que parece ser explorado numa folha sobre a mesa.

Numa segunda volta pela mesma parede (Fig.4), os observadores detêm-se em motivos de grelhas e padrões formados por alinhamentos de diversos sinais gráficos – cruces, losangos, pontos, traços. Nesses conjuntos muito diversos exploram-se problemas de densidade, iteração e erro. As séries *Todos* (2019) estão já ensaiadas no núcleo 2 e no núcleo 4 existe uma visita a processos e motivos de Ângelo de Sousa, na génese de *Falha* (2019). Na Fig.5, outras formas disseminam-se em sentidos plenamente divergentes, como é exemplo o motivo gráfico obtido de fotografias de tempestades tropicais, onde a silhueta de palmeiras ao vento (1) origina a série *Vácuo*, 2019 (núcleo 2) e a imagem de *Sol*, 2019 (núcleo 4). *Vácuo* é formado por pares de desenhos que resultam da criação de traços que passam de uma folha (máscara) para outra e, onde cada folha é usada como a máscara no seu duplo.

Se este exercício incide sobre a natureza fechada de um processo, o mesmo motivo gráfico é associado à forma de pestanas postiças (núcleo 3), forma essa aplicada no par *Sol*; que por sua vez é também centrado no processo gráfico, onde um semicírculo é usado como máscara para produzir um arco de traços e que, depois de finalizado é virado para cima. Esta relação entre imagens - tão evidente como inusitada - demonstra este efeito de evasão e fuga de um simples motivo para uma constelação de trabalhos aparentemente autónomos.

No percurso do visitante, a galeria de arte propõe uma visão linear que corresponde ao próprio caminhar pelo espaço, à qual se infere uma conceção sequencial das várias séries. Mas neste breve exemplo, onde se fixa a parede de trabalho em um instante entre muitos outros, compreende-se que as diferentes séries coexistem em simultâneo no espaço de trabalho do autor, como lugares num espaço virtual. O percurso criativo, diverso do percurso da galeria, consiste em sucessivas travessias do espaço tocando os diferentes lugares ou núcleos, de um lugar vendo outro, e de um cume, vendo todos.

Fig.5 Cláudia Amandi, Parede de Trabalho, 2020. Desenhos, recortes, fotocópias, fotografias, anotações escritas. Dimensões variáveis EstúdioUM, Escola de Arquitetura da Universidade do Minho, março 2020.



#4

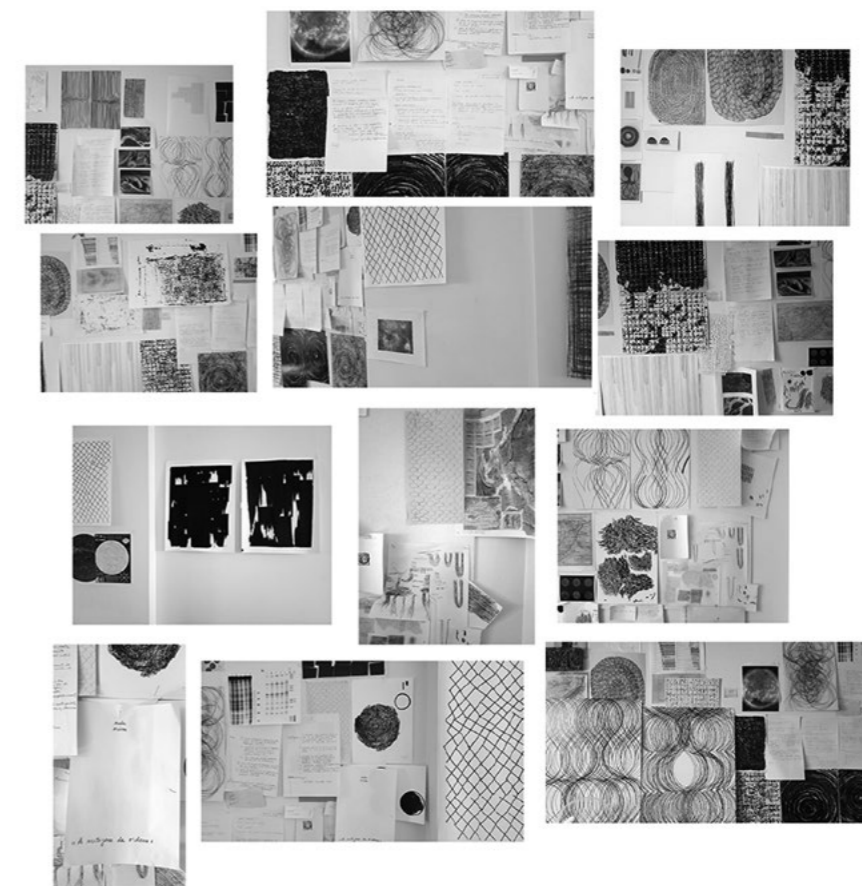


Fig.6 Vários aspetos da parede de trabalho.

PSTAX

ARTIGO

⁵Todas as imagens e informações relativas ao trabalho de Cláudia Amandi podem ser consultadas em <https://claudiaamandi.weebly.com>.

As paredes de trabalho partilham com a paisagem, tal como o desenho partilha com o caminhar, essa função de revelar o sentido de associação e ligação, como mecanismo central do próprio processo mental, onde pensamento e percepção se ligam. Depois de formalizadas, as ideias parecem claras como caminhos e formas desenhadas. Mas antes dessa definição existem espaços confusos e zonas escondidas e desfocadas, onde tudo parece em aberto numa espécie de excitação ou euforia visual. Se a paisagem é um território plano onde se caminha, a Parede de Trabalho é um território Vertical, ou seja, este território vertical, pretende manter, tanto quanto possível, um universo em constante delírio. Determinam-se orientações, é certo, mas depois, dentro dessas orientações, o objetivo é manter em aberto outras soluções para além daquelas que se vão descobrindo. Manter o desassossego, ou como nas palavras do Professor Mondrian Kilroy, num texto de Juan Molina, (Molina, 2005, p.83):

Os homens têm ideias (...) as ideias são como galáxias de pequenas intuições, e sustentava que são algo confuso, que se modifica sem parar e é essencialmente inutilizável para fins práticos. São belas, isso é, são belas. Mas são uma confusão. As ideias, se estão em estado puro, são uma maravilhosa confusão. São aparições provisórias de infinito, dizia. As ideias 'claras e definidas', acrescentava, são uma invenção de Descartes, são uma fraude, as ideias claras não existem, as ideias são escuras por definição, se tens uma ideia clara, isso não é uma ideia.

Escrito ao abrigo do Novo Acordo Ortográfico.

CLAUDIA AMANDI

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto / i2ADS
csousa@fba.up.pt

É Professora Auxiliar do Departamento de Desenho da FBAUP e Investigadora do I2ADS. Doutorou-se na área do Desenho pela FBAUP em 2010, com a tese intitulada *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*, um estudo sobre o papel do desenho no processo artístico atual. Paralelamente desenvolve trabalho como artista plástica disponível em claudiaamandi.weebly.com.

PAULO FREIRE DE ALMEIDA

Escola de Arquitetura da Universidade do Minho / Lab2PT
pofa@arquitetura.uminho.pt

É professor de Desenho na Escola de Arquitetura da Universidade do Minho e Investigador no Lab2PT. Expõe desde 1993.

- Almeida, P. F. (2018). “O Rio em Construção, a exposição “Afluentes” de Cláudia Amandi”. In C. Amandi, *Afluentes* (pp.3-6). Casa Museu Abel Salazar.
- Amandi, C. (2010). *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Amandi, C. (2020, 05 25). <https://claudiaamandi.weebly.com>. Retrieved from <https://claudiaamandi.weebly.com>: <https://claudiaamandi.weebly.com>
- Andreotti, L., & Costa, X. (1996). *Situacionistas, Arte, Política, Urbanismo*. Barcelona: MACBA.
- Benjamin, W. (1992). “A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica”. In W. Benjamin, *Sobre Arte Técnica, Linguagem e Política*. Relógio de Água.
- Bohn, D., & Peat. (1988). *Ciencia, Orden Y Creatividad – Las raíces creativas de la ciencia y la vida*. Kairós.
- Damáσιο, A. (1994). *O Erro de Descartes – emoção, razão e cérebro humano*. Publicações Europa América.
- Hubel, D. H. (1987). *Eye, Brain and Vision*. Scientific American Library.
- Karg, A., Nishimura, A., et al. (1996). *Process; A Tomato Project*. Thames & Hudson.
- Maderuelo, J. (1999). “Robert Smithson, El Dibujo en el Campo Expandido”. In J. J. MOLINA, *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Cátedra.
- Martins, C. (2006). “A Tentação de Sentido”. In C. Amandi, *Apagar Recomeçar Esvaziar Repetir Deslocar*. Lisboa: Galeria Kubik.
- Molina, J. J. (1999). “Introducción”. In J. J. MOLINA, *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Cátedra.
- Molina, J. J. (2005). “Radiografía de un Viaje”. In Molina, Cabezas, & Copón, *Los Nombres del Dibujo*. Cátedra.
- Villafañe, J., & Mínguez, N. (1996). *Principios de Teoría General de la Imagen*. Pirámide.

As Ações de Praga: desenhar, caminhar e o corpo que narra

FÁBIO ARAÚJO
PAULO LUÍS ALMEIDA

#4

Este artigo explora o gesto de caminhar como potenciador de uma performance de reconhecimento e confronto com a história e geografia de uma cidade. Investiga-se a caracterização deste gesto através do desenho, em particular no recurso ao storyboard como estratégia protocolar e documental de uma ação. O artigo é escrito na dupla perspetiva de um desenhador que caminha e de um investigador que observa e acompanha os resultados dessa ação. O gesto de caminhar é pensado como uma técnica do corpo, na aceção de Marcel Mauss, e gesto produtor de espaço e tempo, onde as narrativas performativas se formulam. O artigo explora a relação entre o gesto de caminhar e o conceito geográfico de *Throwntogetherness* de Doreen Massey, na caracterização da cidade como um lugar de convergências de trajetórias não relacionadas, e o desenho como estratégia de documentação dessas trajetórias.

Palavras Chave: Desenho, Caminhar, Throwntogetherness, Storyboard

This paper explores the gesture of walking as a catalyst of a wayfare performance and confrontation with the history and geography of a city. We research into ways of addressing this gesture through drawing, particularly through the use of storyboards as a protocol and documentary strategy of the action of walking. The paper is written from the double perspective of a draughtsman who walks and a researcher who observes and accompanies the outcomes of the performance. The gesture of walking is thought of as a technique of the body, in the sense of Marcel Mauss, and a gesture producing space and time, where performance narratives are formulated. The paper explores the relationship between walking and Doreen Massey's geographical concept of Throwntogetherness, as a way of understanding the city as a place of convergence of unrelated trajectories and drawing as a strategy for documenting these trajectories.

Key Words: Drawing, Walking, Throwntogetherness, Storyboard

CAMINHAR E AS TÉCNICAS DO CORPO

A journey implies a destination, so many miles to be consumed, while a walk is its own measure, complete at every point along the way. (Francis Alÿs, 2013, p.28)

As Ações de Praga são expedições performativas urbanas realizadas no inverno de 2019-20 em Praga. No seu conjunto, são um exemplo de como o gesto de caminhar se tornou um estímulo para pensar a cidade relacionando desenho, narrativa e performance.

Cada território impõe-se de forma particular ao gesto de caminhar¹. Numa ilha, experimentamos o impulso de a rodear ou subir ao seu ponto mais alto. Numa cidade, os vários sistemas do modelo urbano impõem-se ao sujeito como uma técnica do corpo através dos seus passos.

No seu ensaio de 1934 *Les Techniques du Corps*, Marcel Mauss propõe um estudo de etnologia comparada centrado na forma como aprendemos a nos servir do corpo em sociedade. A constatação inicial de Mauss é que formas como caminhar, correr, nadar ou escavar são muito distintas de sociedade para sociedade. Esta aprendizagem decorre de uma forma particular de educação a que se refere como “técnicas do corpo”. É sintomático que o estudo comece com a técnica de caminhar. Ao caminhar relacionamos diferentes formas de pensar: sobre o corpo e seus movimentos; sobre a percepção e o trabalho dos sentidos; educação e formação do conhecimento; constituição do espaço e do tempo; construção de relações entre humanos e não-humanos (Ingold e Vergunst, 2008, p.1).

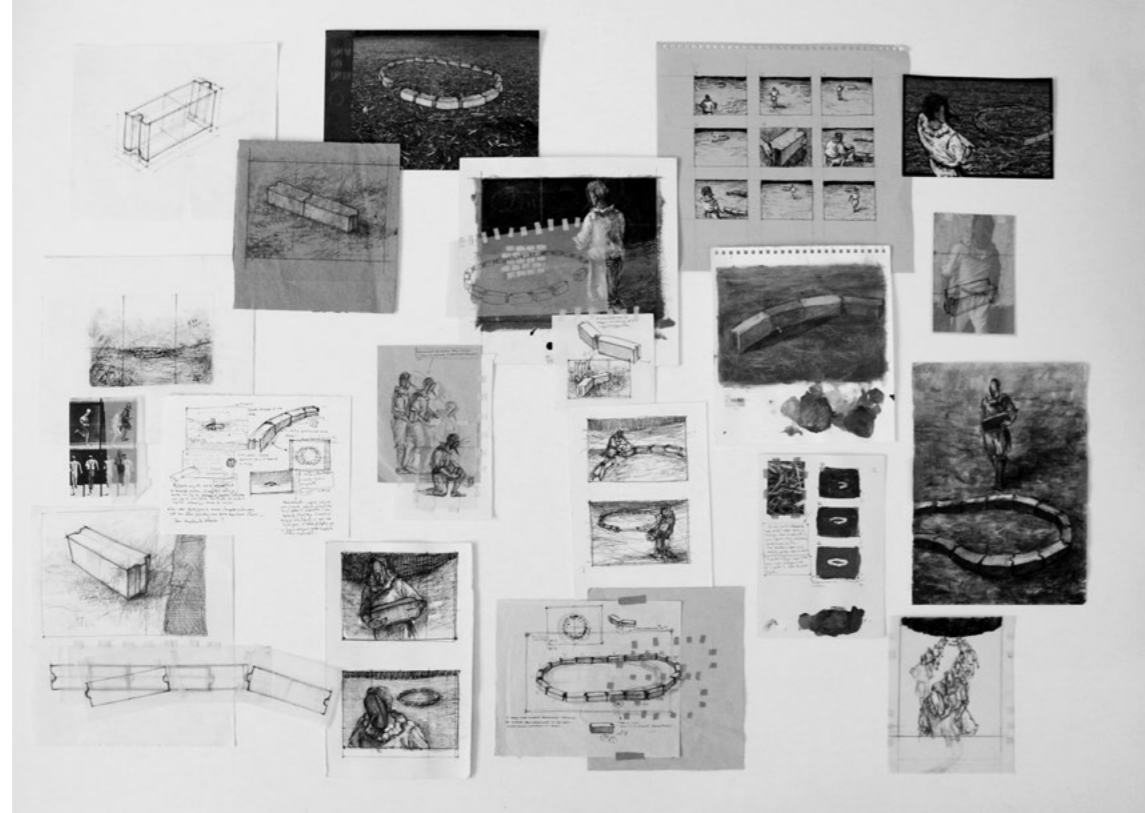
Significativamente, o gesto de caminhar torna-se visível na posição dos braços e das mãos que são, para Mauss, o efeito de uma idiosincrasia social, mais do que uma predisposição individual:

Penso que consigo reconhecer uma rapariga que foi educada num convento. Em geral, ela caminhará com os seus punhos cerrados. E ainda consigo lembrar-me do meu professor de ginástica a gritar-me: “Idiota! Porque caminhas agitando as mãos espalmadas?” Existe, portanto, também uma educação para o caminhar (Mauss, 1979, p.100)

¹ A expressão “gesto de caminhar” é usada ao longo deste texto para sublinhar a diferença entre a caminhada como um movimento produtor de sentido e a caminhada como ação prática. Na sua tentativa definir uma fenomenologia dos gestos, Vilém Flusser descreve-os como “movimentos do corpo, ou de instrumentos conectados ao corpo, que expressam uma intenção, mas para os quais não há uma explicação causal satisfatória” (2014, p.2). Neste sentido, o gesto distingue-se de uma ação prática porque

contém traços visíveis de uma intenção, ou porque transforma uma ação prática numa função semiótica (Kendon, 1986, p.15). Nespoulous e Lecours, em “*The Biological Foundations of Gestures*” (1986), sustentam o mesmo ponto de vista: um gesto, mais do que uma competência motora, é um movimento do corpo que constrói ou participa na construção do sentido. E ainda que uma ação prática não seja, por si só, um gesto, ela pode ser semiotizada — e, portanto, percebida como gesto — como quando o trans-

Fig.1 ...ou 8.48
- Desenhos
Protocolares, 2019.
Técnica mista sobre
papéis variados.
Medidas variáveis.



03



Fig.2 Dog Collar
Walk - Desenhos
Protocolares, 2020.
Técnica mista sobre
papéis variados.
Medidas variáveis.

ARTIGO

porte de uma mala na mão esquerda, no romance *Smiley's People* de John le Carré, indica que a operação está prestes a começar. As *Ações de Praga* constroem-se, justamente, neste limite em que as caminhadas que as informam deixam de ser ações práticas para se tornarem gestos.

#4

PSIAX

Observações semelhantes podem ser feitas em variações do gesto de caminhar, como na marcha ou na corrida. Mas estas posições dos braços e mãos não decorrem apenas de uma educação coerciva, como os primeiros exemplos fazem supor. Resultam de um contágio motor que, suportado pela migração das imagens – Mauss refere o impacto que o cinema americano teve na forma de caminhar das francesas após a guerra – se insinua nos corpos como um modelo de conduta.

Caminhar não é apenas o que o corpo faz quando se desloca pelos seus meios. É o que o corpo narra. Se, como John Berger, aceitarmos que toda a narrativa, escrita ou oral, é uma forma de caminhar em que cada passo é um passo em direção ao que não foi dito (1982, p.284), como podemos pensar no desenho as narrativas geradas pela caminhada? Como traduzir os momentos dos passos, as imagens pensadas, os objetos e lugares que os passos conectam na condição visível do desenho?

DESENHO E PROTO-PERFORMANCE: O STORYBOARD

As narrativas do corpo nestas expedições urbanas foram formuladas enquanto desenho, como uma proto-performance: o *storyboard* foi o meio pelo qual desenhos protocolares e de reportagem se tornaram um espaço de ensaio para as narrativas do gesto de caminhar. *Storyboard* é um dispositivo usado na conceptualização de um filme, através de uma série de desenhos representativos das cenas e enquadramentos. Nas *Ações de Praga*, contudo, o *storyboard* é um processo intermutável, empregue na aceção que Matthew Barney lhe confere: um conceito expandido que incorpora esboços comprometidos com a função cinemática e planos-sequência, mas também outras referências visuais e objetos que contribuem para a criação de um repertório em potência, que pode ser atualizado como ação performativa: fotografias de reportagem, livros de ficção, mapas e imagens provenientes da história da arte ou do imaginário popular (Dervaux, 2013) (Fig.1). A junção destes componentes possibilita a criação de mapas em constante mutação,

que orientam a narrativa do caminhar em múltiplas direções. Cada nova relação entre os desenhos do *storyboard* cria um espaço de possibilidades lembrando que, a par das poucas potencialidades que se atualizam em qualquer ação, há um número infinito de possibilidades que nunca serão realizadas, mas continuam, ainda assim, a moldar a percepção do que sucede. Trata-se de localizar, neste espaço de possibilidades, as micronarrativas ativadas pelas imagens, “locais onde uma sugestão mais universal pode ser feita, ou, digamos, onde essas narrativas entram em contato com memórias partilhadas, narrativas que pertencem a todos nós” (Barney, 2013).

Estes desenhos foram concebidos para pensar o gesto de caminhar e as imagens que ele envolve. Na sua condição de protocolos (Almeida, 2013), os desenhos refletem o primeiro pensamento das ações, mas também o olhar posterior da sua documentação.

O desenho torna-se no meio que facilita a divagação e a transposição do pensamento para a ação, enquanto uma corporização gráfica (Zuccaro, 1607, p.574). Como o gesto de caminhar sem finalidade, o gesto de desenho não ilustra a imagem já pensada. Ele desenvolve o pensamento da ação a partir do próprio ato de desenhar.

Estas ações lidam com as trajetórias do artista enquanto estrangeiro numa cidade e num novo contexto: um encontro com a diferença e a diversidade, como um ser radicante. Como é que o trabalho seria afetado? Que meios teria ao dispor para produzir e realizar ações? Ao contrário de um quotidiano prévio onde parte dos nossos gestos passam despercebidos, em Praga a caminhada impunha-se como uma nova técnica do corpo, a par da criação de novos *storyboards*, organizados como *memorandum* e *memorabilia* do dia a dia. Caminhar e vaguear pela cidade, no confronto com a história ainda inscrita na arquitetura, tornaram-se práticas frequentes do quotidiano e do trabalho performativo. Como descreve Alistair Robinson, “caminhar permite que alguém se torne infinitamente mais recetivo, abre os canais para os mais profundos e imaginativos recursos, expondo-se a

Fig.3 Dog Collar Walk. Fotografias. 22 de janeiro de 2020, Praga, República Checa. Duração: 1h. 51m. Adereços: Coleira e trela vermelha adulterada.



03

novos estímulos que aguçam as percepções” (2013, p.15). Estas expedições urbanas permitiam observar comportamentos sociais, os ritmos da cidade, pequenos eventos e ações do dia a dia. O corpo e o olhar tornavam-se recetíveis a sinais e estímulos que passavam, geralmente, despercebidos ao cidadão comum. Tal como desenhar, caminhar envolve sempre um início e um fim, apesar de esse fim ser, na origem, frequentemente indefinido. Envolve, sobretudo, uma técnica do corpo assente em comportamentos, gestos mínimos e atitudes sociais, como sugere Mauss.

É nesta relação com o espaço e as suas particularidades sociais que as *Ações de Praga* se formularam. Para Elizabeth Grosz, a relação entre o corpo e o espaço da cidade estabelece-se a partir de uma troca na qual o corpo é visualizado enquanto artefacto cultural. Neste caso, o “corpo não existe separadamente da cidade, uma vez que estes se definem mutuamente” (Grosz, 2011, p.96), alcançando uma construção conjunta que valoriza o carácter temporário de fluxos, energias, eventos e espaços dispersos, em união ou separados. O gesto de caminhar deu, assim, lugar a ações desviantes no quotidiano e novas técnicas do corpo. Estes desvios estão diretamente associados a transferências-de-uso ou de lugar (Howell, 1999, p.137). Permitem recontextualizar contradições e convenções sociais, no que Jacques Rancière refere como “a abertura ao jogo da ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dissemelhanças, ao operar uma redistribuição local, um reagenciamento singular das imagens circulantes” (2011, p.36).

DOG COLLAR WALK: CAMINHAR E A CONVERGÊNCIA DE TRAJETÓRIAS

Dog Collar Walk e *Carry (-) On Tree* são duas das expedições urbanas realizadas em Praga. Em ambas o ator é concebido não como personagem, mas como figura que se insere e vagueia pela cidade. *Dog Collar Walk* (Fig.2 e 3) tem como motivo a leitura de uma frase mal traduzida da peça de teatro *The Garden Party* (2010), do escritor che-

co Václav Havel, e consiste no ato de passear um cão na rua: “*Not even the Hussars of Kolin go to the woods without dog collars*”². Este gesto comum e identificado por todos é o grau zero de uma ação onde caminhar se torna o veículo de um gesto desviante — de uma alotopia (allos = outro; topos = lugar). Em *Dog Collar Walk* não existe nenhum cão. Ou existe como um membro fantasma. O que acaba por ser visto pelo espetador é uma figura segurando uma trela e coleira vermelha tensa e vazia a passear pelas ruas de Praga, como uma reserva onde as imagens desejadas se projetam. A ação surge em direta relação com as narrativas quotidianas da cidade. Para além da origem da *performance* na frase de Havel, as manhãs eram invadidas pelo passeio de um número elevado de cães nas ruas e parques da cidade.

A banal constatação que muitos cães passeavam no Distrito 7 de Praga surgiu com alguma surpresa ao falar com os habitantes, que viam o acontecimento como usual. Porém, para o olhar exterior, foi a aproximação a um *habitus*, feita a partir de um ângulo estranho, como refere Coline Milliard (2010): apenas um estranho poderia notar esses detalhes, ao ser simultaneamente um caminhante (*walker*) e estrangeiro (*stranger*), o que lhe confere uma posição de proximidade e de afastamento. O *walker / stranger* “encontra-se numa posição favorável; ele faz parte do grupo, mas não domina os códigos desse grupo; ele está, portanto, como o mítico *flâneur*, numa posição privilegiada de observação” (Simmel,1908, cit. in Milliard, 2010, p.3).

Estas iterações transformam o gesto de caminhar num meio particular da geografia relacional, que Doreen Massey definiu como *throwntogetherness*: a convergência em simultâneo de uma pluralidade de trajetórias ao acaso no espaço da cidade, constitutiva de uma geografia de relações recíprocas entre *caminhante*, sociedade e lugar, entre vida e palco dos acontecimentos:

uma das características verdadeiramente produtivas da espacialidade material [é] o seu potencial para a coincidente justaposição de trajetórias não relacionadas anteriormente, a preocupação de cru-

#4

zar a esquina e deparar-se com a alteridade, de ter de ... relacionar-se com os vizinhos que chegaram “aqui” (este bloco de apartamentos, este bairro, este país — este encontro) por rotas distintas das suas. Estar aqui junto é, nesse sentido, [um acontecimento] bastante descoordenado. Esse é um aspeto da produção da espacialidade que pode permitir que ‘algo novo’ aconteça. (Massey, 2005, p.94)

Caminhar como técnica do corpo para produzir espaço e tempo: este é o impulso mais íntimo do gesto de caminhar. Passear um cão, ou as suas imagens-fantasma, como técnica geradora de encontros e convergências: esta é a potência atualizada no gesto de caminhar, que reencena a cidade como uma relação entre trajetórias anónimas e descoordenadas. O prazer desta relação é o efeito de um sujeito sobre o outro, o deslocamento de uma forma ou força que afeta e modifica ambos (Nancy, 2013, p.67). A lógica do storyboard é também o reflexo deste *throwntogetherness*: a convergência descoordenada de trajetórias em potência gera, nos desenhos, uma espacialidade virtual que permite que algo de novo aconteça.

CARRY(-) ON TREE: A CIDADE, OS SEUS DESPERDÍCIOS E O CORPO QUE CAMINHA

Carry (-) On Tree foca-se nos vestígios de caminhadas, mais do que movimentos das ações em si mesmas. Após a época natalícia, a presença de árvores abandonadas à volta dos contentores do lixo é um marco significativo da paisagem de Praga. Estas árvores, cortadas para uso na época festiva e desprovidas da sua função, foram o objeto desta expedição urbana: num primeiro momento pela apropriação de uma árvore e a sua adulteração, através da agregação de uma mochila que permitisse carregá-la às costas; num segundo momento, pela justaposição da trajetória do seu transporte com as trajetórias da cidade. Transformar a árvore numa árvore de transporte — uma *Carry-on Tree*: esta era a intenção que ativava o deslocamento pela cidade até que um novo lugar para a sua plan-

tação fosse encontrado, coincidente com o momento de descanso do ator (Fig.4). Esta expedição, no limite do absurdo, transfere a ação para a esfera do caminhar. Iniciar a ação no parque, já sentado e virado de costas para a câmara, evidencia a falácia inicial (Fig.5). “A árvore é verdadeira e está plantada no parque”: A isotopia (*iso* = mesmo / *topos* = lugar) criada por esta expectativa resulta da recorrência de acontecimentos coerentes esperados no mesmo lugar — o parque de Kralovska Obora-Stromovka. Passados alguns minutos a figura levanta-se e, com ela, a árvore, como um corpo simbiótico que rompe com a isotopia do parque. Uma árvore que se desloca: o gesto de caminhar é o veículo da incerteza produzida pela inadequação entre o que percebemos e o que esperamos. As trajetórias criadas por esta figura simbiótica produzem uma nova espacialidade na cidade, e interrompem o seu fluxo com uma micronarrativa cíclica de uso e re-uso de um objeto abandonado, plantando-se em locais como um lanço de escadas, o meio da estrada ou em frente a uma porta, até que se esgota ao voltar a cruzar com os contentores do lixo onde foi encontrada. Caminhar foi a técnica pela qual o corpo construiu a percepção da cidade. Mas esta construção é também sentida na direção contrária: há, no gesto de caminhar, uma construção do corpo pela cidade, que impõe as suas idiossincrasias aos movimentos dos braços e forma das mãos, à postura e aos objetos de que o corpo se serve para se proteger e deslocar.

Em *Carry (-) On Tree*, como em outras expedições urbanas nas *Ações de Praga*, circular pelas ruas da cidade trabalha as funções mais básicas e intrínsecas do gesto de caminhar: como uma maneira de se mover, conhecer ou descrever. (Ingold, 2011). A trajetória do corpo simbiótico com a árvore é construída com o próprio caminhar, no reconhecimento dos encontros e do inesperado. É ao caminhar que a figura na *performance* revela as suas intenções: o que Erving Goffman descreve como *intention display*. No gesto de caminhar, há uma prefiguração gestual que transforma a postura do corpo em algo que os outros podem ler e prever. Consoante a posição do corpo, o curso indicado da

ARTIGO

PSIAX

² N.T. No original “Ani kolinkti husahi nechodi do lesa bez obojku”.

Fig.4 Carry (-) On Tree - Desenhos Protocolares, 2020. Técnica mista sobre papéis variados. Medidas variáveis.



03

ação será percebido como uma promessa, aviso e ameaça (1971, p.11) ou intimidação.

O envolvimento ativo com a cidade coloca o ator numa posição peculiar, a de ser ao mesmo tempo ator e espectador. Tal como Hal Foster sugeriu, a condição do artista enquanto etnógrafo é feita pela partilha de métodos em ambos os campos. Enquanto método partilhado, refere Tim Ingold, a potencialidade do desenho reside na capacidade de descrição das vidas que observamos e em que participamos, tanto em movimento como em repouso, um fenómeno que apelida de *encontro etnográfico* (2011, p.221). Há, nas trajetórias criadas pelas *Ações de Praga*, uma dependência entre o corpo e a cidade. Como técnica do corpo, caminhar não é apenas um meio de deslocamento ou uma *performance* no sentido motor do termo. É uma lente epistemológica sobre a cidade na sua relação com o corpo.

Para Catherine Dyrssen (2011), uma abordagem ao pensamento arquitetónico da cidade não pode ser desligada de um exercício de performatividade, para o qual o desenho é frequentemente convocado. Para a autora, os modelos da *performance* tornam-se numa ferramenta que privilegia a busca por novas abordagens sensoriais, que podem servir como um catalisador para novas ideias (p.227). Esta abordagem dá origem a eventos relacionais entre corpo e arquitetura, como acontece na ação *Družba (Corner #2)* (Fig.6 e 7): o corpo do ator estabelece

uma interação (*Družba* = amizade) com os cantos austeros do *Hotel Družba*, com a intenção de os extinguir através do seu posicionamento como semicircunferência no espaço. Em *Under your climbing feet they will go on growing backwards* (Fig.8), realizada no antigo *Assicurazioni Generali Palace* em Václavské náměstí, uma outra narrativa performativa é criada a partir do gesto de subir um lanço de escadas caminhando de costas. Caminhar ao contrário liberta a ação de um fim externo. Já não é um ato utilitário ou autossuficiente, mas o confronto divergente com o edifício. Como argumenta Dyrssen, “*performance* tanto é atuar numa situação como fazer atuar, isto é investigar fazendo a ação, assim como compor o cenário para [que] ela [aconteça]” (2011, p.226).

ARTIGO

32



#4

Fig.5 Carry (-) On Tree. Fotografias. 24 de janeiro de 2020, Praga, República Checa. Duração: 1h.56m. Adereços: Árvore encontrada com mochila agregada.

PSIAX

Fig.6 *Družba (Corner #2)* Fotografia. Hotel International Prague, antigo Hotel Družba. 4 de dezembro de 2019, Praga, República Checa. Duração: 1h.22m.



33



Fig.7 *Corner I e Corner II*, 2020. Carvão, pedra negra e acrílico sobre papel (2x) 100 x 70 cm.

Fig.8 *Under your climbing feet they will go on growing backwards* - frames do vídeo. *Antigo Assicurazioni Generali palace* em Wenceslas Square. 25 de novembro de 2019, Praga, República Checa (4:3, 19'00'', cor, c/som, loop).



#4

O CORPO QUE CAMINHA, DESENHO E DOCUMENTO

Há, nas *Ações de Praga*, desenhos em que a condição performativa já não se distingue da condição documental. São desenhos de pós-*performance* (Fig.7), onde o “processo de seleção, memorização ou interiorização e transmissão ocorre dentro de (e por sua vez ajuda a constituir) sistemas específicos de reapresentação” (Taylor, 2003, p.21). Ao mesmo tempo que incorporam a memória da ação como imagens recordadas, os desenhos permitem a criação de uma nova memória sobre o acontecimento, como um rumor calculado que ativa a imaginação sobre o que realmente ocorreu. Como trajetórias de uma geografia relacional, as expedições urbanas decorreram como acontecimentos em que a figura irrompe no cotidiano sem aviso prévio. Nenhuma memória existe, pois, fora dos documentos fotográficos e desenhados. Como argumenta Philip Auslander, a contemporaneidade dos documentos e da ação não é uma característica dos documentos em si. É algo criado através do relacionamento que, neste caso, estabelecemos com os desenhos, um relacionamento que acontece como um compromisso e um ato consciente (2010, p.297).

Os desenhos das ações não servem apenas para conservar a memória do que aconteceu, mas para criar uma memória para além do olhar interno de quem as presenciou. Ver um desenho de uma ação dá-nos duas sensações distintas: a de chegamos cedo (quando o desenho ainda não foi materializado na ação) ou a de que chegamos tarde (quando ele documenta o que já se sucedeu). Em todo o caso, os dois fenómenos ligam-nos ao acontecimento através de um ato de pensamento consciente. A nossa experiência imaginativa da performance a partir dos seus desenhos não é, primariamente, a reconstituição da informação acerca de algo que teve lugar no passado. É a ativação de um acontecimento no nosso presente, no qual nós tomamos parte. Como refere Ingold, “há um momento crítico, na implementação de qualquer tarefa, em que estamos preparados leva-nos a começar. Este é o momento em que o ensaio termina e a performance começa” (2011, p.54). Nesta situação, os desenhos acabam por ser a ima-

gem reconstituída da performance, convidando o espectador a recriar o evento a partir do que seriam as suas razões e apreensões se o tivesse testemunhado. Os desenhos realizados recorrem continuamente à experiência passada, ao mesmo tempo que se projetam no futuro (2011, p.240). É o olhar do espectador que se torna essencial para a reconstrução da ação, propalando o relato e evidenciando a própria “qualidade performativa do ato de ver” como argumenta Peggy Phelan (1998, p.173).

O que resulta desta abordagem à cidade, à sua arquitetura e aos seus *habitus* através do caminhar? O que fica dos desenhos e das ações? Os encontros e relações concebidas colocam-nos num espaço da ação que sobrepõe o lugar real da cidade e o lugar narrativo da performance. Esta sobreposição de lugares coexiste tanto no desenho como na geografia relacional que os gestos de caminhar ativaram nas *Ações de Praga*. Há um desenho que precede o gesto de caminhar, como se visualizasse por antecipação as técnicas do corpo que o informam; há um desenho que prolonga as imagens do corpo que caminha, desligando-o dos lugares e dos *habitus* que as definiram. Para o desenho das *Ações de Praga*, o gesto de caminhar torna-se visível como uma técnica do corpo. Não o corpo visto pela lente fotográfica ou por um olhar exterior, mas o corpo sentido e imaginado como ponto de encontro das trajetórias de ação. É na representação das técnicas do corpo que compreendemos que o gesto do desenho é, como o gesto de caminhar, a projeção do próprio corpo, onde o pensamento se encontra em constante movimento e mudança, numa contínua reestruturação do que ação foi e *poderá vir a ser*.

Escrito ao abrigo do novo acordo ortográfico.

BIBLIOGRAFIA

- Alys, F. (2013) *Walk On: from Richard Long to Janet Cardiff - 40 Years of Art Walking*
- Almeida, P. (2013) "Desenho Protocolar. Inscrevendo a acção a partir de Gunter Brus". in *PSIAX*, nº2, II série, 2013, p.71-87.
- Auslander, P. (2010) "Pictures of an Exhibition", in Gyax R. e Munder H. *On the Representation of the Performative and the Notation of Movement*. Zurich: JRP/Ringier
- Barney, M. (2013) *La Chambre de sublimation, Dessins de Matthew Barney*. Fondation Louis Roederer. Acedido a 23 de abril de 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=CbJESaWbSoA>
- Berger, J. (1982) "Stories", in Berger and Mohr (eds) (1982), *Another Way of Telling*. New York: Vintage Books.
- Dervaux, I. (2013) "From Residual Marks to Drawing as Meditation – An interview with Matthew Barney". In *Subliming Vessel: The Drawings of Matthew Barney* [Cat. Exp.]. New York: The Morgan Library & Museum, p.53-60
- Dyrssen, C. (2011) "Navigating in Heterogeneity: Architectural Thinking and Art-based Research". In M. Biggs, & H. Karlsson (Eds.). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. New York: Routledge, p.223-239.
- Flusser, V. (2014) *Gestures*. Translated by Nancy Ann Roth. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Goffman E. (1971) *Relations in Public: Microstudies of the Public Order*. Basic Books. New York: Inc., Publishers.
- Grosz E. (2011) "Corpos-cidades". in *Género Cultura Visual e Performance — Antologia Crítica* (2011). Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. V.N. Famalicão: Edições Húmus.
- Howell, A. (1999) *The Analysis of Performance Art*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Ingold, T. (2011) *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London/New York: Routledge
- Ingold, T. and Vergunst J (eds.) (2008). "Introduction". In *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot*. Farnham: Ashgate, p.1-20.
- Kendon, A. (2004) *Gesture: Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Massey, D. (2005) *For space*. London: Sage.
- Mauss, M. (1934) "Les Techniques du Corps". *Journal de Psychologie* 32 (3-4). Reimpresso em *Sociology and Psychology: Essays by Marcel Mauss*. 1979. (Trans. B Brewster). London: Routledge & Kegan Paul, p.95-135.
- Nancy, J. L. (2013) *The Pleasure in Drawing*. New York: Fordham University Press, p.67.
- Nespoulous, J; Lecours, A.R. (1986) "Gestures: Nature and Function". In Nespoulous, J.; Perron, P.; Lecours, A.R. (eds) *The Biological Foundations of Gestures: Motor and Semiotic Aspects*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, p.49-62.
- Phelan, P. (1998) "A Ontologia da Performance – representação sem produção". in *Revista de Comunicação e Linguagens*. nº 24. Lisboa: Edições Cosmos, p.171-191.
- Ranciére, J. (2011) *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu.
- Robinson A., Morrison-Bell C., Mike Collier M., (2013). *Walk On: from Richard Long to Janet Cardiff - 40 Years of Art Walking*. Sunderland: University of Sunderland Learning Development Services.
- Taylor D. (2003). *The archive and the repertoire: cultural memory and performance in the Americas*. Durham/London: Duke University Press.
- Zuccaro, F. (1607) *La idea de los pintores, escultores y arquitectos*. In Garriga, J., *Fuentes*, t.IV (1983), Barcelona: Gustavo Gili.

FÁBIO ARAÚJO

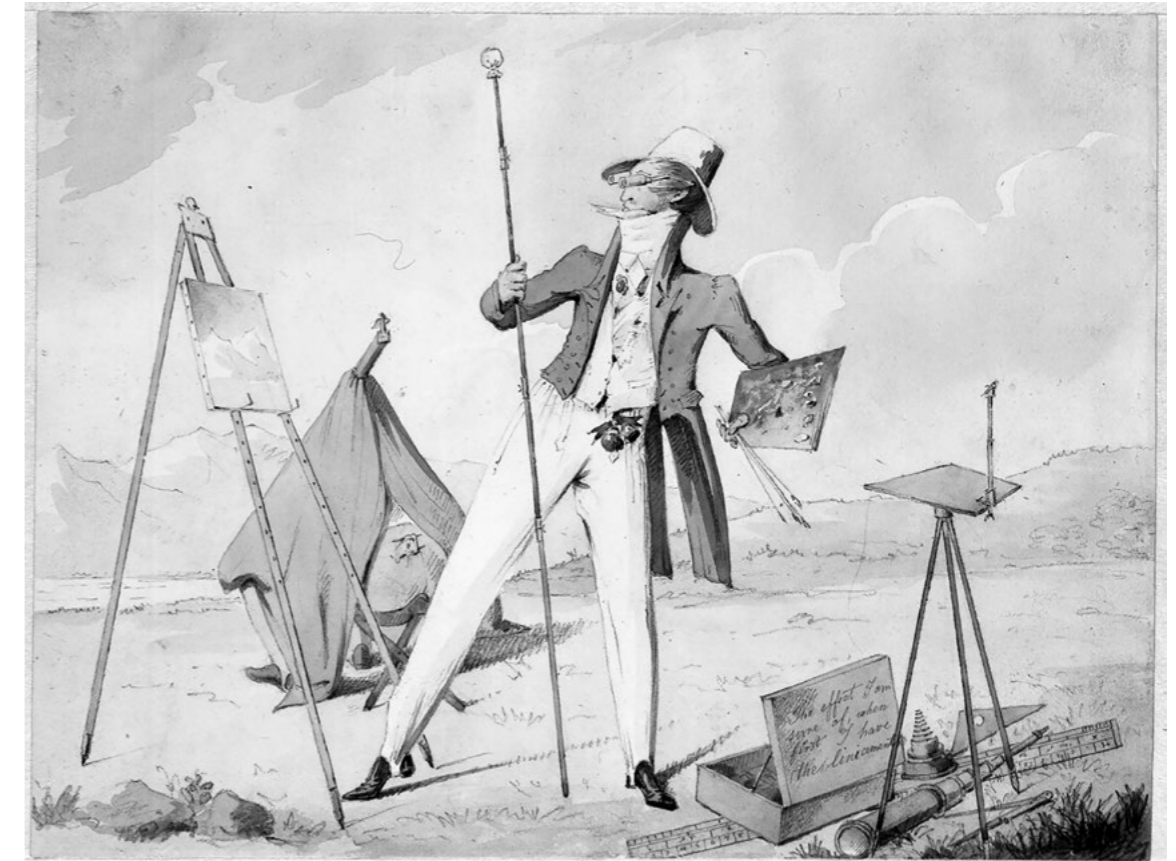
Mestrando em Desenho - Artes Plásticas (2018-2020), Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto; Licenciado em Pintura - Artes Plásticas (2018); Finalista do Prémio Carpe Diem Arte Jovem Millennium BCP (2019) e Prémio Jovens Talentos Luso-Galaicos, na XII Bienal de Pintura Eixo-Atlântico (2017).

PAULO LUÍS ALMEIDA

Investigador integrado no I2ADS / Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto Professor Associado, Departamento de Desenho, FBAUP.

Nos Bastidores do Desenho Viagens com a Câmara Clara

PEDRO MAIA



PSIAX

Fig.1 Carl Jakob Lindström. *Den engelske konstnären (O pintor inglês)*, desenho e aguarela, 1830. Estocolmo, Statens Konstmuseer. Cavalete, câmara escura, câmara clara, binóculos, telescópio, dispositivos topográficos e instrumentos de desenho. Na mala do artista pode ler-se: "The effect I am sure of when first I have the lineament."

Fig.2 Sequência de fotografias mostrando à esquerda a câmara clara construída, no meio, a parte superior (cabeça) da câmara clara comprada e, do lado direito, a projeção simultânea do referente visual (tema) e do papel, desenho e lápis na mão do desenhador.



04 *Nos Bastidores do Desenho* é um ensaio sobre um trabalho de investigação realizado na Índia entre 2015 e 2016, onde se desenvolveram várias séries de desenhos com uma câmara clara. Explora, em relação a essa viagem de seis meses e, em particular, relativamente a um dos lugares visitados, Hampi, a relação entre os desenhos efetuados, as condições em que se realizaram e todos os preparativos necessários para a sua concretização. Desde a descrição da bagagem selecionada para toda a estadia na Índia, para os pequenos percursos diários em diferentes localidades até ao material de desenho utilizado e transportado continuamente, faz-se uma incursão àquilo que normalmente os desenhos não evidenciam ou revelam, mas que nesta viagem foi determinante para levar a cabo com êxito o projeto planeado. Se a ideia de desenhar e deambular está intimamente relacionada com a própria viagem, com a forma como se planearam e depois se consumaram vários dos percursos do trabalho de campo, a mesma ideia também é pertinente para descrever um modo muito particular de desenhar, resultante da experiência e prática de utilização da câmara clara.

Palavras-chave: Desenho, Câmara Clara, Viagem, Índia.

Nos Bastidores do Desenho (Behind the Scenes) is an essay on a research work carried out in India between 2015 and 2016 and where several series of drawings were developed with a camera lucida. It explores, in relation to that six-month trip and, particularly, in relation to one of the places visited, Hampi, the relationship between the drawings made, the conditions in which they were carried out and all the necessary preparations for their completion. From the description of the luggage selected for the entire stay in India, for the short daily journeys in different locations, to the drawing material used and transported continuously, there is an incursion into what normally the drawings do not show or reveal, but that on this trip were instrumental for successfully carrying out the planned project. If the idea of drawing and wandering is closely related to the journey itself, with the way in which several of the fieldwork paths were planned and then consummated, the same idea is also relevant to describe a very particular way of drawing, resulting from experience and practice of using the camera lucida.

Keywords: Drawing, Camera Lucida, Journey, India.

PREÂMBULO

Nos Bastidores do Desenho é um olhar sobre aquilo que normalmente não vemos nos desenhos, sobre aquilo que está por detrás da sua execução e sobre as condições em que muitas vezes se realizam. No presente caso, reporta a um trabalho de investigação levado a cabo na Índia entre setembro de 2015 e fevereiro de 2016, onde se pretendia testar a eficácia da câmara clara, um dispositivo de desenho muito utilizado por toda a Europa e nos Estados Unidos desde o final do século XVIII até mesmo algumas décadas depois do aparecimento da fotografia¹. Visava-se também com este trabalho trilhar os mesmos percursos de alguns exploradores-desenhadores do século XIX (Fig.1), que utilizaram o dispositivo e, também, a câmara escura, em várias expedições na Índia.

De entre os vários estados visitados na Índia, de Goa a Maharashtra, de Uttar Pradesh a Uttarakhand e do Rajastão a Punjab, foi no estado de Karnataka, mais precisamente em Hampi, na capital do Império Vijayanagara (1336-1565), que a relação entre desenhar e andar, que a ideia de viajar para desenhar, se revelou de uma forma mais proeminente, tendo tido também, como é natural, consequências na forma de desenhar e nas várias séries de trabalhos criados. Por essa razão, e ao contrário daquilo que geralmente estamos habituados quando falamos sobre desenho, este ensaio, retrospectivo, debruça-se menos na análise e características gráficas das imagens e, mais, nos preparativos do trabalho e nas condições da sua realização.

Fundamentalmente, o princípio ótico da câmara clara, permite ao desenhador ver na sua folha de desenho aquilo que tem pela frente, a projeção daquilo que é o seu referente visual – tema – e, ao mesmo tempo, sobreposto, o desenho e a ponta do instrumento riscador. Para esta viagem optou-se por levar dois modelos de câmara clara, uma mais simples, que foi construída e uma mais complexa, comprada em Inglaterra (Fig.2)².

¹ Ver: Fiorentini, Erna. *Osmotic Romanticism? Questions, Materials and Results in: Fiorentini, Erna (Editor) (2007). Observing Nature – Representing Experience*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH, pp.9-15.

² A câmara clara construída é composta unicamente de um pequeno vidro colocado a 45° (dentro de um cubo com um orifício e sem dois dos seus lados) em relação ao olhar do desenhador e à folha de papel e também em relação ao tema a desenhar. Nesta câmara a projeção no papel apresenta-se invertida de cima para baixo e da esquerda para a direita. A segunda câmara é composta por um espelho e por um vidro estrategicamente colocados de forma a produzir uma imagem em sintonia do que se observa da realidade. Para funcionamento da câmara clara ver: Maia, Pedro (2010). *Máquinas de Desenho e a Representação da Realidade*. *O Mundo Visto por uma Janela*. Porto: Universidade do Porto,

Fig.3 Preparação e organização da totalidade da bagagem levada antes de cada viagem para outra cidade da Índia.

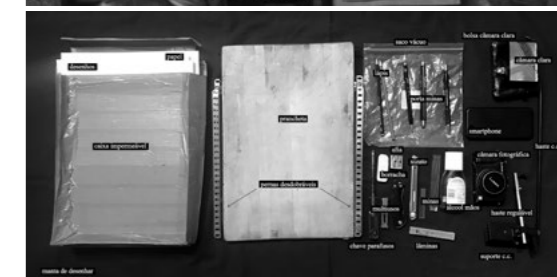
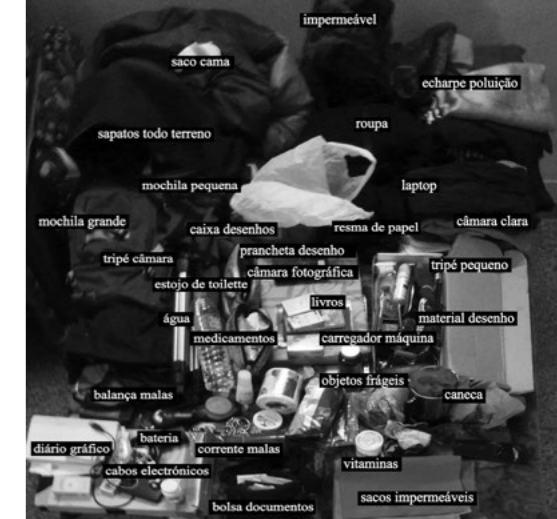
#4

MALAS, BAGAGENS & ARTEFACTOS

Uma das preocupações antes de viajar para a Índia, sabendo que lá iria estar seis meses e percorrer o País de norte a sul, foi definir que bagagem pessoal levar, que materiais de desenho e, naturalmente, como transportar tudo, quer para as grandes viagens, quer para os percursos mais pequenos e diários a realizar em cada uma das localidades em que trabalharia. Sabia também que, ao contrário dos afortunados exploradores do passado, que tinham servos à sua disposição para transportar toda a panóplia de mobiliário, dispositivos e artefactos inerentes ao desenho, não poderia ter muita bagagem, pois iria deslocar-me e carregar sempre sozinho tudo aquilo que resolvesse levar. A opção foi utilizar duas mochilas, uma grande às costas, para transportar a generalidade da bagagem e uma outra mais pequena, para usar à frente, para transporte da câmara clara e de todo o material de desenho. Levei, ainda, uma pequena bolsa de cinto – por segurança – que andava sempre comigo, com um *smartphone*, um telemóvel indiano, baterias de emergência, chaves, documentos, cartões bancários e o dinheiro. Paralelamente, estando ciente que iria viajar por vezes de avião, para poupar tempo, elegi apenas o essencial, escolhendo materiais leves, objetos pequenos e, quando possível, dobráveis, por causa do peso e do volume e para não ter problemas de excesso de bagagem nos aeroportos. Ao mesmo tempo, já na Índia, foi necessário engendrar uma forma prática e sistemática de organizar e compactar em módulos os diferentes objetos que precisava de levar sempre comigo, de forma a conseguir rapidamente, sem sobressaltos, por falta de espaço ou de tempo, embalar tudo e seguir viagem (Fig. 3). Este cuidado, veio a verificar-se fundamental, pois grande parte das viagens implicaram partidas repentinas e, também, envolveram andar muito a pé, apanhar riquexós, táxis, autocarros, *sleeper buses*, comboios ou aviões, sendo, geralmente, vários os transportes a que tinha de recorrer para uma só etapa.

Embora tivesse levado duas câmaras claras, foi com a que comprei em Inglaterra, já referida, que

pp.377-386; Cabezas, Lino. *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*. In: MOLINA, Juan J. G. (Coord.) (2002). *Máquinas y Herramientas de Dibujo*. Madrid: Ed. Cátedra, pp.330-341.



mais trabalhei, pelo facto de a imagem “projetada” no papel estar em sintonia com o que observava à vista desarmada. Uma vez que esta câmara vinha munida apenas com a “mira” e uma haste regulável de adaptação à altura e ao braço do desenhador, improvisei uma prancheta de desenho, com uma tábua de madeira de cozinha e, com umas travessas de *Meccano*³, construí uma estrutura para a colocar, que permitiram assim engendrar uma solução prática para a montagem e a desmontagem do dispositivo (Fig. 4).

Não obstante o facto do projeto de desenho a realizar ser simples em termos de instrumentos e técnicas, pois bastaria a câmara clara, lápis e papel, na verdade, no dia-a-dia do trabalho de campo a situação revelou-se bem mais complexa, tendo sido fundamental munir-me de vários acessórios, direta ou indiretamente relacionadas com a atividade de desenhar. Para além das minas, lápis, borracha, afia e demais instrumentos, foi necessário ter sempre comigo uma caixa, robusta e impermeável, para o papel e que servisse também para guardar e proteger os desenhos que ia realizando nos percursos. Por outro lado, levava sempre comigo instrumentos de corte para o papel, fita-cola para fixá-lo na prancheta e uma chave de parafusos que me permitia de um modo rápido, através de dois simples parafusos, armar e desmontar a estrutura da prancheta de desenho; transportava álcool para lavar as mãos por causa do suor e de algumas manipulações previstas antes de finalmente me sentar para desenhar e, ainda, o *smartphone* com GPS, para me

³ Sendo bastante conhecido nos anos setenta, o *Meccano* é um jogo muito mais sofisticado que o *Lego*, quase sempre constituído por peças e dispositivos metálicos e que, na prática, permite edificar qualquer tipo de dispositivo mecânico.

Fig.5 Templo de Virupaksha, um dos monumentos mais emblemáticos de Hampi e o mais próximo da aldeia (imagem do autor).



04

orientar e não me perder, uma câmara fotográfica pequena para registar tudo aquilo que desenhava e, por fim, a mochila onde tudo carregava, mais o farnel para a expedição diária. O computador portátil que levei para a Índia ficava sempre no hotel e, diariamente, nele ia armazenando e documentando o que fazia no trabalho de campo. Genericamente, todo o material de desenho foi preparado em Portugal, embora nos últimos meses da viagem ter sido obrigado a comprar mais papel, situação remediada numa pequena papelaria em Goa, e mais tarde, com maior poder de escolha, em Mumbai, no magnífico bairro dos armazéns de papel.

NO CONJUNTO MONUMENTAL DE HAMPÍ

De mochilas às costas, depois de uma intrincada viagem a partir de Goa de comboio, de *sleeper bus* e dois riquexós, cheguei finalmente a Hampi (Fig.5), onde tinha planeado ficar três semanas, por ser o lugar da Índia onde se concentram numa só zona o maior número de templos e, também, por lá terem estado os famosos irmãos desenhadores Thomas e William Daniell no final do século XVIII⁴. Apesar de saber da quantidade, variedade e escala monumental de muitos dos templos que iria encontrar, quando o *tuktuk* (riquexó) me deixou em Hampi a minha primeira impressão foi de desilusão. De facto, Hampi não é uma cidade, nem os monumentos fazem realmente parte desta localidade. Hampi é o nome de uma pequena aldeia – *bazar*, como chamam os indianos ao centro destas povoações que, neste caso, nada mais tinha do que o próprio centro. Aliás, a maioria dos hotéis, onde se inclui aquele onde me hospedei, não se encontram neste pequeno aglomerado de casas, mas em frente, do outro lado do rio, numa extensão consideravelmente maior do que a extensão da aldeia.

O RECONHECIMENTO

Ao contrário de muitos dos lugares onde desenhei na Índia, as cerca de uma centena de templos e monumentos de Hampi, ou melhor, da capital do Império Vijayanagara, espalham-se por uma área aproximada de 50 km, sendo até hoje um dos lugares mais impressionantes que visitei no mundo em termos de variedade, beleza e monumentalidade da arquitetura. Fiquei deslumbrado logo ao primeiro contacto com a localidade... e fiquei também assustado, confesso, com a tarefa que tinha pela frente, porque me apercebi da necessidade de ser bastante eficaz na organização dos muitos percursos e desenhos que teria de realizar para não me escapar nada de importante. Por essa razão, no primeiro dia resolvi andar um pouco ao acaso, deambular e aventurar-me de um modo intuitivo, orientando-me apenas por aquilo que o meu olhar ia alcançando a cada momento. Já no segundo dia, mais focado e ciente de que teria de preparar uma estratégia para o trabalho que tinha pela frente, aluguei pela manhã um riquexó motorizado com condutor que me levou a visitar os quatro grandes grupos de monumentos, marcando no GPS do *smartphone* uma referência para cada lugar onde me encontrava e para cada imagem que recolhia.

A partir do terceiro dia instalou-se uma certa rotina, que depois implementei nas três semanas seguintes. Todas as manhãs acordava bem cedo, tomava o pequeno-almoço e embalava o almoço na mochila de desenho; caminhava 2 km até à margem do rio Tungabhadra, onde esperava pelo primeiro barco para fazer a travessia para a zona dos templos. Se de manhã havia alguma pontualidade – indiana – na partida, a vinda nem sempre era fácil, pois havia dois barqueiros e duas companhias rivais, sempre uma em cada margem, que só partiam para a margem oposta, quando garantiam passageiros suficientes para levar e se, na outra margem, um número de clientes para trazer na volta. Depois de chegar todas as manhãs ao outro lado do rio, dirigia-me para o grupo de monumentos que tinha definido desenhar nesse dia. Mas nem sempre os planos, nem os desenhos defini-

Fig.6 Autor, discreto e escondido, desenhando com a câmara clara em Hampi.



#4

dos, corriam como tinha pensado de véspera nem, tão pouco, os percursos delineados eram os mais indicados. No GPS a minha percepção do terreno era uma, na consulta do mapa turístico, que tinha o nome e a localização dos templos, era outra e, além disso, a minha percepção do terreno *in situ* era ainda diferente das anteriores.

Vim a ter surpresas e constrangimentos em relação à minha ideia inicial. Chegar a um lugar e instalar-me comodamente a desenhar não se revelou nem simples, nem linear. Em primeiro lugar, era necessário encontrar o enquadramento do tema e o posicionamento ideal para poder desenhar, porque com a câmara clara tem de haver sempre um equilíbrio da quantidade de luz que ilumina o que queremos desenhar e o papel de desenho, de forma a que a imagem retiniana no papel seja tão visível como a ponta do lápis, que tem de ser claramente perceptível e seguida com o olhar quando se desenha. Por essa razão, um céu nublado, o nevoeiro, a poluição, um céu limpo ou um dia com muito sol, que não são um problema quando se desenha à vista e à mão levantada, podem muitas vezes limitar ou mesmo impossibilitar a realização de um desenho, não se conseguindo delinear com a câmara clara os elementos pretendidos do tema.

Outra adversidade com a qual não contava foi a curiosidade da população local, não apenas em Hampi, mas na generalidade da Índia. Embora procurasse sempre um lugar sossegado e recatado para desenhar, deserto e longe da curiosidade dos transeuntes, passado pouco tempo de começar a trabalhar surgiam pessoas vindas de todos os quadrantes (Fig.6). Os indianos, na sua generalidade, são dos povos mais afáveis que já conheci mas, em contrapartida, são observadores indiscretos, uma característica que julgo ser mais marcada quando encontram estrangeiros. Assim, foram inúmeras as vezes que fui literalmente “assaltado” pela intromissão de um transeunte que rapidamente se

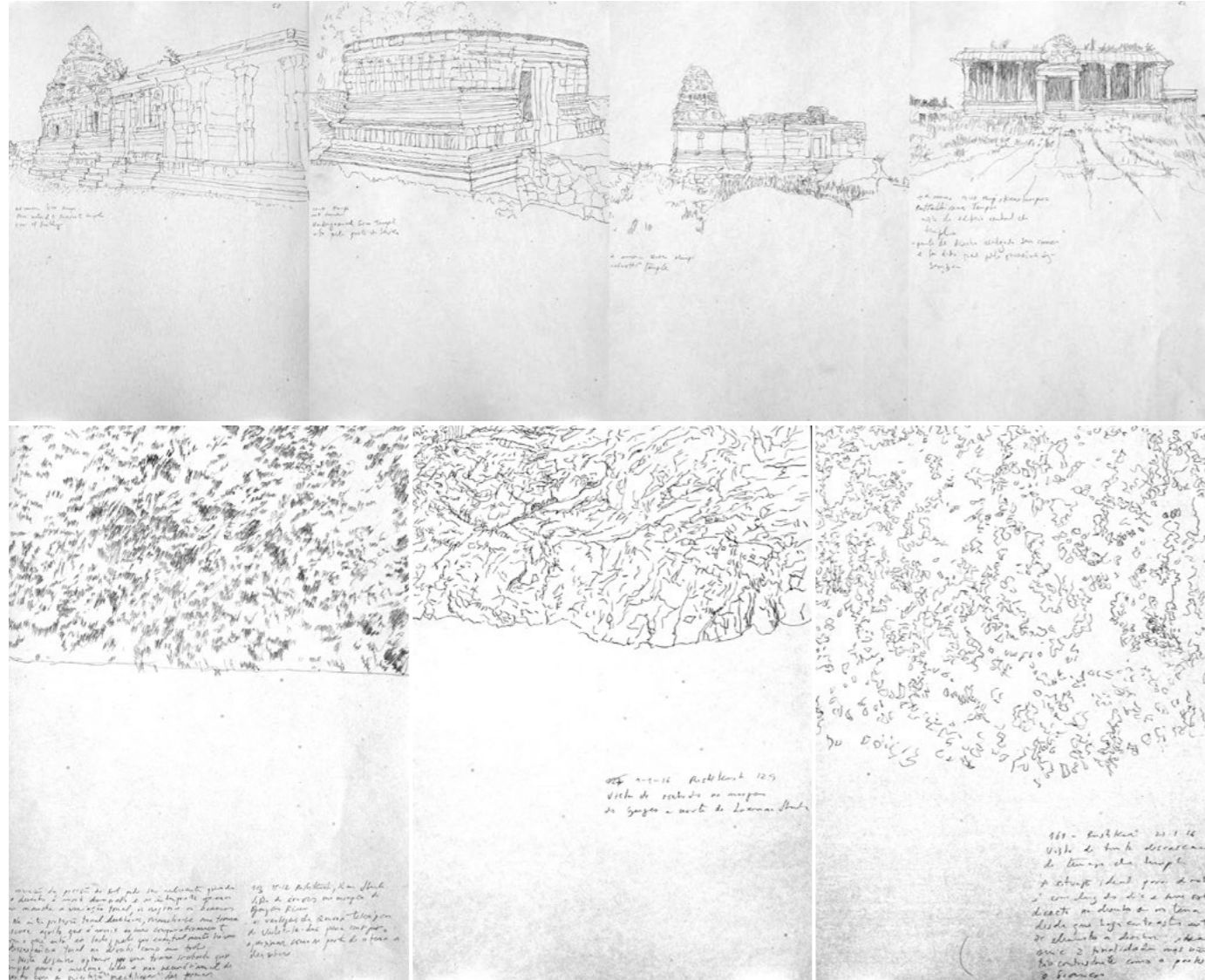
transformava num grande grupo de pessoas; pessoas que, com demasiada naturalidade, se colocavam descontraidamente ao meu lado ou mesmo à minha frente, impedindo-me muitas vezes de conseguir ver aquilo que estava a desenhar. Talvez por viajar sozinho e por respeito aos habitantes locais, envolvi-me e conversei sempre com as pessoas que me interpelavam, deixando-os espreitar pela câmara clara e também desenhar, isto para além dos inúmeros *selfies* que com eles tirava, a seu pedido. Uma situação constrangedora, que me impediu de concretizar o projeto com alguma tranquilidade, foram “os guardas” dos templos, que poderiam ser um grupo de miúdos estrategicamente colocados em diferentes sítios, as mulheres que varriam os edifícios, até aos guardas oficiais do *Hampi National Heritage Organization*. Num país onde a cultura do *selfie* é mais exacerbada do que na Europa, e onde todos os turistas indianos estão munidos de *smartphones* e tiram inúmeras fotografias a si mesmos enquadrados com os monumentos, tive a desagradável surpresa de verificar que a maioria dos guardas não me deixava estar em sossego a desenhar nos jardins e dentro das edificações dos templos. Curiosamente, permitiam-me fotografar o que quisesse dentro ou fora dos edifícios, mesmo que utilizasse flash no seu interior. Para agravar a minha situação, o facto de estar munido da câmara clara criava ainda mais surpresa, curiosidade e tumulto, como se de uma arma secreta se tratasse, por causa da sua insólita armação metálica. Por este motivo, fui obrigado a ir à sede nacional responsável pela administração e gestão dos monumentos pedir uma autorização especial, o que fiz, mas que só consegui obter passadas três semanas, quando já me ia embora e depois de muitas peripécias burocráticas. Desenhar templos, em Hampi, não se afigurou coisa simples afinal, tendo tido que agir de forma algo ardilosa para, durante o tempo em que estive nesta localidade, poder entrar discretamente nos templos, esconder-me atrás de paredes ou arbustos até me descobrirem e me convidarem a sair ou a parar de desenhar. Ao calor, ao sol intenso e aos mosquitos, formigas e mesmo macacos mais agressivos ou matilhas de cães, lá me fui

ARTIGO

⁴ Ver: DANIELL, Thomas; DANIELL, William (1808) – *Oriental Scenery*. London.

PSTAX

Fig.7 Sequência de quatro desenhos realizados em Hampi, onde se pretendia obter uma perspectiva correta dos templos e dos seus elementos decorativos.



ARTIGO

Fig.8 Três desenhos realizados em Rishikesh, onde se implementou uma metodologia diferente de desenhar e no relacionamento com o tema observado. Da esquerda para a direita: floresta na outra margem do Ganges, cadeia rochosa numa margem do rio e tinta descascada de uma parede de um edifício.

#4

habituação e contornando cada situação à medida que se apresentava.

Felizmente, muitos dos cenários que procurava captar com a câmara clara foram suscetíveis de ser realizados e muitas vezes mais interessantes se executados fora dos muros dos templos, de forma a enquadrar a totalidade das edificações (Fig.7); nestas circunstâncias, apenas tinha de me proteger dos curiosos. Foram memoráveis, os múltiplos passeios e percursos que trilhei em busca dos templos, de mapa na mão, GPS ativo e, claro, o olhar indagador para aferir e selecionar o sítio onde iria abancar para desenhar. Habituei-me rapidamente a uma rotina: abria a mochila, desenrolava a manta, retirava os materiais de desenho, armava rapidamente a câmara clara, estudava o melhor posicionamento face ao tema e à luz, sentava-me a desenhar... e salvaguardava-me da aproximação de curiosos. Quando acabava de desenhar, fotografava exatamente do mesmo ponto de vista o que tinha registado no desenho e tudo embalava rumo a um novo destino.

DESENHO E DEAMBULAÇÃO

Quando no século XIX os irmãos Daniell trabalharam em Hampi e produziram a conhecida série de desenhos e gravuras coloridas publicadas na obra *Oriental Scenery*, não havia câmaras fotográficas, não nos esqueçamos, dependiam apenas da sua destreza de desenhadores e coloristas e, como é óbvio, da câmara escura que conferia objetividade à perspectiva e que era o garante da veracidade e do rigor representado nas muitas expedições de desenho em que participaram. A minha experiência retrospectiva de desenho, neste mesmo lugar e também em outras localidades que visitei na Índia, contou sempre com a fotografia, mas não para desenhar ou conferir objetividade e rigor ao trabalho realizado com a câmara clara. Serviu antes, *a posteriori*, para obter uma imagem de base, que me permitisse refletir sobre as decisões realizadas ao nível do dispositivo, com anotações que ia recolhendo nos próprios desenhos e em função

PSIAX

do observado e fotografado do natural ou à vista desarmada (Fig.7).

Não obstante, e praticamente em todo o período em que estive em Hampi, a minha preocupação primordial foi conseguir desenhar uma grande variedade arquitetónica de monumentos com o máximo rigor perspetico e ornamental possível, para poder aferir a eficácia e potencial da câmara clara, sendo que estes desenhos enquadro hoje como a primeira abordagem de desenho desenvolvida. Contudo, e foi precisamente nesta localidade, antes de partir para perto dos Himalaias, onde vim a desenvolver um trabalho conceptualmente diferente, que me apercebi que toda a paisagem natural, plantas, arbustos, árvores e cadeias montanhosas que circundavam os templos que desenhava, tinham a particularidade de exponenciar um outro tipo de alfabeto gráfico usando a câmara clara, uma outra forma de desenhar e interpretar aquilo que via a cada momento. Para além desta questão constatado também, hoje, que a ideia de desenhar e andar, intrinsecamente ligada ao trabalho desenvolvido nas minhas viagens pela Índia e, sobretudo, nos percursos trilhados diariamente em Hampi, é uma noção que tem a maior pertinência para descrever e desvelar uma forma muito particular de desenho, e que se iniciou a partir do momento em que senti que o trabalho mais objetivo e científico estava de alguma forma concluído, senão mesmo, esgotado. Esta nova série de desenhos, considero-a hoje como a segunda abordagem

Na primeira abordagem, quando desenhava edifícios, o meu olhar alternava entre a câmara clara e a percepção direta em relação ao que via e definia como o tema e enquadramento, e implementava uma postura mais objetiva e rigorosa para não falhar a configuração da perspectiva (vista). Mas, na segunda abordagem, quando estava em causa a representação de motivos orgânicos, como grandes extensões de montanhas, cadeias rochosas, as folhagens de árvores e arbustos, já havia menos preocupação, uma tendência para generalizar, simplificar e assumir uma outra forma de desenhar. A interpretação, o desenhar, tendia a ser bastante mais livre, optando por incutir na realização do de-

senho um ritmo, um movimento da mão mais fluído e cadenciado, adotando o emprego de tramas variadas para enchimento de mancha e diferenciar o claro-escuro. O facto de estar também mais habituado à técnica de desenho através da câmara clara terá igualmente contribuído para chegar a esta forma mais livre e espontânea de desenhar.

Mas foi, de facto, mais tarde em Rishikesh, nas florestas e nas margens do rio Ganges, que a mão e o olhar finalmente se uniram e sincronizaram de uma forma natural, intuitiva senão mesmo automática. Um pouco como quando desenhava com a câmara que tinha construído, em que via a imagem invertida de cima para baixo e da esquerda para a direita e não tinha a percepção daquilo que realmente tinha pela frente, passei a desenhar sem me preocupar ou saber exatamente o que representava, mas apenas seguindo e reagindo com o lápis às zonas claras e escuras projetadas no papel. Estes desenhos, autênticas deambulações do lápis e do olhar sobre os estímulos da imagem retiniana no papel – a forma como andava e me perdia muitas vezes nos percursos definidos – eram realizados em muito menos tempo, sem paragens, sem hesitações, sem observar o que estava à minha volta, e sem consciência ou pensamento, um pouco como na meditação, nas danças *Sufi* ou, se quisermos, num processo comparável ao implementado pela artista Morgan O'Hara nos seus “desenhos automáticos”, onde as mãos e os instrumentos de desenho reagem e respondem aos impulsos visuais e ao movimento daquilo que se observa, descrevendo e traduzindo simultaneamente trajetórias e deambulações sobre o papel.

O texto não foi escrito ao abrigo do acordo ortográfico.

PEDRO MAIA

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto / I2ADS
pedromaia.contact@gmail.com

Pedro Maia é artista plástico, investigador e docente do Departamento de Desenho da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e Coordenador da Área Científica de Desenho do Departamento de Arquitetura da Universidade Lusófona do Porto. Desenvolve trabalho no âmbito do desenho, fotografia e vídeo e como investigador está ligado ao Projeto de Investigação *Ars & Urbs* em Granada, Espanha.

BIBLIOGRAFIA

- Daniell, T.; Daniell, W. (1808). *Oriental Scenery*. London.
- Fiorentini, E. *Nuovi punti di vista. Giacinto Gigante e la Camera Lucida a Napoli*. In: Hansmann, Martina; Seidel, Max (eds.). *Pittura italiana nell'Ottocento*. Venezia: Marsilio, 2005.
- Fiorentini, E. (2007) (Editor). *Observing Nature – Representing Experience*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH.
- Kemp, M. *The Science of Art. Optical themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven and London: Yale University Press, 1990.
- Maia, P.(2010). *Máquinas de Desenho e a Representação da Realidade. O Mundo Visto por uma Janela*. Porto: Universidade do Porto (Tese de doutoramento).
- Molina, J. J. G. (Coord.) (2002). *Máquinas y Herramientas de Dibujo*. Madrid: Ed. Cátedra.
- O'Hara, M. (2006). *Live Transmission: Attention and Drawing as Time-based Performance*. Bergamo: Lubrina Editore.
- Warner, B. *Cape Landscapes: Sir John Herschel's sketches, 1834-1838*. Cape Town: University of Cape Town Press, 2006.

Caminhar e desenhar como síntese da paisagem: a linguagem do desenho como processo de síntese no ensino da arquitectura paisagista

PAULA SIMÕES
SUSANA MENDES SILVA

Este texto surge de um exercício interdisciplinar feito com a turma do primeiro ano de Arquitectura Paisagista da Universidade de Évora no ano lectivo de 2015-16. Enquanto docentes de Fundamentos de Arquitectura Paisagista e Desenho I – Paula Simões e Susana Mendes Silva – propuseram à turma um percurso pedestre da Praça do Giraldo ao Alto de São Bento para a compreensão através de exercícios de desenho de síntese, da paisagem em que a cidade de Évora se inscreve.

Ao longo do percurso, que durou um dia, importou vivenciar as idiosincrasias e a escala dos vários espaços, as transformações da paisagem, bem como entender o desenho enquanto ferramenta para experienciar e pensar sobre o que nos rodeia. Quisemos também introduzir a relação que se desenvolve entre o acto de desenhar e a necessária capacidade de síntese dos elementos ecológicos, culturais, estéticos, patrimoniais, sociais, económicos e sensoriais que se pede que o/a arquitecto/a paisagista saiba ver, sentir, ler e interpretar na paisagem.

Palavras-chave: Caminhar, Desenhar, Paisagem, Interdisciplinaridade

This text arises from an interdisciplinary exercise done with the first year class of the Landscape Architecture degree of the University of Évora in the academic year 2015-16. As lecturers of Introduction to Landscape Architecture and Drawing I – Paula Simões and Susana Mendes Silva – proposed to the class a pedestrian route from Praça do Giraldo to Alto de São Bento in order to understand the city and drawing exercises of city profiles.

Along the route, which lasted one day, it was important to experience the idiosyncrasies and the scale of the various spaces, the transformations of the landscape, as well as understanding drawing as a tool to experience and to think about what surrounds us. We also wanted to introduce the relationship that develops between the act of drawing and the necessary capacity for synthesis of ecological, cultural, aesthetic, heritage, social, economic and sensorial elements that the landscape architect is asked to know how to see, feel, read and interpret in the landscape.

Keywords: Walking, Drawing, Landscape, Interdisciplinarity

INTRODUÇÃO

Este texto organiza-se em três momentos. Um primeiro, onde reflectimos brevemente sobre o conceito de paisagem e o interesse multidisciplinar que o envolve, a importância de capacitar a/o estudante de Arquitectura Paisagista (AP) para o necessário processo de síntese da dimensão sistémica e complexa do seu objecto de estudo e de como o desenho se constitui ferramenta, por excelência, de análise e representação na prática da AP. Num segundo momento, apresentamos a metodologia que foi experimentada num exercício interdisciplinar, no âmbito das unidades curriculares de *Fundamentos de Arquitectura Paisagista e Desenho I* ministradas na Universidade de Évora, às/aos estudantes do 1º ano da licenciatura em AP, no qual, através de um percurso, e pelo acto de caminhar e de desenhar enquanto acção performativa, se explorou a dimensão sistémica e complexa da paisagem ao olhar da AP.

Concluimos com uma reflexão acerca da importância do acto de registar, através do desenho, o processo de análise, caracterização e representação da paisagem existente e proposta, de forma a que a capacidade de síntese e de comunicação, adquirida ao longo do processo de formação, seja assumida como ferramenta essencial no exercício da profissão, adaptando essa valência à escala, tipologia e natureza de cada trabalho.

1. PAISAGEM: OBJECTO DE ESTUDO DA/ O ARQUITECTA/O PAISAGISTA

A paisagem é inerente ao indivíduo, a consciência e a experiência são o que a tornam uma ordem estética; por isso, entendemos que enquanto “representação da forma como o Homem lê, aproveita, explora e possui a terra e da forma como se relaciona com os sistemas naturais (...) [a paisagem] decorre do simples olhar do Homem sobre o território e constrói-se na espessura do tempo, pela acção de um filtro sociocultural sobre os recursos ecológico-naturais (biofísicos).” (Simões, 2015, p.33). Necessariamente, no processo de apreensão, leitura, es-

Fig.1 Itinerário do percurso sobre fotografia aérea e carta militar.

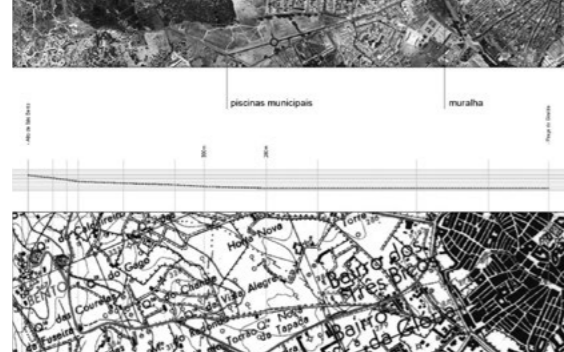


Fig.2 1º troço (variação altimétrica e pausas).



05

tudo e representação desta forma de entendimento da paisagem como “objeto de atención, ‘charnela’ entre el enfoque científico, abstracto y cuantitativo y el mundo de la cultura empírica y sensorial” (Bernaldez, 1981, p.211) é fundamental assegurar a complementaridade de todas as realidades que envolvem e é essencial contemplar a realidade estética que nela vivemos (Assunto, 1994).

A/O arquitecta/o paisagista procura consolidar o seu entendimento multidisciplinar da paisagem colhendo orientações noutras áreas do conhecimento – geografia, sociologia, antropologia, etnografia, história, ecologia – e recorre à representação visual para traduzir num desenho uma trama que lhe possibilita cruzar e analisar os elementos provenientes dos diferentes saberes. Gomes explica que esses “elementos de ordens diferentes que figuram sobre um mesmo plano (...) colaboram todos na proposição de um sentido (...), na composição final têm importância, sejam eles de ordem natural ou cultural” (Gomes, 2008, p.20).

1.1 ARQUITECTURA PAISAGISTA ENQUANTO ARTE E CIÊNCIA

Consciente de que as/os arquitectas/os paisagistas são actores privilegiadas/os na produção da paisagem, o ensino da AP na Universidade de Évora baseia-se numa visão hermenêutica da paisagem, ensina as/os suas/seus estudantes a ler, através de uma visão, que também é poética, o sábio equilíbrio entre arte e ciência¹ e utiliza a própria paisagem como laboratório onde ensaia leituras e técnicas de representação dos processos de formação e gestão da própria paisagem.

A unidade curricular de *Fundamentos de Arquitectura Paisagista* introduz a/o estudante no âmbito de actuação da/o arquitecta/o paisagista, desperta/o para a dimensão da AP enquanto ciência e arte e familiariza-a/o com instrumentos metodológicos tanto conceptuais como operativos, dando especial enfoque à dimensão sistémica e complexa da paisagem para explicar alguns dos conceitos globais de intervenção [na Paisagem]: *continuum naturale*, paisagem global e *genius loci*.

ARTIGO

¹ Veja-se a obra de Nuno Mendonça, docente e investigador pelo Centro de História de Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA), ligado à fundação do ensino de Arquitectura Paisagista em Évora – publicada em 2006, “Rio Côa – a arte da água e da pedra”. Évora: Casa do Sul/CHA-UE.

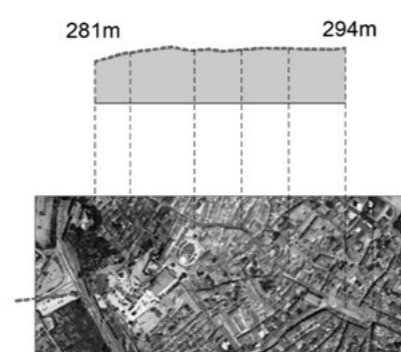


Fig.3 e 4 Descoberta da skyline na praça do Giraldo por Gonçalo Gomes Pinheiro, e por Márcia Garcia e Neuza Palma.



#4

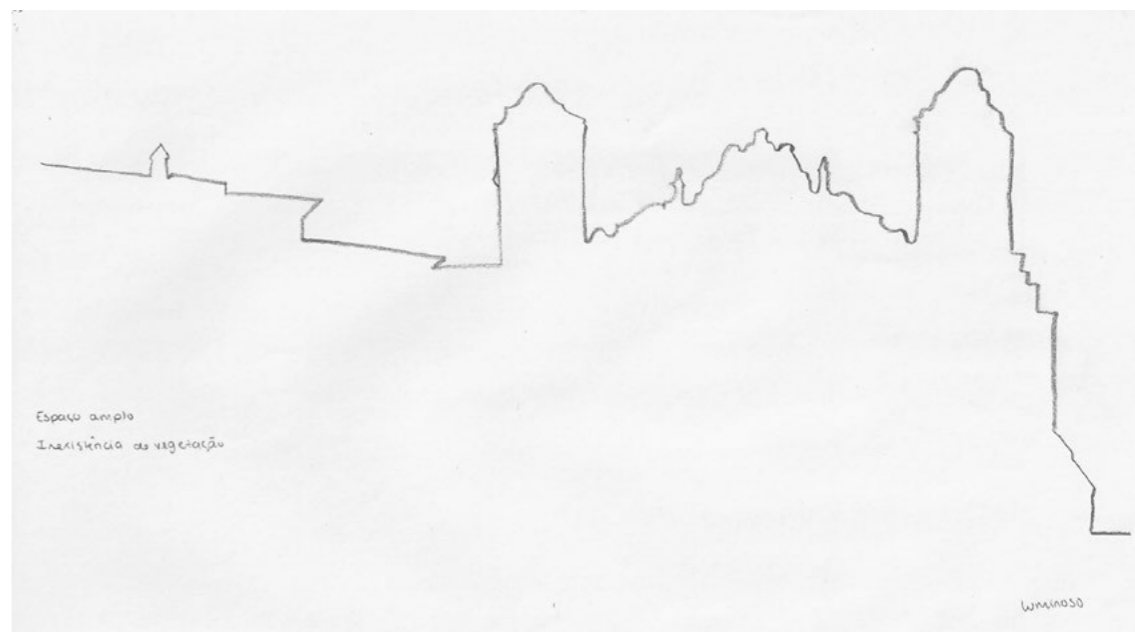


Fig.5 Desenho de Marta Aragão Terlim.

tância aos sistemas morfológico, ecológico e cultural, à estrutura visual e aos componentes estéticos e poéticos e que registasse a sua experiência através do desenho.

No decorrer do percurso, o diálogo procurou despertar as/os estudantes para ideias, conceitos e temática da AP ligando-os às realidades do quotidiano. Provocaram-se momentos de paragem em lugares previamente definidos de modo a explorar sucessões de pontos de vista, entender a diferença de escalas, a transição urbano-rural e a diversidade de tipologias de uso do solo. Nessas pausas houve trocas de impressões e a realização de registos gráficos, num processo de transferência das características, espacialidades e ambiências observadas e percebidas para o papel, sem descuidar a importância dos aspectos de vivência subjectiva – luz, tonalidades, aromas, sonoridades – que despertam os sentidos.

Sáimos do Colégio Luís António Verney e subimos à Praça do Giraldo – um dos espaços de maior centralidade da cidade de Évora – o início do percurso.

PSIAX

2.2. TROÇO DA PRAÇA DO GIRALDO À PORTA NOVA

Na praça, sentámo-nos nas arcadas e iniciámos a experiência começando por lhes pedir para desenharem apenas uma linha: *a linha que o céu forma ao tocar o topo dos edifícios*. O azul do céu estava particularmente límpido e profundo pelo que essa skyline apareceu com bastante facilidade (Fig. 3, 4 e 5).

De seguida percorremos a Rua João de Deus até ao Largo Luiz de Camões. Com atenção às diferentes tipologias de espaços e sub-espacos que o andar nos revelava, num percurso com pouco mais de 250 metros, apreciámos alguns elementos arquitectónicos de ligação e vestígios que se entrelaçam no tecido urbano, rico e diversificado da cidade de Évora. Explicámos como estes revelam diferentes épocas do crescimento urbano e anunciam relações visuais e físicas entre o espaço privado e o público – a cerca romana, as galerias, as varandas, as ramadas, a vegetação e as copas, ou o som de aves que nos anunciavam a existência de vazios, escondidos na malha urbana. Esta parte do exercício é bastante devedora da abordagem lúdica e analítica,

Fig.6 Na Praça
Joaquim António
de Aguiar.



05

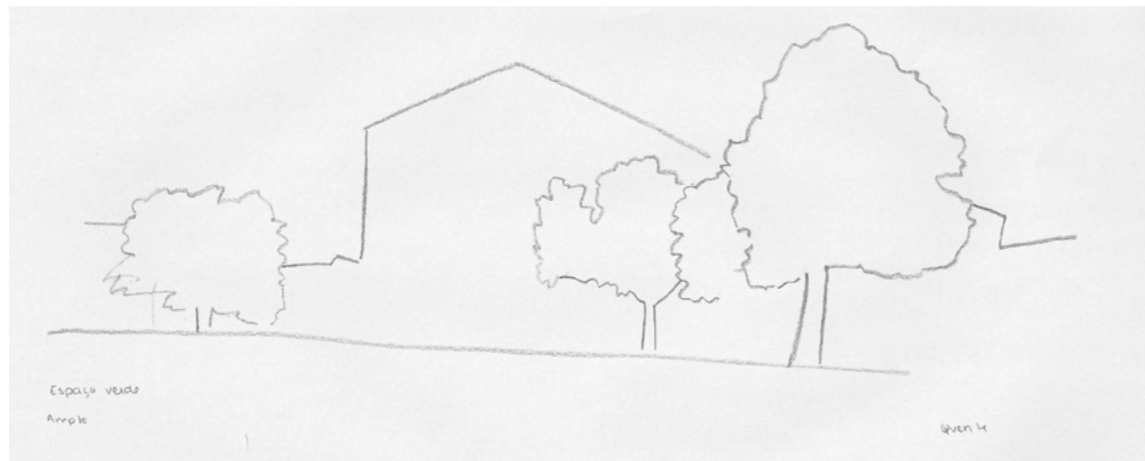


Fig.7 Desenho
da praça de Marta
Aragão Terlim.

hoje já clássica, de Gordon Cullen e do seu interesse pela natureza múltipla das cidades.

A toponímia revelou-nos, também, dados valiosos da história da cidade, do seu crescimento, dos ofícios e actividades comerciais. Depois da arcaria, que existe no topo norte da Rua José Elias Garcia fomos confrontados/os com o vazio da Praça Joaquim António de Aguiar. Sob o sol quente do fim da manhã, observámos a luz, a escala, a heterogeneidade arquitectónica e a irregularidade dos limites, a topografia, o jardim central sobre o estacionamento subterrâneo e, por fim, a volumetria do imponente Teatro Garcia de Resende. Desenhámos alguns pormenores das materialidades, da vegetação e da arquitectura repleta de camadas de diversas épocas.

Terminado o registo, reiniciámos a caminhada contornando o Teatro pela rua em rampa que nos permitiu chegar ao estacionamento: um vazio de enorme dimensão, encaixado e rebaixado a tardoz do edifício. No topo dessa rampa tivemos, pela primeira vez, contacto visual, com a paisagem mais longínqua, aparentemente inatingível, e percebemos como a malha urbana se alarga de encontro à muralha recebendo espaços verdes de produção, de escala mais expressiva. Pela Rua dos Penedos, identificámos construções adossadas à Muralha Fernandina e chegamos à Porta Nova.

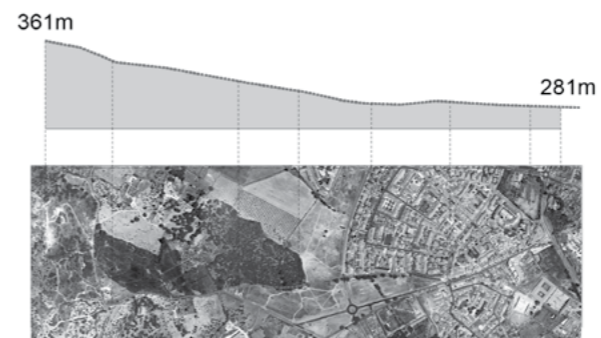
2.3. TROÇO DA PORTA NOVA AOS MOINHOS DO ALTO DE SÃO BENTO

Saindo da Cerca Nova, tomámos o rumo pela Av. Eng. Arantes de Oliveira, que nos revelou a memória das quintas apalaçadas que alimentavam a cidade, como a Quinta do Chantre ou da Malagueira, as diferenças de escala da malha da cidade expandida além muralha, e as tipologias dos bairros extramuros. A subida para o cabeço do Alto de São Bento revelou-nos um espaço de merendas abrigado nas sombras de um ecossistema muito diversificado e complexo, de matos mediterrânicos subtropicais, onde alguns pinheiros mansos, sobreiros e azinheiras nos ofereciam um refrigerio. O almoço partilhado trouxe e o debate e pôs em evidência a importância da convivalidade, da partilha de ideias e sensações (Fig. 9).

Findo o almoço dobrámos a linha de fecho e alcançámos os moinhos de vento, estrategicamente construídos no geo-sítio de onde se domina, fisiográfica e visualmente, uma panorâmica imensa sobre a cidade e o latifúndio que se dilui na península, até onde a vista alcança ou onde as serras — Ossa, Portel e Monfurado — nos fecham o horizonte longínquo.

Percebemos que a cidade de Évora está estrategicamente implantada num ponto alto que fisiograficamente assinala a separação de três bacias hi-

Fig.8 2º troço
(variação
altimétrica
e pausas).



#4

drográficas importantes e explica a sua importância militar como ponto estratégico à escala regional.

Situados no emblemático miradouro do Alto de São Bento, com a cidade defronte, inscrevemos sobre aquela panorâmica a linha do nosso percurso. Conseguimos ler algumas fases de crescimento da cidade, identificámos elementos de referência da malha urbana (Sé, Teatro Garcia de Resende, Aqueduto), os silos, os bairros por onde passámos, a zona industrial e facilmente reconhecemos o mirante da Quinta do Chantre. Dali, lemos também o carácter rural da periferia, as linhas de água, as tramas e a riqueza cromática e diversificada da vegetação.

Fig.9 Pausa no
parque de merendas.



CONCLUSÃO

Qual é, então, a importância de caminhar e desenhar enquanto processo de síntese? O primeiro ensinamento que quisemos transmitir é que a realidade está na rua, fora da sala, na paisagem, na natureza. E a forma mais directa de o fazer é deslocarmo-nos num dado espaço por nós mesmas/os — com ou sem destino — e aprendermos dialogicamente novas formas de olhar para o que nos rodeia. Como afirma Juan José Gómez Molina, através de gestos e estruturas o desenho “ao mesmo tempo que configura uma ideia, comunica e informa sobre a estrutura com que cada pessoa capta o fenómeno” (Molina, 1995, p.18). No nosso percurso, foi importante que os exercícios de observação e desenho propostos — muito simples porque iam ser executados por algumas/uns estudantes sem qualquer formação anterior — pudessem ser entendidos como uma ferramenta de pensamento, análise e compreensão. E assim começámos a ensinar, a explorar e a construir novas percepções e representações que lhes permitam comunicar e sintetizar o que se evidencia na complexidade da realidade observada. Mas, também, a entender e a traduzir da paisagem as significâncias e visibilidades que nos permitem compreender que elas são naturais, históricas, culturais e sociais, que resultam da actividade humana, dos processos produtivos e da transformação ecológica em busca de um equilíbrio que é fundamental não descurar. Cada desenho de paisagem está carregado de significados, interpretações e percepções do/a seu/sua autor/a.

O artista plástico Bruce Nauman afirma mesmo que “desenhar é o equivalente a pensar. Alguns desenhos fazem-se com a mesma intenção com que se escreve: são notas que se tomam”². E o desenho é, de facto, uma forma de pensamento, mas também uma forma de representação simbólica, um instrumento didáctico, uma ferramenta de análise que produz uma confrontação entre conhecimento e a realidade. Aliás, o desenho sempre ocupou uma função primordial na formação em AP em Évora e como tal é, desde sempre, uma competência basilar. A aproximação metodológica

² Van Bruggen, Bruce Nauman, New York, 1988, p.109.

Fig.10 Desenho panorâmico com vários planos desde o Alto de São Bento (de Marta Aragão Terlim).

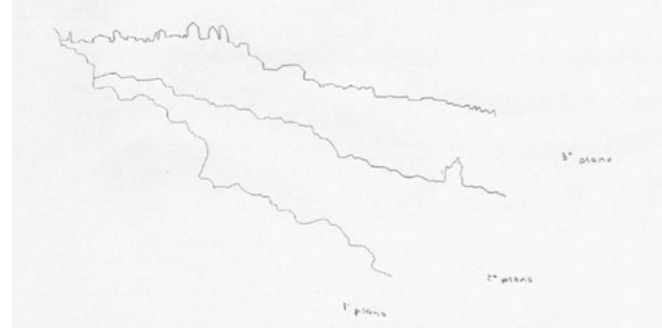


Fig.11 Panorâmica do Alto de São Bento.



05

procura responder à aquisição de conhecimentos e de competências não apenas do desenho *per se*, mas do desenho numa perspectiva interdisciplinar no âmbito dessa formação, tendo em conta as suas dimensões estéticas, ecológicas, culturais e éticas. Não só é valorizada a componente prática, mas também o facto de o desenho abrir um espaço para pensar e representar as nossas ideias, bem como o que nos rodeia³.

Porque o que representamos como paisagem é “tudo aquilo que nós vemos (...). Esta pode ser definida como o domínio visível, aquilo que a vista abarca. [E] não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, etc. (...) A percepção é sempre um processo selectivo de apreensão” (Santos, 1988, p.61-62). A experiência de percorrer um itinerário, desde o centro urbano da cidade de Évora até à sua periferia, apelando aos sentidos e captando os usos, as formas, as funções, as materialidades e toda a complexidade de elementos que representam a relação da pessoa humana com o território foi a forma mais completa de despertar as/os estudantes para o corpo teórico e filosófico da AP introduzindo o vasto o campo de acção da profissão cuja formação estavam a iniciar.

BIBLIOGRAFIA

- Assunto, R. (1994). *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento. Palermo.
- Bernaldez, G. (1981). *Ecologia y Paisage*. Blume. Madrid.
- Caldeira Cabral, F. (1993). *Fundamentos da arquitectura paisagista*. Instituto da Conservação da Natureza. Lisboa.
- Caldeira Cabral, F. (1982). “O Continuum naturale e a Conservação da Natureza”. *Conservação da Natureza*. Serv. Estudos do Ambiente. Lisboa. p.35-54.
- Caldeira Cabral, F. e Ribeiro Telles, G. (1960). *A Árvore*. D.G.S.U. Lisboa.
- Cancela d'Abreu A., Pinto Correia T., e Oliveira R. (2004). *Contributos para a identificação e caracterização da paisagem em Portugal Continental*. Direcção Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano (DGOTDU), Lisboa. Volume 1.
- Colvin, B. (1973). *Land and Landscape*. J. Murray. London.
- Crowe, N. e Laseau, P.(1986). *Visual Notes for Architects and Designers*. John Wiley & Sons. New Jersey.
- Cullen, G. (1996). *Paisagem Urbana*. Edições 70. Lisboa.
- Donadieu, P.e M. Périgord, (2007). *Le paysage*. Armand Colin. Paris.
- Gaeta, A. (2017). *Curar o caminhar. Sobre a relação possível entre o acto de caminhar e a prática curatorial*. Tese de doutoramento em Arte Contemporânea, Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.
- Jellicoe, J. A. e S. Jellicoe (1985). *The Landscape of Man*. Thames and Hudson. London.
- Lassus, B. (1976). “Une poétique du paysage: le démesurable”. In *Habitat I, Conférence de L'ONU*. Ministère de la Qualité de la Vie. Paris/Vancouver.
- Massironi, M. (1983). *Ver pelo Desenho - Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*. Edições 70. Lisboa.
- Mendes da Silva, S. (2015). *Programa de Desenho I, 2015-16*. Licenciatura em Arquitectura Paisagista. Departamento de Paisagem, Ambiente e Ordenamento. Universidade de Évora.
- Mendes da Silva, S. (2014). *Sobre a importância do Desenho em Arquitectura Paisagista*. Comunicação apresentada no Encontro Nacional de Alunos de Arquitectura Paisagista, 14. Universidade de Évora.
- Mendoça, N. (1989). *Para uma poética da Paisagem*. Tese de Doutoramento no ramo das Artes e Técnicas da Paisagem. Universidade de Évora.
- Molina, J. (1995). *Las Lecciones del Dibujo*. Cátedra. Madrid.
- Neuray, G. (1982). *Des paysages. Pour qui? Pourquoi? Comment?* Les Presses Agronomiques de Gembloux.

Escrito ao abrigo do novo Acordo Ortográfico.

ARTIGO

³ Mendes Silva, *Programa de Desenho I, Licenciatura em Arquitectura Paisagista*, UÉ.

#4

PAULA SIMÕES

Escola de Ciências e Tecnologia da Universidade de Évora e CHAIA
pmss.sitioelugar@gmail.com

Arquitecta Paisagista e Professora Auxiliar no Departamento de Paisagem, Ambiente e Ordenamento da Escola de Ciências e Tecnologia da Universidade de Évora. É também membro integrado do Centro de História da Arte e Investigação Artística CHAIA/UÉ.

SUSANA MENDES SILVA

Escola de Ciências e Tecnologia da Universidade de Évora e CEIS/20 Universidade de Coimbra
susana.mendes.silva@gmail.com

Artista Plástica, Performer e Professora Auxiliar no Departamento de Paisagem, Ambiente e Ordenamento da Escola de Ciências e Tecnologia da Universidade de Évora. É também membro integrado do CEIS 20/ Universidade de Coimbra.

PSIAX

- Newton, N. (1976). *Design on Land*. Belknap Press. London.
- Proença, R. (1983). *Guia de Portugal Estremadura, Alentejo e Algarve*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. Volumes 1 e 2.
- Raposo de Magalhães, M. (2001) *A arquitectura paisagista, morfologia e complexidade*. Editorial Estampa. Lisboa.
- Raposo de Magalhães, M. (2007). “Paisagem – perspectiva da arquitectura paisagista”. In A. Serrão (ed.), *Philosophica, estéticas da natureza*. Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. p.103-114.
- Ribeiro Telles, G. (1993). *A Paisagem Global*. Lição proferida aquando da sua jubilação na Universidade de Évora. Évora.
- Rogers, E. (2001). *Landscape design: a cultural and architectural history*. Harry N. Abrams, Inc. New York.
- Simões, P.(2015). *Guardiões da Paisagem - Os montes alentejanos. Lugares de Memória*. Tese de doutoramento em Artes e Técnicas da Paisagem. Universidade de Évora.
- Simões, P.(2015). “Programa de Fundamentos de Arquitectura Paisagista 2015-16”. Licenciatura em Arquitectura Paisagista. Departamento de Paisagem, Ambiente e Ordenamento. Universidade de Évora.
- Verdum, R. et.al. (2012). *Paisagem, Leituras, Significados, transformações*. UFRGS. Rio Grande do Sul.

Fig.1 Sketchbook
Study: *The Morning*
Path, 3.



ARTIGO

Fig.2 Sketchbook
Study: *The Morning*
Path, 4.

Song of the Path

ROSIE MONTFORD

#4

"How walking and drawing intersect" is an account by walking artist Rosie Montford of her experience of walking and drawing in landscape. Themes of travel, creativity and immersion become interwoven through a meandering walk of sketchbook and practice that a trip to Greece, in order to participate in the Made of Walking 2019 gathering, where this intersection is most keenly felt.

Pausing to draw whilst out walking is shown as a way of locating oneself in the landscape by "losing" oneself in it and yet finding oneself at one in the space. Starting on the Pelion Peninsula and drawing from the actual path ahead; travelling on to Meteora, to walk the old monks' routes, through woodland to the distant monasteries perched high on the rocks. On Lake Prespes, crossing over to the island of Agios Achillios, a location later shared with participants making a collaborative drawing from the bridge for the walkshop: "Looking for echoes of the body in landscape". And finally, a walk along a narrow track on a high promontory down to a remote beach, where struggling with how to make the return ascent, a drawing reveals a route. This group of related studies led on to a series of prints and drawings on the theme: 'The Song of the Path.'

Keywords: pausing; locating; intensity; immersion.

"Como caminhar e desenhar se cruzam" é um relato da artista ambulante Rosie Montford sobre a sua experiência em caminhar e desenhar na paisagem. Temas de viagem, criatividade e imersão entrelaçam-se através de uma caminhada sinuosa no caderno de rascunhos que emergem de uma viagem à Grécia, a fim de participar do encontro Made of Walking 2019, para que essa interseção seja ainda mais sentida.

Fazer uma pausa para desenhar enquanto caminha é mostrado como uma maneira de se localizar a si mesma na paisagem, "perdendo-se" nela e, ainda assim, reencontrando-se no espaço. Começa pela Península de Pelion e segue viagem para Meteora, percorrendo as rotas dos velhos monges através da floresta até aos mosteiros distantes no alto das rochas. No lago Prespes, atravessa a ilha de Agios Achillios, um local posteriormente compartilhado com os participantes do encontro que fazem um desenho colaborativo: "Procurando ecos do corpo na paisagem". Finalmente, faz uma caminhada por uma trilha estreita num promontório alto até uma praia remota, onde ao lutar para fazer a subida de regresso, um desenho revela uma rota. Este conjunto de estudos relacionados levou a uma série de impressões e desenhos sobre o tema: "A música do caminho".

Palavras-chave: pausa; localizar; intensidade; imersão.

PSIAX

As a travelling artist, my practice explores the dialogue between walking and drawing. I seek out landscapes from which I can physically combine my disciplines of drawing and printmaking, carrying forward the work drawn on my travels back in my studio.

For me, pausing to draw whilst out walking is a way of locating myself in the landscape and yet finding myself at one in the space. Drawing anchors me to a place that marks me at that particular spot; in order to respond to where I am right now, what I can see, what I feel, what I can hear, smell, touch. I walk with a small haversack, use a Moleskin sketchbook and bring a small tin of watercolours, graphite, Japanese ink stick and water soluble soft leaded pencil. The trick is to bring the minimum but not feel restricted. I want to be able to work fluidly and build an image up in layers, to feel and find my way as I respond to what I am looking at and experiencing.

The path before a person is at once both welcoming and daunting. As Barry Lopez notes "is there no end to the going and the seeing?" (Lopez, 2009, p.s.e)

I use this notion of "going and seeing" here, to explore some of the pathways – both figurative and contemplative – that have inspired, defined and shaped my practice as a walking artist.

Arriving in Greece for the Made of Walking 2019 gathering held in Prespes, it felt imperative to include walking between the experience of the flight and the conference and so I began on the Pelion Peninsula, where the Gods used to spend their summers. Each morning I would skip along the cobbled paths - *kalderimia* – leading from the village, down and up into the hillside, smelling wild sage and brushing dried flowerheads and grasses in the slight breeze. This was an area where there had been centaurs and there are centaur / dragon trees growing here, known locally as *kentavri*. Sometimes there were rough steps hewn out of the rocks underfoot, occasionally a shady patch of pine trees, and above all this amazing sense of quietness, beauty and energy from the earth. For the first time I found myself stopping actually on

Fig.3 Sketchbook Study: *Meteora*.



Fig.5 Francis Bacon, *Study for Portrait of Van Gogh IV*, 1957. Tate Gallery, London.



Fig.6 Sketchbook Study: *Water all around me*.



06

the path and making a drawing of the route before me – it felt as if I was incorporating my next breath with my next mark with my next step – it was total immersion: everything together as one.

I travelled to the area of Meteora, especially to walk the old monks' routes: *monopati*, that lead you up to the monasteries that are perched precariously on the high clifftops.

to enter into the presence of living myth: certain images come to us and cherished beliefs fall away." (Deardoff, 2009, s.e) I saw flailing limbs in the arches of the upper part of the tree and scored eyes in the scars of the trunk. Yes, the tree was dancing and seemed to be inviting me to join in and move too. I think it was saying "don't take yourself so seriously – remember: you are half tree too." (ibidem)

Though the monastery was my destination, it was the experience of walking to it that stayed with me and helped me connect with the sense of ritual and repetition that is part of the daily life of a monk.

Francis Bacon made a series of paintings depicting the lonely but resolute figure of Van Gogh setting out across the landscape to paint, including *Study for Portrait of Van Gogh IV* (1957) influenced by Van Gogh's painting *The Artist on the Road to Tarascon* (1888). Jill Constantine, Head of Arts Council Collections, has noted that Bacon said of the *Study for Portrait of Van Gogh VI* (1957) "that the haunted figure on the road seemed just right at the time, like a phantom of the road, you could say."^{1(ENUM)} This surely is an image that haunts many landscape artists too, as they set out not knowing what might lie ahead in terms of inspiration; the sense of total immersion of the figure and the path is extraordinary.

In the film *At Eternity's Gate* Julian Schnabel continued this theme, noting that it was "definitely an artist's film about an artist"^{2(ENUM)}. Together with the cinematographer Benoit Delhomme, they deployed a handheld camera technique to evoke Van Gogh's vulnerability and to contrast the scale and power of landscape with the figure of William Defoe as Van Gogh immersed and overwhelmed in the fields.

Francis Bacon proclaimed: "No, I don't believe in teaching. One learns by looking. That's what you must do, look."^{3(ENUM)}

On my final leg, in the northwest of Greece, I stayed in the area of Prespes, an area of outstanding natural beauty, with a magnificent lake and vastness that is home to migratory birds. I borrowed a child's bike to assist me in going further than I could have walked on a hot day. This gave me the freedom to

The paths often led through woods, were narrow, nobody else walking them and I was unsure of the way, yet I felt a terrific sense of peace along that quiet route. I felt protected by the trees and I stopped to draw one, sensing a doe's profile in the line of the dividing branches. Daniel Deardoff has noted "that things happen when we allow ourselves

Fig.4 Sketchbook Study: *Half tree: half deer*.



#4

whizz past fields and suddenly pull up and leaning the bike against a gatepost, climb over and settle amongst the beans growing and make a drawing. I found paths that were made by the regular leading out of sheep or cattle to graze in the fields, and I would catch sight of a shepherd sleeping under a tree. I made my way round to the island of Agios Achillios. To access it, I had to walk across a very beautiful bridge with water all around me, bulrushes growing either side and an intense light shimmering across the lake. I walked across, pausing at times, air each side of me, sometimes walking with my eyes shut, softly stepping along the endless planks, interrupted at intervals with a mesh grid underfoot. I felt as if I was in a Basho haiku: the elements, nature, the island, a slight breeze, Dalmatian pelicans and geese flying low, a conger eel slithering at the edge of the water: it was a magical arrival.

(Greece 2019). I began with an introduction to my sketchbook made as I travelled towards Prespes and I showed two recent prints, one from the myth of Daphne pursued by Apollo and changing into a tree and another of seeing myself as a tree: looking at landscape can feel like making a self-portrait: often I find the more I look at landscape, the more I begin to identify with it as a human body – as my own body.

The myth of Daphne is extraordinary imagining the physical sensation of limbs literally becoming branches and the sinewy forms I cut from lino gave me a strong connection.

A performative element to presenting my work invites participants into the sharing of my practice. It often involves creating a physical piece such as an extended collaborative drawing that flaps and unfurls in the wind, making its presence felt – and alerts us to the fact that we too have a presence here in this landscape. We unfurled a long roll of paper and drew from three locations along the bridge, working next to each other, to record the reeds and bulrushes growing and spreading out either side of us, considering their human scale and the gaps and spaces. Gathering up the drawing we moved on to the next two drawing stations and completed a collaborative drawing 30 metres long!

Finding myself through losing myself is a re-occurring experience within my practice. Towards the end of the Made of Walking gathering, I followed a narrow track to a high rocky outcrop, on a promontory surrounded by water, where the border intersections of three countries met. I scrambled further round the headland, dipping through ancient juniper woods, which in earlier times had been used for boat building. I slipped and slid down a very narrow path, grasping rough grasses, roots and loosened rocks as I skidded further down. Eventually I landed on a small rocky beach and followed the track round to where a monk's refuge had been hewn out of rock. I explored and made a few drawings. I stayed visible in case I was unable to make the return climb, knowing that boat trips occasionally visited this particular beach and I would be able to hitch a ride back. I was unsure

Fig.7 Sketchbook Study: *Pausing on the bridge*.



I used this particular bridge as the location for: Looking for echoes of the body in landscape, my "walkshop" contribution to Made of Walking

ARTIGO

PSTAX

¹ artscouncilcollection.org.uk/artwork/study-portrait-van-gogh-vi

² Julian Schnabel talks *At Eternity's Gate*, <http://www.curzon.com/AtEternity'sGate>

³ www.francis-bacon.com

Fig.8 *Self becoming Tree*, Linoprint, 2019.



Fig.11 *Dragon Tree with Golden yellow path*, Pelion Peninsula, Linoprint, 2019.

06

if it was even going to be possible for me to make the ascent to the distant village I had walked from. I decided to make a drawing of the winding path above me, so that if I fell and my body was recovered, my sketchbook would tell someone how I had been attempting to find a way back up. Yet by pausing to make that drawing, when I came to make the steep climb, I could do it - it was as if the act of drawing had shown me the way, revealing a route and given me courage - it felt an extraordinary gift from the very walk I was making. Once on the top again, I drew an extending tree over that drawing, giving the sense of growth from the bowels of the earth growing right up through my body and supporting me. I felt the connection when I read Martin Shaw (2011) writing "of how sometimes the earth is actually speaking back to us."

Fig.9,10 Photo. Credit Annemie Mestdagh.



I select images I want to make prints from using a printing press in my workroom. It is a quiet, gradual process - usually working with lino that I cut into, making separate colour blocks and experimenting placing them in varying sequences. I print on paper and only in small print runs as I want to keep the sense of something made by hand.

Japanese woodblock printing is a more delicate printing technique and the absorption of water based printing inks produces a much softer, more hesitant image that I like to think of relating to haiku.

I have been working on a series of prints and drawings on the theme: "The Song of the Path" inspired by paths that resonate with my body: a golden yellow path like a journey through my intestines; threadlike paths weaving an angular form down a hillside; a drifting tidal path.

I have started to experiment with etching lino and by using this as a layer for some of the colour separations I find the freer textural marks give a more flowing translation of a drawing and remind me of paths that sing out of the hillside itself.

This summer I have worked on layered woodblock prints depicting woods I cycled past. In these restrictive times, enjoying the wonderful sense of freedom that being out on my bike resulted in, I stopped to draw, complemented by a cycle helmet rather than a straw hat as, like others, I am having to rediscover a localised landscape instead.

Adrienne Rich in her poem *Plaza Street* and *Flatbrush* captures perfectly the sense of reward from waiting, seeing and responding: The painter taking her moment / - a rift in the clouds - / and pulling it out. (Rich, 1999, s.e).

I have had to be resourceful, resolute and disciplined to try and open my eyes afresh to where I live. Exploring the path both figuratively and metaphorically, the artist's eye is continuously "pulling it out", enabling each landscape - whether newly discovered or familiar with each step - to be experienced anew.

BIBLIOGRAPHY

Deardoff, D. (2009), *The Other Within: The Genius of Deformity in Myth, Culture, & Psyche*, North Atlantic Books, Berkeley (CA).
Lopez, B. (2009), *Horizon*, The Bodley Head, London, 2009.
Rich, Ad. (1999), *Midnight Salvage*, W.W.Norton, New York.
Schnabel, J. talks *At Eternity's Gate*, [http://www/curzon.com/AtEternity'sGate](http://www.curzon.com/AtEternity'sGate)
Shaw, M. (2011), *A Branch from the Lightning Tree*, Cista Mystica Press.

Fig.12 *Dragon Tree with Golden yellow path*, Pelion Peninsula, Linoprint, 2019.



#4

Fig.13 *Tidal Path*, Linoprint, 2020.



Fig.14 *The Mazing Path*, Linoprint, 2019.

PSIAX

ROSIE MONTFORD
rosiemontford@hotmail.com

I studied Fine Arts at *Camberwell College, University of the Arts, London*, the philosophy of learning through making staying with me. My practice explores the dialogue between walking and drawing, seeking out landscapes from which I can physically combine disciplines as I work across drawing, printmaking and book making.

AllhiheyAll

VARIOUS ARTISTS

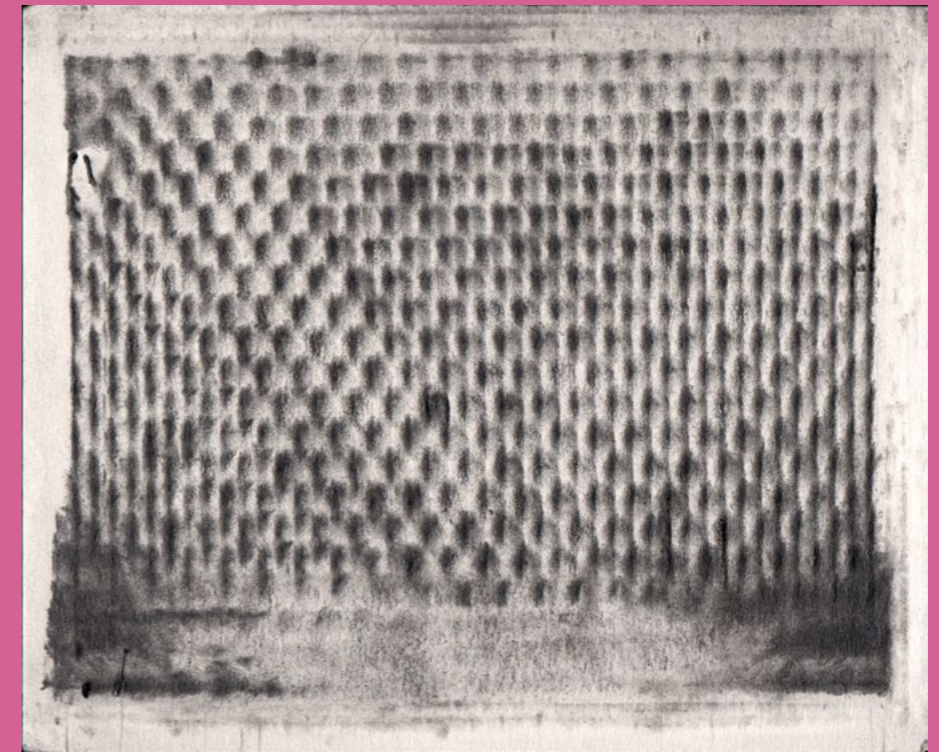


Fig.1 BackpackWare, 2018-19.
Pencil on paper, 14,4x17,4 cm.
A small cardboard box to wear
in your backpack for a period
of 2 to 3 months.

In AllhiheyAll, Various Artists captures the movements and automatisms present in the act of walking, through drawings that map both the kinetic energy and the unconscious behaviour of its participants.

Various Artists asks participants/walkers to keep an instrument for a predetermined timetable. The instruments can be envelopes, boxes, or tubes containing different drawing mechanisms. In some cases, the participant/walker/carrier has no exact knowledge of the contents of the sealed package and must, therefore, have confidence in the artist.

One might expect the movements of the different carriers to be commonplace and to show similarities with each other. But unconsciously (similar to our online behaviour) these movements vary greatly. The instrument lent to the carrier thus becomes a measuring device that detects the smallest variations in their behaviour and — albeit abstractly — makes a graphical interpretation of their movements.

In times when all kinds of data are collected without our consent, the project touches the boundaries between authorship and production. Even though the participant/walker/carrier/draughtsman makes the drawing from a technical point of view, Various Artists is the original author of the artwork. But in AllhiheyAll, the participant/walker/carrier/draughtsman retains its data and thus becomes the owner/collector of the piece.

Although the relationship with the producer/participant/walker/carrier/draughtsman is mainly of a technical nature, certain cooperation can be assumed and the contract between artist and producer of the artwork is one of mutual respect, aiming to revive the sense of excitement for conceptual abstract art. The actions and behavior of the participants are essential and constitute, as it were, an additional ingredient in the creation of the artwork.

AllhiheyAll tackles the economic system of the regular art market by offering art pieces for free to the participants and making the public an accomplice to the creation process of the artwork by proposing shared authorship/ownership. It raises questions about the usually precarious situations in which artists find themselves to validate their work economically.

The online shop is central part of the project, where the pieces are distributed and sold for zero euros plus shipping costs.

www.various-artists.be/allhiheyall-store

Em AllhiheyAll, Vários Artistas capturam movimentos e automatismos presentes no ato de caminhar, através de desenhos que mapeiam tanto a energia cinética quanto o comportamento inconsciente de seus participantes.

Vários Artistas pedem aos participantes/caminhantes que transportem um instrumento por tempo predeterminado. Os instrumentos podem ser envelopes, caixas ou tubos contendo diferentes mecanismos de desenho. Em alguns casos, o participante/caminhante/transportador não tem conhecimento exato do conteúdo da embalagem, e deve ter confiança no artista.

Espera-se que os movimentos entre os diferentes participantes sejam comuns e mostrem semelhanças entre si. Mas inconscientemente (semelhante ao nosso comportamento on-line) esses movimentos variam muito. Esses instrumentos carregados tornam-se, assim, dispositivos de medição que detectam as menores variações de comportamento e fazem uma interpretação gráfica, embora abstrata, de seus movimentos.

Nesse momento, quando todos os tipos de dados pessoais são coletados sem consentimento, o projeto toca os limites entre autoria e produção. Embora participante/caminhante/transportador/desenhista faça o desenho do ponto de vista técnico, Vários Artistas é o autor original do trabalho. Mas em AllhiheyAll, o participante/caminhante/transportador/desenhista retém o direito aos seus dados e, assim, torna-se o proprietário/coleccionador da obra de arte.

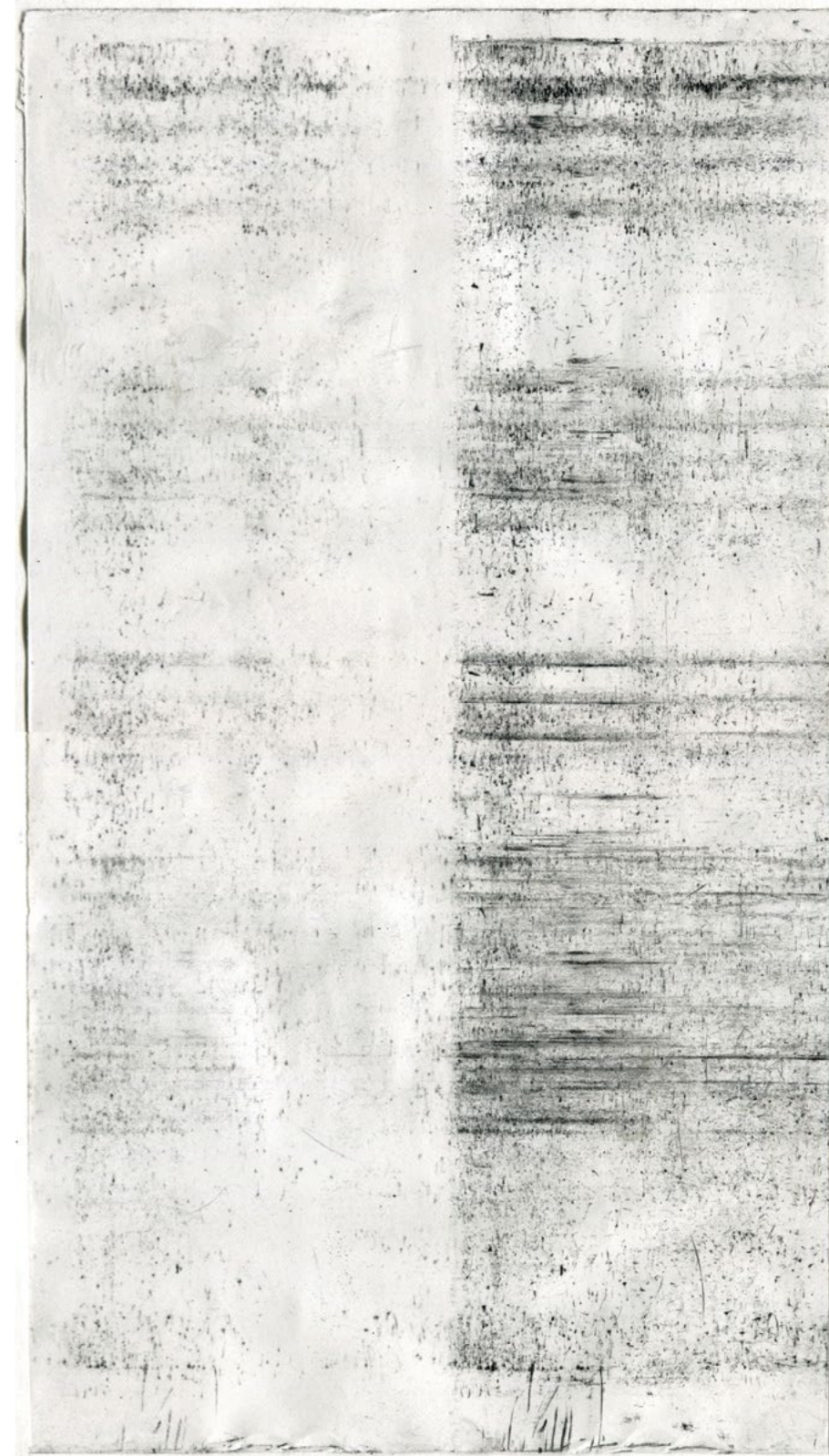
Allhiheyall aborda o sistema económico do mercado de arte oferecendo arte gratuita aos participantes e tornando o público cúmplice do processo de criação da obra, propondo um acordo de autoria/propriedade compartilhada e levanta questões sobre a situação geralmente precária em que artistas se encontram para validar economicamente seu trabalho.

A loja on-line é parte central do projeto, onde as obras são distribuídas e vendidas por zero euros mais os custos de envio.

www.various-artists.be/allhiheyall-store

Fig.2 BackpackWare2, 2018-19.
Pencil on paper, 14,4x17,4cm.
A small cardboard box to wear
in your backpack for a period
of 2 to 3 months.

#4



PSIAX

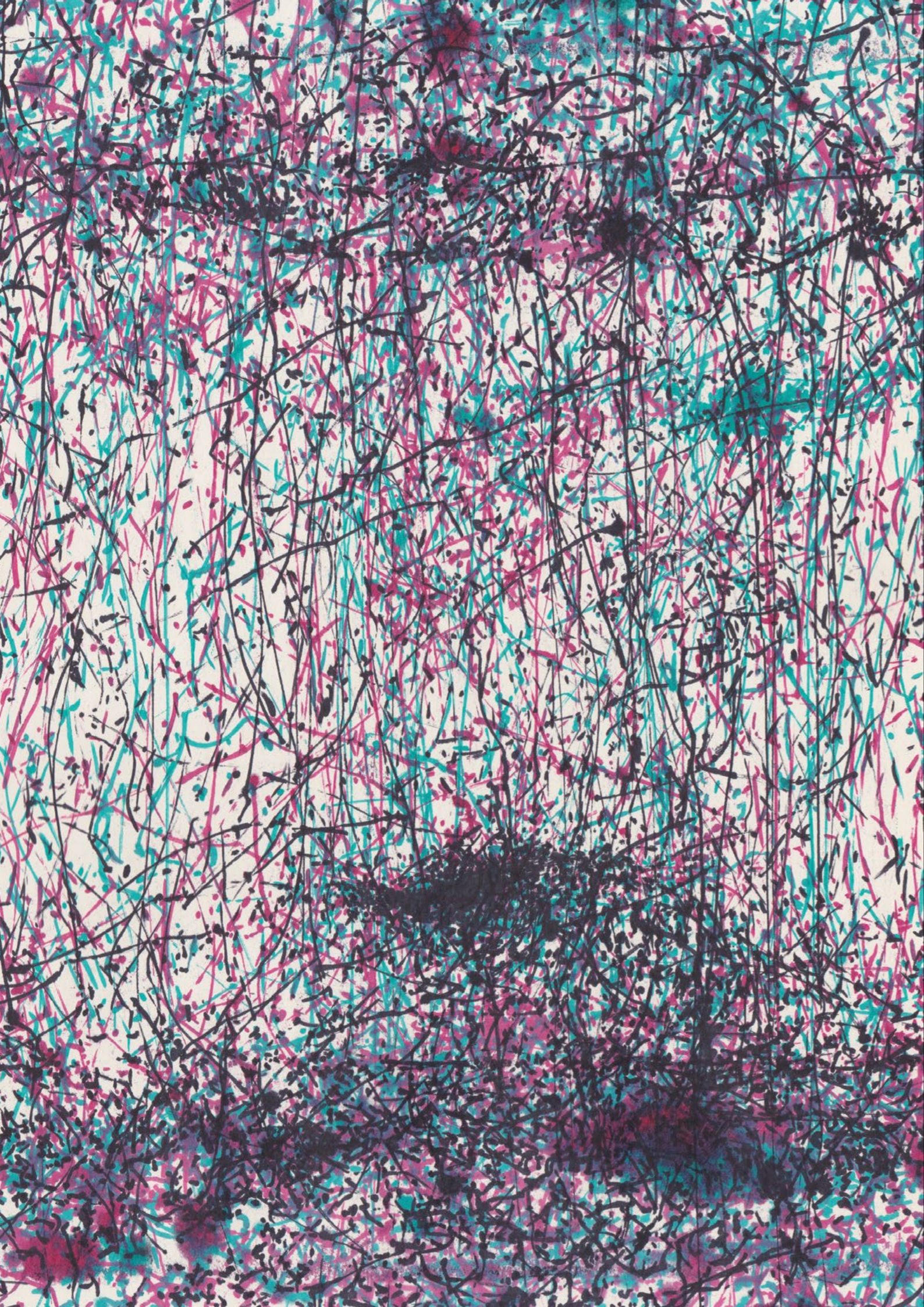
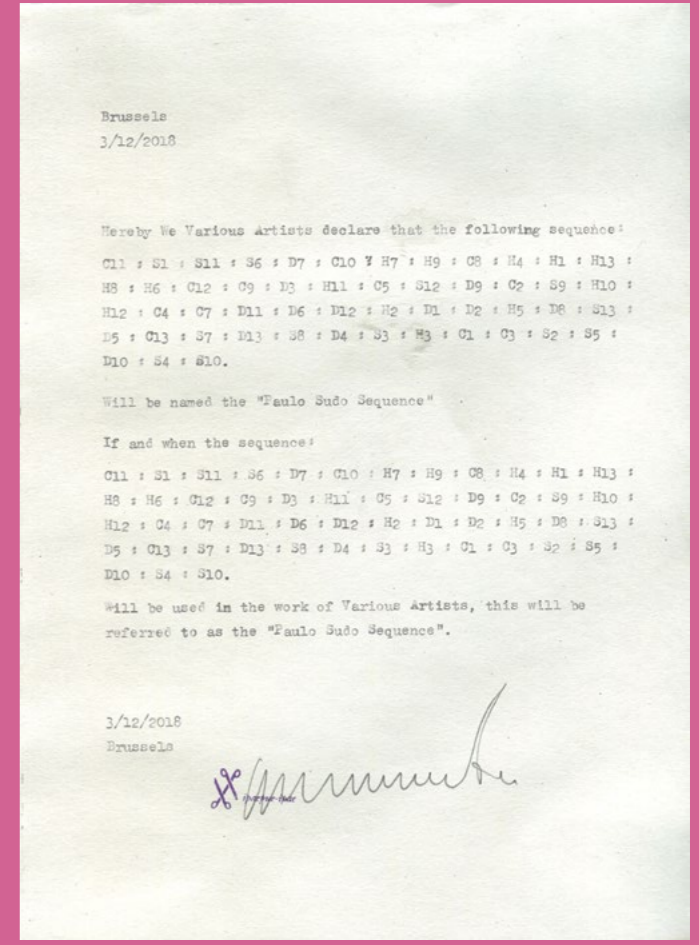


Fig.3 fairWork, 2019. Marker on paper, 23,5x32,5 cm. A transparent plastic tube, after following the included instructions, you take the tube to an Art Fair...

#4

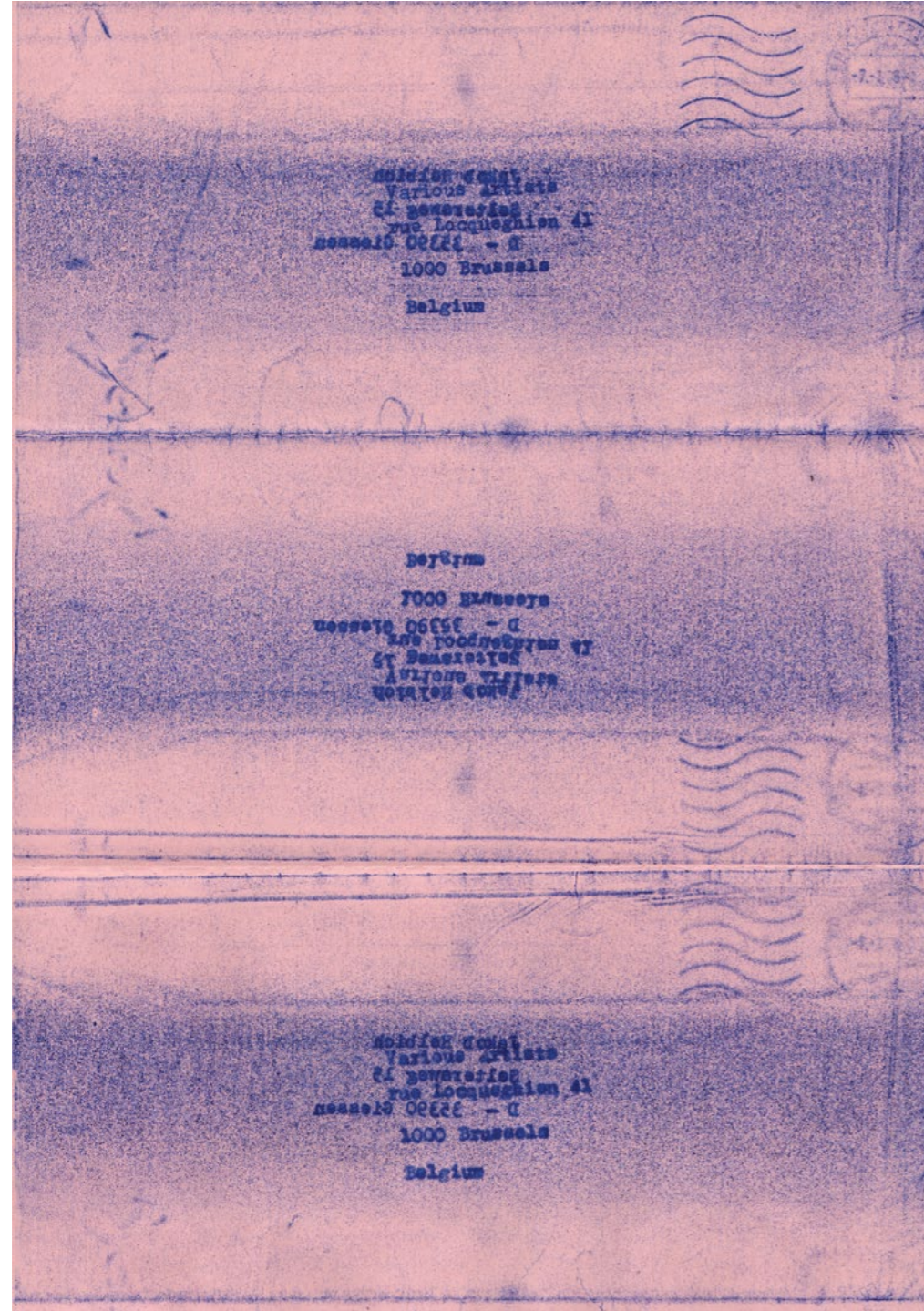
Fig.4 idleWork, 2018-19. Certificate, 21x29,7cm. A deck of playing cards that you can take with you on a walk. While walking, you shuffle the cards. Once back home, note the order and send it via email to various artists. The order will be typed out for later use in the work of Various Artists.



PSIAX

Fig.4 mailWork-i, 2018-19.
Carbon on paper, 21x29,7cm
a closed envelope (do not
open!). Type or write your
name and address on the
back of the envelope and
send the letter back by
post to Various Artists.

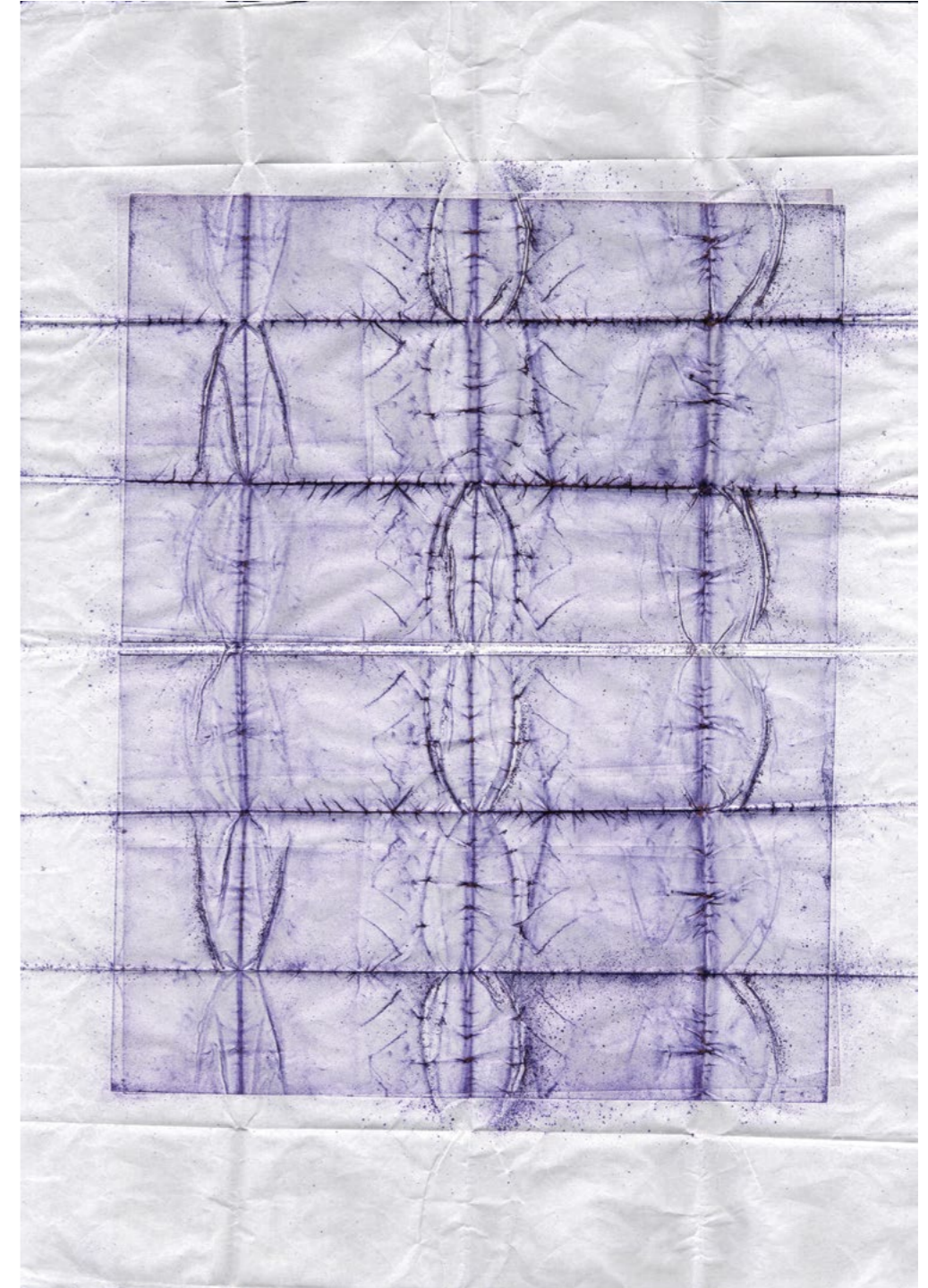
01



PROJETO

Fig.5 pocketWork, 2018-19.
Carbon on paper, 42x59,6cm.
A small package to wear in
the front or behind pocket
of your pants for a period
of 2 to 3 months.

#4



PSIAX

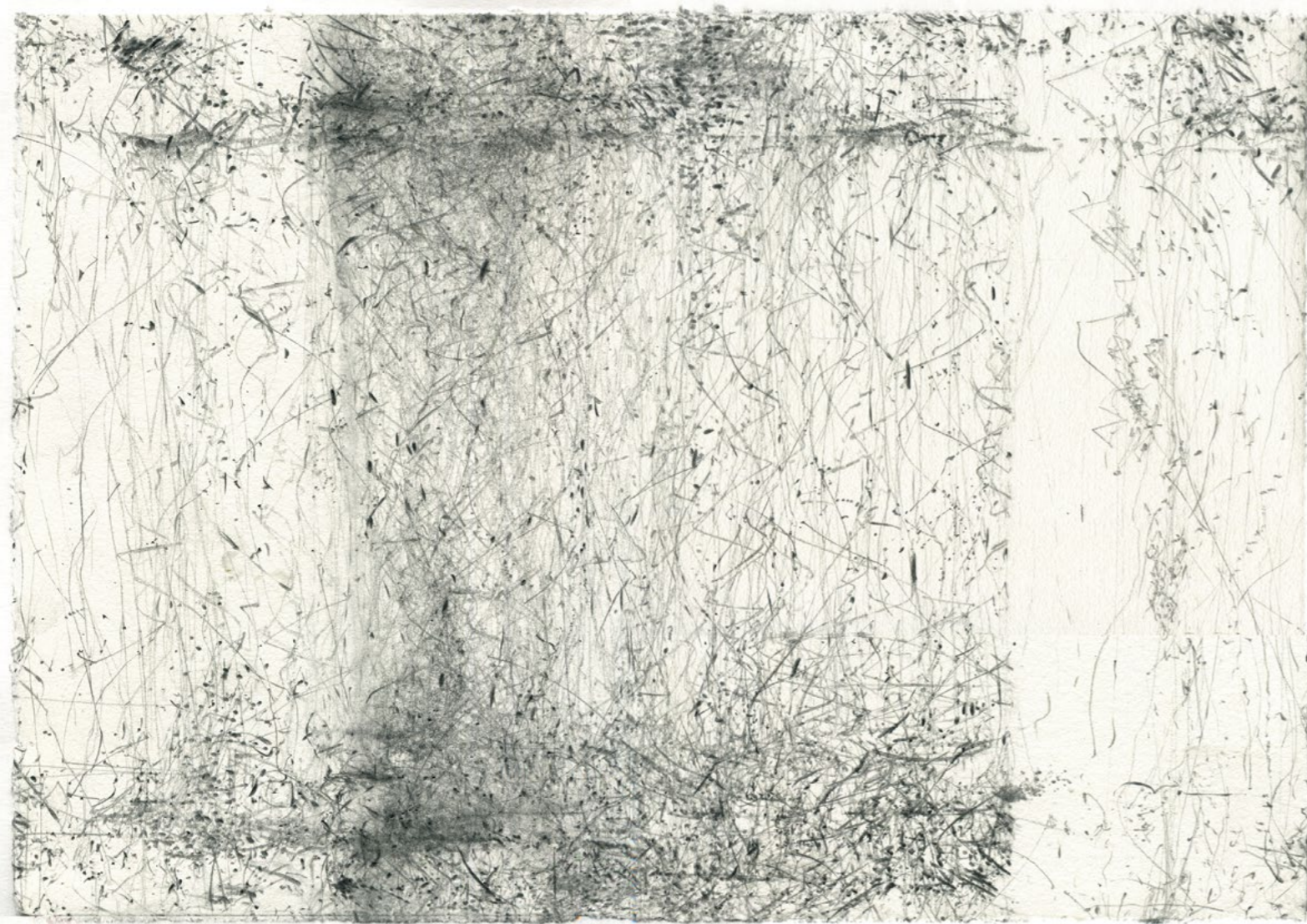


Fig.6 Pretpark, 2018-19.
Pencil on paper, 28x40cm.
A cardboard tube that you
take for a playful walk.



Fig.7 walletWork, 2019.
Canvas, 21x29,7cm.
A hand sewn canvas wallet
that you can wear in the
front or back pocket of
your pants for a period
of 12 months.

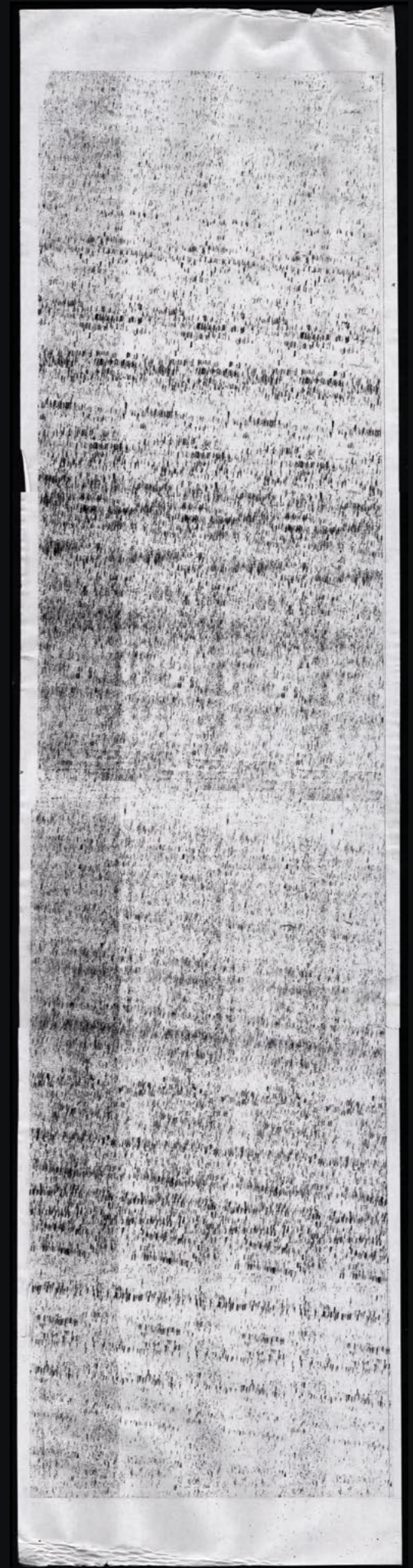
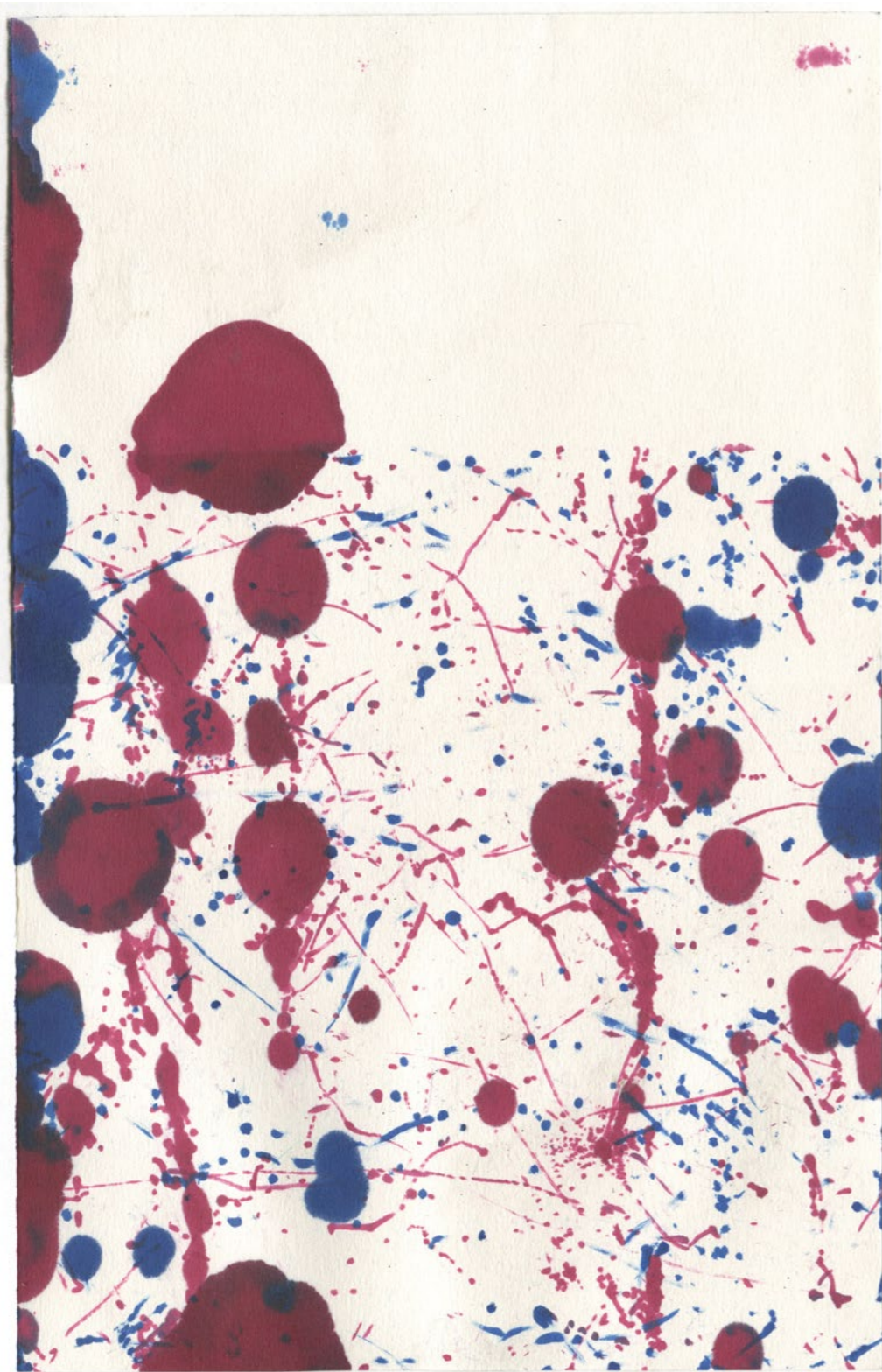


Fig.8 walkingStick, 2018-19.
Carbon on paper, 24,5x100cm
A cardboard walking stick
to use for at least 40 km
in dry weather.

Fig.9 whileJogging, 2018-19.
marker on paper, 23,5x32,5cm.
A device while on a run or
short walk.



01

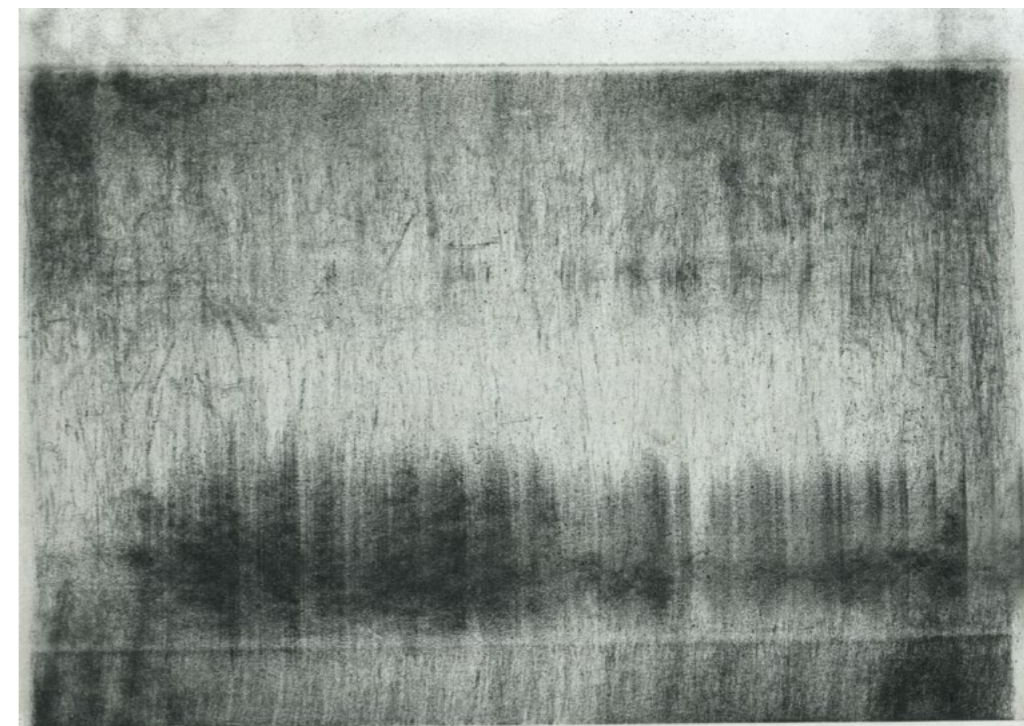
PROJETO

VARIOUS ARTISTS

various.artists@me.com

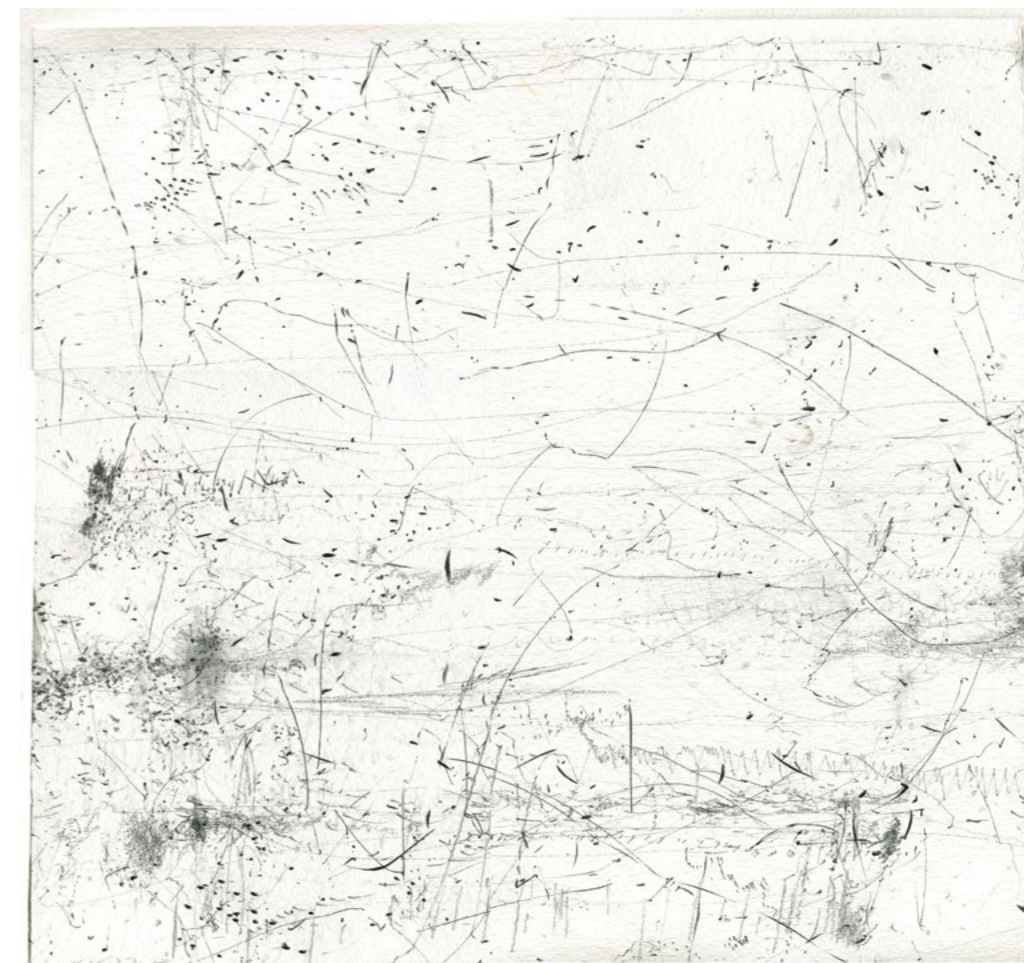
Various Artists investigate the sustainability of the artist as a brand. As they explore the boundaries of the art market, Various Artists investigate the limits of shared authorship, even the imaginary. The collection of individuals becomes a Gesamtkunstwerk in which all research themes and artistic practices merge into joint installations or projects.

Fig.10 whileShopping, 2018-19.
graphite on paper, 21x29,7cm.
a cardboard tube that you take
with you to go shopping.



#4

Fig.11 Woracle, 2018-19.
pencil on paper, 33,5x35,7cm.
a cardboard tube that you take
for a brisk walk.



PSIAX

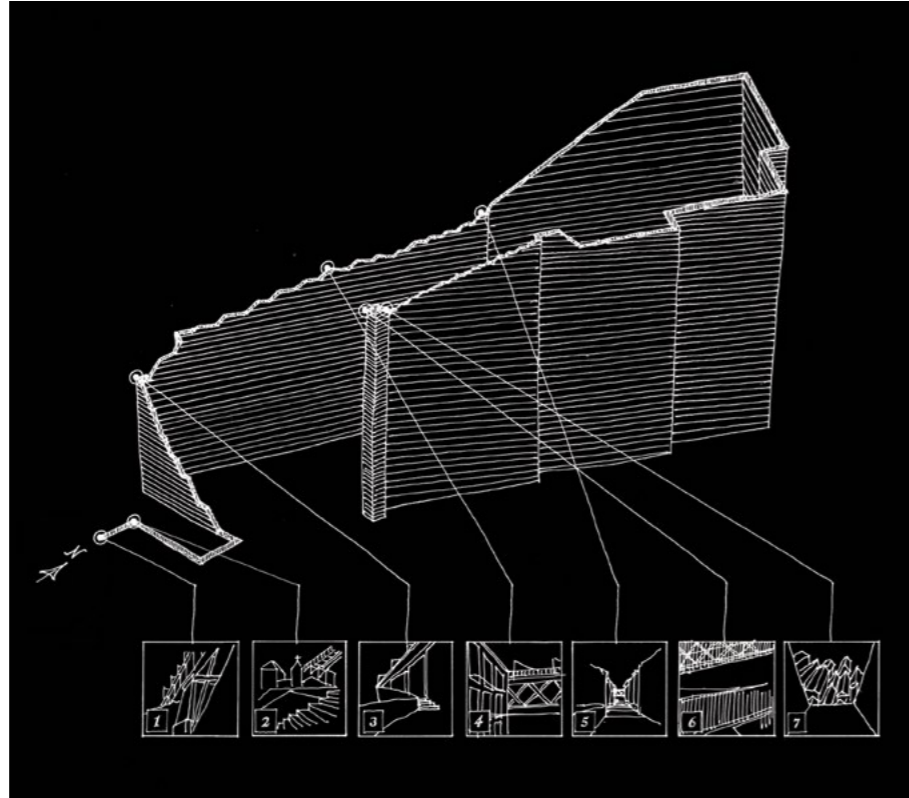


Fig.1 Cardoso, José. (2012)
 Mapa do percurso da subida
 das Escadas do Codeçal. Desenho,
 Caneta esferográfica Bic sobre
 papel almaço. 150x150mm.

Wayseeing Maps

JOSÉ MIGUEL CARVALHO CARDOSO

02

Numa investigação que aponta para uma expansão do domínio dos mapas, defendemos a deambulação como forma de conhecimento dos lugares, no qual o design enquanto *mediador cultural* (Branco & Providência, 2018) tem um papel a desempenhar. Neste processo de representação, o desenho de observação e o património existencial são as ferramentas privilegiadas do designer.

Numa alusão à escola de Aristóteles, Francisco Providência sugere um *desenho peripatético* que privilegia um conhecimento empírico, através da experiência do caminho. Tal como o filósofo, mantendo o corpo ocupado pelo andar, *liberta a sua capacidade cognitiva para a produção livre de associações, este modo físico permite encontrar soluções inovadoras (vulgo “inspiração”)* (Providência, 2012). Também Walter Benjamin defendia a desorientação do caminho como forma de conhecer um lugar, quando dizia que *saber orientar numa cidade não significa muito, no entanto saber perder-se numa cidade, como quem se perde numa floresta, requer instruções* (Benjamin, 1994, p.74). Laurene Vaughan lembra a virtude errante do passeio do *flâneur* e dos artefactos resultantes de caminhadas particulares porque nos *fornece um meio de partilhar e transmitir as particularidades de certos lugares* (Vaughan, 2009, p.316). Desta forma, a importância do papel mediador do designer estará na *conversa que ocorre entre lugar ou local, o autor, o leitor e o mapa* (Vaughan, 2009, p.319).

Em síntese, a experiência de percorrer e desenhar os lugares estimula a capacidade cognitiva para estabelecer relações inesperadas, encontrar soluções novas, que não se julgavam possíveis ou existentes. O esforço de desenhar uma paisagem durante diversas horas consecutivas pode habilitar o desenhador a um estado / ritual de aparente dormência física, num contínuo de gestos semelhante a uma oração, que predispõe a mente a encontrar novas (mas não garantidas) representações do lugar, libertas de convenções, instruções e exatidões. Este património existencial de quem passeia e desenha *in loco*, contribui para um novo conhecimento materializado no mapa. Um mapa que não será suportado pela necessária exatidão e eficácia nas valências *wayfinding*, mas sim pela deambulação do sujeito enquanto desenha. Talvez *Wayseeing Maps*.

É neste sentido que surgem estes quatro mapas, cujas técnicas deambulantes (maneiras de fazer) implicam com o objetivo a atingir (maneiras de ver), tornando-se em maneiras de fazer ver.

O mapa das Escadas do Codeçal partiu de um mapeamento analógico que seguiu o tradicional método de anotação ‘rumo e estima’ dos navegadores portugueses, mas feito a pé, anotando degrau a degrau as direções seguidas e cada possível vista a desenhar. Com a extrusão do mapa, feita pela estimativa da altura de cada degrau é ilustrado um suplício subjectivo da subida dos degraus, recompensado pelas belas vistas oferecidas em cada uma das plataformas de descanso, ao longo da subida. A série sequencial de 50 desenhos noturnos, mostra um roteiro do desenvolvimento da noite no

mesmo lugar, visto a partir de diversos ângulos e ao longo de várias horas, sempre com condições lumínicas reduzidas. Recorre a um desenho tonal, numa técnica de trama vertical, que quando utilizada premeditadamente às escuras, privilegia a anotação e definição do espaço através dos estímulos tácteis, que compensam a diminuição da visão e das cores. A apresentação conjunta das vistas do mesmo lugar, com a inclusão das referências temporais em detrimento das referências geográficas, formaliza um mapeamento que atribui ao observador uma certa conotação de *voyeur*, que se afasta da ação e diversão, para melhor conhecer.

A série de 35 vistas das praias, feitas em caderno de viagens, sugere um roteiro de férias de verão, ao longo de múltiplos lugares da costa Portuguesa. Um roteiro impossível de repetir na íntegra, dado o carácter efémero das concessões de bares e esplanadas nas praias. No entanto, o roteiro constitui um testemunho vivencial, sugerindo semelhantes experiências e emoções, materializadas no desenho de modelação dos elementos das composições e na vibração das cores da paisagem em função da experiência do lugar.

O mapa Água Fria que o Sol Aqueceu, demonstra a aplicação da estratégia *Wayseeing Maps* a um programa de Design. Uma encomenda da Junta de Freguesia de São João da Madeira, que pretende tornar visível um património da cidade como contributo para travar a sua decadência. Apresenta um trajecto sequencial dos lavadouros públicos da cidade, complementado com sinopses das suas histórias e *QR codes* que apontam para a sua localização no mapa do telemóvel. Assim, demite-se das funções *Wayfinding* já asseguradas pelos telemóveis, testemunhando uma experiência subjectiva dos ambientes paradoxais no contexto urbano em que os tanques se inserem. Está presente a sugestão da humidade e a representação da vegetação que envolve os lavadouros.

Texto escrito ao abrigo do acordo ortográfico.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, W. (1994). *Rua de Mão Única*. In *Obras Escolhidas II*. Editora Brasiliense S.A.
- Branco, V., & Providência, F. (2018). “Design as Cultural Mediation between Matter and What Matters”. *Design Journal*, 21(1), pp.5-13. <https://doi.org/10.1080/14606925.2018.1396025>
- Providência, F. (2012). *Poeta, ou aquele que faz: a poética como inovação em design* [Doutoramento Universidade de Aveiro]. <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/9218/1/parte1.pdf> [https://doi.org/10.1016/0006-8993\(80\)90833-1](https://doi.org/10.1016/0006-8993(80)90833-1) VS: Sem ACES-SO - substituo pelo link acima
- Vaughan, L. (2009). “Walking the Line: Affectively Understanding and Communicating the Complexity of Place”. *The Cartographic Journal*, 46(4), pp.316-322. <https://doi.org/10.1179/000870409X12541388437132>

#4

In an investigation that points to an expansion of the dominion of maps, we defend wandering as a way of knowing places, in which design as a cultural mediator (Branco & Providência, 2018) has a role to play. In this representation process, drawing and existential legacy are the designer’s privileged tools.

In an allusion to Aristotle’s school, Francisco Providência suggests a peripatetic design that privileges empirical knowledge, through the experience of the journey. Just as the philosopher, keeping his body occupied by walking, frees his cognitive capacity for the production free of associations, this physical way allows to find innovative solutions (aka “inspiration”) (Providência, 2012). Walter Benjamin also defended the disorientation of the path as a way of getting to know a place, when he said that knowing how to orient in a city does not mean much, however knowing how to get lost in a city, like someone who gets lost in a forest, requires instructions (Benjamin, 1994, p .74). Laurene Vaughan recalls the wandering virtue of the flâneur’s walk and the artefacts resulting from private walks because they provide us with a means to share and convey the particularities of certain locales (Vaughan, 2009, p.316). In this way, the importance of the mediating role of the designer will be in the conversation that takes place between place or locale, the maker, the reader and the map. (Vaughan, 2009, p.319).

In summary, the experience of traveling and drawing places stimulates the cognitive ability to establish unexpected relationships, find new solutions, which were not considered possible or existing. The effort to draw a landscape for several consecutive hours can enable the designer to a state / ritual of apparent physical numbness, in a continuum of gestures similar to a prayer, which predisposes the mind to find new (but not guaranteed) representations of the place, released conventions, instructions and accuracy. This existential legacy of those who walk and draw on in loco, contributes to a new knowledge materialized on the map. A map that will not be supported by the necessary accuracy and efficiency in the wayfinding tools, but by the walking of the subject while drawing. Maybe Wayseeing Maps.

It is in this sense that these four maps appear, whose wandering techniques (ways of doing) imply the objective to be achieved (ways of seeing), becoming ways of making people see.

The map of Escadas do Codeçal started from an analogue mapping that followed the traditional method of annotation ‘direction and estimation’ of Portuguese navigators, but done on foot, noting step by step the directions followed and each possible view to draw. With the extrusion of the map, made by estimating the height of each step, a subjective torment of the steps is illustrated, rewarded by the beautiful views offered on each of the rest platforms, along the climb.

The sequential series of 50 night drawings, shows a script of the night’s development in the same place, seen from different angles and over several hours, always with reduced lighting conditions. It

uses a tonal design, using a vertical plot technique, which when used premeditatedly in the dark, favours the annotation and definition of space through tactile stimuli, which compensate for the decrease in vision and colours. The joint presentation of views from the same place, with the inclusion of temporal references to the detriment of geographical references, formalizes a mapping that attributes to the observer a certain connotation of voyeur, who moves away from action and fun, to get to know better.

The series of 35 views of the beaches, made in travel notebooks, suggests a summer vacation itinerary, along multiple places on the Portuguese coast. An itinerary impossible to repeat in full, given the ephemeral nature of the concessions for bars and terraces on the beaches. However, the script is an experiential testimony, suggesting similar experiences and emotions, materialized in the modelling design of the elements of the compositions and in the vibration of the colours of the landscape according to the experience of the place.

The Água Fria que o Sol Aqueceu, demonstrates the application of the Wayseeing Maps strategy to a Design program. A request from São João da Madeira Council, which aims to make visible the patrimony of the city as a contribution to halt its decline. It presents a sequential route of the city’s public washers, complemented with synopses of their stories and QR codes that point to their location on the mobile phone map. Thus, it resigns from the Wayfinding functions already provided by mobile phones, witnessing a subjective experience of paradoxical environments in the urban context in which the tanks are inserted. There is a suggestion of humidity and a representation of the vegetation surrounding the washing place.

Fig.2 Cardoso, José. (2012)
Mapeamento percurso subida
das escadas do codeçal.
Desenho, Caneta esferográfica
Bic sobre papel almaço.
530x410mm.

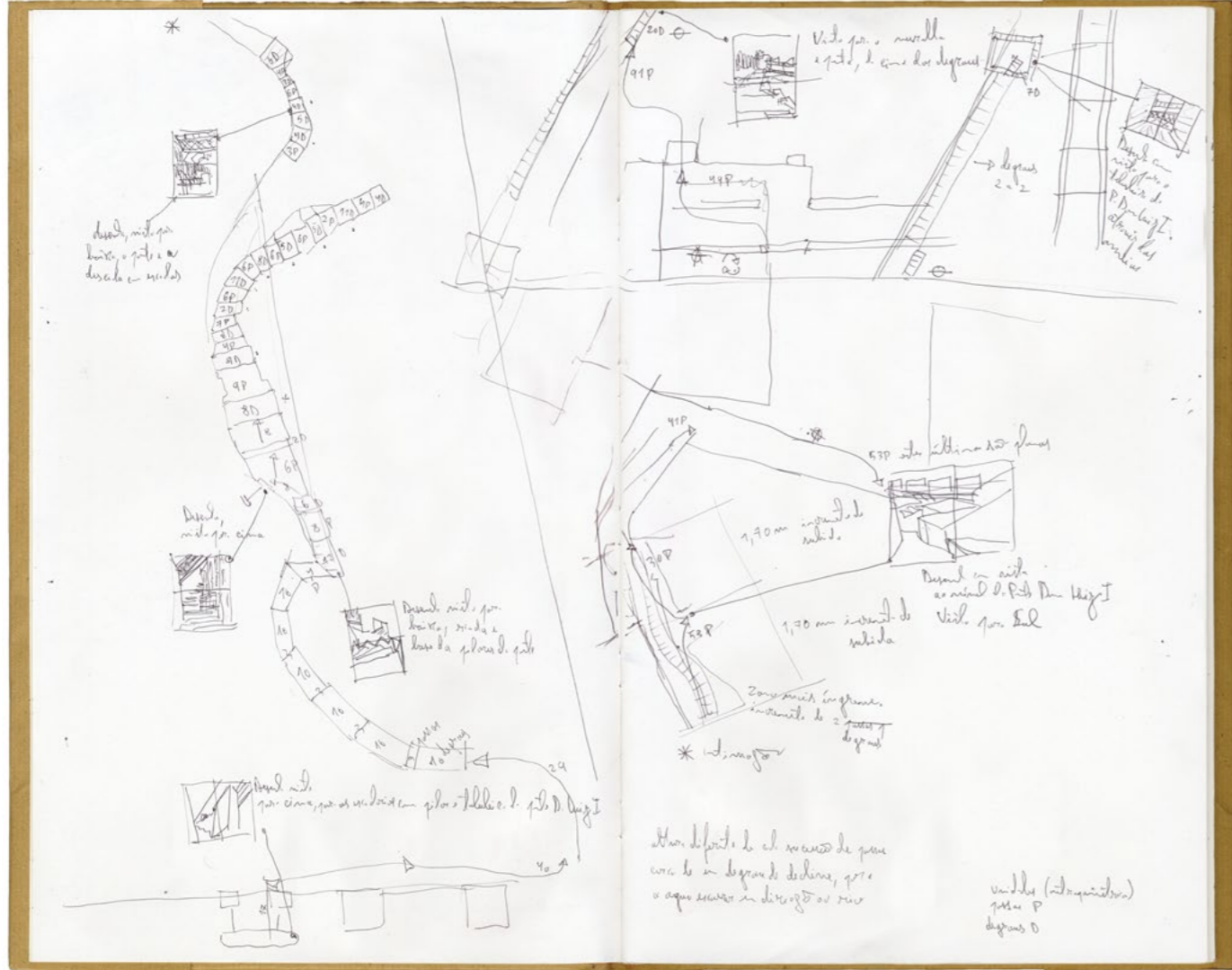


Fig.3 Cardoso, José. (2012)
Vista nº1- Ponte Dom Luiz I.
Desenho, Caneta esferográfica
Bic sobre papel almaço.
530x410mm.

#4

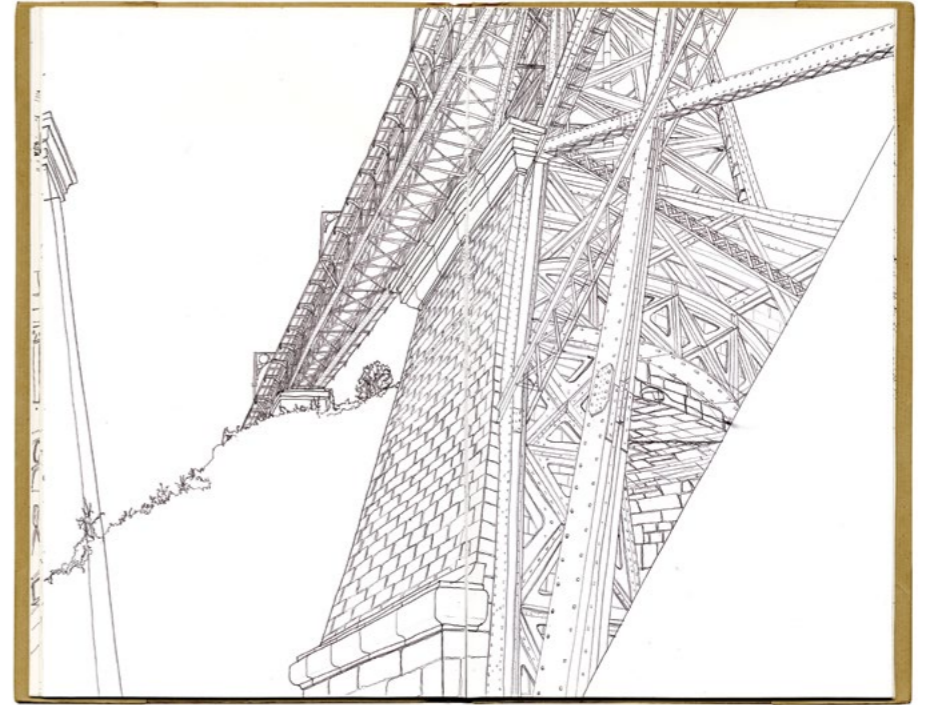


Fig.4 Cardoso, José. (2012)
Vista nº7 - Muralha Fernandina
para os Guindais.
Desenho, Caneta esferográfica
Bic sobre papel almaço.
530x410mm.

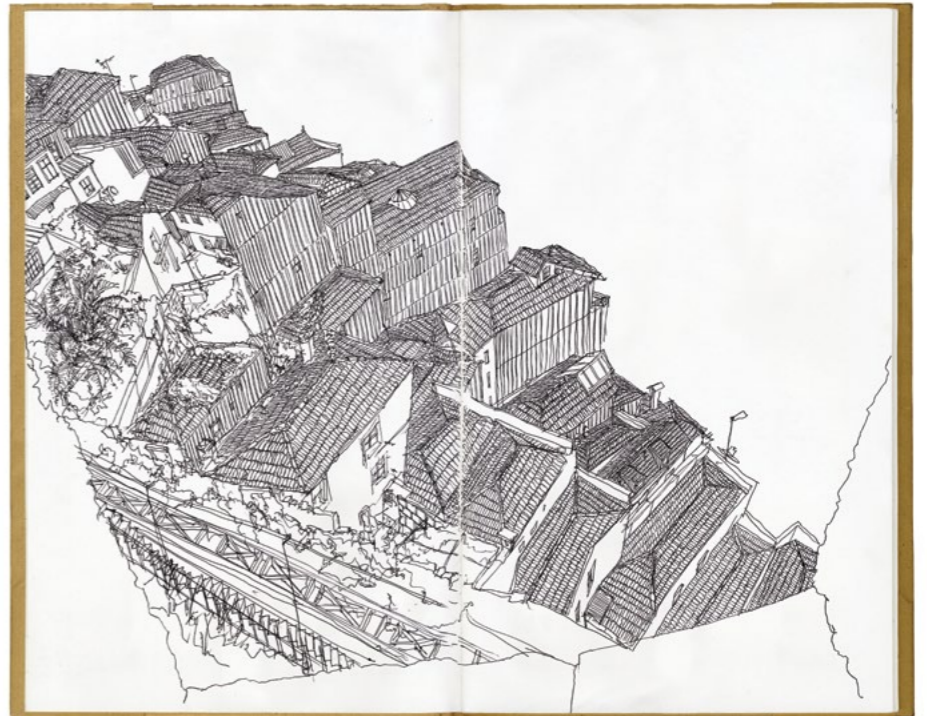




Fig.5 Cardoso, José.
(2018) Vários exemplos
da série Desenhos
Nocturnos.

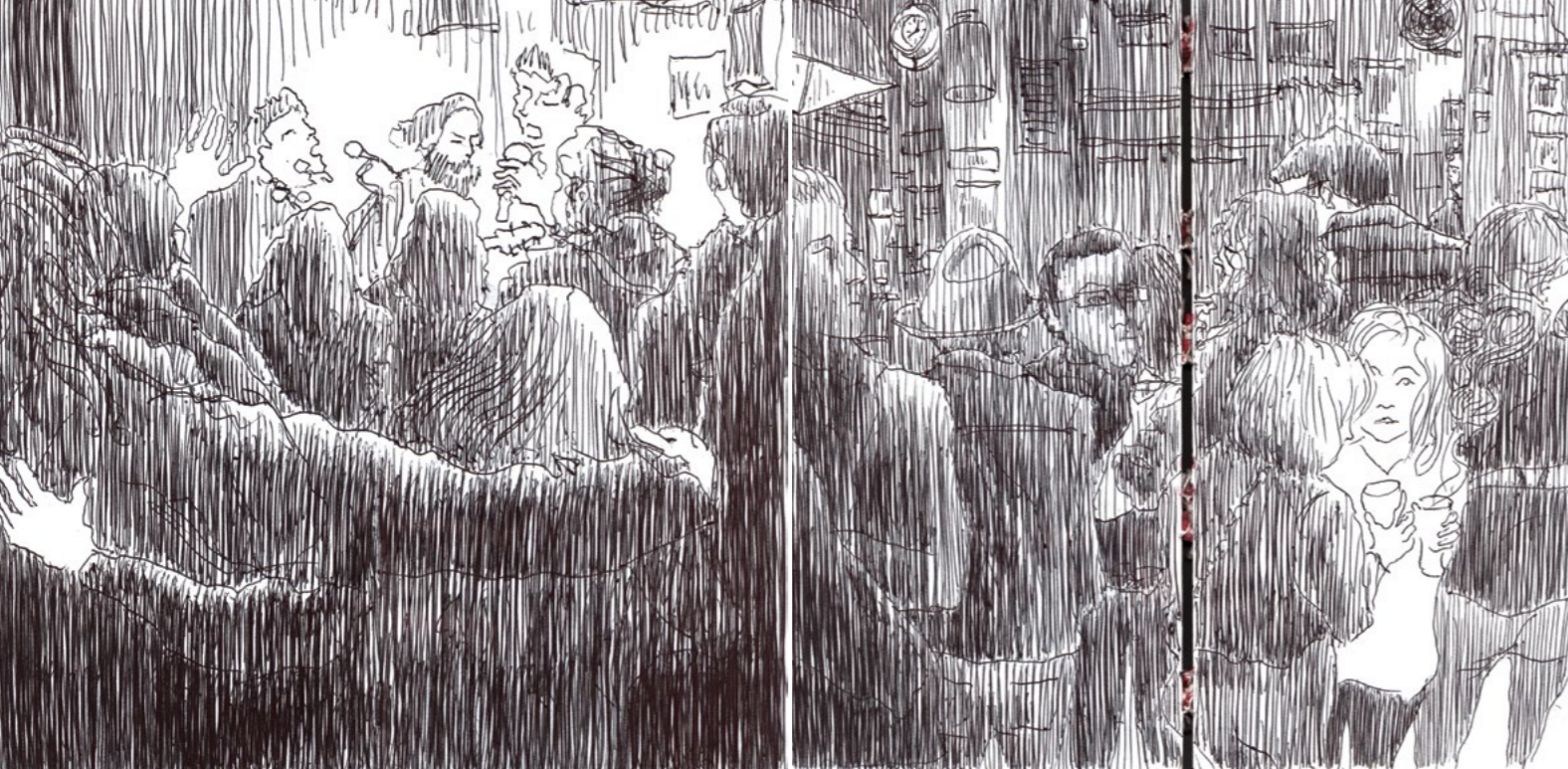


Fig.6 Cardoso, José. (2018)
Desenhos Nocturnos 003.
Desenho, caneta esferográfica
Bic sobre dupla página
de caderno. 280x280mm.

PROJETO

Fig.7 Cardoso, José. (2018)
Desenhos Nocturnos 018.
Desenho, caneta esferográfica
Bic sobre dupla página
de caderno. 280x280mm.

#4



Fig.8 Cardoso, José. (2018)
Desenhos Nocturnos 033.
Desenho, caneta esferográfica
Bic sobre dupla página
de caderno. 280x280mm.

PSIAX



Fig.9 Cardoso, José. (2019)
Praia de Espinho. Desenho,
Caneta esferográfica Bic
Multi Colour, sobre dupla
página de caderno. 280x280mm.



Fig.10 Cardoso, José. (2019)
Praia de Fão. Desenho,
Caneta esferográfica Bic
Multi Colour, sobre dupla
página de caderno. 280x280mm.

Fig.11 Cardoso, José. (2019)
Praia de Tavira. Desenho,
Caneta esferográfica Bic
Multi Colour, sobre dupla
página de caderno. 280x280mm.

Fig.12 Cardoso, José. (2019)
Vários exemplos da série
Desenhos Nocturnos.

02



PROJETO



Fig.13 Cardoso, José. (2019)
Tanque nº1. Desenho, caneta
esferográfica Bic Multi
Colour, sobre dupla página
de caderno. 290x290mm.

PROJETO

JOSÉ MIGUEL CARVALHO CARDOSO
josemiguelcardoso@ua.pt
Membro do ID+ Instituto de Investigação
em Design, Media e Cultura.
ORCID: orcid.org/0000-0001-8787-8024



Fig.14 Cardoso, José. (2019)
Frente do Mapa Água Fria que
o Sola Aqueceu. Impressão
Offset sobre papel Munken
110gr. 450x450mm.

PSIAX

Fig.15 Cardoso, José. (2019)
Costas do Mapa Água Fria que
o Sola Aqueceu. Impressão
Offset sobre papel Munken
110gr. 450x450mm.



PROJETO

Fig.1 Perimeter Tokyo (2013),
Perimeter: London #1 (2013),
Perimeter: London #2 (2014),
Perimeter: Singapore (2015)
and Perimeter: Ljubljana
(2015-16) side by side.
Digital maps and data drawings.

#4

Perimeter Series

Project, images and text

METOD BLEJEC

PSIAX

How can walking translate into drawing in any meaningful sense? How can real time journeys be transcribed into 2-dimensional media? *Perimeter* is a series of traced journeys as well as a set of instructions on how to enact such macro-scale drawings.

Keywords: Exploration, Action, Drawing, Urban.

Como é que caminhar se pode traduzir num desenho de forma significativa? Como é que as viagens em tempo real podem ser transcritas para meios bidimensionais de comunicação? *Perimeter* é uma série de passeios traçados bem como um conjunto de instruções sobre como executar desenhos em escala macro.

Palavras-chave: Exploração, Acção, Desenho, Urbano.

Through a unique experience of exploring urban spaces, how does one generate an ephemeral trace and still consider it a drawing? The *Perimeter: Series* (Fig.1) are enacted physical drawings in space over time, later digitally traced and produced as limited edition art books. The *Perimeter: Series* aims to persistently generate maps of unique drawings while exploring the urban space and, with it, question the very essence of urban exploration, of discovering the liminal, the unseen and unheard. Through connecting one place, area or district with another all while covering distances usually managed by other means of transport, *Perimeter* places exploration at the forefront of the *Perimeter* project. This series of five *Perimeters* was carried out in cities around the world—Tokyo (2013) [Fig.2], London #1 (2013) (Fig.3) and London #2 (2014) (Fig.4), Singapore (2015) (Fig.5) and Ljubljana (2015–16) (Fig.6)—each consisting of multiple way-line drawings (Fig.7, 8, 9) across urban areas exploring their geography, culture and history, as well as meeting and connecting (with) people.

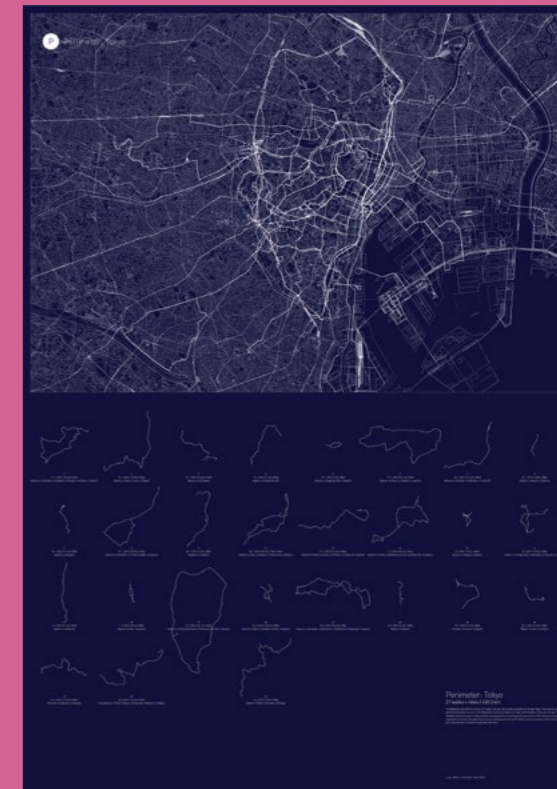
The *Perimeter*'s way-lines generally start at the same place (A)—i.e. home or place of stay—and end either at the same place (A) or elsewhere (B). In essence, the way-lines' direction of movement is either linear or circular (Fig.10). A way-line often covers several kilometers without a preconceived destination over several hours (Fig.11). While approaching *Perimeters* organically, I start way-lines at various times of the day and regardless of weather conditions. Although the method of movement is predominantly walking, some way-lines are cycled. Once an individual way-line is complete I trace the whereabouts through available digital tools to generate visible lines of my movement. Additional data points are then added to each way-line: a starting location (A), finish (A or B), significant locations in between, duration, the method of movement, and whether *Perimeter* was enacted alone or in company (Fig.12).

Although the published series of artist books in the form of conceptual maps, they also function as an artistic instruction manual, for those willing to encounter the same way-line, however the experience will be completely different and inherently their own. Using rudimentary or no navigation tools, this practice also offers the possibility of sharpening one's skills of way-finding without the help of digital navigation. The way-lines are never predetermined and often open-ended, allowing the possibility to explore the urban tissue, connecting known nodes with newly discovered ones, and thus useful to the locals as much as to visiting guests.

The project emerged from exploring the city of Tokyo during a two month artistic residence. It soon became part of a larger artistic practice of *Drawing in space over time* through which I explore and experiment with notions of journeying. The *Perimeter* project has, since its conception, become a dynamic platform or an alternative space for current creative work, daily rebooting or otherwise inspirational time to imagine the new. This platform has seen many projects into fruition and has become an integral part of my creative process as an artist and cultural producer.

#4

Fig.2 *Perimeter: Tokyo* (2013). Digital map and data drawing, 70x100cm.



Através da experiência única de exploração dos espaços urbanos, como podemos gerar um registro efêmero e ainda considerá-lo um desenho? The Perimeter: Series (Fig.1) são desenhos físicos representados no espaço ao longo do tempo, posteriormente rastreados digitalmente e produzidos como livros de artista de edição limitada. The Perimeter: Series visa gerar persistentemente mapas de desenhos únicos ao explorar o espaço urbano e, com isso, questionar a própria essência da exploração urbana, de descobrir o liminar, o invisível e o não ouvido. Ao conectar um lugar, área ou distrito, ao mesmo tempo que cobre distâncias geralmente gerenciadas por outros meios de transporte, coloca a exploração na vanguarda do projeto Perimeter. Esta série de cinco perímetros foi realizada em cidades ao redor do mundo - Tóquio (2013) (Fig.2), Londres # 1 (2013) (Fig.3) e Londres # 2 (2014) (Fig.4), Singapura (2015) (Fig.5) e Liubliana (2015-16) (Fig.6) - cada um consiste em vários desenhos lineares (Fig.7, 8, 9) sobre áreas urbanas explorando a sua geografia, cultura e história, como também pretende conhecer e conectar (com) pessoas.

Os percursos do Perimeter geralmente começam no mesmo lugar (A) - ou seja, casa ou local de estadia - e terminam no mesmo lugar (A) ou em outro lugar (B). Em essência, a direção do movimento do percurso é linear ou circular (Fig.10). Uma linha intermediária geralmente cobre vários quilômetros sem um destino pré-concebido durante várias horas (Fig.11). Enquanto me aproximo de Perimeter começo percursos em vários momentos do dia e independentemente das condições meteorológicas. Embora o método de movimento seja predominantemente a pé, alguns percursos são feitos em bicicleta. Uma vez que um percurso está completo, traço a navegação com recurso a ferramentas digitais disponíveis para gerar linhas visíveis do meu movimento. Mais pontos são então adicionados aos percursos: um local de partida (A), chegada (A ou B), locais significativos, espaços entre, duração, o método de movimento e se o Perimeter foi executado sozinho ou acompanhado (Fig. 12).

Embora a série publicada de livros de artista seja na forma de mapas conceituais, podem também funcionar como um manual de instrução artística para aqueles que desejam encontrar o mesmo percurso, no entanto a experiência será completamente diferente da proposta e resultará numa experiência individual. Usando ferramentas rudimentares ou não de navegação, esta prática também oferece a possibilidade de aprimorar as habilidades de encontrar caminhos sem a ajuda da navegação digital. Os percursos nunca são predeterminados e são na sua maioria abertos, permitindo a possibilidade de se explorar o tecido urbano conectando pontos conhecidos com outros recém-descobertos e, portanto, úteis para dar visibilidade tanto aos locais como aos visitantes.

O projeto surgiu da exploração da cidade de Tóquio durante uma residência artística de dois meses. Rapidamente se tornou parte de uma prática artística mais ampla de Desenho no espaço ao longo do tempo, através da qual exploro e experimento noções de viagem. O projeto Perimeter tornou-se, desde a sua concepção, uma plataforma dinâmica e um espaço alternativo para o trabalho criativo atual, reinicialização diária ou outro momento inspirador para imaginar o novo. Esta plataforma gerou muitos projetos e tornou-se parte integrante do meu processo criativo como artista e produtor cultural.

Fig.3 Perimeter:
London #1 (2013).
Digital map and data
drawing, 70x100cm.

#4

Fig.4 Perimeter:
London #2 (2014).
Digital map and data
drawing, 70x100cm.

Fig.5 Perimeter:
Singapore (2015).
Digital map and data
drawing, 70x100cm.

PSIAX

Fig.6 Perimeter:
Ljubljana (2015-16).
Digital map and data
drawing, 70x100cm.

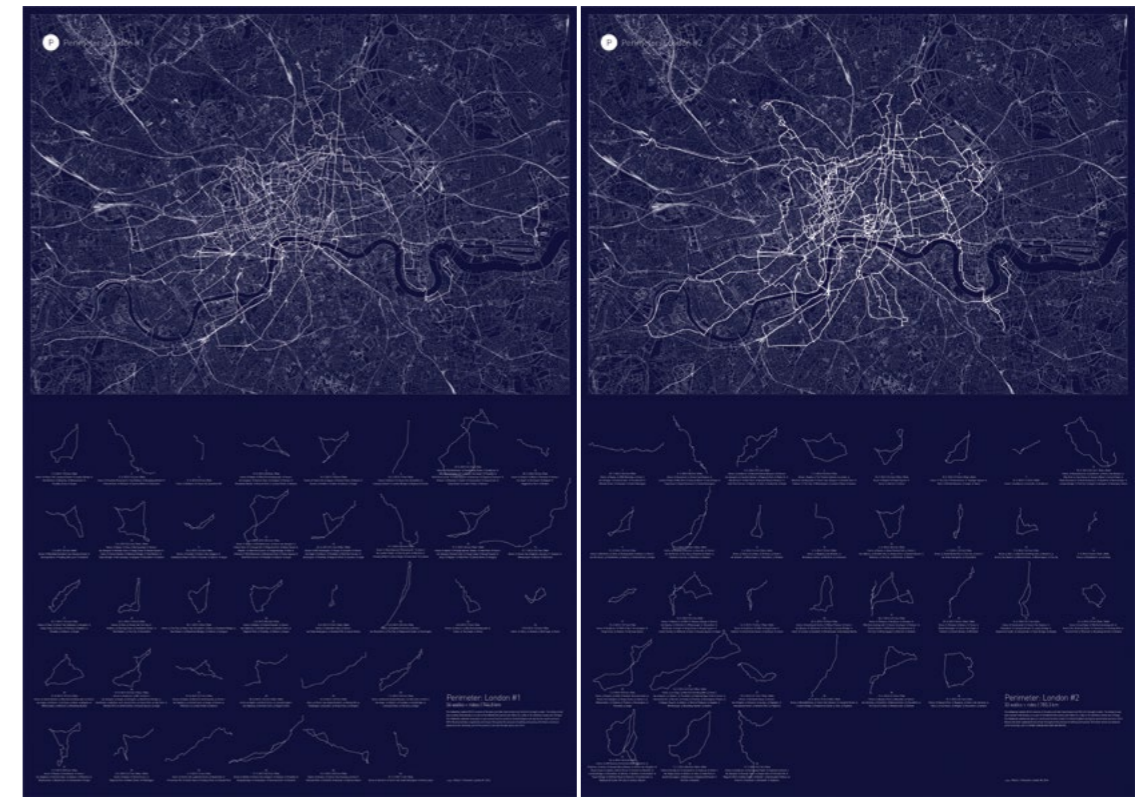




Fig.8 A detail of the map and drawing of the Perimeter: London #2 (2014). Digital map and data drawing.



#4

Fig.7 A detail of the map and drawing of the Perimeter: Tokyo (2013). Digital map and data drawing.

Fig.9 A detail of the drawing in the urban and rural of the Perimeter: Ljubljana (2015-16). Digital map and data drawing.





PROJETO

Fig.10 A detail of data of the Perimeter: Singapore (2015). Digital map and data drawing.

Fig.11 A detail of data of the Perimeter: Tokyo (2013). Digital map and data drawing.

#4



Fig.12 A detail of the Perimeter: Ljubljana (2015-16) textual information. Digital map and data drawing.

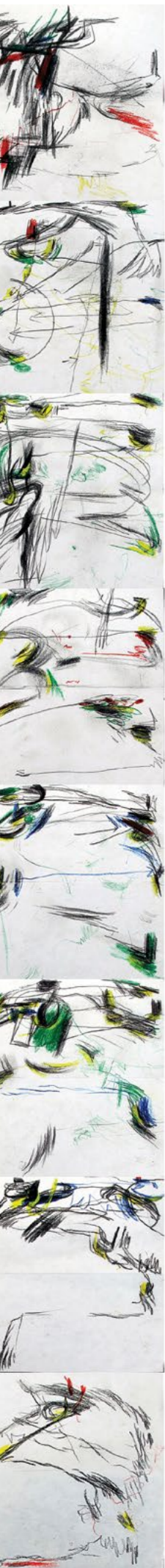


PSIAX

METOD BLEJEC

Independent cultural producer

Metod Blejec (b. 1979 in Ljubljana) is a multidisciplinary hybrid-practitioner in art, design, photography and education working on experimental and engaging process-based projects. His work crosses boundaries in media, scale, modes and concepts both in personal and collaborative practices. He is based in Ljubljana, Slovenia and works internationally. For more information please visit metod.xyz.



7



8



5



6



3



4



1



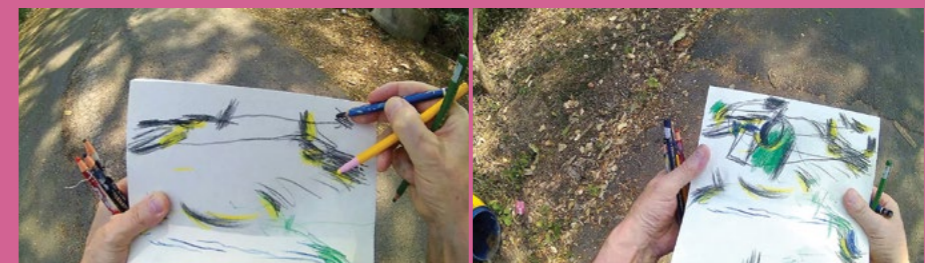
2

#4

Drawing Walking Fasai

Mapping the walking of a dog around a local neighbourhood

MICHAEL CROFT



PSIAX

This is the nature of the Bergson idea... The 'present image', the image caught in passing... the 'virtual' image. He refers to the 'virtual' image, which is always on the move... Oneself in relation to it, it in relation to oneself... As much as one can do is to catch it, capture it in a... very cursory sense... He talks about it as a 'virtual' image... I refer to it as the image... caught in passing... Fasai the dog would've been... more concerned with the... as much if not more concern with me... as much if not more concerned with the image of scent... the scent of the image... And Fasai would literally pass it by as I'm... passing by imagery in the drawing... Allowing the drawing to accumulate... in the moment... in the moment of time... In the Lacanian sense... the instant of time... which is of variable length... The instant of time, is the element of uncertainty in decision-making... which can be for as long as it takes... to make up one's mind... So the centring of the drawing on the page... as opposed to, moving it forward... I'm suggesting... is to do with uncertainty... Uncertainty, in a sense, stalls time... And within this drawing... there are many instances of... dislocation... of the camera from the image, and the camera from the drawing... Have to live with this.

The article presents a drawing exercise concerning the author's substitution of a sketchbook and drawing for walking his dog, called Fasai, and for this purpose repeats Fasai's daily routine around a local village. The author terms this a mapping exercise that seeks to determine the dog's marking of territory as nodal points en-route. To aid recording the walk and enabling a series of eight drawings to be seen in process, the author wears an action camera in front of his eyes to capture video, and speaks his observations into a microphone. Collectively, the exercise generates material for discussion in and as the article. The activity is conducted twice, resulting in two layers of working of each of the drawings, two videos, each of around sixty minutes in length and two voice-recordings. Transcripts were written of the voice-recordings and sections of these are shown in the article along with relevant screenshots of the videos embedded in jpegs. Such transcripts that indicate a degree of speech dis-functionality suggest, reciprocally, the author's fluctuation between integral- and two different kinds of focus of concentration. The author discusses the efficacy of drawing while walking and the kinds of questions that such an activity raises through reference to a particular idea of image by the philosopher Henri Bergson, to the phenomenology of Merleau-Ponty, and to an idea of the glance in inter-subjective decision-making by the psychoanalyst Jacques Lacan. Such references are linked through the phenomena, in themselves linked, of movement and time, which are integral to the activity of drawing while walking. The author's underpinning personal motive for the work, jointly drawing and writing, is to commemorate the recent passing away of Fasai.

Keywords: image, movement, mapping, glance.

O artigo apresenta um exercício de desenho referente à substituição do autor do passeio com o seu cão, chamado Fasai, por um caderno de esboços e respectivos desenhos. Para esse fim, repete a rotina diária do Fasai em torno de uma vila local. A isto, o autor chama exercício de mapeamento, a partir do qual procura determinar a marcação do território do cão como pontos nodais em movimento. Para ajudar a gravar a caminhada e permitir que uma série de oito desenhos seja vista em processo, o autor usa uma câmara de ação diante de seus olhos para captura de vídeo e grava as suas observações ao microfone. Coletivamente, o exercício gera material para discussão e reflexão que se explora no presente artigo. A atividade é realizada duas vezes, resultando em duas camadas de trabalho de cada um dos desenhos, dois vídeos, cada um com cerca de sessenta minutos de duração e duas gravações de voz. As transcrições que foram escritas das gravações de voz e as seções são mostradas juntamente com as capturas de tela mais relevantes dos vídeos. Tais transcrições indicam, por um lado, o grau de disfuncionalidade da fala, e sugerem reciprocamente a flutuação do autor entre dois tipos diferentes de foco de concentração. O autor discute a eficácia do desenho enquanto caminha e os tipos de perguntas que essa atividade suscita por referência a uma idéia particular de imagem do filósofo Henri Bergson, à fenomenologia de Merleau-Ponty e a uma idéia do olhar em tomada de decisão subjetiva pelo psicanalista Jacques Lacan. Tais referências estão ligadas através dos fenômenos, do movimento e do tempo que são parte integrante da atividade de desenhar enquanto caminha. O motivo pessoal do autor para o trabalho, desenho e escrita em conjunto, é comemorar a recente morte de Fasai.

Palavras-chave: imagem, movimento, mapeamento e vislumbre.

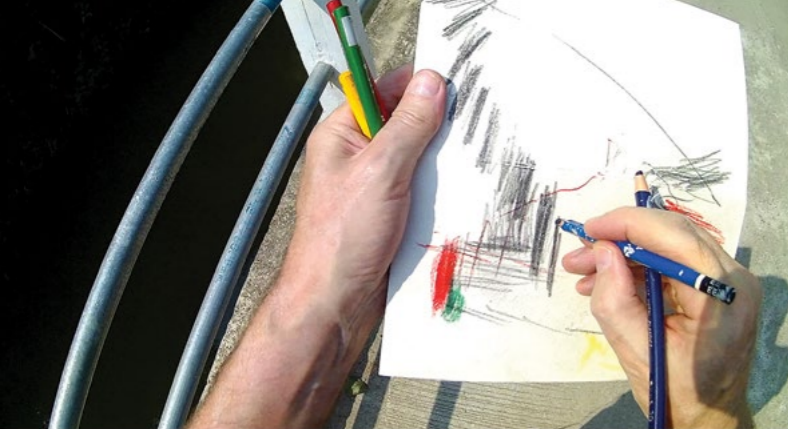


The, olfactory, virtual image... caught in passing... visualised by me... but as much... affected by touch... the haptic sense. The pencil on the paper is as much to do with touching... as visualising... through mark making... And the physical... fold between the paper the spine of the paper... is an intersection, an intersection... of the intertwining! In this sense the intertwining... of drawing and walking... which is somehow - I mean there's an interesting point here - There's me, there's the... the road... the territorial places Fasai's territorial places the motif... in front of me... and in the middle, is the mediator, between myself, and the observation... The... domain of the, the domain of perception, perhaps... more particularly than observation... What I bring to this... visual perception, tactile perception... is here on the paper... registering as observation... but... in my terms... more to do with the nature of how I see... and sense and feel... because there's something, personally invested in this... a commemoration, of a lost dog... The commemoration of the loss... of the dog.



The line of the road comes back... the tarmac comes back... drifts behind me... I can now see my, I can now see my thumb on the page which is the, the stationary nodal point, that paradoxically moves constantly with me... that would've been... the hand that mostly held the lead... that enabled Fasai within its... three metres of flexible length... a degree of freedom, sufficient freedom? ... to find his own nodal points... And here I'm doing something slightly more than the... the 'present image'... This is a 'represented image' in the Bergson sense... I could develop this indefinitely... but stumbled on it, as if it weren't there before but of course it was... Since I've found it... it's the only nodal point... which is paradoxically... both stationary... and ever-moving... as a reflection of my body movement... Iteration... Indexing?... or a constant iteration... of my body movement.

Fasai at this time... would've... been at my side... So, each of these, movements of the mark making, is picking up, the drifting of the... the wall... behind me... If I look up ahead I can... push it, push the wall. I can push the wall ahead of me, but I'm catching it up... So It's again procrastination... at all times... And I can pull it down towards me from the white, from the white, column... which should Y say is another nodal point... that may or may not have been touched by Fasai been registered by Fasai... Pull, pull the wall down.



7



8



5



6



3



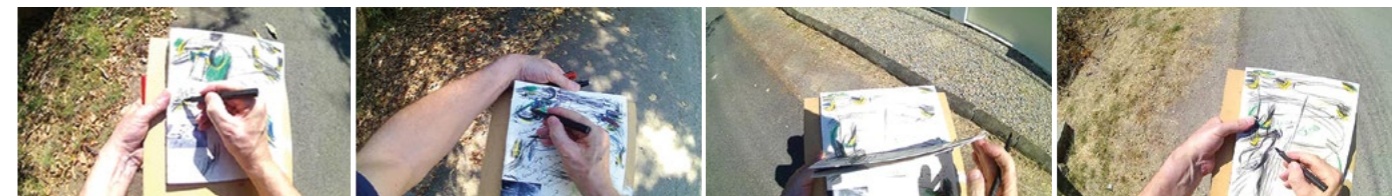
4



1



2



#4

PROJETO

MICHAEL CROFT

Faculty of Architecture, Chiang Mai University, Thailand
variabletime@gmail.com

Royal College of Art MA (RCA) Painting (1985). University teaching in Thailand and South Korea; focus on questions of creative visual/material thinking methodology. Research interests involve drawing in the context of time, the question of observation of perception through drawing. Have published in the field of reflexive visual practice and art and design pedagogy.

PSIAX

*But the big point about this is the centring, of the movement... from past... this... forward movement, which, is, pulled back on itself... It's pulled back on itself... I'm pulling what's ahead of me. I'm pulling what's ahead of me always down towards me.

*I'm not sure where I am at this point... I think this is over here... This has moved... I think this bin has moved, okay the bin has moved. I think it was over here... Okay I see I see. Right. Continue to walk.

*The concertina effect, of the book... takes place laterally... in the drawing, it seems... I'm moving across... so again this is another way of keeping in the present... Inhibiting the, forward movement to the future.

*Up ahead... while pulling down... to centre... in the present... moment.

*Bring the forward movement back I've literally I've turned... I've turned and I'm now looking at this... And this is what it's all about... This juncture... The juncture between, drawing and speaking as the gap... Disfluency of speech... The juncture between the two modes of drawing... the coloured drawing, from the first... this pen, work with pen only.

*And I'm pulling the road back down... pulling it back down, the tarmac the curve of the tarmac... and I'm heading round and looking back... the way I came.

*The uncertainty... of the might-have-been... Now I'm talking about this... line of the tarmac.

*Fasai marked territory here... Dear Fasai... but doing the piece of work is commemorative.

* Ah! I can see... This, has got the road... It's got to be the red of this... water pipe whatever it is... I've said here... said here that the... this is the remains of the gatehouse of the security house... of where the village has seen better times... I referred to it, as analogous to my... drawing routines, which arguably... have seen better times... But only unless... this is seen as a form of mapping... It makes sense only in the moment... After the event... it's a nonsense drawing... except in its own, abstract, terms.

Fig.1 Reconstruction of a Sunday walk, oktober 2007, Stefaan van Biesen.



Fig.2 Reconstruction of a walk with whirlwind, 2008 Stefaan van Biesen.



Walking on paper

An artistic flaneur in the landscape and urban space.

STEFAN VAN BIESEN

Drawing turns out to be an interesting skill with an indisputable impact on work and research. This allows us to perceive the world more accurately, remember facts and understand our world better from a new perspective, so that it is not merely an artistic instrument, but also a medium that leads to growing insight.

Since 1990 Stefaan Van Biesen has made walks which he documents with drawings. A practice that leads to installations, models, texts, videos and photographs. He regards the act of walking as a kind of subjective thought process in the urban fabric and in the landscape.

In general drawing seems mostly to be considered as an art form, rather than a tool for learning. For scientists and artists, drawing is an interesting skill with an indisputable impact on their work and research. Doing so helps people to perceive the world more accurately, remember facts better, and understand their world from a new perspective.

For the artist there's also evidence that drawing talent is based on how accurately someone perceives the world and it helps him to see it better. So cultivating drawing talent can become an essential instrument to improve people's observational skills in fields where the visual is important. Stefaan van Biesen investigates the mainly urban, human space with his many, broadly documented walks as a philosophical, sensory experience, which have a scientific and aesthetic undertone. Sometimes drawings are made during walks or afterwards in the studio, as a reflection on the place he visited during his walks. The drawings vary from sketches to more elaborated versions whereby he tries to remember the place, the local situation, vegetation and the walk while drawing.

Stefaan van Biesen starts from using the senses and the body as instruments of knowledge, experience and creativity. His thinking is in line with the nomadic aspect of the Renaissance artists who traveled all over Europe. Dürer is a striking example of this. These journeys were art projects, in which currents of thoughts, drawings and other artifacts arose out of encounters with other people and cultures. These trips were, as it were, laboratories of thought. Van Biesen shows this lab. Notes, artifacts and drawings upholster his journey.

He spends an important part of his artistic creativity on exchanges and collaborations with other artists, scientists and experts from various disciplines. His work is in direct dialogue with his environment in which walking, starting from urban and social observation, is an artistic instrument.

Keywords: Drawing, Walking, Reflecting, Observing

O desenho acaba por ser uma competência interessante com impacto indiscutível no trabalho e na investigação. Permitindo-nos perceber o mundo com mais precisão e de uma nova perspectiva, auxilia-nos no registo e memorização de fatos, assumindo-se para além do simples instrumento artístico como mediador que potencia o conhecimento.

Desde 1990 que Stefaan Van Biesen faz caminhadas documentadas com desenhos. Uma prática que leva a instalações, maquetes, textos, vídeos e fotografias. O artista considera o ato de caminhar uma espécie de processo de pensamento subjetivo no tecido urbano e na paisagem.

Numa primeira abordagem, o desenho parece ser mais considerado uma forma de arte do que uma ferramenta de aprendizagem, mas para cientistas e artistas, o desenho é um instrumento com um impacto indiscutível para o trabalho e a investigação.

Para o artista há também evidências de que o talento para desenhar se baseia na precisão com que alguém percebe o mundo e como isso ajuda a vê-lo melhor. Portanto, cultivar o talento para o desenho pode tornar-se um instrumento essencial para melhorar as habilidades de observação em campos do conhecimento onde o visual é importante. Stefaan van Biesen investiga o espaço humano, principalmente urbano, com seus muitos passeios amplamente documentados como uma experiência sensorial e filosófica, tratados com carácter científico e estético. Os desenhos são feitos durante as caminhadas ou posteriormente no atelier, como uma reflexão sobre o local que visitou durante essas caminhadas. Os desenhos variam desde esboços a versões mais elaboradas em que tenta relembrar o lugar, a localização, a vegetação e o trajeto.

Stefaan van Biesen parte dos sentidos e do corpo como instrumentos de conhecimento, experiência e criatividade. Seu pensamento está de acordo com o nomadismo dos artistas renascentistas que viajaram por toda a Europa. Dürer é um exemplo notável disso. Essas viagens eram projetos de arte, nos quais correntes de pensamentos, desenhos e outros artefactos surgiam do encontro com outras pessoas e culturas. Essas viagens eram, por assim dizer, laboratórios de pensamento. Van Biesen mostra este laboratório. Anotações, artefactos e desenhos ilustram a sua caminhada.

Muito do seu trabalho criativo é ativado em intercâmbios e colaborações com outros artistas, cientistas e especialistas de várias disciplinas. A sua obra está em diálogo direto com o meio e o caminhar e resulta da observação urbana e social.

Palavras-chave: Desenho, Caminhada, Reflexão, Observação.

Fig.3 Wanderlust
Grunewald walk,
Berlin, 2005,
Stefaan van Biesen.

#4

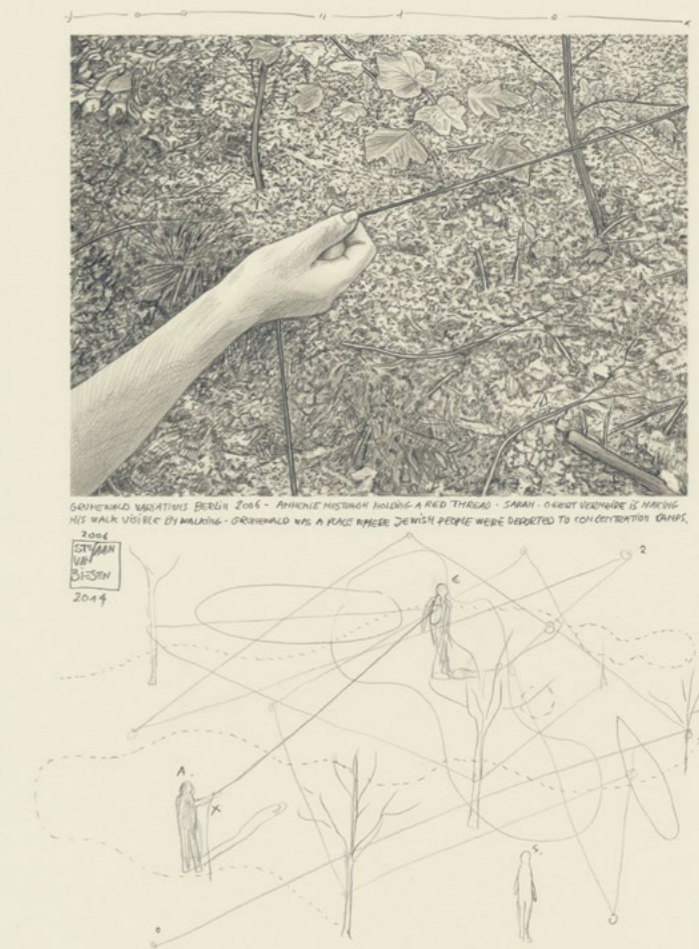
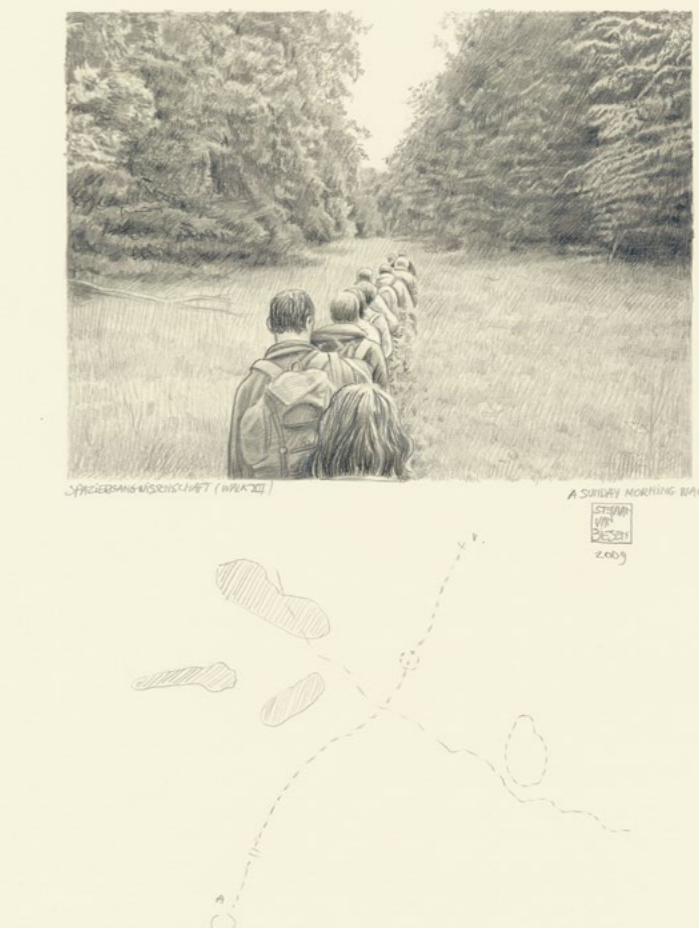


Fig.4 Wanderlust
reconstruction
Zoniën forest walk,
Brussels 2009,
Stefaan van Biesen.





WALK TO B&B: WOODEN: ETNA SICILY WITH ROBERTO CASULLA & VANILLA PIZZONARA



ETNA WALK: THROUGH AGRICULTURE - SICILY'S SECOND LARGEST CITY - THE STILES OF HERBIVORE ANIMALS FINALLY GIVE UP AT THE PERMANENT WINDS OF ETNA, SOMETIMES WITH HILLSIDE GARDENS THAT PLACE THEM ONE OF MANY OF THE TRIP'S PERMANENT JUNCTURE POINTS. LOCATED WITH BUREAU TRIP - 2014/15 - 2014 - 2015 - 2016 - 2017



ONST: WALKING: WHO TALKS A FEW OF THE STILES OF ATHENS AND THE WALKING PROJECT



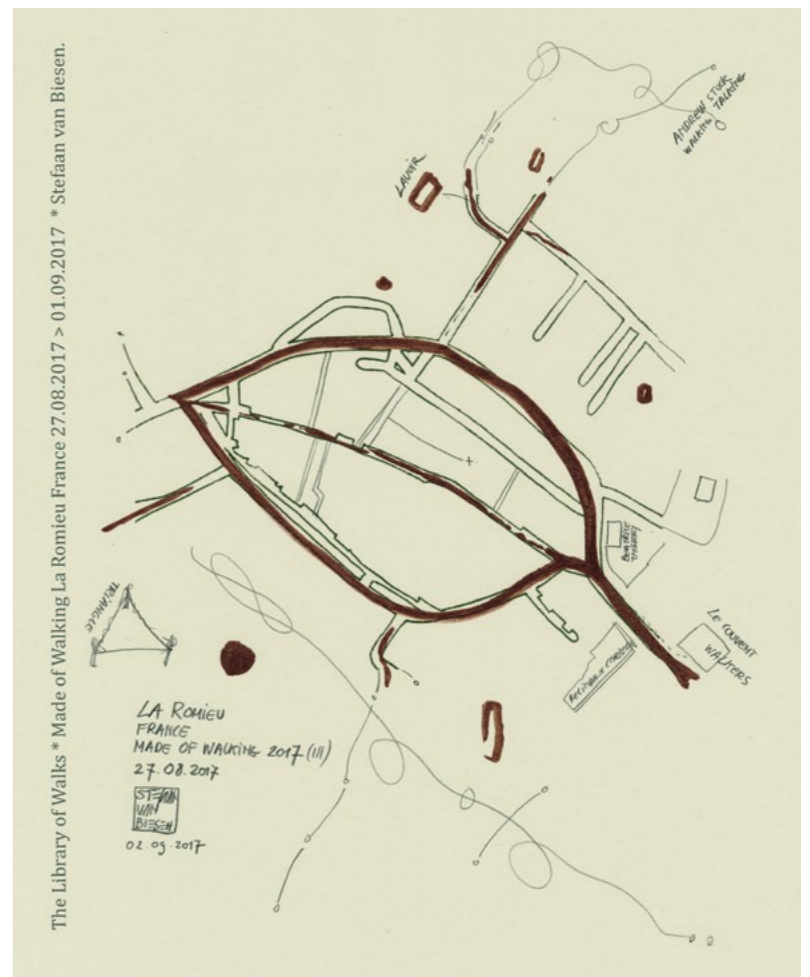
STEFAN VAN BIESEN 2014

Fig.5 Wanderlust reconstruction Etna walk Sicily, 2006, Stefaan van Biesen.

Fig.9 Reconstruction walk La Romieu village, France 2016, Stefaan van Biesen.

#4

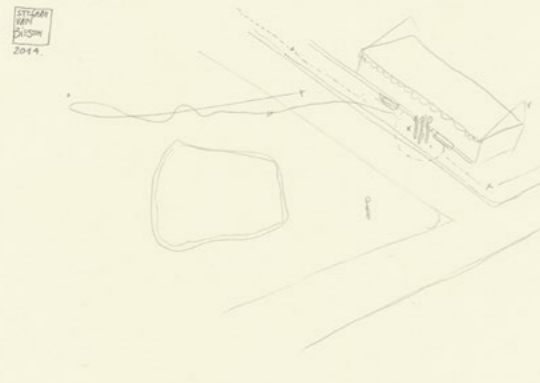
Fig.6 Wanderlust reconstruction walk Athens, 2014, with Geert Vermeire, Stefaan van Biesen.



The Library of Walks * Made of Walking La Romieu France 27.08.2017 > 01.09.2017 * Stefaan van Biesen.



ONST: WALK: PERMANENT ATHENS GREEK ISLANDS: AGRICULTURE: WALKING PROJECT - GREEK WALKING PROJECT - 2014



STEFAN VAN BIESEN 2014



ONST: WALK: GREEK WALKING PROJECT - GREEK WALKING PROJECT - 2014



STEFAN VAN BIESEN 2014

Fig.7 Wanderlust reconstruction silent walk Athens, 2014, Stefaan van Biesen.

PSIAX

Fig.8 Wanderlust reconstruction Briteiros walk Portugal, 2014 with Geert Vermeire, Stefaan van Biesen.

Fig.10 Lisbon walk,
2013, Stefaan van Biesen.

05

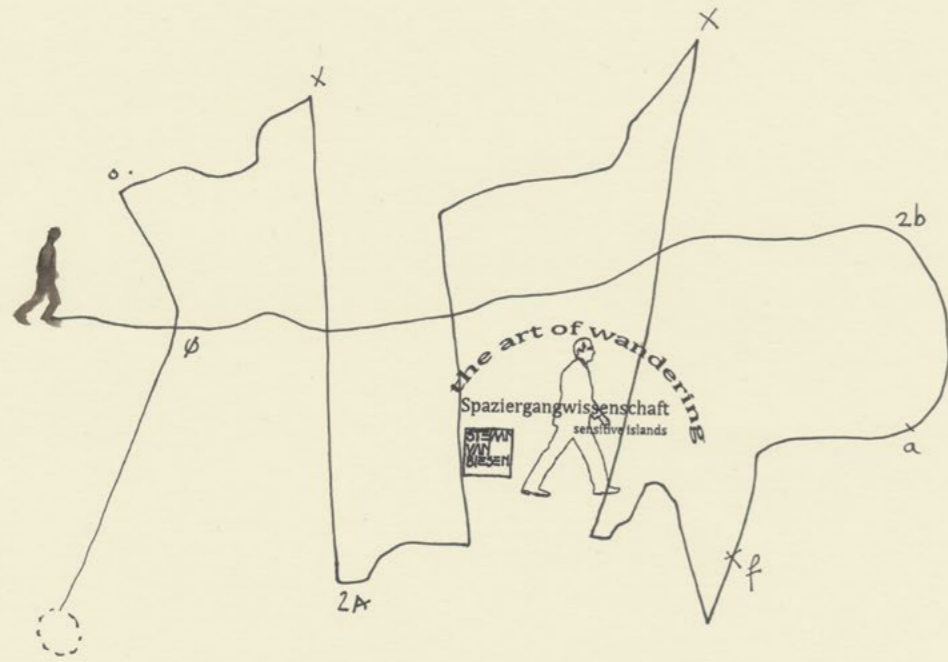
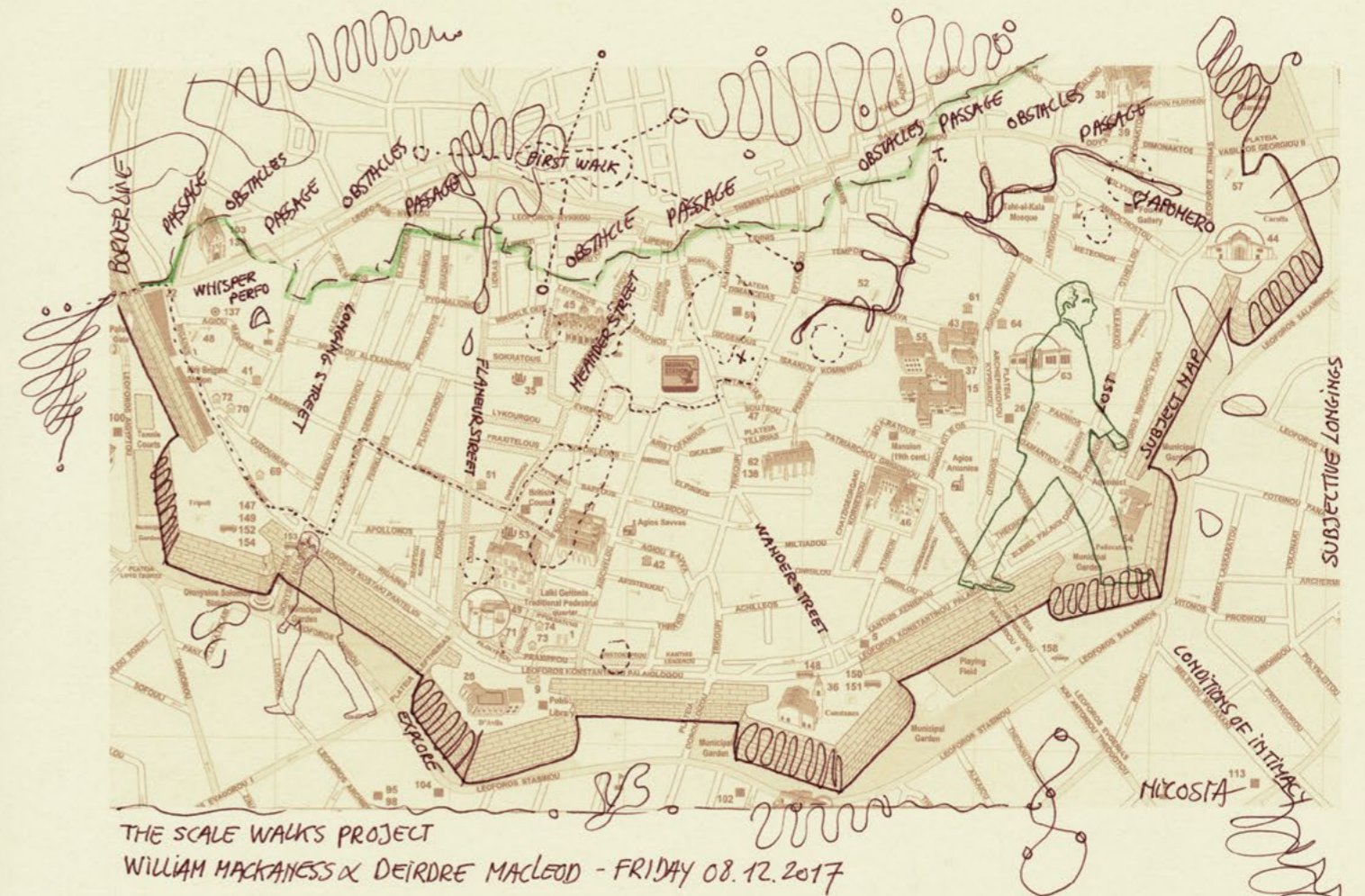


Fig.11 The Scale
Walk Deirdre McLeod
Nicosia, 2017,
Stefaan van Biesen.



(OUR WALK)
ANNEMIE MESTDAGH
STEFAN VAN BIESEN.

URBAN EMPHINESS

Nicosia

STEFAN
VAN
BIESEN

2017



STEFAN VAN BIESEN 2020
 PAD GENTSTRAT NAAR KASTEEL CORTEWALLE EN CENTRUM VAN BEVEREN VANUIT MELSELE. EEN OUD PAD TUSSEN DE VELDEN - WEIDEN. SLINGERT LANGS REEN DE SPOORWEG ANTWERPEN - GENT - OOSTENDE. HET IS EEN PAD DAT IK VAAK (WEEKLIJNS) GEBRUIK. EN STEEDS IS ER DE 'ONTMOETING' MET HET KASTEEL CORTEWALLE. OOIT DE MOEST VAN JOOS VIJDA 'SABELLA BORLUUT. DIT IS MIJN BIJDOOP. MISSCHIEF WEL IN DE VOETSPOREN VAN JOOS VIJDA? WIEZAL HET ZEGGEN? IK STA OP EEN AFGEZANGDE BOEKSTAM TUSSEN DE BEEK EN DE WEIDEN. IN GEDACHTEN VERBIND IK MIJ. MET DE BOOM VAN OOIT, DE PLEK, MIJN ROOTS, EEN WERELDBURGER, EEN DISCOURS, ECOLOGIE. EEN NATUURLIJK PLATFORM VOOR SOCIALE EN MILIEU THEMA'S EN OPLOSSINGEN.



STEFAN VAN BIESEN 2020
 WAHDELING CORTEWALLE LANGS DE 'IJSKELDER' 22.01.2019. WAHDELING A. ZACHTE SNEEUWVAL. MEESTAL WERD ER TIJDENS DE WINTER STUKKEN IJS VAN DE NABURIGE PLAS OF SLOOT, OPGESLAGEN. OHNALLE VAN DE DIEPTE IS DEZE RUIMTE GOED GEISOLEERD. DOORDAT DE KOUDE PAALT, IS HET MOGELIJK DEZE RUIMTE VOLLENDE PLEK TE HOUDEN, INDIEN ER VOLLENDE IJS LIGT OPGESLAGEN. (DOORHEEN HET GANSE JAAR ROEI). TEGENWOORDIG MEESTAL EEN OVERWINTERINGSPLAATS VOOR VLEERMUIZEN. -> WINTERSLAAP

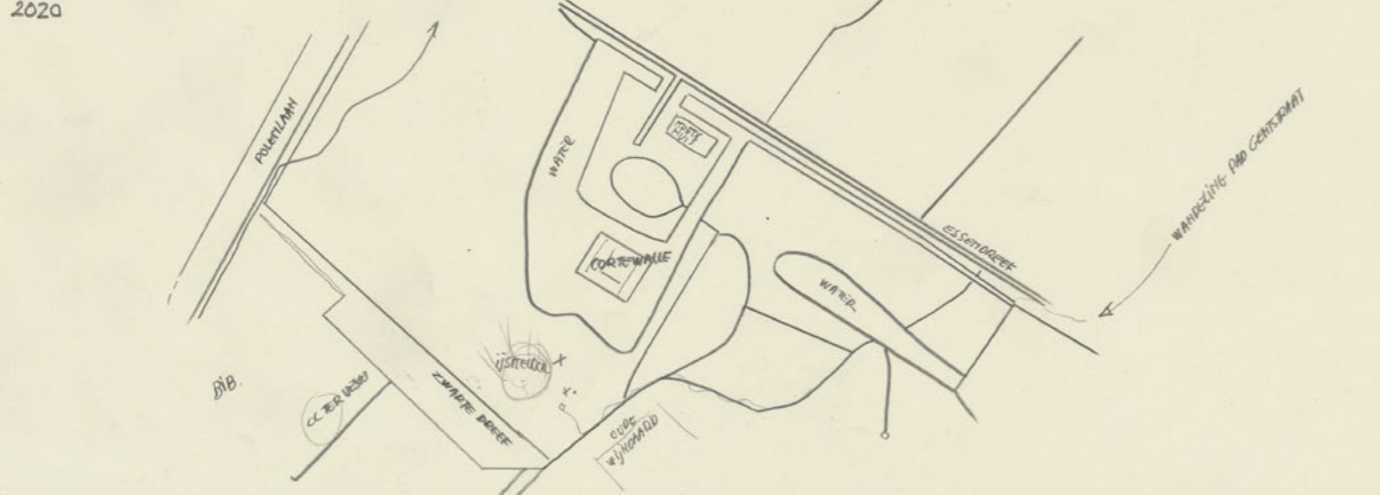


Fig.12 Reconstruction walk Cortewalle Beveren, Belgium 2020, Stefaan van Biesen.

Fig.14 Nomadic Little Museum Box of Walks, Stefaan van Biesen.

#4

Fig.15 Nomadic Little Museum Box of Walks, Stefaan van Biesen.

Fig.16 Reconstruction walk 2.2, La Romieu, France 2016, Stefaan van Biesen.

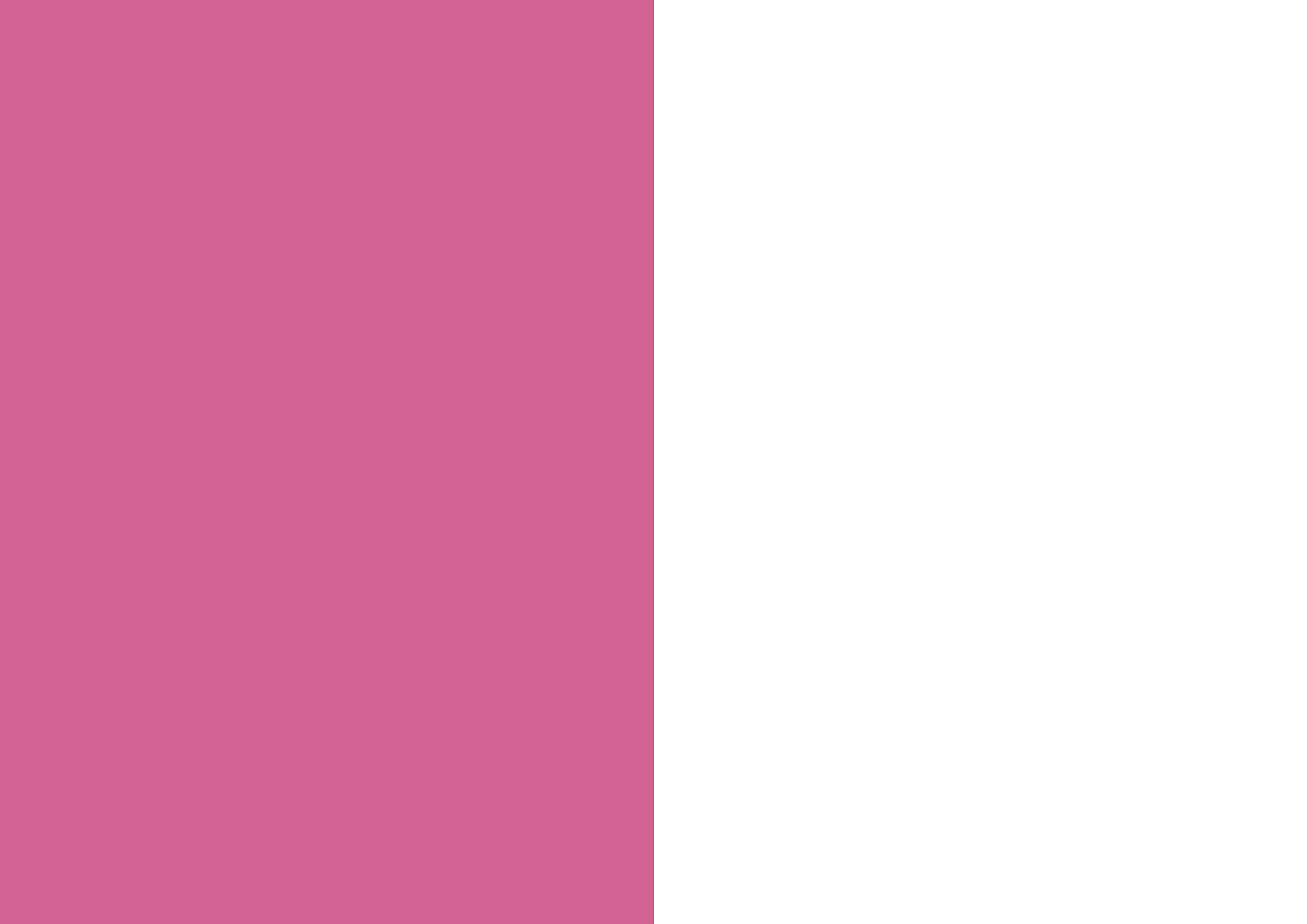
Fig.13 Reconstruction walk Cortewalle Beveren, Belgium 2020, Stefaan van Biesen.

PSIAX

STEFAN VAN BIESEN

Co-founder and member of the Milena principle
www.themilena.com
www.stefaanvanbiesen.com
stefaan@stefaanvanbiesen.com

He is a member of ArtScience Exhibits Community Berlin and the Milena principle. As an artist he worked in Belgium, the Netherlands, France, Germany, UK, Poland, Italy, Greece, Cyprus, Portugal, Brazil and China.





Porquê Psiax? Psiax é o nome de um dos pintores de vasos gregos que terão introduzido a grande mudança do desenho com a técnica das *figuras vermelhas* no início do século V a.C. Este é um dos mais notáveis aspectos da arte do desenho e da sua adaptação a uma necessidade tecnológica, empresarial, ritual e social, num dos períodos mais relevantes da cultura grega.

Se nos servirmos de uma analogia com a vida de Psiax na Grécia Clássica, e vivêssemos num período de *figuras pretas*, como se nos colocaria o quadro de inovação na representação da imagem nos artefactos que utilizamos predominantemente ou que poderão vir a ser utilizados? Ao ser produzido por meios digitais ou manuais, o que se inova e constrói? Como é que se acede a essas imagens? O que as caracteriza e como é que a representação ganha aspectos inovadores ou qualificadores da experiência artística?

A orientação editorial pretende promover e divulgar estudos sobre o papel que o desenho poderá desempenhar no nosso tempo, quer ele se concretize como processo de compreender o mundo, quer como meio de aprendizagem e ensino, ou como elemento caracterizador essencial dos objectos artísticos já existentes ou a criar.

Pretendemos dar a conhecer estudos sobre o desenho como imagem considerando que o desenho como arte plástica, manual ou digital, além de se constituir por um conjunto de elementos típicos e próprios da sua específica condição material, é, acima de tudo, uma imagem que ocupa lugares no universo infinito de outras imagens materiais, foto-químicas e electrónicas que hoje nos envolvem.

Importa ligar o passado do desenho - autores, modalidades, temas, tendências, escolas - com as urgências e o sentido de progresso e de ideologia, com as hipóteses que se levantam, com as necessidades que vão da sobrevivência ao sonho, recuperando a memória longínqua do desenho e conduzindo-a para uma actualidade em que se exigem novos entendimentos de uma arte básica do *ser-se* humano.

Interessa a publicação de estudos monográficos, analíticos, doutrinários, programáticos, metodológicos e críticos desde que se estabeleça, em qualquer dos âmbitos, uma relação entre o passado e o presente. Isto é, interessa colocar as diversas perspectivas em debate, em sintonia, em confronto, em paralelo, em analogia com os problemas, os esforços, as realidades, as obras e as teorias do nosso tempo, quer no domínio da pedagogia, da teoria e prática do desenho, quer no campo da expressão artística.

A Psiax #4 integra, pela primeira vez, uma chamada internacional de participações e revisão cega por pares. Adotando práticas que visam ampliar os contributos e sua consequente disseminação, reforçando a confiança científica e artística dos conteúdos apresentados, contribuindo para a qualidade da investigação realizada nestes domínios de conhecimento.