

the kinetics of things, details that move, how they change, and even seeing sequence in the static. Ours is an imagined world of connected moments unfolding in time to reveal meaning. The theme of this summer's Boundary Crossings – *Connected Moments - Performing Cycles* invites participants to interact with a place – its motion and its stasis – and create animated works of sculpture, installation and/or performance that re-presents a particular view of the world.

Advantaging a range of animation methods from pre-cinematic to the digital, the 2019 Boundary Crossings intensive culminates in a public showcase of work created over the two-week institute. This summer, participants will be encouraged to collect their observations in and around Portland. Building on methods and concepts embedded in Visiting Faculty/Artist Eric Dyer award winning piece *Copenhagen Cycles*, we will offer an optional mini-workshop that guides you on how to sequence inkjet-printed images into sculptural collages allowing participants to spin and project their artworks much like a DJ spins records, with live music accompaniment.

6. Conclusions

Animated installations can be seen as a form of expanded cinema. They have materiality and scale. They activate a space. Faced with different outcomes than the traditional movie experience, teaching animation for such a context has at its core a practice-based pedagogy reliant on a process of drawing out learning while allowing time for discovery. Boundary Crossings relies on an intentionally social process, an exchange, in which participants create works that collapse traditional one-way experience of film by combining production and exhibition into one event. Their final night exhibition is a reveal of new relationships between the physical and the metaphysical.

References

1. Smith, Nicky and Nicky Hanly (eds). *Experimental and Expanded Animation*. Palgrave Macmillan 2018, p. 6.
2. Smith & Hanly, p. 6.
3. Tate Gallery, Art Terms. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/expanded-cinema>
4. Rees, A.L. "Expanded Cinema and Narrative: A Troubled History." *Expanded Cinema Act, Performance Film*. Tate, London 2011, p. 12.
5. Rees, p. 13.
6. Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. 1980. Pan. Sky. Internmedia 1, 326.
7. Youngblood, p. 327.
8. Youngblood, p. 326.
9. Jenkins, Ward. "Unfolding Light Before My Very Eyes: The Platform International Animation Festival." *Animation World Network*. April 5, 2007.
10. Buchlan, Suzanne and Andres Jansz, eds. *Tachrauma; Spacetrucks*. Zurich, Basel, 2005.

Notações na Representação da Paisagem. Sinalética, Pictogramas e Silhuetas

Paulo Freire de Almeida¹

pofa@arquitectura.uminho.pt

[Drawing / Desenho]



Abstract

This paper analyses the potential of elementary graphic marks such as signs and pictograms for the depiction of complex scenes like landscapes. In their basic synthesis, these marks have a Notacional property, establishing a very keen relationship between drawing and natural appearance. In this study, there is a historical framework linking the practice of notacional drawing with the requirement of a quick observation and execution, especially the in the Eastern culture. After, we look for the graphical conditions implied in this process, and its peculiar relationship with silhouettes. From the analogy with writing, results a calligraphic and spontaneous process whose perceptive grounds are found in the observation of silhouettes and textures. However, despite the use of notacional systems in the representation of landscape, there is a danger of extreme conventionalism, compromising expression and a lived perception.

Keywords

Drawing, Pictogram,
Notation, Landscape,
Silhouette.

Introdução

Sinalética, Pictogramas e Notações são conceitos alusivos as famílias de imagens gráficas com elevada síntese visual normalmente associada a silhuetas e marcas elementares. A Sinalética corresponde a um conjunto de sinais e marcas que estabelecem com o referente uma relação arbitrária ou vagamente percetiva. Na sinalética, o referente pode ser identificado por um ponto ou uma cruz, indicando apenas uma localização no espaço. Setas, traços, “zig-zags” e outras marcas cumprem uma função significante por vezes arbitrária, sem qualquer tipo de semelhança com o seu referente. Nos sinais existe uma “geometria básica” de pontos, linhas e formas simples como quadrados ou círculos. [] Nos Pictogramas também existe uma grande síntese gráfica, mas a imagem mantém uma relação percetual com o referente pela ligação à classe de figuras ou objetos – gatos, árvores, aviões.[] As Notações incidem sobre uma função ligeiramente diferente da linguagem gráfica. Apesar das notações gráficas serem sintéticas e elementares, o carácter Notacional indica que o registo gráfico prescreve futuras ações, como um desenho técnico ou uma pauta de música. [] Porém, nessa função prescritiva é exigido ao sistema gráfico que reduza a ambiguidade e não bastando, que, uma marca tenha sem-

¹ Escola de Arquitectura da Universidade do Minho [EAUM] Laboratório Paisagens, Património e Território, [Lab2PT].

pre o mesmo significado, salvo se as suas diferentes combinações com outras marcas permitirem outros significados. Em certo sentido todos os desenhos possuem uma qualidade notacional, especialmente ilustrações e imagens convencionadas. Nessas imagens é necessária uma maior objetividade ao nível do uso dos elementos gráficos, reduzindo a ambiguidade e arbitrariedade dos signos visuais. Porém, na sinalética e pictogramas, é realmente importante que o seu significado seja unívoco, ou por outras palavras, pontos, cruzes e outras marcas devem possuir sempre o mesmo significado sob pena de a imagem se tornar pouco efetiva. Se estes problemas parecem dizer respeito a códigos gráficos usados em processo de comunicação visual institucional, com efeito, pretende-se analisar a sua aplicação no contexto de práticas artísticas nomeadamente na representação de paisagem e espaços complexos com variedade de fenómenos atmosféricos. De certo modo, essa associação é paradoxal porque combina elevada variedade de fenómenos com códigos relativamente restritos.

1. Notações na Paisagem. Dimensão Histórica

Do ponto de vista de uma análise gráfica o motivo da paisagem oferece problemas específicos próprios não só de um género, mas antes de um sistema de representação. A paisagem condiciona a observação a ponderar: diversidade, profundidade, surpresa, intangibilidade e difusão. A diversidade relaciona-se com variedade indeterminada de elementos preenchendo o campo da imagem; a profundidade amplia essa variedade à mudança de dimensão e intensidade de cada elemento em sucessivos planos de distância; a surpresa surge sempre que um elemento não foi devidamente observado no início suscitando respostas improvisadas; a intangibilidade relaciona-se com a influência de elementos atmosféricos, designadamente a luz, neblina, chuva e perspetiva atmosférica, enquanto fenómenos perturbadores da estabilidade dos elementos. Finalmente a difusão relaciona-se com a relação não necessariamente nítida entre diferentes áreas ou grupos de formas. A folhagem, rochas, brilhos ou bandos de aves não possuem necessariamente contornos a limitar a sua presença, interpenetrando-se de modo difuso.

O vínculo entre Notações e Paisagem surge por um imperativo causal: a necessidade do pintor recolher informação paisagística para os fundos dos seus quadros requeria estudos feitos no exterior. Por razões práticas, esses estudos deveriam resolver dois problemas: por um lado recolher informação em pouco tempo, e por outro lado essa informação ser muita e variada. Existia sempre a possibilidade de tudo mudar rapidamente, em condições exteriores condicionadas pela meteorologia. Assim, os desenhos feitos no exterior deveriam ser anotações rápidas feitas em modo esquisso, sintético e elementar.

Essa modalidade de desenho paisagístico tornou-se especialmente evidente a partir do século XVI, com crescente popularidade até ao século XIX. Paralelamente, outra tradição artística oriental desenvolveu de modo mais profundo o registo notacional da paisagem. A pintura chinesa reforçou uma experiência de desenho simultaneamente caligráfica (assente no gesto), e pictográfica (definidora da forma em silhueta). A síntese entre

estas duas dimensões concretizou-se na própria escrita ideográfica [], mas teve desenvolvimentos ao longo de milénios. Com especial destaque nos últimos séculos, os chineses editaram inúmeros manuais de caligrafia e pictografia com exemplos de motivos e imagens, desde animais a plantas e figuras. Entre esses exemplos destacam-se “O Manual de Pintura do Jardim das Sementes de Mostarda” do século XVII que deu origem a sucedâneos nas culturas chinesa e japonesa. Os próprios artistas e gravadores como Utagawa Kunioshi (1797-1861), editaram livros com características de compêndio ou coleções de tipos formais, como, “Gatos observados nas 50 estações de Hokaido”, (1847), em xilogravura, registando as variedades de gatos e suas posições, ou ainda Katsushika Hokusai (1760-1849) com as “36 Vistas do Monte Fuji”. Apesar das duas últimas obras gráficas não conterem um registo caligráfico ou pictográfico, assentam ambas numa prática de catalogação de formas e figuras com um carácter próprio de arquivo de imagens para consulta. Essa tradição arquivista de imagens parte de uma raiz chinesa em enumerar tipologias formais e figurativas: Como explica Joan Baker “The artistic Chan repertory of Yuan China had consisted in general orchids, bamboo, pines, or landscapes which summed up well known motifs in a few strokes. Japanese artists were thus confronted with pictorial equivalent of shorthand but without recourse of the fuller script.” []

Na verdade, os artistas chineses e japoneses aprendiam desenho combinando a observação da natureza com a cópia de manuais de instrução de desenho. Esses manuais continham elementos gráficos sintetizados em marcas elementares reduzindo as formas a silhuetas e pontos, restritos a um inventário simples de formas que poderiam ser combinados em estruturas mais complexas. Apoiados numa disciplina de memorização também exercitada pela escrita, os artistas orientais poderiam registar a complexidade da natureza a partir de um sistema elementar. Assim explica Wichmann, a propósito dos manuais chineses e japoneses: “All these books illustrate the technique of drawing with dots. The manuals also contain instructions and examples concerning the way plants grow, and how they cluster together. The branches of some plants hang down and those of others point upwards; some send their shoots out in every direction, and branch and twig thicker near the root – all this was illustrated with calligraphic clarity.” []

A eficácia e sistematicidade destes procedimentos foram reconhecidas pelos artistas europeus, por exemplo na popularidade das xilogravuras japonesas entre os impressionistas, ou na adoção dos procedimentos gráficos por Vincent Van Gogh, na segunda metade do século XIX. Van Gogh dispunha de uma motivação didática nos seus experimentos gráficos em Arles, pretendendo aprender e melhorar os seus recursos gráficos na observação da paisagem. Essa experimentação foi em parte, influenciada pelas gravuras japonesas. []A diversidade e improvisado na fabricação de marcas e grafismos para indicar diferentes tipos de folhagem, erva, vento e rochas decorreu de uma assimilação das lições orientais, associada a uma experimentação de diferentes soluções figurativas e instrumentais.

Na arte moderna e contemporânea várias obras gráficas poderão exemplificar a aplicação de Notações na representação da paisagem. Desde o exemplo comum entre arquitetos como Le Corbusier, Oscar

Nyemeyer ou Yona Friedman, até artistas como Ellsworth Kelly e Georges deStael. Nesses exemplos observam-se paisagens formadas por elementos quase abstratos como pequenos traços, pontos, grafismos elementares e sínteses pictográficas de nuvens, figuras e construções.

2. Caracterização Gráfica

No conjunto de vários exemplos de Notações no registo de paisagem, considerando Hiroshigue, Van Gogh, Hokusai ou Toyota Hokey, observam-se algumas características que também se poderão entender como “condições” gráficas ou seja, regras que permitem excluir ou limitar o uso de contorno, sombras projetadas, modelação tonal, detalhe e caracterização individual. Como refere John Willats: “Paintings and drawings of this kind are unusual in the west, but the combination of marks based on silhouettes with perspective is common in Chinese landscape paintings. Chinese painting is closely related to calligraphy: the early pictograms from which the later written characters were developed were silhouettes representing the extendedness of shapes of parts of objects.” [] A partir dos exemplos modelares dos manuais chineses, este tipo de registo notacional produz uma figura pictográfica em silhueta a partir de um gesto isolado. Ou seja, cada forma resulta de um toque do pincel ou da cana/caneta, que assim deve concretizar uma intenção figurativa, como será aprofundado adiante.

Porém, dessa prática resulta uma imagem com uma densidade variável de marcas/figuras, mas onde cada marca, sinal ou gesto passa a ser uma entidade física específica: poderá ser uma folha de árvore, ou uma erva, um pássaro ou um grão de areia, mas sempre um “corpo” no espaço. Poderíamos questionar se não é sempre assim, mas efetivamente esta prática não é comum. No desenho ocidental a figuração resulta da ação combinada de contornos, tramas modeladoras e manchas tonais. Estas entidades são indutoras de uma superfície de representação que dá lugar à imagem recebida pelo espetador, mas não sendo em si mesma, o objeto central da percepção. O espetador “vê-em”[], ou vê figuras e paisagens em manchas, tramas e contornos, mas salvo uma experiência concreta, não considera esses elementos isoladamente. De modo diverso, nas notações, o espetador vê traços, pontos e silhuetas, mas cada uma dessas entidades gráficas representa uma entidade material no mundo visível, e portanto, existe uma sobreposição entre marca e figura.

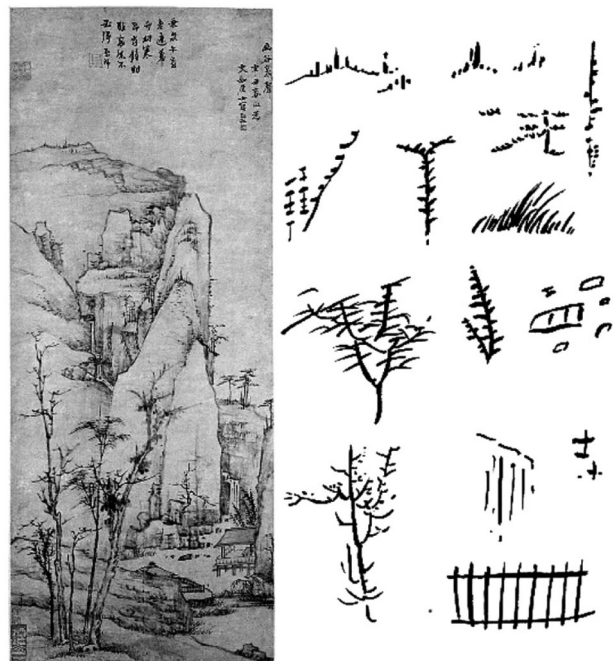
O caráter imediato da representação entre a marca e a figura confere a estes desenhos uma qualidade “Deítica”, ou seja, uma definição propositiva do “aqui” e “agora” das designações que indicam claramente posições no espaço e no tempo como “aqui”, “ali”, “já”. É desse modo que Norman Bryson distingue a qualidade mimética da arte Oriental em relação ao Ocidente: “A pintura da China está baseada no reconhecimento e como tal, no cultivo dos sinais deíticos: pelo menos desde os Seis Cânones de Hsieh Ho, o maior imperativo para a pintura, depois da “animação pelo espírito de consonância”, diz-se que é a “construção da estrutura mediante a pincelada”; e em relação aos seus temas clássicos, a pintura chinesa elegeu sempre formas que permitam um máximo de integridade e visibilidade das suas pinceladas constitutivas: folhagem, bambu, bordas

das pedras e cadeias montanhosas, plumas, canas, ramos, etc., nos estilos ‘com osso’, e nas formas cuja falta de contornos (neve, distância, águas paradas ou agitadas, represas e cascatas) permitem ao pincel expressar plenamente a sua fluidez e a fluência da tinta nos estilos ‘sem osso.’” []²

De modo mais evidentemente pictográfico ou sinalético, no registo notacional de paisagem, Hiroshigue ou Van Gogh usam silhuetas, ou seja, cada marca corresponde ao registo de um corpo escuro no espaço. Essas silhuetas produzem figuras contra o vazio ou texturas, como no caso de Van Gogh. Lendo Willats: “Van Gogh’s *Jardin de Fleurs*, 1888, is an example of the first kind of unusual combination: the picture as a whole is in perspective, but the primitives are silhouettes that appear to refer to object-centered rather than viewer-centered descriptions. At first glance this looks like a straightforward Impressionistic drawing in perspective with the primitives standing for features of the array of light coming from the scene.” [] Willats explica que as representações dos elementos individuais adquirem uma qualidade elementar parecendo mesmo que a representação é “centrada no objeto” ou seja, independente da posição do observador.

Para Nelson Goodman os signos dividem-se em três categorias: Sistemas Linguísticos, formados por palavras e números, Sistemas Representacionais, formados por imagens icónicas e Sistemas Notacionais, que descrevem ou fixam ações, onde se incluem contadores de luz, régua, pautas de música. Enquanto desenhos e representações gráficas ou figurativas, inserem-se no que Nelson Goodman designa como um “Sistema Representacional”, ou seja, imagens de objetos representam ou figuram esses objetos por afinidade icónica e visual. Mas dentro do “Sistema Representacional”, estas imagens assumem de modo implícito ou tácito, uma função de “Sistema Notacional” definido pela exclusividade entre signo e referente, com um carácter limitado e bem diferenciado. Ou como sintetiza Carmo de Orey a propósito de Goodman, “Um símbolo x denota um objeto y quando e somente quando x se aplica a y” [] Por exemplo se o desenhador usa um traço vertical para significar “erva”, então sempre que se vê esse traço vertical, o espetador lê “erva”. Obviamente essa sugestão não deve ser entendida literalmente. Existem flutuações contextuais de cada marca gráfica de modo a proporcionar possibilidades de interpretação. Normalmente essas flutuações decorrem da distância e profundidade. Se um traço significa erva em primeiro plano, pode significar um tronco de árvore em um plano mais afastado.

Fig. 1: Hongren, 1661, Pintura e sistema de marcas ou códigos para indicar os vários tipos de elementos, com especial destaque para as plantas. Grafismos semelhantes indicam inclinação, curvaturas e ritmos diversos. (Museu Metropolitano de Nova Iorque, para a pintura de Hongren, em domínio público.)



² “Estilos com osso” refere-se a representações que valorizam formas rochosas, ramos e corpos sólidos e permanentes. “Estilos em osso” referem-se a brumas, neblinas, água, luz.

3. Dinâmica Processual

Enquanto processo, o desenho notacional de paisagem apresenta uma dinâmica direta, isto é, não depende de uma prévia delimitação de formas, sendo realizado em modo esquisso. Ainda que existam várias definições de esquisso, parte-se da noção de Modo de Desenho de Joaquim Vieira, segundo o qual o esquisso é um desenho rápido de síntese, onde não se deve repetir ou corrigir a linha.[] Desse modo, cada traço depende de um máximo de atenção visual, obrigando a um estado de elevada espontaneidade e convicção. Essa condição implica enorme poder de decisão, capacidade de síntese e uma prévia aprendizagem das marcas. No caso dos artistas orientais, essa aprendizagem resultava da cópia de manuais de desenho. No caso de Van Gogh, a aprendizagem resulta em parte da observação de desenhos japoneses e também da sua prática. Porém, a execução gráfica não se reduz a uma mera repetição de formas pictográficas ou sinaléticas. Pequenas variações na inclinação, dimensão e intensidade permitem criar vibrações alusivas não só à variedade natural, como também, à distância e profundidade, onde os mesmos objetos assumem presenças e expressões diversas. A rapidez de síntese convoca uma dimensão caligráfica, ou seja, o ato de representação de cada elemento atomizado ou partícula gráfica, integra necessariamente as virtudes e problemas de cada gesto individual. A segurança, convicção e poder de observação envolvidos em cada “toque” serão devidamente registados nas formas.

Por outro lado, se o registo é ‘notacional’, também decorre de um processo de anotação gráfica, no sentido de apontar aspetos mais importantes do campo visual e selecionar classes de fenómenos relevantes. Phillip Rawson destaca o efeito notacional no desenho oriental: “Whilst creating an expressive distribution of the attention amongst a group of objects (e.g. plants) all notionally placed at approximately the same distance, these artists create out of their shapes, which may gesture to the beholder almost as if they were alive”. []

Essencialmente o que caracteriza a produção de uma linguagem gráfica notacional é a execução imediata de uma marca figurativa, ou seja, o desenho de um traço, ponto ou pictograma resulta de um único movimento e contacto do instrumento com a superfície do papel. Nesse pressuposto, enquanto na produção de um desenho ou pintura, um conjunto de marcas – linhas, manchas ou pontos – formam superfícies, tramas ou configurações complexas que no final se tornam figuras, na disciplina notacional cada figura resulta de um único gesto ou toque. Esse sentido imediato e objetivo do desenho, ou como diria Bryson, “deítico”, implica uma deliberação e uso prévio de um código figurativo. Esse código consiste num repertório de elementos figurativos que resultam do gesto e do movimento.

No desenho de Bada Shanren (Zhu Dá), (1797-1858), “Do Álbum das 12 Folhas”, (fig 2.) observa-se uma complexa paisagem envolvendo um conjunto de formações com vegetação e construções. Apesar de existirem contornos para a linha da montanha, ou o recorte de alguma forma localizada, o espaço é preenchido por sinais e conjuntos de grafismos, cujo efeito figurativo depende dos agrupamentos e relações espaciais. Cada presença é uma micro-sombra, um vulto que se destaca do branco luminoso do papel.

O espaço é luz e a figura é uma silhueta. Esse método é consistente em vários desenhos de Bada Shanren até Hiroshigue enquanto apontamentos da paisagem para futuras xilogravuras, mas também em Hokusai na sua produção de “Manga”.

Mas existe também um aspeto compositivo a salientar nas paisagens da tradição oriental. O acentuado formato vertical ou horizontal promove uma conceção da imagem em “bandas” de fenómenos ou grupos gráficos claramente organizados, apesar do aspeto natural da sua distribuição. Como um texto, o formato vertical reduz a profundidade obrigando a ver a paisagem como um plano frontal onde os elementos se distribuem de cima para baixo. No caso dos formatos horizontais, por exemplo dos rolos, os elementos alinham-se continuamente como um horizonte expandido, mas mantendo eixos horizontais e verticais implícitos, dados por declives rochosos, troncos de árvores, linhas de arquitetura, separação entre água e terra.

4. Fundamento Percetivo

O processo Notacional não é naturalista no sentido de preservar as aparências da realidade, nomeadamente na modelação, escala tonal ou detalhe de configuração. Pelo seu carácter genérico, pictográfico e sinalético, o observador debate-se com classes de objetos: árvores, figuras, barcos, tipologias rochosas ou arquitetónicas. Mas para que o desenho possa funcionar de modo empático com a perceção visual, isto é, para que se gere uma relação orgânica entre observação e representação é necessário que existam nexos emocionais entre imagem gráfica e fenómeno aparente. Como já foi referido, as entidades visuais são reduzidas a silhuetas que assumem por vezes a forma mais elementar de um sinal. Nos desenhos de Hiroshigue ou Hokusai também existem linhas de contorno a definir a forma elementar criando, no entanto, uma superfície de fundo, como o recorte de uma montanha ou o mar. Em Van Gogh essas linhas são mais raras.

Os objetos são entendidos como obstáculos à luz, correspondendo a uma resposta imediata de representação: as coisas no espaço são indicadas por formas escuras e o vazio é indicado pelo branco. Esta resposta não corresponde apenas a uma lei de Figura Fundo incluída na teoria da Gestalt, mas a uma polaridade entre cheio e vazio. As figuras representadas por sistemas de pictogramas ou sinais gráficos são corpos e obstáculos materiais à passagem da luz. Por sua vez, o vazio e o branco significam luz e espaço assumindo um significado diverso do simples vazio da página em um fundo neutro.

Existe também um fundamento de escala importante para a relação bem-sucedida entre paisagem e sinais notacionais. A discrepância entre a pequena dimensão de folhagens, ervas, árvores e a imensidão da escala



Fig 2: Bada Shanren (Zhu Dá), 1669, Do Álbum das 12 Folhas, Tinta sobre Papel. Serie de notações gráficas limitadas e sintéticas aplicadas no desenho. (Museu Metropolitano de Nova Iorque, para a pintura de Bada Shanren, em domínio público).

permite a redução dos elementos a entidades atomizadas que podem ser traduzidas em um único gesto e pincelada. Em outras representações de figuras maiores ou mais próximas, existe o recurso ao contorno e, portanto, a modalidades mais comuns de desenho. Note-se ainda que a distância possui um papel decisivo nesta relação onde uma árvore em primeiro plano tem uma presença muito diversa da mesma árvore numa montanha distante. Em primeiro plano, a árvore é constituída por alguns traços para o tronco e ramo e posteriormente composta por notações para a folhagem. No plano distante, a árvore torna-se em si mesma, um sinal.

O formato geralmente vertical na pintura chinesa, e a composição marcada por bandas ou colunas de elementos, favorece uma leitura e organização textual dos elementos e sua reconstituição processual. Durante a execução, o desenhador poderá construir uma narrativa da imagem por uma acumulação de sinais em espaços sucessivos. O dilema que se impõe consiste na dualidade entre uma estrutura aparentemente rígida e formal e a necessária espontaneidade que se espera de um desenho.

5. Problemática: Representação, Expressão e Memória

Das características assinaladas anteriormente deduz-se um elevado grau de convencionalismo na adoção de notações gráficas. No plano da representação essa situação poderá sacrificar o grau expressivo do desenho, mas sobretudo a relação empática entre o desenho e a percepção. Tal compromisso pode degenerar em sistemas rotineiros sem qualquer interesse visual ou mesmo processual. No âmbito do procedimento gráfico espera-se que a execução constitua em si mesmo uma função estimulante da percepção e dos sentidos. Tal como explica Rawson, a adoção de códigos gráficos, própria da cultura oriental, permite a interiorização de soluções figurativas e também a sua recriação livre: “One of the function of a clearly recognized classification of types is to ensure variety. This can be seen very well in the technique of Chinese landscape drawing. We know that by the end of the seventeenth century sets of stereotypes for this tradition had been systematized in published woodblock-print books, such as the famous Mustard-Seed Garden and Ten Bamboo Studio. But it is obvious that these were merely fossilizations of what was, in fact, recognized practice among the artists. The types of tree were distinguished and classified as were the types of rock, mountain, building, bridge. (...) The artist learns the different patterns, practises varying them; and when the times comes to execute a drawing he is able to range through a wide field of forms”. []

Assim, na perspetiva de Rawson, a prática da cópia está equilibrada por uma disposição de variação formal no exercício de observação e percepção. O conhecimento prévio das configurações não impede a variação e intensidade de cada marca durante o processo de representação. Como o uso de uma caligrafia que mantendo os mesmos caracteres universais, preserva a gestualidade individual do autor, o uso de um sistema visual limitado permite, apesar da sua tipificação, uma variação expressiva pessoal. Também é comum associar a pintura chinesa e a prática do esquisso a “alentos vitais”, ou seja, à expressão de reflexos perceptivos e emocionais que imprimem em cada “toque” da pincelada um ritmo, velocidade e

ataque específico. O tipo formal da figura varia em função de uma decisão emocional do desenhador, garantido desse modo a expressão de vida. François Cheng insiste nesse aspeto a partir das leituras dos textos chineses, referindo que a pincelada “não é uma simples linha nem o simples contorno das coisas”. A arte da caligrafia possui características em si mesmo figurativas, variando pelo elenco de vazio e cheio, ataque, ritmo e movimento que “introduz alentos vitais” []

Outro aspeto por explorar consiste no potencial mnemónico destes desenhos. Experimente-se copiar com moderada atenção um desenho de Hiroshigue apenas feito com sinais e linhas. O seu carácter notacional associado a uma composição marcada por formatos acentuadamente verticais ou horizontais e respetiva axialidade, permite a memorização efetiva da imagem. As bandas verticais ou horizontais induzem o sentido visual numa barra de leitura, permitindo a separação da imagem por faixas de sinais. Ou seja, individualmente, cada espetador poderá experimentar a qualidade mnemónica destas imagens, como se de textos se tratassem, numa apreciação algo metafórica, porém adequada.

6. Considerações Finais

Os processos Notacionais aplicados à paisagem possuem a sua raiz e exemplificação mais evidente na arte oriental, especialmente chinesa e posteriormente japonesa. Diz-se “notacional” porque assenta na criação e repetição de códigos gráficos caracterizados por sinais e pictogramas. A sua aplicação é feita em modo esquisso, isto é, não repetindo ou corrigindo cada elemento, mas produzindo espontaneamente a marca gráfica durante o ato de perceção. O seu uso faz especialmente sentido como “anotação” rápida de fenómenos complexos e variados a partir da observação. Pela sua simplicidade aparente e síntese de meios afigura-se complexa e paradoxal. Por um lado, consente o registo de configurações variadas a partir de um elenco simples de figuras e grafismos. Por outro lado, permite a renovação expressiva precisamente pelo carácter imediato e caligráfico em resposta a uma situação imprevista.

Como função do desenho também encerra características de um sistema representacional, pelo seu carácter figurativo, mas assume propriedades da escrita e de funções notacionais, não só pelo recurso a códigos, mas também por um sentido de distribuição das marcas afim da organização gráfica de um texto, especialmente na tradição oriental.

No seu exercício e aplicação, combina-se a aprendizagem de códigos e a educação visual com o improviso intuitivo da perceção. Em cada experiência de execução existe o desafio de aplicar um sistema adquirido de marcas, variando e recriando a sua expressão como resposta a uma intensidade emocional. Nesse pressuposto, é a condição de observação, momentânea, irrepitível e viva, que evita a fossilização dessas marcas num sistema meramente repetitivo e tipificado.

Figs. 3.e 4: Paulo Freire Almeida, Paisagens, 20 x 20cm e 12 x 20 cm, marcador, 2019. Experiência em torno do uso de notações na representação da paisagem, diretamente de observação.



Agradecimentos

Este trabalho tem o apoio financeiro do Projeto Lab2PT- Laboratório de Paisagens, Património e Território - AUR/04509 com o apoio financeiro da FCT/MCTES através de fundos nacionais (PIDDAC) e o cofinanciamento do Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER), ref^a POCI-01-0145-FEDER-007528, no âmbito do novo acordo de parceria PT2020 através do COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI). This work has the financial support of the Project Lab2PT - Landscapes, Heritage and Territory laboratory - AUR/04509 with the financial support from FCT/MCTES through national funds (PIDDAC) and co-financing from the European Regional Development Fund (FEDER) POCI-01-0145-FEDER-007528, in the aim of the new partnership agreement PT2020 through COMPETE 2020 – Competitiveness and Internationalization Operational Program (POCI).

Referências

- [] FRUTIGUER, Adrian, *Sinais & Símbolos, Desenho Projeto e Significado*, Martins Fontes, São Paulo, 1999.
- [] MASSIRONI, Manfredo, *Ver Pelo Desenho, Aspetos Técnicos, Cognitivos e Comunicativos*, Edições 70, 1996, p. 24.
- [] GOODMAN, Nelson, *Languages of Art*, Hackett Publishing, 1976
- [] FRUTIGUER, Op. Cit., p. 91.
- [] BAKER, Joan Stanley, *Japanese Art*, Thames and Hudson, 1984, p. 118.
- [] WICHMANN, Siegfried, *Japonisme, The Japanese Influence on Western Art Since 1858*, Thames & Hudson, 1999, p. 57
- [] TREBLE, Rosemary, *Van Gogh and His Art*, Hamlyn, 1975, p. 50.
- [] WILLATS, John, *Art and Representation, New Principles in the Analysis of Pictures*, Princeton University Press, 1997, p. 155.
- [] WOLLHEIM, Richard, *Pintura como Arte, Visor*, 1997, p. 58.
- [] BRYSON, Norman, *Vision y Pintura, La Lógica de la Mirada*, Alianza Forma, 1991, p.101.
- [] WILLATS, John, *Art and Representation, New Principles in the Analysis of Pictures*, Princeton University Press, 1997, p. 154.
- [] D'OREY, Carmo, *Exemplificação em Arte*, FCG, FCT, 1999, Lisboa, p. 34. Para o texto original de Nelson Goodman, leia-se “Languages of Art”, Hackett Publishing, 1976.
- [] VIEIRA, Joaquim, *Relatório da Disciplina de Desenho*, FAUP, 1994.
- [] RAWSON, Phillip, *Drawing*, University of Pennsylvania Press, 1987, p. 123.
- [] RAWSON, Op. Cit., p. 254.
- [] CHENG, François, *Vacío y Plenitud*, Ediciones Siruela, 1985, p. 105.