A PRÁTICA ARTÍSTICA COMO LUGAR DIACRÓNICO

Maria Regina Ramos

Tese de Doutoramento em Artes Plásticas

2026

da Artificialização da Natureza à Naturalização do Artifício

Sob a orientação de:

Professor Doutor
Domingos Fernando
da Silva Loureiro
&
Professora Doutora
Teresa Maria Castro de Almeida

VICARTE
VIDRO E CERÂMICA PARA AS ARTES

i2ADS
INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTE, DESIGN E SOCIEDADE

fct Fundação para a Ciência e a Tecnologia

REPÚBLICA PORTUGUESA
CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR
fct Fundação para a Ciência e a Tecnologia
NORTE2020
PROGRAMA OPERACIONAL REGIONAL DO NORTE
PORTUGAL 2020
UNIÃO EUROPEIA
Fundo Social Europeu
U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO
i2ADS. RESEARCH INSTITUTE IN ART, DESIGN AND SOCIETY
VICARTE
VIDRO E CERÂMICA PARA AS ARTES

Tese de Doutoramento em Artes Plásticas

Maria Regina Ramos

A PRÁTICA ARTÍSTICA COMO LUGAR DIACRÓNICO

da Artificialização da Natureza à Naturalização do Artifício

A D P

As presentes Provas Públicas de Doutoramento em Artes Plásticas ocorreram no dia 19 de maio de 2026, às 14h30, no Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal, nas quais a Tese — *A prática artística como lugar diacrónico: Da artificialização da natureza à naturalização do artifício* — foi defendida por Maria Regina Martins Ramos Postiga, obtendo a classificação de aprovação por unanimidade, perante o júri com a seguinte constituição:

Presidente:
Doutora Sílvia Patrícia Moreno Simões, Associada com Agregação da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto;

Vogais:
Doutora Laura Lucinda Oliveira Castro, Professora Auxiliar da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa;

Doutor António José Santos Meireles, Professor Adjunto da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança;

Doutor Luís Carlos Fortunato Lima, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto;

Vogal (Orientador):
Doutor Domingos Fernando da Silva Loureiro, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto,

Porto, Portugal
2026

Tese apresentada para a obtenção do grau:
Doutor em Artes Plásticas

Sob a orientação de:
Professor Doutor Domingos Fernando da Silva Loureiro
Professora Doutora Teresa Maria Castro de Almeida

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto,
Porto, Portugal, 2026

Instituições de Acolhimento:
i2ADS. – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade
Unidade de Investigação VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes

FINANCIAMENTO:
Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2020.05498.BD.

Nota prévia ao leitor:

1. Todos os excertos de autores estrangeiros, citados no corpo do texto ou em notas de rodapé, foram traduzidos para português (tradução nossa). Para um acesso mais fácil à bibliografia usada, o nome das obras referidas ao longo do texto foram mantidas na língua original.

2. Para efeitos desta investigação foram utilizadas, preferencialmente, versões mais recentes das obras citadas, contudo, as versões originais encontram-se devidamente identificadas no final do texto, podendo ser consultadas no tópico referente a – *Referências Bibliográficas*.

Agradecimentos

Atravessada por deslocações conceptuais, mudanças de foco, hesitações metodológicas e sucessivas reformulações, os capítulos que compõem a presente Tese, emergem de um ecossistema de trocas, colaborações, debates e influências cruzadas, desenvolvido ao longo do tempo no seio de uma rede de pessoas, instituições e contextos que partilham interesses comuns em torno das possibilidades de articulação entre prática artística, pensamento crítico e investigação académica. Longe de um percurso linear, a pesquisa que apresento aqui desenvolveu-se como um campo em permanente ajuste, alimentado por encontros, olhares atentos, confrontos críticos e momentos de partilha que excedem largamente o que pode ser fixado num texto final. É a essas presenças – muitas vezes silenciosas e invisíveis, mas decisivas – a quem este agradecimento se dirige.

Aos meus orientadores Professor Doutor Domingos Loureiro e Professora Doutora Teresa Almeida, expresso um agradecimento particular pela amizade, acompanhamento atento e pela relação de confiança construída no decorrer de todo o processo, lembrando não só a disponibilidade de ambos, mas também, a abertura ao debate e a capacidade de acolher o questionamento como parte integrante da pesquisa, que revelaram ser determinantes para o desenvolvimento deste trabalho. As conversas mantidas, muitas vezes prolongadas no tempo e no espaço, ajudaram a sustentar o ritmo da investigação e a enfrentar os momentos de maior incerteza crítica.

Ao corpo docente do DAP – Professores Doutores Fernando José Pereira, Bernardo Pinto de Almeida, Catarina Almeida, Samuel Silva, Gabriela Vaz-Pinheiro e Maria José Goulão – cujas intervenções, comentários e enquadramentos teóricos contribuíram para ampliar o horizonte desta pesquisa, tornando-se eles mesmos referências pelas leituras que ajudaram a situar e pelo campo mais alargado de problematização que ajudaram a introduzir. Esses gestos de disponibilidade intelectual, em contextos formais e informais de ensino e aprendizagem, ou a simples partilha de uma área de interesse em comum – a Arte e o território da prática artística – foram essenciais para que esta investigação pudesse ganhar a consistência e a maturidade que hoje apresenta. As suas intervenções, dúvidas, interpelações e interpretações funcionaram como um dispositivo crítico permanente, obrigando-me, não raras vezes, a reformular argumentos, a tornar explícitos pressupostos e a testar a comunicabilidade das minhas próprias ideias.

A todos os que participaram nesses contextos pedagógicos e, de forma, mais ampla, a toda a comunidade académica com a qual dialoguei, especialmente os colegas de doutoramento com quem tive o privilégio de ingressar na mesma viagem, deixo um agradecimento sincero. Os seus contributos, sempre disponíveis para discutir fragmentos do trabalho, comentar hipóteses ainda frágeis ou simplesmente em estado bruto, ajudaram-me a clarificar ideias, questionar pressupostos e, no limite, a abrir caminhos inesperados.

Reconheço também o contributo das Equipas e Instituições de Acolhimento – o Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2-ADS.) e a Unidade VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes – bem como, a Faculdade de Belas Artes e, de uma forma geral, toda a Universidade do Porto, a quem estendo os meus agradecimentos por se terem afirmado como entidades estruturantes na construção do meu percurso

académico, como espaços de pertença intelectual onde prática artística, reflexão teórica e ensino se contaminam mutuamente, onde o pensamento se constrói em diálogo contínuo com outros projetos, outras investigações, outras formas de estar no campo da arte e do conhecimento. Foi nesse universo possível, que não acontece num vazio, mas num território habitado por todas as suas pessoas, edifícios, corredores, horários, regulamentos, salas, arquivos e rotinas, encontros previstos, mas também inesperados com o pensamento do outro, que este trabalho encontrou condições para existir.

Ao longo deste percurso, o manuscrito foi lido, discutido e comentado, no todo ou em parte, por diversos críticos atentos e interlocutores generosos, alguns dos quais ofereceram contributos especializados em domínios específicos essenciais para a consolidação conceptual e metodológica da investigação. Deixo, igualmente, aqui um reconhecimento explícito a todos eles, bem como, a todas as estruturas e grupos de interesse aos quais pertenci ou com os quais cooperei, a todas as referências teóricas, artísticas e críticas com as quais, direta ou indiretamente me cruzei – a todos esses autores, artistas e investigadores que não seriam possíveis de enumerar de forma exaustiva, mas cujas obras e perspetivas, em diálogo com a minha prática, tornaram possível pensar a relação da natureza com a arte.

Já fora de qualquer estrutura institucional, gostaria de agradecer aos meus pais, Cléa e João, à minha madrinha Márcia, e a toda a minha família, avó, irmãos, sogros e cunhados, por todo o apoio e carinho demonstrado no decorrer desta pesquisa.

O meu agradecimento mais sentido, dedico-o à pessoa que acompanhou este trabalho para além do texto e da academia — ao meu marido, Ivan — o meu melhor amigo, o meu companheiro na arte e na vida, com quem me cruzei à mais de um década, quando ainda estava a dar os primeiros passos no meu percurso enquanto artista-investigadora e que, desde então, caminhou comigo lado a lado, em todas as minhas dúvidas, questionamentos e conquistas. Um agradecimento que não se traduz facilmente em palavras, mas sem o qual este processo não teria sido possível. – Um obrigado pelo percurso partilhado, por me teres acompanhado nas minhas deambulações pelas paisagens físicas e conceptuais do pensamento e da criação artística, que em todos os momentos se viram preenchidas por diálogos, contributos críticos, estímulos intelectuais e relações de aprendizagem mútua.

Como nota final endereço um agradecimento à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) pela atribuição da bolsa com a referência 2020.05498.BD, que me permitiu explorar a fricção produtiva entre disciplinas e fazer do território da – Investigação em Arte – uma verdadeira aventura pessoal. Essa pluralidade criou as condições para que este trabalho se desenvolvesse de forma transversal, atravessando campos e recusando fronteiras rígidas entre teoria e prática, arte e investigação, ensino e produção de conhecimento.

Resumo

Tomando a ação do artista na paisagem como um espaço privilegiado de observação e experimentação do mundo, a presente investigação aborda criticamente as transformações do paradigma *natureza–artifício* no seio dos territórios da arte e do pensamento atual, ensaiando um conjunto de perspetivas reflexivas e analíticas que procuram desvincular a relação de antinomia que, durante séculos, estruturara o tema na história da filosofia e da tradição ocidental. Para isso, a sua pesquisa propõe um itinerário por um conjunto de práticas, estratégias e procedimentos criativos que marcaram as últimas décadas do século XX e XXI, demonstrando o modo como, desde os eventos da *Land Art*, *Earth Art*, *Environmental Art*, até aos seus prolongamentos e congéneres pelos domínios da *Performance* e da *Instalação*, o conceito de *natureza* – entendido como um horizonte fixo ou referente estável, de um ponto de vista simbólico e representacional – se transformou, progressivamente, nas diversas áreas do conhecimento, num domínio transitório, ambivalente e paradoxal.

Explorando os limites da paisagem, os fenómenos sensoriais e percetivos ligados a uma *artificialização* e *artealização* do mundo natural, temas como – a desmaterialização da obra; a inscrição e o envolvimento da experiência do corpo *in situ;* processos de intervenção, mediação e remediação ambiental ou tecnológica – fazem parte de uma abordagem empregue tanto para compreender as suas metodologias e dinâmicas processuais, como para conceptualizar o alargamento de um campo historicamente reconfigurado e continuamente *polinizado* pelos sentidos, ação e significação humana. Neste trajeto, pensar as ambiguidades entre o que experienciamos de natural perante um espaço artificializado e vice-versa, a relação permutante entre fluxos percecionais e agenciamentos serão alguns dos argumentos centrais que permitirão afirmar, ao longo da investigação, o complexo da Arte como um território distinto, onde vivências e experiências fenomenológicas e cinestésicas se fundem com leituras antropológicas, aspetos de carácter relacional e existencial. Um assunto que se estenderá e culminará, necessariamente, numa análise e discussão de uma componente autoral e laboratorial, na qual ecos da pesquisa conduzida reverberam nas práticas e estratégias próprias produzidas, propondo uma outra forma de olhar, atuar e compreender o território, uma expansão inevitável de certos caminhos e cartografias trilhados na interseção da prática artística com os domínios do *natural* e do *artificial*. Nas suas páginas finais ensaia um posicionamento crítico face às atuais transformações estéticas, ambientais, culturais e tecnológicas que caracterizam a vida quotidiana, projetando um futuro onde a *desvirtualização* das noções mais convencionais de *território*, *natureza* e *paisagem*, não só colidem com a possibilidade de deslocamento do seu estatuto de exterioridade ontológica, como apontam na direção de uma contínua *redefinição* e *re-significação* da nossa relação com o mundo – uma *hibridização* da noção de *natureza* numa sociedade e numa cultura marcada por uma condição *pós-natural*.

Palavras-Chave: Arte; Natureza; Artifício; Prática artística; Paisagem; Atuação *in situ*.

Abstract

Taking the artist's action within the landscape as a privileged space for observing and experimenting with the world, this research critically addresses the transformations of the *nature–artifice* paradigm within the territories of contemporary art and thought. It advances a set of reflective and analytical perspectives that seek to disentangle the antinomic relationship which, for centuries, structured this theme in the history of philosophy and Western tradition. To this end, the study proposes an itinerary through a range of creative practices, strategies, and procedures that have marked the final decades of the twentieth and twenty-first centuries, demonstrating how, from the events of *Land Art*, *Earth Art*, and *Environmental Art* to their extensions and cognate forms within the fields of *Performance* and *Installation*, the concept of nature — understood as a fixed horizon or a stable symbolic and representational referente — has progressively been transformed, across diverse areas of knowledge, into a transient, ambivalent, and paradoxical domain.

By exploring the limits of landscape and the sensory and perceptual phenomena associated with the *artificialisation* and *artialisation* of the natural world, themes such as the dematerialisation of the artwork; the inscription of the body and embodied experience *in situ*; and processes of environmental or technological intervention, mediation, and remediation form part of an approach employed both to understand their methodologies and procedural dynamics and to conceptualise the expansion of a historically reconfigured field, continuously *pollinated* by human perception, action, and meanings. Within this trajectory, reflecting on the ambiguities between what is experienced as natural within an artificialised space, and vice-versa, as well as on the permutative relationship between perceptual flows and forms of agency, constitutes one of the central arguments through which the research affirms Art as a complex and distinct territory — one in which phenomenological and kinaesthetic experiences merge with anthropological readings and relational and existential dimensions. This inquiry necessarily extends and culminates in the analysis and discussion of an authorial and laboratory-based component, in which echoes of the research resonate within the practices and strategies developed by the author, proposing alternative ways of seeing, acting upon, and understanding territory — an inevitable expansion of certain pathways and cartographies traced at the intersection of artistic practice and the domains of the *natural* and the *artificial*. In its final pages, the thesis advances a critical positioning in relation to the aesthetic, environmental, cultural, and technological transformations that characterise contemporary everyday life, projecting a future in which the de-virtualisation of more conventional notions of *territory, nature*, and *landscape* not only collides with the displacement of their ontological exteriority but also points towards a continuous *redefinition* and *re-signification* of our relationship with the world — a *hybridisation* of the notion of *nature* within a society and culture marked by a *post-natural* condition.

Keywords: Art; Nature; Artifice; Artistic Practice; Landscape; *In situ* Action

ÍNDICE

Entre naturezas e artifícios: Cartografias de um paradigma alternativo // I-XXVI
Introdução

I
Discursos da Natureza: Horizontes etimológicos de uma definição // 01
Desdobramentos das dualidades: *natural-artificial*; *natural-cultural*. Os dois processos e o problema da sua distinção.

II
***The Social Construction of What?* Os *(des)caminhos* da natureza ou de como a natureza se *fez* humana // 35**
Visões do mundo, visões da natureza. O impacto do *Antropocénico* e a entrada da natureza na sua condição de *pós-natural*.

III
***Is Nature for Real?* O mito moderno do *natural intocado* ao *fim* da natureza // 65**
Dos mitos aos *neomitos*. O conceito de *wilderness* e as estratégias de preservação e conservacionismo. Continuidades e descontinuidades entre arte e natureza: os casos de Robert Smithson e Michael Heizer, Richard Long e Hamish Fulton.

IV
***Naturezas-contrafeitas*: Processos e estratégias de apropriação e transformação física e simbólica do território // 143**
O *natural manufaturado*. Da falsificação à *renaturalização* do lugar. Projetos de intervenção, integração e restauração: do ativismo político, ecológico e ambiental, aos ritos, performances e metamorfoses do corpo na paisagem.

V
***Virtual and digital cartographies*: Naturezas simuladas e simulações da natureza // 211**
Agências e algoritmos tecnológicos: o virtual, o simulacro e a *hiper-realidade*. Naturezas assistidas e *tecno-mediadas*: *Ciber-paisagens*, *interfaces*, ambientes simulativos, digitais e imersivos. Imagéticas generativas e *cinematurgias* do natural. Interseções e hibridismos.

VI
***In Situ-Action(s)*: Uma prática autoral e laboratorial em busca de uma dialética do lugar // 319**
Pisoteando o mundo: O movimento dos pés como *imagem-paisagem*. Diálogos com o solo: mapeamentos e *corpo-grafias*. Objetos de um encontro: rastos de um tempo e de um território diacrónico.

Dos artifícios da natureza à natureza dos artifícios: Caminhos para uma conclusão // 513
Disposições Finais

Para_Site: Arquivos de uma passagem pelo Museu // 533
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Referências Bibliográficas // 623-660

Índice de Imagens // 661-688

(...) o ser humano é um ser cultural por natureza porque é um ser natural por cultura.

(Edgar Morin, *El Paradigma Perdido,* 2005, p. 103)



ENTRE NATUREZAS E ARTIFÍCIOS: CARTOGRAFIAS DE UM PARADIGMA ALTERNATIVO

INTRODUÇÃO

Na longa história da humanidade, a relação entre *ser humano-natureza*, entre *natureza-ação humana*, sempre foi um problema complexo e paradoxal! Um espaço enredado em dualidades e dicotomias que, desde os tempos mais remotos – como dissera o filósofo francês Clément Rosset a propósito da introdução da sua obra *La Anti-Naturaleza: Elementos para una filosofia trágica* (1974, pp. 9-10) – fazem parte de algumas das mais antigas e, aparentemente, nunca resolvidas antinomias da Arte e do pensamento ocidental. E, se ainda hoje, este assunto continua repleto de zonas cinzentas difíceis de discernir, decididamente a relação entre aquilo que é natural e aquilo que é cultural não deixou de afetar muitos dos setores da nossa existência quotidiana, de qualificar as nossas ações e os objetos que nos cercam como pertencentes ora a um lado, ora ao outro lado da barricada (Dorfles, 2003, p. 10). De facto, na extensa e difusa paisagem contemporânea, se há algo que podemos afirmar com certeza é que, independentemente do campo ou áreas de estudo, de todos aqueles que no decorrer da história dedicaram as suas pesquisas a tentar definir aquilo que a natureza é (e.g. as suas implicações, os seus sentidos e significados), esta não parece ter-se tornado menos *um tecido de hieróglifos empilhados uns por cima dos outros* daquilo que outrora fora no passado (Bernardo, 2012, p. 28). Vozes como a do filósofo e crítico literário britânico Terry Eagleton (2003, p. 49) apontam nessa mesma direção, arriscando-se a dizer que, no contexto atual em que vivemos, encontramo-nos encurralados em todas as direções em que nos movamos por noções de – *natureza* e *artifício* – demasiado amplas para serem úteis ou desconfortavelmente rígidas para serem utilizas. A cada novo ano produzimos uma infinidade de novos modos teoréticos de ver os nexos da *natureza* e da sua relação com o mundo, de pensar a complexidade das suas redes, os seus respetivos papéis na constituição da sociedade que, na ânsia de gerar uma definição estável e duradoura, parecem muitas vezes *afogar-nos* ainda mais, inevitavelmente, numa poluição semântica do termo (Mutschler, 2008, pp. 17-18). Apesar disso, uma ideia que parece prevalecer pelas diversas áreas de conhecimento é que, qualquer que tenha sido a época, período ou situação – como colocado pelo filósofo alemão Hans-Dieter Mutschler (2008, p.12) – *sempre de novo se perguntou se realmente sabemos com precisão o que é 'natureza'*.



Fig. 1 Peter Fischli & David Weiss, *Rock on Top of Another Rock* (2010-2013), Vista geral da instalação, Serpentine Gallery, Londres, Inglaterra. © Peter Fischli & David Weiss; Fotografia: 2013 Morley von Sternberg.



Efetivamente, como nos mostra a historiografia da Filosofia Moderna, embora a sua antítese à *humanidade* tenha marcado de uma maneira fundamental o pensamento ocidental – em geral, interpretada de forma muito ampla e abstrata como uma divisão *Sujeito-Objeto* (Soper, 1995, pp. 41-42) – concordamos com a filósofa francesa Alice Lamy (2015, p. 27) quando afirma que a interrogação do casal *natureza-artifício*, *natureza-cultura*, nos parece hoje continuar longe de estar resolvida. Um problema que, se por uma lado, ultrapassou o domínio estritamente filosófico e conceptual para se ocupar, por sua vez, de um domínio processual e investigativo que passou também a dizer respeito ao género e à identidade, ao território e à política, ao lugar da arte e ao lugar de apresentação da mesma (Castro, 2010, p. 181). Por outro lado, e de certa forma, veio *exorcizar* toda uma tradição ancestral que, desde a Antiguidade, tende a considerar a ação humana como sendo um *epifenómeno* – uma condição exterior e separada dos processos da natureza (Rosset, 1974, p. 13) –, introduzindo, gradual e progressivamente em territórios como os da Arte, um discurso que cada vez mais se funde e confunde com os seus lugares (Wanner, 2010, p. 172).

Ainda que, as representações de paisagens que são tipicamente chamadas de *naturais* – por razões que são em parte estéticas, em parte históricas, em parte incorporadas à nossa cultura (Vogel, 2015, p. 236) – tenham povoado, ao longo dos tempos, o imaginário dos artistas, muitos dos seus parâmetros mudaram, assim como, os seus paradigmas. Se, no passado, a representação da natureza procurou imitar, explorar, tornar expressivo, dramatizar, exacerbar e engrandecer, ou, pelo contrário, acrescentar algo, organizar, regulamentar, enquadrar, compor, domesticar e dominar o mundo natural (Castro, 2010, p. 181), com a viragem do séc. XX este binómio de ações ampliou-se de forma significativa, alterando para sempre a relação do artista e da obra com a natureza que deixou de funcionar como um horizonte estável e evidente, passando a ocupar um lugar incerto, ora ausente, ora excessivo, ora mediado por dispositivos técnicos, científicos e simbólicos (Cauquelin, 2005, p. 127). Sobretudo, a partir de 1960 viveu-se um cenário de profundas transformações no panorama cultural e artístico que, buscando a instabilidade e a rutura com conceitos físicos e pré-determinados que pareciam governar a década anterior (ainda muito ligados a uma ideia tradicional do processo de criação artística, exclusivamente, vinculada ao estúdio) passou a comportar, mais do que uma análise formal dos elementos visuais (e.g. a linha, a forma, o espaço e a cor), todo um conjunto de novas perspetivas analíticas, voltadas para temas tão variados como a apropriação, a iconologia, a iconografia, o marxismo, o feminismo, a biografia, a autobiografia, a semiótica (o estruturalismo, o pós-estruturalismo e a desconstrução), a psicanálise, entre muitas outras (Wanner, 2010, p. 157), que se apresentaram como novas formas de mapear e amplificar as ideias sobre o *real* (Krauss, 2006a, p. 45). Esta vontade de transformar uma arte tradicional que sempre vira a obra artística como um objeto aparentemente estável, resultou numa liber-

Fig. 2 Michael Heizer, *Isolated Mass/Circumflex, no. 9 of the Nine Nevada Depressions* (1968), Escavação, 36,57 x 3,65 x 0,3 m, Massacre Dry Lake, Nevada (deteriorado), EUA. © Comissariado: Robert Scull; Cortesia: Xavier Fourcade, Nova Iorque, EUA.



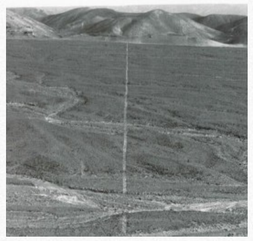


Fig. 3 Richard Long, *Walking a Line in Peru* (1972), Peru. © Fotografia: Richard Long.

tação e rutura com os materiais, as imagens e o espaço, até então, convencionado das artes plásticas (Wanner, 2010, p. 129) – o que, nas palavras do historiador de arte austríaco Ernst Gombrich, refletiu uma necessidade crescente de as práticas artísticas responderem com novas abordagens à consciência de que a experiência da visão se tinha degradado, de que as representações diretas, literais e familiares da realidade, bem como, a cópia dos motivos naturais, haviam empobrecido o olhar (Gombrich cit. Castro, 2006, pp. 2-3). Para o autor (1995, pp. 4-5), um dos aspetos mais positivos trazidos por esta mudança que varreu a Europa nas décadas de 50 foi, precisamente, *livrar-nos da crença de que a excelência artística se identifica com a exatidão fotográfica*, o que permitiu à estética abandonar a sua aspiração de ocupar-se do problema da representação convincente, do problema da ilusão na arte que norteara muitos dos movimentos artísticos ao longo da história e da tradição ocidental. Assim, procurando afastar-se das velhas ideias estéticas que os sítios costumavam emoldurar (embora de forma invisível, subentendida) (Krauss, 2006, p. 46), o antigo padrão de qualidade avaliado em relação aos procedimentos técnicos tradicionais (leia-se, a pintura e a escultura) foi, por isso, desafiado e substituído por novos critérios de interesse que, espalhando-se por lugares nunca antes percorridos, deram origem a uma diversidade incomparável de novas práticas visuais (Foster, 2006, p. 610). Sendo aquelas que mais nos importam destacar – a *Land Art*, a *Earth Art*, a *Environmental Art*, bem como, as suas derivações e prolongamentos pelos campos da *Performance* e da *Instalação* – especificamente, por terem indiciado uma nova arte efêmera, atualizada em espaços e tempo reais que, não respondendo mais às condições ditadas por um qualquer meio, permitiram aos artistas intervir diretamente na natureza; explorar os limites e os parâmetros da paisagem; questionar, desafiar e até mesmo, em situações específicas, enfatizar os fenómenos climáticos, atmosféricos e/ou ambientais (Careri, 2020, p. 122).

Na perspetiva da crítica de arte americana Rosalind Krauss (2006a, pp. 45-46), este esforço para escapar do recipiente estético, para quebrar as correntes do quadro institucional, desafiar os pressupostos (e, na verdade, as relações de poder implícitas) estabelecidos pelo mundo da arte, foi o que levou muitos artistas – mais do que permanecerem nos circuitos tradicionais e institucionalizados (como galerias e museus) – a procurarem cada vez mais trabalhar com espaços específicos e alternativos da vida quotidiana que a obra de arte procurava agora *re-significar*. Neste processo de movência, que deslocou a obra de arte de um sítio para o outro (e com ela o questionamento sobre os limites e definições do que é *natural-artificial*), não só os campos disciplinares tradicionais se dissiparam em prol de noções neutras como *superfície*, *volumes* e *dispositivos* que constituem suportes para comportamentos individuais (Bourriaud, 2011, p. 130), mas a materialização e a duração da própria obra passou a ser, muitas vezes, determinada pelo tempo ou pela natureza da proposta do artista, que começou igualmente a incorporar nos seus trabalhos matérias impermanentes, indeterminadas e mutáveis, encontradas no mundo circundante (Wanner, 2010, p. 205). Por outras palavras, a convenção do quadro tradicional, a moldura, o suporte, a tela, a bidimensionalidade, mas, também, as condições em que este é colocado, o sítio e as instituições, foram postas à prova por um novo sentido de arte que, questionada, saturada e deslocada, transcendeu o espaço expositivo clássico, exigindo um novo modelo para a sua compreensão – um modelo onde o espaço e o tempo se tornaram as categorias principais, não tanto como suportes vazios e formais do trabalho, mas como sua própria substância (Cauquelin, 2005, pp. 139-140). Segundo Krauss (2016, p. 46), o sítio – *as suas paredes brancas, os seus pórticos neoclássicos, os seus pântanos pitorescos, as suas colinas ondulantes e afloramentos rochosos – tornaram-se o suporte material (como antigamente o eram a tinta e a tela, o mármore e a argila) para um novo tipo de representação*. Uma representação que, pondo de lado a mera contemplação estética, enveredou, pelo contrário, pelo caminho da modelação, alteração e reconfiguração da natureza, atribuindo uma importância seminal às especificidades e condições particulares de um determinado lugar que passou a ser construído à medida da utilização que dele se faz (Cauquelin, 2005, p. 142). À imagem do que acontecera à superfície terrestre – cortada, desenhada, construída pela arquitetura ao longo dos milénios (que, incessantemente, sobrepôs um sistema de sinais culturais a um sistema de sinais naturais originários) – o território ocupado por estas novas práticas voltou a ser esculpido, desenhado, talhado, escavado, desconcertado, envolvido e percorrido, através dos sinais arquetípicos do pensamento e criação hu-

mana (Careri, 2020, p. 122).

Desde intervenções mais grandiosas, a intervenções mais minimalistas, *linhas retas opostas aos meandros naturais, traçados geométricos que contradizem as curvas da geografia, rotulações e inscrições eruditas, referências semeadas aqui e ali, evocando a metabolização implícita que subjaz às nossas perceções (...) que nos fazem entrar na intimidade das possibilidades paisagísticas a construir* (Cauquelin, 2007, pp. 167-168) – o objeto ou evento de arte entregou-se ao seu contexto ambiental, passando a ser formalmente determinado ou dirigido por ele (Kwon, 2000, p. 38), o que permitiu retirá-lo *da sua neutralidade 'natural' para artificializá-lo, ou seja, habitá-lo (...) de maneira a tomar o ambiente geral mais percetível* (Cauquelin, 2005, p. 142). De acordo com a curadora e historiadora de arte coreana Miwon Know (2000, p. 38), aquilo que aconteceu foi que o espaço idealista puro e incontaminado dos modernismos dominantes (e.g. o antropomorfismo escultórico que ainda sobrevivia na encorpadura humana das esculturas minimalistas), foi radicalmente substituído pela materialidade da paisagem natural ou pelo espaço *impuro* e comum do quotidiano – isto é, pela transformação física do território, a utilização de meios e técnicas da arquitetura para construir uma nova natureza e para criar grandes paisagens artificiais (Careri, 2020, p. 122). O espaço da arte não era mais percebido como uma *tábua rasa*, mas como um lugar real que – como indicado por Kwon (2000, pp. 38-39):

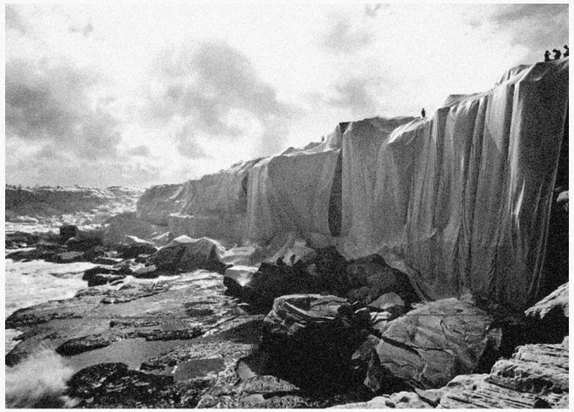
> *deveria ser singularmente experienciado no 'aqui' e 'agora' através da presença corporal de cada sujeito que o vê, numa imediação sensorial de extensão espacial e duração temporal (o que Michael Fried caracterizou ironicamente como teatralidade), em vez de instantaneamente 'percebido' numa epifania visual por um olho desencarnado.*

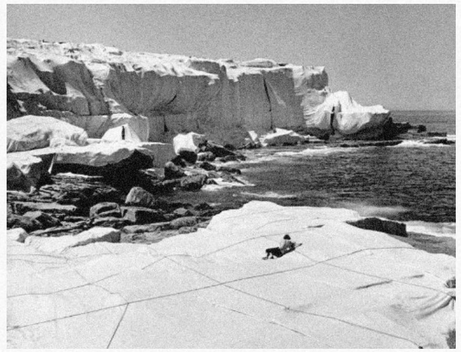
Nesta condição – a arte deixou de representar uma paisagem para se tornar na própria paisagem, uma vez que ao abandonar os limites da galeria e do museu, partindo para o espaço aberto e deixando-se determinar (em termos de escala, tamanho e localização) pela topografia do local, seja

ele urbano, paisagístico ou arquitetónico, a obra passou efetivamente a fazer parte do sítio, a reestruturar conceptual e percetivamente a sua disposição espacial, a ser o próprio lugar (Kwon, 2000, p. 39 & Wanner, 2010, p. 207). A fazer-se não sobre a natureza, mas, na natureza; não a representando, mas apresentando-a; não a reproduzindo, mas utilizando-a; não a olhando à distância, mas incorporando-a e incorporando-se nos seus lugares (Castro 2006, p. 7). Os sentidos e os significados em torno do mundo natural passaram, portanto, a ser atribuídos mediante a compatibilização de uma dimensão estética com uma dimensão cognitiva, operacional e de intervenção (Castro, 2010, p. 153) e, neste sentido, deixou de ser apenas uma questão de olhar e de contemplar, e passou antes a ser uma questão de participar no objeto contemplado. Pouco passou a importar que a obra fosse disto ou daquilo, deste ou daquele material, sobre este ou aquele suporte, feita à mão ou já existente (Cauquelin, 2005, p. 134) – o certo é que o *divórcio* entre a estética e a atividade artística tornou-se definitivo. E, logo, como colocado por Krauss (2006b, p. 618), no início dos anos 70 parecia, então, que uma vasta gama de práticas inteiramente diversas tinha cancelado o que tinha sido a estrita lógica formal do minimalismo (tanto na escultura, como na pintura), que foi substituída pela possibilidade de explorar e levantar novas questões relativas à natureza: um confronto imanente entre si e o território; um desejo profundo de experienciar e representar o espaço; uma necessidade em se deslocar física e psicologicamente num lugar; uma vontade de intervir ativamente sobre o meio natural envolvente; entre muitos outros procedimentos que, celebrando a rutura com a autoridade e a homogeneidade das técnicas e materiais tradicionais, passaram a determinar as suas próprias autonomias e a misturam-se entre si, mediante um processo de *hibridização* de elementos, materiais, objetos, imagens e técnicas (Wanner, 2010, p. 172). Se olharmos para as três últimas décadas do século XX, verificamos essa tendência de negociação de práticas e significados um pouco por todas as áreas do conhecimento humano (incluindo, áreas como a Filosofia, a Antropologia, a Sociologia, a Crítica Literária, a Psicologia, a História Natural e Cultural, a Arquitetura e o Urbanismo, a Ciência da Computação e a Teoria Política, etc.) que, se por um lado, trouxeram ao de cima o extraordinário potencial simbólico entre o ser humano e o meio natural envolvente (Kwon,

2000, p. 44). Por outro lado, vieram impor uma nova ideia de *paisagem móvel* e *transitória* (Corner cit. Castro, 2010, p. 124) – uma paisagem que, imbuída de uma confluência de relacionamentos possíveis e de abordagens, métodos e práticas multidisciplinares não só trouxe consigo o potenciamento de reflexões antropológicas e ambientais, leituras afetivas e intervenções declaradas, como, ao fazê-lo, estendeu-se para um alargado número de meios interventivos de carácter: *integrativo*, ao utilizar a *terra* como material; *interruptivo*, através do uso de materiais artificiais na paisagem; de *envolvimento*, mediante a utilização do corpo no território; de *implementação*, a partir da realização de investigações de sentido ecológico, com forte impacto político; e, por último, de *imaginação*, através do uso da terra como metáfora, tirando partido do seu potencial poético (Kastner cit. Castro, 2010, p. 194).

Já nos últimos anos, a exploração do *local* e do território voltou a ser uma investigação privilegiada, mesmo que, muitas vezes, apontando pretensamente para os legados da *arte da terra* e da criação institucional das décadas de 60 e 70 (Meyer, 2000, p. 23), provando que *o fantasma de um 'site' como um lugar real permanece, e os nossos apegos psíquicos habituais a lugares retornam regularmente à medida que continuam a informar a nossa identidade sensorial* (Kwon, 2000, p. 57). Dispersando-se por campos culturais, sociais e discursivos muito amplos, a natureza do vínculo entre *sujeito-objeto-local*, bem como, a interação entre *lugar-espaço* tem despertado as mais diversas teorizações em torno do estabelecimento de possíveis conexões entre si (e.g. Lucy Lippard – *lure of the local*, 1997; Michel de Certeau – *walking in the city*, 1984; Henri Lefebvre – *production of space*, 1991; Fredric Jameson – *cognitive mapping*, 1991), sinalizando não só uma tentativa de engendrar possibilidades mais complexas e fluídas para a relação *arte-mundo natural,* mas, simultaneamente, as várias permutações sofridas pelo próprio conceito de *local* nas últimas três décadas ou mais (Kwon, 2002, pp. 1-8), que hoje parecem empurrá-lo, passo a passo, para uma ideia de *impermanência*, *efemeridade* e *mobilidade* derivada das conquistas tecnológicas – os *lugares*, os *não-lugares*, os *ciberespaços* e/ou os *espaços de hipermobilidade* (Santaella, 2007, pp. 191-192). Se longe vão os dias em que o artista se limitava a *imitar* a natureza, a representá-la como um *espelho fidedigno do mundo* real (Manguel





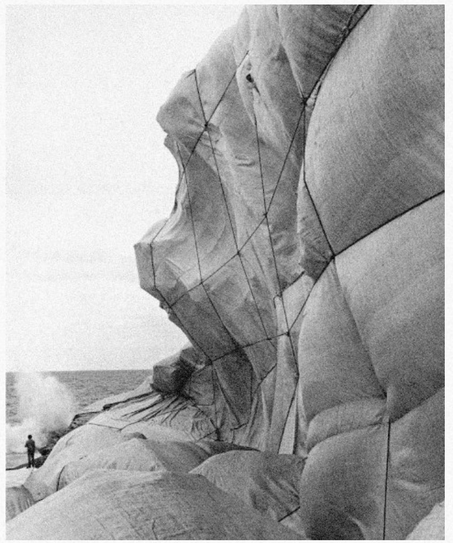


Fig. 4 Christo & Jeanne-Claude, *Wrapped Coast, One Milion Square Feet* (1968-1969), Little Bay, Sydney, Austrália. © 1969 Christo and Jeanne-Claude Foundation, Nova Iorque, EUA & J. Paul Getty Trust; Fotografia: Shunk-Kender.

cit. Wanner, 2010, p. 54) – *o natural prolongado por outros meios* (Clausewitz cit. Rosset, 1974, p. 13) –, o que encontramos atualmente no domínio da arte é muito mais uma mistura de diversos elementos: em particular, *os valores da arte moderna e os da arte que nós chamamos de contemporânea, sem estarem em conflito aberto,* [mas, estando] *lado a lado,* [trocando] *as suas fórmulas, constituindo então dispositivos complexos, instáveis, maleáveis, sempre em transformação* (Cauquelin, 2005, p. 127). Dentro deste contexto, o conceito de *natureza* tem sido frequentemente revisto e negociado, distanciando-se progressivamente da ideia de uma origem imutável e determinante, assumindo-se como algo mais próximo de qualquer coisa manipulável, provisória e, até mesmo, virtual (Fortes, 2009, p. 542). De acordo com o filósofo e crítico de arte italiano Gillo Dorfles (2003, p. 17), apesar de o conflito entre *natureza* e *artifício* se ter apresentado já agudo no século XX, as relações *humano-natureza* e *natureza-objeto* estão hoje imersas num processo de contínuas transformações e *re-significações*, numa tendência crescente que nos tem levado, pouco a pouco, a viver rodeados por um mundo construído por objetos artificiais:

> *Segue-se que, na atualidade, somos levados a viver cada vez mais cercados por um ambiente artificial (...) mesmo por objetos artificiais – seguindo as muitas descobertas das metodologias tecnológicas – dentro das áreas da 'natureza virtual', onde até a nossa sensorialidade chega a ser artificializada (...). De tudo isso deriva (...) cada vez mais fenómenos naturais tornados completamente artificiais.*

Ora, o que importa retirar destas considerações é precisamente o modo como a relação entre – *arte* e *natureza* – se modificou nas últimas décadas, passando a assentar não mais numa visão polarizada que as separava por uma linha de não-correspondências e antagonismos, mas, como veremos no decorrer desta investigação, em algo muito mais complexo – uma troca mútua de formas, processos, sentidos e *territorialidades*. E, embora esta já não seja a era da *Land Art*, daqueles vastos projetos de movimentações de terras ou de uma reação ao espaço da galeria, o seu questionamento não poderia prosseguir mais efervescente. As iniciativas artísticas baseadas na *terra* continuam a ressurgir dia após dia, por via de procedimentos onde a natureza – ainda que, nem sempre comprometida com preocupações ecológicas, posturas estéticas e posicionamentos ideológicos – é apresentada, na maioria das vezes, como algo já submetido à intervenção do ser humano, isto é, como algo domesticado, manipulado, transformado e *hibridizado* pelo seu diálogo e contaminação constante com este.

Instalações ao ar livre; projetos nas áreas da sustentabilidade e da ecologia; restauração ambiental e *assemblagens* da natureza; estruturas feitas instintivamente com materiais efémeros e reciclados derivados do mundo natural, refletindo a história humana e arquitetónica de um determinado lugar; *fusões* do corpo com a terra; criação de pequenas ou grandes paisagens artificiais; dispositivos, mecanismos e máquinas que jogam com as nossas noções de *natural-artificial* e significados da arte; utilização de tecnologias para a apreensão e produção de *naturezas virtuais* – todas estas situações farão parte de um enorme mapeamento que nos permitirá demonstrar quer a amplitude e o alcance da investigação contemporânea da natureza como fonte e local de inovação criativa, quer a necessidade urgente de pensar e incorporar os seus fenómenos como parte integrante do diálogo sobre o lugar da humanidade perante/ e para com a sua envolvente (Grande, 2004, p. xxi). Se há algo que podemos afirmar com certeza – é que, como apontado por Dorfles (2003, p. 9):

> *uma série de ações libertadas dos habituais parâmetros 'naturais' as possibilidades de comunicação instantânea e ubíqua e, sobretudo, a criação de estruturas, ambientes e situações desvinculadas das antigas 'leis' físicas e, muitas vezes, completamente 'virtuais' mudaram e mudarão cada vez mais as relações outrora estáveis e imutáveis entre o sujeito e o mundo.*

Partir desta relação, implica antes demais reconhecer a sua opacidade. Mas, então – O que significa hoje falar de *natureza* no campo da arte? – O



Fig. 5 Hans Haacke, *Grass Grows* (1967-1969), Vista geral da exposição *Earth Art* (1969), Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca, Nova Iorque, EUA. © Fotografia: Hans Haacke / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA; Cortesia: Hans Haacke & Paula Cooper Gallery, Nova Iorque, EUA.

que é que mudou, do ponto de vista ontológico e epistemológico, para que olhemos para o seu território como uma área de investigação? – Fará ainda sentido, no contexto atual, representar a *natureza*? – Ou, será que os nossos gestos artísticos operam unicamente num regime de mediação ou distanciamento da mesma? – Se o mundo natural é hoje atravessado pela técnica, pela economia e pela política, como pode a arte posicionar-se sem a reduzir aos mesmos dispositivos de domínios e instrumentalização? – Será ainda possível abordá-la sem recorrer às mesmas categorias herdadas da Modernidade? – Ou estaremos perante uma condição em que a própria ideia de *natureza* se tornou insuficiente, exigindo na atualidade novas linguagens, novos gestos e novas formas de atenção e questionamento para que a possamos pensar? – Poderá a prática artística produzir experiências que reinstalem uma relação *sensível* com o mundo natural, ou estará, inevitavelmente, implicada nos mesmos sistemas que contribuem para o seu afastamento? – Que tipo de posicionamento exige a arte quando se confronta com um mundo natural fragilizado, explorado ou em colapso? – Existe ainda um lugar para a criação artística que não reproduza lógicas de apropriação, extração ou estetização dessa crise?

Respostas simples a estes questionamentos sucumbem perante a complexidade das atuais relações entre *arte-natureza*, *natureza-ação humana*. Pois, se a arte contemporânea nos ensina algo, é precisamente a questionar as nossas ideias pré-estabelecidas sobre – *o que é a natureza* –, a repensar o nosso lugar na paisagem, os nossos papéis como agentes e observadores, como seus apreciadores, consumidores e, também, destruidores. Ela levanta questões metafísicas profundas sobre permanência e mudança, sobre vontade e agência humanas, e, no geral, obriga-nos a refletir profundamente sobre a própria natureza, sobre a nossa relação com ela e sobre a relação dela com a arte (Ross, 1998, p. 224). Com isso em mente, o nosso caminho será, portanto, o de desenhar um trajeto que nos levará de questão em questão, a estabelecer uma sucessão dos diferentes capítulos, articulando história da arte, filosofia e condição contemporânea, no sentido de demonstrar como é que a natureza surge hoje, menos como um objeto, e mais como uma conjunção que tende a reconhecê-la não como algo exterior ao gesto artístico, mas como um campo que o torna possível. Isto

é, que deixa de ser um tema a ser abordado e passa a constituir-se como o próprio contexto ontológico da criação – aquilo que afeta, limita, atravessa e excede o fazer da arte. Assim, em – *Discursos da Natureza: Horizontes etimológicos de uma definição* – o primeiro capítulo desta sequência, procuraremos examinar o emaranhado de problemas em que as dualidades *natural-artificial*, *natural-cultural* estão envolvidas, começando por realizar um levantamento etimológico do termo *natureza*, elencando os seus desdobramentos e mutações no tempo, os seus processos e o problema da sua distinção. Se a divisão que compreende a *Natureza* (como realidade externa) e a *humanidade* (como sujeito conhecedor dessa mesma realidade, bem como, necessariamente transcendente e ontologicamente distinta dela) é um reflexo da tradição das considerações filosóficas ocidentais em pensar dicotomias (e.g. *natureza-cultura*, *humanidade-animalidade*, *sujeito-objeto*, *corpo-espírito*), tentaremos, ao longo das suas páginas, mapear e dialogar com as formas pelas quais podemos encontrar abordagens alternativas para um campo de estudo que se pretende mais transdisciplinar e menos dualista, avançando por/ e com abordagens ontológicas e epistemológicas que se constituem, principalmente, como uma reorientação do que é ser humano na sua relação com o mundo. Nessa travessia demonstraremos que, mesmo sendo possível certamente notar na história da filosofia tentativas de definir separadamente a essência da *natureza* e a essência da *cultura*, a reunião destas diferentes reflexões não deram acesso aos seus significados e aos problemas que na atualidade eles colocam, sendo necessário deambularmos pela pluralidade das suas taxionomias, questionando os limites da sua definibilidade e significação, demarcando os elos de relação entre a ação, o *sujeito-pensante* e a *coisa-pensada* – entre as noções de *natureza*, *sociedade* e *cultura*. Aqui o debate centrar-se-á, por isso, em revelar o modo como a natureza está, fundamentalmente, ligada (mesmo em termos da sua definição) ao social e ao cultural, os respetivos papéis desempenhados na constituição do indivíduo, na construção dos seus esquemas conceptuais, representacionais e significacionais.

No seguimento de algumas das ideias desenvolvidas, o segundo capítulo – *'The Social Construction of what?' Os '(des)caminhos' da natureza ou de como a natureza se fez' humana* – partirá da provocação inscrita no próprio

título para interrogar criticamente a ideia de natureza enquanto entidade autónoma, exterior e pré-discursiva. Longe de assumi-la como um dado evidente, um mero produto social – o texto propor-se-á a analisá-la como uma construção histórica, cultural e simbólica profundamente atravessada pela ação humana, examinando os modos pelos quais diferentes visões antropocêntricas moldaram a forma como compreendemos e transformamos o nosso meio envolvente. A primeira secção recuará aos primórdios da ação humana sobre o território, mobilizando contributos da arqueologia, da antropologia e da geografia cultural para identificar alguns dos primeiros gestos de modificação da paisagem, enquanto marcas de uma relação já interventiva com o espaço geográfico – uma abordagem que permitirá compreender que a subjugação da natureza não é um fenómeno recente, mas um processo longo, cumulativo e ambivalente. Estes vestígios arqueológicos serão entendidos não apenas como marcas materiais, mas como indicadores de uma mudança relacional fundamental – a passagem de uma coexistência adaptativa e funcional para uma relação ativa de transformação do meio. Já no decorrer do capítulo, será evidenciado o modo como as alterações introduzidas no meio natural retroagem de forma complexa sobre o próprio *devir* da humanidade, produzindo novas condições de vida, organizações e estruturas sociais, sistemas de crença e outras formas de percecionarmos o mundo. A partir destas, demonstrar-se-á o modo como a alteração e reformulação do território configura, assim, um processo *co-evolutivo*, no qual natureza e humanidade se transformam mutuamente. Esta perspetiva permitirá questionar a dicotomia clássica entre *natureza* e *cultura*, evidenciando a sua interdependência, desde os momentos mais precoces da história humana, até aos nossos dias. Uma trajetória que culminará na formulação de uma problematização da noção de *fim da natureza*, frequentemente associada à contemporaneidade. Porém, em vez de assumir o seu desaparecimento, propor-se-á compreender a emergência de uma condição *pós-natural*, caracterizada pela impossibilidade de pensar o natural fora das redes da intervenção humana, declarando não o *fim*, mas a sua transmutação conceptual: a entrada numa condição em que a natureza persiste, já não como aquilo que fora outrora, mas como algo atravessado pela história, pela técnica e pela ação, cuja compreensão exige agora novas categorias para puder ser pensada.

Colocando a descoberto a forma como a arte não se posiciona fora do problema, mas no seu interior, contribuindo para uma compreensão mais complexa dos *(des)caminhos* da natureza e das formas pelas quais ela se tornou indissociável da própria condição humana, no terceiro capítulo – '*Is Nature for real?' O mito moderno do 'natural intocado' ou o 'fim' da natureza* – procuraremos mostrar o modo como o ressurgimento do mito moderno e pós-moderno do *natural intocado* trouxe consigo uma reinvenção e revalorização da prática do lugar, inicialmente alocado à produção de grandes parques e reservas naturais, áreas selvagens geralmente isoladas e protegidas, e, mais tarde, particularmente no final dos anos 60, articulando valores sociais, ambientais e estéticos que tornaram visíveis as continuidades e ruturas entre os nossos gestos primordiais de transformação da paisagem, os seus diferentes impactos, implicações e dimensões éticas, sociais e políticas. Tomando como ponto de partida certas práticas artísticas – a dialética entre *site* e *nonsite* de Robert Smithson, as grandes escavações *interruptivas* e/ou *assimilativas* de Michael Heizer, o envolvimento efémero e ritualístico com o local de Richard Long e Hamish Fulton – encaminharemos a discussão para a forma como tais práticas, desafiando os pressupostos institucionais, históricos e conceptuais no discurso da arte, deslocaram o foco da imagem para o processo, e da representação para a ação e performatividade, retomando questões que atravessam a longa história da relação humana com o território: a modificação da paisagem; a inscrição de significados nos seus espaços; e a negociação entre gestos culturais, forças e processos naturais. Aí, trabalharemos duas estratégias distintas: por um lado – no caso de Smithson ou Heizer – estratégias onde a intervenção na paisagem é assumida de forma explícita e deliberada, sujeita a processos de degradação, sedimentação e alterações irreversíveis, não devendo, contudo, ser lida como um gesto de domínio absoluto que se opõe a estes processos, mas, pelo contrário, como cúmplice deles. Isto é, como uma exposição radical das forças que já operam no território, onde a obra, mais do que impor uma qualquer forma sobre o espaço, existe enquanto evento temporal em constante mutação, inscrevendo-se num sistema complexo de relações subordinado a fatores geológicos, climáticos e humanos que exacerbam esse lado de manipulação das terras pela mão do artista, ao mesmo tempo que – pela sua impermanência – es-



Fig. 6 Hamish Fulton, *No Darkness* (1979), Fotografia a preto e branco sobre papel e transferência de letras, 137,2 x 109,9 cm, Tate Modern, Londres, Inglaterra. © Hamish Fulton.

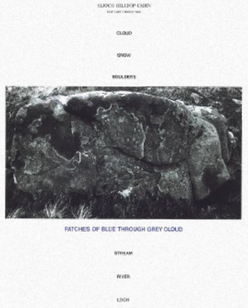


Fig. 7 Hamish Fulton, *Slioch Hilltop Cairn/Circling Buzzards* (1980), Fotografia a preto e branco sobre papel e transferência de letras, 118,1 x 87 cm, Tate Modern, Londres, Inglaterra. © Hamish Fulton.

capam ao seu controlo. Por outro lado, as práticas de Richard Long e Hamish Fulton, frequentemente descritas como menos invasivas, baseadas no caminhar e na produção de marcas mínimas – no ato de percorrer um território, de o nomear ou de nele deixar um vestígio (ainda que efémero) – onde a paisagem é reconfigurada simbolicamente através da presença de um *corpo-situado.* Ou seja, de uma dimensão experiencial e narrativa que altera o modo como esse espaço é percebido e significado, deslocando a obra para o domínio da perceção, da memória e do relato, que não reside mais apenas no vestígio físico (esse, na maioria das vezes, praticamente nulo ou impercetível), mas na articulação entre percurso, tempo e linguagem – uma forma subtil, mas eficaz, de inscrição do território num sistema cultural e discursivo, onde a natureza é, assim, integrada numa *economia* visual e imagética que redefine o seu estatuto. Apesar das diferenças evidentes entre si, procuraremos refletir em torno do modo como todos eles se *apropriaram* da paisagem, não apenas como um objeto de contemplação, mas como um dispositivo ideológico que *naturaliza* determinadas relações de poder e de apropriação do território. – Operações críticas que expõem a paisagem enquanto construção histórica e simbólica, por via de abordagens fenomenológicas e pragmatistas que entendem o espaço não como um dado neutro, mas como algo que se constitui através da prática. Algo observado, habitado, percorrido e transformado, onde a modificação do meio já não pode ser lida exclusivamente como *subjugação* da natureza, mas antes, como um processo relacional no qual o humano se constitui, em simultâneo, como agente e como efeito das suas próprias intervenções. Um enquadramento que nos permitirá demonstrar que a impossibilidade contemporânea de pensar uma *natureza intocada* não significa o desaparecimento do natural, mas a consciência crítica da sua permanente implicação com um campo ativo de forças – material e conceptual – onde se entrecruzam assuntos tão diversos como história, técnica, ecologia e cultura.

A continuidade destas ideias levar-nos-á a desembocar, respetivamente, no quarto capítulo – *'Naturezas-contrafeitas': Processos e estratégias de apropriação e transformação simbólica do território* – onde a articulação com o lugar e a transformação das suas estruturas serão intercetadas com o desenvolvimento de projetos de cariz ecológico, recuperação e remediação de *habitats* e de infraestruturas urbanas e paisagísticas, envoltos em formas de *cura* e restauração de traumas de foro histórico, político, individual e coletivo, no sentido de analisar os seus efeitos como um processo de envolvimento crítico, afetivo e cinestésico que reconhece a irreversibilidade e a indissociabilidade das mutações e relações humanas sobre o território. A análise será iniciada com o trabalho de Alan Sonfist, particularmente com os seus projetos de recriação de ecossistemas históricos que propõem a coexistência de temporalidades distintas no espaço urbano – fricções entre passado, presente e futuro, que questionam as narrativas dominantes de desenvolvimento, as heranças pré-colonialistas, assim como, o desaparecimento de fauna e flora nativas. Esta regeneração de sistemas naturais em risco, parcialmente danificados ou perdidos, será continuada a partir dos questionamentos pessoais de autores como Patricia Johanson, Mel Chin, Hans Haacke, Christo & Jean-Claude, cujas propostas, participando direta ou indiretamente na recuperação e reconfiguração paisagística, permitir-nos-ão repensar aspetos das suas metodologias criativas ligados à sustentabilidade ecológica e social. Uma análise que será ain-



Fig. 8 Joseph Beuys, *Mooraktion (Bog Action)* (18 de agosto de 1971), Fotografia a preto e branco, Eindhoven, Países Baixos. © Fotografia: Gianfranco Gorgoni.

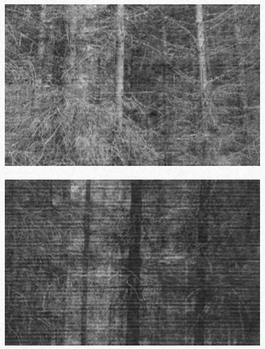


Fig. 9 Christiane Baumgartner, *Wald bei Colditz I* (Kat. Ed. 198-1), (2014), Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 90 x 120 cm (imagem), 110 x 140 cm (papel). © Christiane Baumgartner.

Fig. 10 Christiane Baumgartner, *Wald bei Colditz II* (Kat. Ed. 198-2), (2014), Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 90 x 120 cm (imagem), 110 x 140 cm (papel). © Christiane Baumgartner.

da expandida para um campo mais amplo de reparação simbólica, política e sensível, onde serão abordados alguns dos trabalhos de Joseph Beuys, Ana Mendieta e Alberto Carneiro que, mais do que restaurar ecossistemas unicamente no sentido funcional ou corretivo do termo, operaram nas formas como esses sistemas são vividos, lembrados e incorporados, quer como um gesto de rememoração histórica, um dispositivo crítico, pedagógico ou de responsabilização política, quer como um gesto simbólico de retorno e de pertença, atravessado (especialmente, no caso dos dois últimos) por questões de identidade, rito, memória e ancestralidade. Em conjunto, todos estes trabalhos permitirão revelar o modo como a restauração pode emergir como um campo de experimentação artística e política positivas, que contribui para imaginar e materializar futuros possíveis – seja através de transformações sociais e simbólicas; recuperação da memória ecológica; integração funcional entre arte, ciência e ativismo ambiental; ou da inscrição do corpo e reconciliação sensível com o território –, ampliando o entendimento do que a arte pode fazer face à marcada e profunda crise ecológica/ambiental atual.

Inspirado pelas reflexões do artista e teórico francês Edmond Couchot em torno dos impactos que os novos meios tecnológicos acarretaram para o universo da produção artística, o quinto capítulo – '*Virtual and digital cartographies': Naturezas simuladas e simulações da natureza* – dedicar-se-á à análise de algumas das interseções entre arte, tecnologia e natureza, problematizando o modo como os procedimentos técnicos e os ambientes simulados não apenas representam o mundo natural, mas, sobretudo no decorrer da última década, têm vindo a reconfigurá-lo enquanto fenómeno percetivo, cognitivo e experiencial. As suas páginas sustentarão que os ambientes tecnicamente mediados – uma natureza que se manifesta através de sensores, imagens científicas, simulações computacionais, *interfaces*, visualizações, mundos e ambientes artificializados – não abstraem simplesmente a natureza, mas produzem novas formas de individuação do fenómeno natural que, ao ser cada vez mais apreendido através de fluxos de dados, algoritmos e sistemas cognitivos não-humanos, exigem novas competências interpretativas. Um enquadramento teórico que será articulado com a análise de práticas artísticas que exploram criticamente estas mediações, começando pela icónica obra *TV Garden* (1974) de Nam June Paik

(que inaugurou uma reflexão sobre o impacto e o potencial das ligações globais possibilitadas pela Internet e pelas novas tecnologias na sua aproximação à arte, antecipando uma *natureza eletrónica* onde os fluxos mediáticos se tornam parte do ecossistema sensível), avançando a partir daí por todo um conjunto de outras práticas, que vão desde: o uso de tecnologias enquanto mediadora ideológica e/ou crítica de regimes de poder e representação presente nas práticas de Lothar Baumgarten; como ferramenta de manipulação, descaracterização e sobreposição da imagem, processos de compressão, interferência e simulação visual, em autores como Thomas Struth, Christiane Baumgartner, Thomas Ruff, Peter Fischli & David Weiss; a criação de narrativas ficcionais convincentes e produção generativa em Joan Fontcuberta; sistemas tecnológicos interativos e redes distribuídas, onde a natureza é mediada por sensores, robótica e inteligência artificial nos trabalhos de Matthew McCaslin, Ken Goldberg, Nova Jiang e Miguel Leal; e, por último, a criação de ambientes híbridos e imersivos que simulam fenómenos naturais por Olafur Eliasson, Bruce Munro e o coletivo TeamLab. Longe de assumirem a tecnologia como um elemento exterior ou antagónico à natureza, todas estas propostas propuseram-se, de formas muito distintas, a compreendê-la como um conjunto de mediações que expandem, deslocam e, por vezes, tensionam a nossa relação com o natural – como espaços experimentais onde se testam hipóteses, se tornam visíveis dinâmicas invisíveis, se engendram outros agenciamentos que oscilam entre o experimental, o poético e o imersivo, expondo a precariedade e a ironia da relação humana com a tecnologia e o ambiente. Ao explorar os procedimentos técnicos e os ambientes simulados como extensões do entendimento do natural, a investigação abrirá espaço para repensar o que significa experienciar, conhecer e agir num mundo em que a natureza se tornou inseparável das suas mediações tecnológicas, manifestando que a interseção entre tecnologia e natureza não deve ser entendida como uma substituição do natural pelo artificial, mas como uma transformação dos seus meios, das suas linguagens e matérias. Uma transformação que visa torná-la estranha, ampliada e reflexiva, convocando o corpo do espectador para uma experiência sensorial mediada que revela a artificialidade do natural contemporâneo, ao mesmo tempo, que abre caminho para uma compreensão expan-



Fig. 11 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Processo manual de impressão *in situ*, Registo fotográfico da ação, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 12 Maria Regina Ramos, *Reskeining Fallen Memories_ 29.04.2022* (2022), Processo manual de impressão *in situ*, Registo fotográfico da ação, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

dida das suas paisagens e dos seus ambientes.

O enfâse nestas questões guiar-nos-á, numa última fase da investigação, para uma análise voltada para questões de foro autoral e de âmbito laboratorial, onde ecos desta pesquisa reverberarão nas práticas e estratégias próprias produzidas, buscando propor uma outra forma de atuar no território que não só promova uma inflexão destes conceitos, procedimentos e teorias descritos anteriormente, como também, nos permita, de igual modo, repensar na prática toda uma renovada forma de olharmos para os seus limites físicos e conceptuais, potenciada pelo diálogo de *inter-relação* entre os domínios do *natural* e do *artificial*, pela transferência de processos e experiências entre si. Assumindo como uma das principais tarefas imaginar coordenações novas entre a arte e a sua relação de especificidade com o lugar, no sexto e último capítulo – *'In Situ-Action(s)': Uma prática autoral e laboratorial em busca de uma dialética do lugar* – procuraremos, assim, demonstrar, mediante gestos produzidos no/ e a partir do diálogo com o ambiente natural, o modo como, por um lado, a obra pode ser entendível como um lugar praticado e ativado por movimentos e ações deliberadas ou errantes, motivadas ou casuísticas. E, por outro lado, de que forma a experiência artística se nutre desse envolvimento não-objetivado, presente num deambular desorientado que fraciona, fragmenta e desarticula o seu referente, transformando a nossa prática num processo metodológico que nos permite inscrever – como um *corpo-presente* – no domínio do lugar, intervindo na sua *identidade*, deixando e *arrancando-lhe* partes de si que se autonomizam como marcas e vestígios sígnicos. Isto é, como extratos mnemónicos e imagéticos da ação, dos seus objetos e sentidos, ao mesmo tempo que produzem cartografias alternativas que desvirtuam as noções mais convencionais de *território*, *natureza* e *paisagem*. Em vez do *produto acabado*, iremos expor as etapas do trabalho – o material, as ferramentas, o gesto, o contexto –, mostrando que é através do processo ou da prática que o mundo exterior entra na obra e a obra devolve os seus efeitos ao mundo. Que – concordando com as palavras tecidas por Casey (2002, p. 45) – *a experiência da paisagem (...) é uma experiência de algo que não pode ser reduzido a um conjunto finito de objetos discretos, muito menos a um único objeto total (...) é mais cena do que coisa, mais evento*

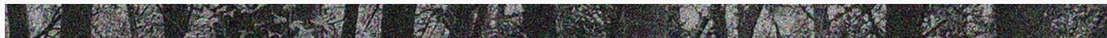


do que objeto, mais lugar do que local.

À luz de projetos como – *Rethinking the Artificial Character of a Landscape* (2020-), *Rastos de um território percorrido* (2021), *Reskining Fallen Memories* (2022-), *Surgical Forest* (2023-) e *Woodland Detective* (2025-) – procuraremos problematizar o modo como os diferentes tipos de documentação que incorporam em si as condições físicas de um determinado lugar enquanto parte integrante da produção, apresentação e receção do objeto de arte, abrem frentes distintas, mas sincrónicas e diacrónicas de uma mesma narrativa: necessariamente dialética, quando liga a construção de uma *situação* à produção do gesto criativo; mas, forçosamente fragmentária quando, posteriormente, interliga à distância, de forma até desconexa, a obra em espaço museológico com as marcas deixadas *in situ*. A arte torna-se, então, um espaço privilegiado para tornar visível essas condições, propondo não respostas definitivas, mas modos de atenção, escuta e imaginação que nos permitem repensar o lugar da natureza num mundo profundamente transformado. Tendo em conta que vivemos numa época de transição de paradigmas – onde buscamos cada vez mais compreender o meio envolvente, a nós mesmos e à natureza não separadamente e através das suas partes, mas sim em toda sua complexidade – todos estes capítulos centrar-se-ão menos numa narrativa histórica direta e mais em problemas contemporâneos que averiguam e interrogam as nossas condições do nosso *estar no mundo*, procurando estabelecer não um enquadramento definitivo, mas abrir um campo de interrogações que orienta a investigação. Um percurso em aberto onde as perguntas não funcionam como obstáculos a ultrapassar, mas como forças orientadoras que pretendem habitar a complexidade da relação entre *arte* e *natureza*, acompanhando os seus desvios, as suas tensões e as suas zonas de indeterminação. Em suma, um caminho em que a investigação se construirá não a partir de certezas, mas da atenção sustentada a um universo de problemas que permanece ativo, instável e urgente. E que, portanto, não pretende delimitar um campo fechado, mas abrir um espaço onde a relação entre – arte e natureza – possa ser pensada sem garantias, sem sínteses imediatas, oferecendo não conclusões antecipadas, mas propondo um percurso atento às suas fissuras, às fronteiras conceptuais e às perguntas que permanecem. Um verdadeiro tecido de pensamentos que consistirá num conjunto de critérios, de perspetivas acumuladas, de sinalizações positivas e negativas, de intencionalidades, de expectativas, de condições de coerência e de pertinência do percurso ensaiado, que perderia todo o seu interesse se fosse cristalizado numa figura definitiva (Bernardo, 2012, p. 35).

Tratar-se-á antes de iniciar um movimento duplo de extensão do âmbito da natureza e da artificialidade, paradoxalizando-os e exigindo uma complexificação nos modos de pensá-los, fazendo dos textos que se seguem também uma conversação ziguezagueante com um leque de posições, forças, gestos e ímpetos muito distintos – paisagens visuais, textualidades, performances, luminescências, numa cena de intensidades em que os vários procedimentos criativos *trafegam* sem as hierarquias clássicas (Pelbart, 2013, pp. 10 & 16). A investigação começará, por isso, num lugar incerto onde a ligação entre arte e natureza já não se apresenta como evidência concreta, mas como um campo a ser explorado e desbravado na relação com as nossas ações quotidianas, com o sentido e a implicação dos nossos gestos e processos criativos, acabando por revelar, progressivamente, a consistência de um processo ainda em curso, uma totalidade de encadeamentos relacionais, de condições que se combinam com outras condições, que requerem uma prática disponível para levar a cabo o acompanhamento desse traçado labiríntico de camadas sobrepostas e sentidos *sobreimpressos* (Bernardo, 2012, p. 14). Sem querermos correr o risco de pôr a perder o nosso enredo contando o seu desfecho, resta-nos apenas convidar o leitor – a quem caberá participar ativamente no discurso da obra e assistir-nos na descodificação das significações menos claras – a adentrar nesta nossa reflexão e, por conseguinte, incitá-lo a deambular por entre as nossas ideias, a perder-se nos recantos das poéticas dos inúmeros autores por nós aqui invocados, mas, sobretudo, a manter-se proativo e aberto a outras relações e interpretações que possam surgir nas entrelinhas desta pesquisa, e que possam ser uma fonte para novas divagações, renovados valores e possíveis perspetivas. É com tal contexto que a investigação se encontra comprometida, tanto mais quanto um sentimento de se constituir como um contributo para a renovação do paradig-

ma epistemológico, ontológico e metafísico – um trabalho de orientação, de mapeamento, de crítica, de argumentação, de debate que se espera ser capaz de permitir questionar os esforços do passado, reestruturar a pesquisa presente e suportar a futura (Bernardo, 2012, p. 15) – permeando, de forma plurívoca, o contexto problematizante da Arte Atual. Assumindo como nossas as palavras da filósofa, artista e ensaísta chilena Anne Cauquelin (2007, pp. 94 & 98), de que – *o território natural é um palimpsesto, continuamente escrito e redesenhado. (...)* [uma] *longa travessia de signos.* [De] *idas e vindas entre imagem e fala, entre ideia e imagem* – começar por perguntar – *o que é natureza* – será o gatilho para adentrarmos na investigação. E, a partir daí, considerarmos a busca etimológica da palavra um primeiro passo importante para a sua compreensão, uma vez que acreditamos que – como dissera o psicólogo social romeno Serge Moscovici – *existem talvez hoje outros conhecimentos a adquirir, outras interrogações a formular, partindo, não daquilo que os outros souberam, mas daquilo que* [quiçá, esqueceram ou] *ignoraram* (Moscovici cit. Morin, 1977, p. 11). – É precisamente sobre isso que vamos escrever. Deixaremos que os pensamentos se sucedam ao sabor da ordem em que os objetos se oferecem à nossa reflexão, dando não um, mas vários passos na sua direção, pelo adentrar dos seus caminhos e desfiladeiros, pisando devagar, sentindo a consistência do chão, sabendo que o próximo passo da caminhada poderá não ser em solo tão firme, mas, necessariamente, guiado pela dúvida, por uma vontade de questionar e mapear as suas ambivalências e ambiguidades – a poética constitutiva da própria natureza. Sem mais demora, comecemos por dar esse passo, por adentrar nesse dilema!





What is nature?

What does it mean?

What is its significance?

What is its form?

What does it look like?

How do we experience it?

In terms of its senses?

Its meanings?

Its times and places?

Its landscapes?

Which path to follow?

How do we position ourselves within its territories?

CAPÍTULO_1

DISCURSOS DA NATUREZA: HORIZONTES ETIMOLÓGICOS DE UMA DEFINIÇÃO[1]

Desdobramentos das dualidades: *natural-artificial*; *natural-cultural*. Os dois processos e o problema da sua distinção.

A natureza é um templo com colunas vivas,
de onde, muitas vezes, saem algumas palavras confusas.

(Baudelaire cit. Senior, 1968, p. 94)[2]

Ao longo da história do pensamento ocidental, a ideia de *natureza* mostrou-se sempre sob os augúrios da miragem, desaparecendo quando se acreditava tê-la capturado, surgindo num ponto imprevisível do horizonte no preciso instante em que o olhar lá se tentasse fixar (Rosset, 1974, pp. 18-19). Por certo, desde muito cedo o ser humano exercitou a sua capacidade de interrogar a natureza. E, é curioso repararmos que, em todos os momentos da história em que, aparentemente, uma ideia de *natureza* se foi *evaporando*, uma nova assumiu o seu lugar. Uma das melhores sínteses deste processo é corroborada pelo geógrafo francês Eliseé Reclus quando afirma que *o ser humano é a natureza adquirindo consciência de si própria* – como natureza e não como sua antinomia (Reclus cit. Carvalho, 2003, p. 66). O facto é que, no contexto atual – leia-se, também, nos territórios da Arte – falamos e reproduzimos tanto esta palavra que, muitas vezes, nem nos damos conta dos sentidos que esta pode carregar. Mas – O que é *natureza*? – *Não é ela apenas o produto de uma história no decorrer da qual adquiriu uma série de aceções que acabaram por torná-la ininteligível? Não é bastante vago buscar num sentido único o segredo da palavra?* (Merleau-Ponty, 2000, p. 3).

[1] Parte do conteúdo apresentado e desenvolvido neste capítulo encontra-se disseminado sob o formato de artigo – *'Territórios Impossíveis': experimentos em torno das noções de 'natureza' e 'artifício' nas práticas artísticas contemporâneas* (2023a) -, podendo ser consultado em *ARJ - Art Research Journal*, 10 (2), 1-24. DOI: https://doi.org/10.36025/arj.v10i2.28417.

[2] Excerto do soneto *IV Correspondances* do poeta e ensaísta francês Charles Baudelaire, originalmente publicado em 1857 na obra *Les Fleurs Du Mal*.

Na abertura do texto *Ideas of Nature* (1980, p. 67), o sociólogo e teórico galês Raymond Williams aponta corretamente para essa tendência instintiva e quase maquínica que, inexoravelmente, nos leva a definir uma palavra assim que nos deparamos com ela: *Dicionários são produzidos e, com uma demonstração de autoridade não menos confiante por ser geralmente tão limitada no espaço e no tempo, é-lhes atribuído o que se chama de significado próprio*. Porém, ainda que tal situação possa resultar de forma mais ou menos satisfatória com certos nomes simples de coisas ou efeitos, no caso da palavra – *Natureza – como todas as palavras que designam uma ideia muito geral (...) parece clara quando a empregamos* (Lenoble, 2002, p 183), mas quando sobre ela refletimos parece-nos explodir em todas as direções e sentidos (Deleuze, 2015, pp. 26-27 & 31). Como dissera Clément Rosset (1974, pp. 9-10), seja qual for o nome com que encontre ocasião propícia de expressão, *surge como um dos maiores obstáculos que isola o ser humano em relação à realidade, ao substituir a caótica simplicidade da existência pela complicação ordenada do mundo*.

Se há algo que um olhar atento sobre a história evolutiva das conceções de *natureza* e *artifício* nos poderá comprovar, é que são diversas as teorias, conceitos e terminologias que concorrem para a construção dos seus domínios.[3] Muitas das definições atribuídas hoje à noção de *natureza* ilustram, precisamente, a dificuldade de captá-la num sentido único e objetivo, sendo que uma das aceções mais comum presente em muitos dos dicionários atuais e especializados, sobretudo, nos de Filosofia, é aquela que, a exemplo da tradição naturalista (e.g. Naturalismo Antigo – séc. IV a. C. a XV d. C.: Platão e Aristóteles[4]; Naturalismo Moderno – 2ª

[3] *Natureza* – e.g. mundo material e os seus fenómenos; forças e processos que produzem e controlam todos os fenómenos do mundo material; leis da natureza; conjunto de todos os seres e forças que formam o universo, e dos fenómenos que nele se produzem; força ativa que estabeleceu e conserva a ordem natural de tudo o que existe; conjunto de coisas visíveis enquanto meio onde o ser humano vive; ordem natural do universo; mundo das coisas vivas; belezas da natureza; estado primitivo da existência intacto e sem influência de qualquer tipo de civilização ou artificialidade. ≠ *Artifício* – e.g. simulação; meio artificial, através do qual se produz algo; procedimento engenhoso, que engana; meio ou processo habilidoso de resolver ou obter algo, ardil; aquilo que é artificial, fingido; manha, usar de artifícios.

[4] Primeiros pensadores a estabelecer uma definição puramente negativa da *natureza*, metade do século XVII: René Descartes, John Locke e Jean-Jacques Rousseau[5]), diferencia a *natureza* como aquilo que se faz por si mesmo, o que não foi criado pelo ser humano e que permanece intocado, embora não imutável; e o *artifício* como aquilo que é fabricado ou produzido pelo conjunto das intervenções humanas (Rosset, 1974, p. 14). Por outras palavras, [*natureza*] é usada empiricamente para distinguir aquela parte do mundo material que é dada antes de qualquer atividade humana, ou seja, que existiu e que existirá depois dela (e.g. os oceanos, as montanhas, a atmosfera, as florestas), daquela que é moldada ou inventada humanamente (e.g. objetos, ideias, ou ainda, certas coisas que estão a meio caminho entre ambos) (Soper, 1995, p. 15 & Descola, 2007, p. 7). E, portanto, *opõe-se à cultura, à história, à convenção, ao que é trabalhado ou produzido artificialmente, em suma, a tudo o que define a ordem da humanidade* (Soper, 1995, p. 15).[6]

diante a tentativa de defini-la por aquilo que ela não era – nem *acaso* nem *artifício*: *Tal reino da natureza ocupa uma zona intermediária entre o domínio material e o domínio artificial: assim como há na escala dos seres biológicos um reino animal intermediário entre o reino vegetal e o reino humano, há também na escala geral dos seres um reino intermediário entre a matéria e o artifício que é a natureza. Uma natureza caracterizada pelos seus 'efeitos' específicos, ou seja, pelos vestígios de um modo de atividade tão distante da inércia material quanto diferente dos atos humanos. (...) Esta é precisamente a definição de natureza segundo Aristóteles: nem artifício nem acaso, mas uma agência 'natural' responsável por todas as produções que não sejam as humanas* (Aristóteles cit. Rosset, 1974, pp. 15-16 & 134).

[5] Descartes foi considerado o fundador da Filosofia Moderna e um dos principais pensadores a colocar a ênfase na oposição entre *Deus* (o *Arquiteto* e primeiro *motor da máquina*) e a *Natureza* (o *mecanismo de relógio* posto em movimento), entre a *mente/alma* (a *essência* do ser humano) e o *corpo* (*matéria inanimada* do resto da existência) (Soper, 1995, p. 43). Ao considerar que o ser essencial da humanidade reside no pensamento e que a mente pode, em princípio, senão na prática, existir independentemente do corpo, aquilo que Descartes fez foi pôr a humanidade fora da ordem da natureza, só podendo explicar a sua existência em termos da sua criação separada pela divindade (Soper, 1995, p. 44). Porém, independentemente de, no decorrer dos séculos que se seguiram, a teoria cartesiana das duas substâncias (*mente* e *matéria*) não se ter apresentado como uma solução satisfatória, importa salientar que o problema de como respeitar a sua diferença fundamental sem negar a unidade vital à existência de qualquer uma delas continuou a perturbar a Filosofia e, desde então, o problema *mente-corpo* continua a ser o eixo em torno do qual as relações *sujeito-objeto* e *humanidade-natureza* se conceptualizam (Soper, 1995, p. 44).

[6] Por via de regra, o ser humano tem-se visto como diferente do resto da *natureza* em vir-

De acordo com Didier Julia, o filósofo francês André Lalande em *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (1960) denuncia o sentido equívoco da palavra: 1. conjunto de carateres que definem um ser, uma coisa (a natureza animal, humana); 2. mundo material, especificando se o considerarmos do ponto de vista científico como universo físico, ou do ponto de vista metafísico como totalidade orgânica; 3. aquilo que não provém da arte ou da indústria humana; 4. conjunto das tendências ou temperamento que constituem o natural de um indivíduo, por oposição àquilo que lhe podem acrescentar a arte, a civilização ou a sua vontade própria (Lalande cit. Julia, 2002, pp. 176-177). Segundo este prisma – e como reiterado por Rosset (1974, pp. 14-15) – se aquilo que consideramos feito *por natureza* é, em primeiro lugar, o que é feito sem o ser humano, então é uma referência antropocêntrica o que este pode ou não pode realizar que decide, em todo o caso, essa diferença metafísica: *O conceito de 'Natureza' não evoca somente o resíduo daquilo que não foi construído por nós, mas* [em linha com estas definições] *uma produtividade que não é nossa, ainda que possamos utilizá-la (...) uma produtividade originária que continua sob as criações artificiais do ser humano* (Merleau-Ponty, 2000, p. 203).

Embora, a validade desta descrição possa ser questionada – por traçar uma divisão conceptual entre *natural-ser humano* que nos parece ser hoje demasiadamente rígida, senão mesmo totalmente equivocada – de acordo com a filósofa britânica Kate Soper em *What is Nature?* (1995, p. 38), tal distinção tem sido axiomática para o pensamento ocidental, firmando-se, ininterruptamente, como um pressuposto de todo o seu discurso filosófico, científico, moral e estético.[7] A sua origem deve ser situada na Grécia do século VI a. C. – momento pioneiro no estabelecimento

tude de reproduzir, produzir ou, se preferirmos, de criar *produtos naturais* e *artificiais* – uma distinção que, por esse motivo, parece implicar um tipo de atividade produtiva ou de criatividade intelectual exclusiva da humanidade, o que inclui a ciência, a filosofia, a música, a pintura, a literatura, entre outras (Soper, 1995, p. 37).

[7] A autora (1995, p. 40) vai mais longe, afirmando que, na sua opinião, todas as injunções ecológicas atuais – *seja para sacrificar os nossos próprios interesses aos da natureza ou para preservar a natureza no interesse do nosso bem-estar futuro, para manter as nossas mãos longe dela ou para aproveitá-la de forma sustentável, para avaliar a ameaça que representamos à natureza ou para reconhecer o nosso parentesco com ela – estão claramente enraizadas na ideia da distinção humana. Pois, na medida em que o apelo é para que a humanidade altere os seus hábitos, pressupõe o nosso domínio de capacidades pelas quais somos diferenciados de outras criaturas vivas e da matéria inorgânica.*

de princípios explicativos para o *mundo natural*, a partir de uma renovada e genuína forma de reflexão sobre a natureza, o ser humano e o seu universo (Carvalho, 2003, p. 30). Um novo campo do conhecimento natural – a *Filosofia da Natureza*[8] – que, como indicado pelo filósofo austríaco Paul Feyerabend (2013, pp. 279-280), trouxe consigo o desenvolvimento monumental da autoconsciência ou, talvez, *a descoberta de um 'eu' espontâneo* que, confrontando a natureza e a sua própria imediatidade humana, passou a ver-se como um estranho que com a ajuda de outro estranho recém-descoberto – o *pensamento* – procurou compreender e atuar no mundo ao seu redor. A propósito deste assunto Soper (1995, p. 37) refere que, ao colocarem a questão da *natureza da natureza,* os filósofos jónicos dos séculos VII e VI a. C. conjeturaram uma diferença entre as coisas naturais e os produtos da habilidade ou do artifício, sendo que no século V a. C. podemos afirmar que pelo menos uma demarcação *natureza-cultura* estava implicitamente em ação na distinção entre *nomos* (aquilo que é uma convenção da cultura, norma ou lei socialmente definida) e *physis* (aquilo que é naturalmente determinado).

Aristóteles (ainda a propósito da cosmologia grega) foi um dos pio-

[8] Ainda que a origem da especulação filosófica em torno da natureza se possa situar por volta desta época, a expressão – *Filosofia Naturalis* – só seria empregue no século I (o primeiro da Era Cristã) pelo filósofo romano Lúcio Aneu Séneca em *Naturales Quaestiones*, obra datada de 62 d. C. (Gonçalves, 2006a, p. 6). De acordo com o filósofo britânico Robin George Collingwood (1986, p. 10), os pensadores gregos seriam os primeiros a encarar o mundo natural como um mundo de corpos em movimento que *era não só vivo como inteligente; não só um vasto animal dotado de 'alma' ou vida própria, mas, também, animal racional com 'mente' própria.* Partindo de uma *filosofia natural,* onde *tudo quanto é percebido encontra-se na natureza* (Whitehead, 1994, p. 37), um dos seus principais objetivos prendeu-se com a procura por uma substância originária ou um princípio fundamental segundo o qual todas as coisas seriam constituídas, no sentido de dotar de explicações e fundamentos o recém-descoberto e reconhecido *mundo natural* (Gonçalves, 2006a, p. 14). Sendo que, tratamentos mais específicos acerca do *mundo grego* e as conceções orgânicas da *natureza* podem ser encontrados em *Ciência e Filosofia: A Ideia de Natureza* (1986) de Collingwood, especificamente, em *Primeira Parte: A Cosmologia Grega* (pp. 35-100).

neiros a pôr em prática a discussão em torno da palavra *natureza*, tendo por base um método característico da lexicografia filosófica que reconhece que uma única palavra não significa apenas uma coisa, mas possuiu vários significados diferentes, todos eles relacionados entre si (Aristóteles cit. Collingwood, 1986, p 89). Considerando um como o significado mais profundo e verdadeiro (sendo os outros apenas aproximações), propôs uma série de definições: 1. *Origem de nascimento – como se* (a este respeito, o filósofo escocês David Ross frisa que na literatura grega atual a palavra nunca teve esse significado e conjetura, considerando que este é um sentido especulativamente forçado por não se ligar à etimologia do século IV a. C.); 2. *Aquilo de que as coisas nascem*, a sua *semente* (este é outro significado que não se encontra em parte alguma no grego e, neste sentido, terá sido utilizado, provavelmente, como traço de união entre o primeiro significado e o terceiro); 3. *Causa do movimento* ou de *mudança* nos objetos naturais (este é o significado, quando se diz, por exemplo, que uma pedra cai ou que o fogo irrompe por natureza: corresponde ao grego comum, não técnico); 4. *Matéria primitiva* de que as coisas são feitas (sentido posto em relevo pelos filósofos jónicos); 5. *Essência* ou *forma das coisas naturais* (esta é a aceção que encontramos quer na filosofia quer no grego vulgar entre escritores do século V a. C. Contudo, esta definição é defeituosa, porque circular, uma vez que explicar a natureza como a essência das coisas naturais deixa o termo *coisas naturais* por definir); 6. *Essência* ou *forma em geral* (visto ser um termo demasiadamente amplo, Aristóteles empreende a sua limitação, definindo as *coisas naturais* como *coisas que têm uma causa de movimento em si mesmas*); 7. *Essência de coisas que têm uma causa de movimento em si mesmas* (este é o significado que o autor considera mais verdadeiro e fundamental e, portanto, é com este significado que utiliza o termo, que corresponde a uma maneira perfeitamente apropriada ao uso da linguagem grega vulgar) (Aristóteles cit. Collingwood, 1986, pp. 89-90).

Definições à parte, factual é que, apesar de frequentemente contestada desde a Antiguidade – por Empédocles, os Sofistas, Lucrécio – e no início da Filosofia Moderna – por Francis Bacon, pelos seus principais contemporâneos (com exceção de Descartes), por Friedrich Nietzsche e pela Biologia Moderna, que tende a considerar o natural como mais um caso particular favorável de artifício) – nenhuma destas críticas, independentemente do seu vigor e profundidade, parece ter conseguido erradicar completamente o velho preconceito naturalista de que *existe uma diferença sombria, invisível, mas essencial, entre o que é feito 'por si mesmo'* [natureza] *e o que é produzido, fabricado* pelo ser humano [artifício] (Rosset, 1974, p. 14).[9] Até porque, como nos lembra Soper (1995, pp. 15-16), mesmo comprovando que o *mundo da natureza* e o *mundo da sociedade* são domínios claramente diferenciados, ou que nenhuma delimitação intransigente e rápida pode ser feita entre si, todo esse pensamento é tacitamente dependente da própria antítese *humanidade-natureza*, já que qualquer discriminação *à priori* entre tais conceções está implícita em todas as discussões sobre as relações entre ambas e, até agora, é correto insistir que a '*natureza' é a ideia através da qual conceptualizamos o que é outro para nós mesmos.*

[9] Mesmo considerando que a história da Filosofia se apresentou, desde as suas origens até aos dias de hoje, como, essencialmente, de *tendência naturalista*, incidindo na *busca de uma instância metafísica – a 'natureza', as forças naturais – como princípio de produção das existências* (em autores como Platão, Aristóteles, Cícero, Plínio-o-Velho e Jean-Jacques Rosseau) – Rosset identificou, igualmente, a existência de uma outra *tendência artificialista* – certos *momentos de 'depressão' filosófica, intercalados entre a destruição de uma representação naturalista e a reorganização de uma nova representação encarregada de garantir a substituição dos temas naturalistas provisoriamente interrompidos*: 1. a *depressão pré-socrática* (séculos VI e V. a. C.), ocorrida após a ruína da representação animista e mágica da natureza, e antes da constituição do naturalismo antigo por Platão e Aristóteles que emergiu de certas correntes da filosofia jónica (Heráclito), afirmando-se explicitamente pela primeira vez na obra de Empédocles, culminando com os Sofistas e com os Atomistas da Antiguidade que fizeram do *desenraizamento* da ideia de natureza o ponto de partida da crítica filosófica e o fundamento da sabedoria; 2. a *depressão pré-cartesiana* (século XVI e primeira metade do século XVII), após a ruína do aristotelismo e antes da reconstituição de um naturalismo moderno por Descartes, Locke e Rousseau, que teve a sua fase preparatória e crítica ilustrada, especialmente, por Nicolau Maquiavel e Michel de Montaigne, continuada por Baltasar Gracián, Bacon e Hobbes que fizeram do artifício o centro das suas – *Filosofias Artificialistas*. Para um maior aprofundamento deste assunto ver a obra completa *La Anti-Naturaleza: Elementos para una filosofía trágica* (1974) de Rosset, uma mais-valia para compreendermos alguns dos contornos e matizes que a relação entre *natureza* e *artifício* foi assumindo no decorrer da história do pensamento ocidental e que serão discutidos ao longo da presente investigação.



Fig. 13 Maria Regina Ramos, Levantamento fotográfico da Mata Nacional do Camarido, Caminha (Portugal), em janeiro de 2023 – num período marcado por fenómenos de chuvas extremas que alagaram cerca de 55% dos seus 164 hectares de floresta, retratando um estado progressivo de impermeabilização do solo que se estendeu durante vários meses até voltar a conseguir atingir a sua total absorção. © Fotografia da autora.

Sob uma outra perspetiva, também o antropólogo francês Philippe Descola em *Beyond Nature and Culture* (2013, p. 50) declarou estar pronto a admitir que a cosmologia dualista – que vai *da cultura totalmente natural à natureza totalmente cultural* – ainda que, declaradamente condenada ao fracasso, não deve ser vista como um mal em si mesma, pois possui um conjunto de vantagens que nos impedem de estigmatizá-la por razões puramente morais (à maneira das atuais filosofias ambientais ecologicamente favoráveis) ou a culpá-la por todos os males da Era Moderna (e.g. expansão colonial; destruição de fontes e recursos não-renováveis; reificação de identidades sexuais; distinções de classe; pegada antropológica da espécie humana), afirmando que:

> *Precisamos pelo menos de dar crédito ao dualismo não apenas pela sua aposta de que a natureza está sujeita a leis próprias, mas, também, pelo seu formidável estímulo ao desenvolvimento das ciências naturais. Estamos-lhe igualmente em dívida não só pela crença de que a humanidade se torna gradualmente civilizada, aumentando o seu controlo sobre a natureza e disciplinando os seus instintos de forma mais eficiente, mas, do mesmo modo, por certas vantagens, em particular políticas, geradas por uma aspiração ao progresso.*[10]

[10] No seguimento deste pensamento, Raymond Williams (1980, pp. 76-77) apontou, de igual modo, que a natureza tinha de ser vista como separada do ser humano para diversos propósitos: a distinção prática entre *Natureza* e *Deus* foi, possivelmente, o que *tornou viável descrever os processos naturais nos seus próprios termos; examiná-los sem qualquer suposição prévia de propósito, mas simplesmente como processos ou, para usar um termo historicamente anterior, como máquinas*. Parte desta descoberta, de como a natureza funcionava e do que a fez *tiquetaquear*, foi concebida não só passivamente – *uma mente separada observando a matéria separada; o ser humano olhando para a natureza* – mas, sobretudo, ativamente – *não apenas observação, mas experimento; e, claro, não apenas a ciência, o conhecimento 'puro' da natureza, mas, também, a ciência aplicada, a intervenção consciente para fins humanos*. O melhoramento agrícola e a *Revolução Industrial* decorreram precisamente desta ênfase, e muitos dos seus efeitos práticos dependeram de ver a natureza como um conjunto de objetos sobre os quais o ser humano podia operar.

Independentemente disso, dominada ora por conceções religiosas, ora por noções científicas, em atitudes de temor e reverência, curiosidade e admiração, estudo e conhecimento, manipulação e comunhão (Castro, 2010, p. 129) – sem dúvida, o *caminho da natureza* não fez mais do que se afirmar![11] – Com tal força que, no decorrer das diversas épocas, o arcabouço conceptual e metodológico no qual se basearam as considerações filosóficas acerca do *mundo natural* parecem ter oscilado quase sempre entre duas tendências opostas: por um lado, uma tendência marcada pelos *vitalistas* (e.g. Pitágoras; Aristóteles), *idealistas* (e.g. Immanuel Kant; Georg Friedrich Hegel; Arthur Schopenhauer) e *românticos* (e.g. Johann Wolfgang von Goethe; Friedrich von Schelling), que estenderam o conceito de *organismo* aos seres aparentemente inanimados, situando o princípio do movimento da natureza no interior dos próprios corpos que se movem, conectando cada parte do *Cosmos* por meio de uma ordem imanente à própria natureza – isto é, uma tendência que pensa a natureza como *divina*, *animada* ou como um imenso *organismo vivo*. Por outro lado, os *atomistas* (e.g. Demócrito; Epicuro), *racionalistas* (e.g. René Descartes; Baruch de Spinoza; Gottfried Leibniz) e *mecanicistas* (e.g. Francis Bacon; Thomas Hobbes; John Locke), que transformaram a natureza numa máquina sem vida própria, cujo movimento é sempre causado por fatores alheios – e aqui estamos perante uma tendência que concebe a natureza

[11] De uma conceção *mítica* da natureza dos povos ditos *primitivos* – à *natureza orgânica* dos gregos – à *natureza sobrenatural*, fortemente influenciada pelo pensamento judaico-cristão (que, progressivamente, acabaria por ser superada) – até à *máquina inteligente* do mundo moderno implementada a partir de um modo de pensar e agir totalmente novo e, consequentemente, marcada pelas profundas mudanças nas relações sociais, políticas, económicas e científicas provocadas pela *Revolução Industrial*. Ver, novamente, *Ciência e Filosofia: A Ideia de Natureza* (1986) de Collingwood, que faz uma revisão histórica do conceito de *natureza*, desde as suas origens gregas até à Modernidade, apresentando-se como um estudo analítico e não crítico acerca do modo como no século XX a ideologia naturalista se transformou, insensivelmente, numa ideologia histórica, tomando, de certa forma, o sentido histórico como o revezamento ideológico da natureza. Ver também, *História da ideia de natureza* (2002) do teórico francês Robert Lenoble, uma obra inacabada, editada após a morte do autor, que aborda, sobretudo, a ideia de natureza na filosofia greco-latina e na filosofia moderna (Renascimento e século XVII).

como uma grande *máquina secularizada, desprovida de alma* e de *ser* próprio (Gonçalves, 2006a, pp. 7-10).

Manifestamente, muitos foram os autores que, na tentativa de definir a *natureza* – o seu sentido, o seu significado e, principalmente, a sua origem – dedicaram parte das suas pesquisas ao aprofundamento exaustivo e detalhado em torno das suas mais variadas conceções produzidas ao longo da história ocidental.[12] Sendo de ressalvar que, não obstante as notáveis transformações e os profundos abalos na sua significação, a aceção do termo prevalece enraizada nos princípios fundamentais de todo o conhecimento – enquanto *alteridade* fundamental para a humanidade (Soper, 1995, p. 15). Isto é o mesmo que dizer que a *natureza* – entendida como o nosso primeiro ambiente – continua a ser a nossa fonte primordial de conhecimento externo, bem como, o assunto das nossas especulações acerca de nós mesmos em relação a tudo o resto (Crowe, 1997, p. 4). A história da natureza é também a história do próprio ser humano, já que este não se relaciona com ela ou a conhece de uma maneira isolada, abstrata ou genérica, mas, sobretudo, segundo as necessidades impostas pelo relacionamento que mantêm entre si (Carvalho, 2003, p. 19). Uma história que – como colocada pelo teórico francês Robert Lenoble – é, ao mesmo tempo, sobre a consciência do mundo, a libertação de medos e angústias, de magias e da aceitação de leis mecânicas que regulam o cosmos – algo que exprime menos uma realidade passiva do que uma atitude do ser humano perante as coisas (Lenoble cit. Beaude, 2002, pp. 13-24). E, neste sentido, não existe uma *natureza em si* (Lenoble, 2002, p. 200), existe apenas uma *natureza pensada* que acarreta, implicitamente, uma participação do sujeito pensante sem o qual não poderíamos colocar sequer a sua existência (Lenoble cit. Beaude, 2002, pp.

[12] Para além dos autores anteriormente citados, nomeadamente, Collingwood e Lenoble, consultar, por exemplo, *O conceito de natureza na história do pensamento ocidental* (2000) do filósofo suíço Thomas Kesselring que, de igual modo, traça a história do conceito de *natureza* no Ocidente, cobrindo o período que vai da Antiguidade Clássica até ao final do século XX, mediante a análise de cinco períodos específicos: Antiguidade Grega; Idade Média; primeira fase da Modernidade; segunda fase da Modernidade (séc. XIX e início do séc. XX); e últimas décadas do século XX.



Fig. 14 Maria Regina Ramos, Levantamento fotográfico da Mata Nacional do Camarido, Caminha (Portugal), em janeiro de 2023 – num período marcado por fenómenos de chuvas extremas que alagaram cerca de 55% dos seus 164 hectares de floresta, retratando um estado progressivo de impermeabilização do solo que se estendeu durante vários meses até voltar a conseguir atingir a sua total absorção. © Fotografia da autora.

16-17).[13] Em sinal de concordância com Lenoble, encontramos em *O conceito de Natureza* (1994, pp. 7-8) do filósofo britânico Alfred North Whitehead uma posição que distingue duas formas de pensar a natureza: – homogeneamente, quando pensamos *sobre a natureza sem pensar sobre o pensamento*; e – heterogeneamente, quando pensamos *na natureza conjuntamente com o pensamento sobre o facto de a natureza ser alvo de pensamento.* Um empirismo que, segundo o autor, atribui à apreensão do sensível o papel de vincular a nossa mente ao espaço tomado pela natureza:

> *Reina hoje na filosofia e na ciência uma apática aquiescência com a conclusão de que é impossível produzir qualquer relato coerente da natureza tal como nos é revelada na apreensão sensível, sem trazer à tona, de maneira forçada, as relações da mesma com a mente. O relato contemporâneo da natureza não é, como deveria ser, um mero relato daquilo que a mente conhece acerca da natureza, mas é também confundido com um relato acerca da ação da natureza sobre a mente* (1994, p. 35).[14]

[13] Segundo Lenoble *a história mostra-nos que só uma extrapolação esquematizante permite imaginar que a natureza tem um sentido qualquer independentemente da representação dos sujeitos pensantes. A 'natureza em si' não passa de uma abstração. Não encontramos senão uma ideia de natureza, que toma 'sentidos radicalmente diferentes segundo as épocas e os seres humanos'* (Lenoble cit. Beaude, 2002, p. 17).

[14] Por outras palavras, *natureza é aquilo que observamos pela perceção obtida através dos sentidos. Nessa perceção sensível, estamos cónscios de algo que não é pensamento e que é contido em si mesmo com relação ao pensamento. (…) Significa que, na perceção sensível, a natureza é revelada como um complexo de entidades cujas relações mútuas são passíveis de expressão no pensamento sem referência à mente, ou seja, sem referência quer à apreensão sensível quer ao pensamento* (Whitehead, 1994, pp. 7 & 9). Em suma: *Nenhuma característica da natureza imediatamente apresentada ao conhecimento pela apreensão sensível pode ser explicada. É impenetrável ao pensamento, no sentido de que o seu peculiar carácter essencial que se introduz na experiência através da apreensão sensível é, para o pensamento, o simples guardião da sua individualidade enquanto simples entidade. (...) Nesse sentido, a estrutura do complexo natural jamais pode ser completada em pensamento, da mesma forma como os fatores de um facto jamais podem ser exauridos na apreensão sensível. A inexauribilidade é um carácter essencial do nosso conhecimento da natureza* (Whitehead, 1994, pp. 18-19).

Ao invés de uma definição de *natureza* compreendida como o *estado primitivo da existência*, intacto e sem influência de qualquer tipo de civilização ou artificialidade, Lenoble e Whitehead revelam como o nosso entendimento do *mundo natural* dependerá sempre da perceção que temos dele, de nós próprios e, por conseguinte, da finalidade que lhe é atribuído mediante as necessidades e os objetivos resultantes das nossas relações sociais e culturais (Carvalho, 2003, pp. 4-8).[15] A história desses discursos, em grande parte uma história das diferentes construções que somos convidados a colocar sobre eles, reforça precisamente isso – a impossibilidade de pensarmos a natureza sem, forçosamente, estar impregnada de artifício (Merleau-Ponty, 2000, p. 138). Quaisquer que sejam as definições, explicações ou respostas apresentadas pelos diversos agrupamentos humanos, sociedades, culturas ou classes sociais no decurso da história, a transformação cultural da linguagem mostra-nos como a nossa compreensão atual da natureza deriva de um conjunto imensamente complicado de ideias ligadas a muitos dos *conceitos-chave* do pensamento ocidental (Williams cit. Macnaghten & Urry, 1995, p. 205). E, embora as definições que encontramos hoje nos nossos dicionários – como algumas das apresentadas anteriormente – representem conquistas laboriosamente obtidas por meio de um longo esforço do pensamento, a irredutibilidade do significado parece ser sua condição permanente! Lenoble (2002, p. 183) considera mesmo não existir um comprometimento com nenhuma definição precisa do termo que, muitas vezes, é definido como *'o conjunto das coisas que existem naturalmente' e se, para obter mais esclarecimentos, procuramos uma explicação no advérbio 'naturalmente', encontramos: Naturalmente: pe-*

[15] *Na natureza, os primitivos procuravam compreender a vontade dos deuses, do mar, dos vulcões e dos rios; Aristóteles, uma hierarquia de formas organizadas; Descartes e os Modernos, as alavancas de uma máquina em que 'tudo se passa por número e movimento'.* – Estes são alguns exemplos apontados por Lenoble (2002, p. 28) para demonstrar que, se por um lado, o mundo físico permanece idêntico a ele mesmo, pelo contrário, no decorrer das diversas épocas tomou rostos completamente diferentes para o ser humano. Numa frase, *sempre se observou a Natureza, só que não era a mesma.*

las forças da natureza, de modo natural'. Estamos perante aquilo a que poderíamos chamar de *tautologia* ou, como descrito pelo autor (2002, pp. 183-184), uma *jigajoga* de conceitos que refletem uns sobre os outros sem alcançar a menor realidade, onde *natureza remete para naturalmente, naturalmente para natureza*, fazendo com que o pensamento só comece, pois, quando se tenta sair deste círculo, já que *este esforço do pensamento para definir este termo que nos parece tão claro, não é menos característico que este malogro das definições verbais que, dizíamos, se refletem sobre elas mesmas*.

Atendendo a que todas as palavras foram inventadas historicamente por pessoas nas suas múltiplas estratégias de enfrentamento – *é justo dizer que antes da palavra ser inventada não existia 'natureza'* (Evernden, 1992, p. 89). Claramente, existiam as entidades e fenómenos que, no presente, atribuímos ao *mundo natural*, mas as pessoas não estavam conscientes da existência de qualquer entidade abstrata como – *natureza* – no sentido de uma categoria ou recipiente que permite ao seu usuário conceber uma coisa como única e discernível (Evernden, 1992, p. 89). Como os linguistas rapidamente nos lembrarão, o significado de *natureza* assume as particularidades das ocasiões de referência, e estas são tanto geradas na mente do falante para os usos em questão, como encontradas no mundo externo: *A 'natureza' não é tanto algo que existe, mas uma categoria que inventamos para colocar as coisas; e reinventamos a categoria com os nossos modelos mutáveis que descrevem esta coleção chamada 'natureza', dependendo da mentalidade de quem vê* (Rolston III, 1997, p. 41).[16] Com o mesmo sentido de argumentação, as afirmações do sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard (1981, pp. 200-201) – de que *não há natureza lá fora* e que *o nosso verdadeiro ambiente é o universo da comunicação* – sintetizam, de forma axiomática, as declarações tecidas pelos teóricos e professores americanos Jane Bennett e William Chaloupka em *In the Nature of Things* (1993, p. 5) – de que *a natureza, como tudo o mais de que falamos, é antes de mais nada um artefacto da linguagem*. Não mais representando-a, a linguagem é aqui entendida como constituindo a natureza, aparecendo não tanto como uma tentativa humana de se comunicar e de descrever as formas que existem além de si, mas como ela mesma constituindo a realidade (Kidner, 2000, p. 7). De acordo com o filósofo americano Hilary Putnam (1978, p. 32) – *existe um mundo real, mas só podemos descrevê-lo em termos dos nossos próprios esquemas-conceptuais* [representacionais e significacionais]. E continua: *tudo foi conceptualmente contaminado* (1978, p. 44) – a ordem do saber, ao passo que fomos conhecendo o mundo, criando as nossas categorias (isso é epistemologia); – e a ordem do ser, conforme o mundo foi criando essas espécies naturais (isso é ontologia) (Rolston III, 1997, p. 54). Mas, se como afirma Lenoble (2002, p. 77), *nos quisermos desligar do sortilégio verbal da palavra inalterada e seguir as metamorfoses desse habitat que o ser humano tomou sucessivamente pelo seu, podemos ter por absolutamente certo de que a representação da Natureza, que prevalece em cada caso dado, vai influenciar todos os espíritos: sábios e artistas*. Consideramos, pois, à semelhança do proposto pela historiadora da ciência americana Lorraine Daston em *Against Nature* (2019, p. 7), que a *utilidade do conceito depende da complexidade da palavra.* – Uma palavra que, apesar de capturada por um emaranhado de significados[17], possui, no entanto, um sentido que é ao mesmo tempo antigo, duradouro e poderoso, pelo menos na maioria das principais línguas europeias: *a natureza como a essência de uma coisa, aquilo que a torna o que é e não outra coisa, a sua carteira de identidade ontológica* (Daston, 2019, p. 7).

Numa breve referência à raiz etimológica da palavra, e em conformidade com o filósofo francês Merleau-Ponty (2000, p. 4), o termo *natureza* deriva do verbo grego *φύω* (foneticamente *fío*), que significa *nascer, brotar, crescer*, numa alusão ao vegetal e, por conseguinte, a uma ideia de es-

[16] O autor usa como exemplo o facto de a chuva significar, por exemplo, para um meteorologista um fenómeno hidrológico, mas para os pastores islâmicos preocupados com a seca e o gado faminto uma oração respondida (1997, p. 41).

[17] Para Daston (2019, p. 7), *como todas as palavras verdadeiramente interessantes, 'natureza' é um mil-folhas de significados. Pode referir-se a tudo no universo (às vezes incluindo e às vezes excluindo os seres humanos), ao que é inato em vez de cultivado, ao selvagem em vez do civilizado, às matérias-primas em oposição aos produtos refinados, ao espontâneo em oposição ao sofisticado, ao que é nativo e não ao estrangeiro, ao mundo material sem divindade, a uma deusa fecunda e muito mais, dependendo da época e do contexto.*

pontaneidade criativa, de nascimento e de desenvolvimento harmonioso.[18] O autor acrescenta também a relação desta aceção com o verbo latino *nascor* (i.e. *nascer*, *viver*), demonstrando de forma fundamentada a possibilidade do sentido primordial do termo ter-se fixado, justamente, a partir desta noção (*nascer*) presente em ambas as línguas grega e latina (2000, p. 4). Origens que, segundo o filósofo americano Holmes Rolston III (1997, p. 41), sobrevivem nas conceções de *grávida*, *gênese* e *nativo* – é tudo o que foi gerado ou vem a ser (*γίγνομαι*), a referência é mais ou menos a tudo o que existe, sendo que as classes de contraste são talvez o *mundo sobrenatural* e, também, em alguns sentidos, o *mundo cultural* ou o *mundo dos artefactos*. Por sua vez, Collingwood (1986, pp. 52-53) reconhece um outro significado como próprio e original para além do sentido coletivo de totalidade em que a *natureza* (*φύσις*) é usada na linguagem moderna, nomeadamente, aquele que se refere não ao *conjunto de coisas naturais*, mas, na exata aceção da palavra, a um *principium* (*αρχή*) ou *fonte*, algo imanente ou intimamente pertencente a uma coisa que é a causa do seu comportamento. Esta ideia de *fonte* é igualmente corroborada por Rolston III (1997, p. 43), que considera ser a conotação fundamental da palavra (*natureza*), no sentido em que denota com sucesso um mundo gerado espontaneamente que encontramos ao produzir uma convicção de que ele nos precede e nos rodeia. O autor (1997, p. 43) lembra-nos ainda que, apesar deste último sentido se ter afirmado como primordial ao longo de toda a história da literatura grega, mais tarde, e muito frequentemente, também adquiriu o significado secundário de totalidade ou agregado das coisas naturais, aproximando-se – como sinónimo – do vocábulo *mundo* (*κόσμος*).

Do mesmo modo, também Terry Eagleton (2003, p. 16) se lançou na busca de um sentido para a palavra *natureza*, apresentando, contrariamente a Merleau-Ponty e Collingwood, uma definição a partir da discus-

[18] *Existe natureza por toda a parte onde há uma vida que tem um sentido, mas onde, porém, não existe pensamento; daí o parentesco com o vegetal: é natureza o que tem um sentido, sem que esse sentido tenha sido estabelecido pelo pensamento. É a autoprodução de um sentido* (Merleau-Ponty, 2000, p. 4).







Fig. 15 Maria Regina Ramos, Levantamento fotográfico de algumas das ações de reflorestação da Mata Nacional do Camarido, Caminha (Portugal), em março de 2024, após limpezas intensivas, ao abrigo do plano de gestão e reestruturação florestal aprovado em 2011 pelo ICNF - Instituto de Conservação da Natureza e das Florestas. © Fotografia da autora.



são da ideia de cultura: *Tal como a cultura, a palavra* [natureza] *significa quer o que está à nossa volta, quer o que existe dentro de nós*. Alertando-nos, de um modo bastante perspicaz, para a dívida que o significado do vocábulo *cultura* apresenta para com a aceção de *natureza*, o autor vai mais longe, asseverando que:

> *embora seja atualmente moda encarar a natureza como um derivado da cultura, de um ponto de vista etimológico cultura é um conceito que deriva da natureza. Um dos seus significados originários é 'lavoura', ou ocupação com o crescimento natural. (...) A palavra 'coulter', que é cognata de 'cultura', significa a lâmina do arado. Derivámos, assim, a palavra que utilizamos para descrever as mais elevadas atividades humanas, do trabalho e da agricultura, das colheitas e do cultivo* (2003, p. 11).[19]

Ora, se como vimos até agora, muitas das definições que envolvem o ser humano (frequentemente, sob a forma de *cultura*, *sociedade* ou *civilização*) parecem enfatizar essa distinção que nos impede de nos aproximarmos da natureza – por meio da objeção de que o humano é, acima de tudo um ser cultural e, *portanto, jamais se poderá dizer, de forma demasiado grosseira, que ele pertence a ela* (Latour, 2020, p. 33) – a argumentação apresentada por Eagleton mostra-nos como, na sua oposição mútua, é possível encontrar uma definição das suas qualidades positivas e, ao mesmo tempo, um significado aparentemente evidente que é, sobremaneira, amplificado pela sua conjunção. Logo, entre o que é dado naturalmente e aquilo que é inventado (o artificial), entre o que é ditado pela natureza e aquilo que é instigado humanamente (o cultural ou convencional), encontramos dois domínios – a *natureza* e o *artifício* – que são, ao mesmo tempo, distintos e impossíveis de separar por completo: *A natureza produz cultura que altera a natureza (...) a cultura é vista como o veículo da constante autotransformação da natureza* (Eagleton, 2003, p. 13). Não tentemos pois – citando o sociólogo e antropólogo francês Bruno Latour (2020, pp. 34-35):

> *definir apenas a natureza, porque teremos de definir também o termo 'cultura' (o humano é o que escapa à natureza: um pouco,*

[19] No âmbito do seu desdobramento semântico e, segundo Eagleton (2003, p. 12), a palavra cartografa, assim, a própria transição da humanidade de uma existência rural para uma existência urbana.

Fig. 16 Maria Regina Ramos, Levantamento fotográfico de algumas das ações de limpeza intensivas levadas a cabo em outubro de 2023 na Mata Nacional do Camarido, Caminha (Portugal), ao abrigo do plano de gestão e reestruturação florestal aprovado em 2011 pelo ICNF – Instituto de Conservação da Natureza e das Florestas. © Fotografia da autora.

muito, apaixonadamente); não tentemos definir apenas 'cultura', porque de imediato teremos de definir também 'natureza' (o humano é o que não pode 'escapar totalmente' das restrições da natureza). O que significa que não estamos lidando com domínios, mas com um e o mesmo conceito separado em duas partes que se encontram ligadas, por assim dizer, por um forte elástico. Na tradição ocidental, jamais se fala de um sem falar do outro: não há outra natureza senão esta definição da cultura, e não há outra cultura senão esta definição da natureza. Elas nasceram juntas, tão inseparáveis quanto irmãos siameses que se abraçariam ou se golpeariam até sangrar sem deixar de pertencer ao mesmo tronco.

Mesmo partindo de uma língua que faz uso da oposição, talvez aqui devêssemos falar, em lugar de um dualismo, antes, e mais corretamente de um – *diadismo* – uma conceção segundo a qual uma distinção é igualmente mantida não para incorporar a superioridade da cultura sobre a natureza (alicerce do pensamento antropocêntrico) ou vice-versa (como, às vezes, é acusado o não-antropocentrismo), mas simplesmente para marcar a diferença ontológica entre aquilo que pertence à humanidade (i.e. produtos culturais, por hipótese, que resultam de intenções, atividades e/ou manipulações humanas) e aquilo que não lhe pertence – *natureza* – (i.e. processos e produtos naturais que, em princípio, passam a existir, continuam a existir e deixam de existir inteiramente independente do controle, intencionalidade, manipulação ou intervenção/transformação humana) (Lee, 2005, p. 56).

Certamente, a ideia de cultura tomou forma mais tarde do que a ideia de natureza, mas o seu desenvolvimento não foi menos contingente, e o movimento no decurso do qual o alcance dos seus significados veio a ser restringido foi igualmente complexo (Descola, 2013, p. 46).[20] A sociedade humana foi naturalmente um elo nessa sequência, surgindo sob dois aspetos – como *operador da natureza* e como *organização autónoma* – que, através das artes, das técnicas, das disciplinas poéticas ou míticas procurou sintetizar *as tentativas feitas no decorrer da história para inserir os seres humanos coligados no movimento dos fenómenos cósmicos e os fenómenos cósmicos no movimento dos seres humanos, indo além dos limites marcados* (Moscovici, 1975, pp. 352 & 354). Por outras palavras, *associados para escapar à natureza e para submeter as suas forças e criaturas, agora estranhas*, os seres humanos construíram um meio diferente – o do *artifício* – que lhe serviu de meio próprio – a *sociedade* – a qual veio comprovar o seu poder de intervenção e de domínio sobre o meio natural (Moscovici, 1975, p. 325). *Onde nada se via senão uma sepultura, um vazio e um abismo entre o primata e o ser humano,* [surgiu] *o vale fértil da hominização* (Morin, 2005, p. 63).[21] *Um processo evolutivo que* [desembocou] – *deliberada ou acidentalmente, não importa – num ser que* [rompeu] *com a própria natureza de onde saiu* [e que, na realidade, nunca abandonamos] (Soffiati, 2008, p. 23), instaurando, através de um salto majestoso, a técnica, a linguagem, a sociedade e a cultura.

[20] Tradicionalmente, enquanto forma de subjetividade universal, *cultura* descrevia aqueles valores por todos partilhados, por motivo apenas da nossa humanidade comum. A partir da década de 1960, porém, a palavra girou sobre o seu próprio eixo, passando a significar exatamente o oposto. Segundo Eagleton (2003, p. 57), *hoje significa a afirmação de uma identidade específica – nacional, sexual, étnica, regional – em vez da sua superação. (...) Para as três formas de política radical que têm dominado a agenda global ao longo das últimas décadas – o nacionalismo revolucionário, o feminismo e o conflito étnico – cultura enquanto signo, imagem, significado, valor, identidade, solidariedade e autoexpressão é a própria moeda do combate político e não a sua alternativa Olímpica.*

[21] A *hominização* corresponde à transformação complexa, lenta e multidimensional que ocorreu no processo de evolução física e intelectual de um primata ainda desconhecido até à forma atual do ser humano. Uma evolução biológica e cultural que, desde as suas origens não parou de avançar pela locomoção bípede e pela postura ereta – dois polos inter-relacionados e interferentes de progressão do fenómeno global da *hominização* – que implicaram mudanças anatómicas e neurofisiológicas indispensáveis ao ser humano: a posição vertical libertou a mão, a mão libertou a mandíbula, a verticalização e a libertação da mandíbula isentaram a cai-

– Eis o paradigma cientificista e antropocêntrico formulado no século XVII, cujo amadurecimento progressivo seria o resultado de um processo longo de múltiplas filtragens e ruturas (Soffiati, 2008, p. 23), em virtude de uma inclinação fundamental do ser humano para a criatividade e o desejo de moldar o mundo.[22]

Como reiterado por Moscovici, aquilo que o ser humano atinge por seu intermédio deixou, por isso de pertencer aos circuitos naturais:

xa craniana dos esforços mecânicos que, até então, pesavam sobre ela, que foi alargada em benefício de um inquilino de maior volume, abrindo assim novos caminhos ao processo evolutivo (Moscovici, 1975, p. 345). Dito de outro modo, é o resultado de *múltiplas inter-relações, interações e interferências existentes entre fatores genéticos, ecológicos, práticos, cerebrais, sociais e culturais (...) que acabará por conduzir ao aparecimento no nosso planeta do 'homo sapiens'* (Morin, 2005, p. 65). Na verdade, *o que se desenvolve ao longo do período da hominização (...) é a aptidão natural para a cultura e a aptidão cultural para o desenvolvimento da natureza humana* (Morin, 2005, p. 102). Sendo que, quando surge o *sapiens*, o ser humano já é *socius*, *faber* e *loquens* (Morin, 2005, p. 113).

[22] Historicamente, nas sociedades ocidentais, a relação entre *cultura* e *natureza* regeu-se, sobretudo, a partir de uma ideologia de dominação do mundo natural, de uma fé nos recursos infinitos da tecnologia como provedora do bem-estar e, por último, de uma leitura *produtivista* dos elementos *não-humanos* do ecossistema (Barbosa & Drummond, 1994, p. 270). Como forma de responder aos seus ideais e àquilo que entende ser as suas necessidades, a superioridade humana sobre o meio ambiente manifestou-se, precisamente, pela imposição de um ritmo cultural – considerado um requisito civilizatório – no manejo do mundo físico, ignorando os ritmos naturais sob a tónica de que a cultura deve englobar e dominar a natureza. De várias formas, os conhecimentos, as artes e a produção nascem precisamente desse combate (Moscovici, 1975, p. 325). Mais recentemente, autores contemporâneos, como o geógrafo e cientista brasileiro Milton Santos (1996, pp. 186-192), veem na história da sociedade uma progressiva substituição do meio natural por um meio cada vez mais artificializado, em direção à afirmação de um meio técnico-científico-informacional. Ideia que, nas palavras de Moscovici (1975, p. 327), significa simplesmente que *a sociedade é uma modalidade de esquecimento da natureza*.

à maneira desses objetos ready-made, insignificantes, banais, abandonados, que o artista, pelo simples facto de distingui-los e separá-los do seu meio para incorporá-los à sua obra, transforma em objetos de arte. O contraste entre o dado e o produzido exprime não tanto o ato quanto o ator, a cuja presença ou a cuja ausência se relacionam esforços. Tudo o que remete a uma intromissão, a uma ingerência humana, rompe com a natureza e dela afasta [num movimento que, ao mesmo tempo, se aproxima] *(...) Tudo o que se arranca do seu domínio é transfundido no da sociedade* [sem perder, contudo, essa marca indelével, enquanto produto da natureza].

(Moscovici, 1972, pp. 325-326)

Embora, em termos históricos, a justaposição entre *natureza* e *sociedade* só tenha atingido o seu desenvolvimento máximo no século XIX no Ocidente[23] (Macnaghten & Urry, 1995, p. 204), de acordo com Descola (2013, p. 46), a nossa explicação genealógica do dualismo só ficaria completa no início do século XX com o advento da noção de – *cultura* – momento em que adquire a sua forma definitiva e eficácia operacional. Todavia, como refere o autor (2013, p. 52), não se segue necessariamente que as pessoas anteriores e de outros lugares fossem, na prática, incapazes de discriminar entre as duas ordens de realidade que classificamos usando esses termos. Acima de tudo, *uma perspetiva histórica e ideológica ensina-nos que não existe uma verdade única, objetiva e monolítica sobre as relações sociedade-natureza/meio ambiente, como alguns pesquisadores nos podem fazer acreditar. Existem verdades diferentes para grupos diferentes de pessoas e com ideologias diferentes* (Pepper, 1996, pp. 3-4). Afinal de contas, a distinção entre o que seria natural e aquilo que seria cultural não faz o menor sentido, por exemplo, para os índios da Amazónia ou do Norte do Canadá, as tribos das montanhas do Vietname ou os aborígenes australianos, uma vez que no mundo deles, tudo é natural e cultural ao mesmo tempo (Descola, 2007, p. 22).[24]

A propósito deste assunto, o antropólogo americano Roy Wagner em *The Invention of Culture* (1981, p. 142) observa que as culturas na periferia do Ocidente moderno *não contrastam com a nossa cultura nem oferecem contra-exemplos a ela, como um sistema total de conceptualização; mas sim, convidam a uma comparação com 'outras formas' de lidar com a nossa própria realidade.* Se

[23] A modernidade envolveu a crença de que o progresso humano deveria ser medido e avaliado em termos da dominação humana da *natureza* e não através de qualquer tentativa de transformar a relação entre os seres humanos e o mundo natural. Esta visão pressupôs a doutrina do excecionalismo humano, nomeadamente, que os humanos são fundamentalmente diferentes e superiores a todas as outras espécies; que as pessoas podem determinar os seus próprios destinos e aprender o que for necessário para alcançá-los; que o mundo é vasto e apresenta oportunidades ilimitadas; e que a história da sociedade humana é a de um progresso sem fim (Macnaghten & Urry, 1995, p. 205).

[24] Conferência - *Outras naturezas, outras culturas* (pp. 5-58) – proferida a 3 de fevereiro de 2007, no *Théâtre Public de Montreuil*, situado nos arredores de Paris, França, seguida de uma sessão de perguntas e respostas. Posteriormente, foi transcrita na íntegra, podendo, atualmente, ser consultada no link disponibilizado na listagem final da bibliografia.

durante muito tempo, os povos ditos *primitivos* foram considerados radicalmente *outros* e, consequentemente, foram usados como contraponto à moralidade cívica ou como modelos de virtudes agora desaparecidas, segundo Descola (2013, p. 50) hoje são considerados *vizinhos quase transparentes (…) esboços preliminares de cidadãos, protonaturalistas, quase historiadores e economistas nascentes*. Esta mudança de paradigma, mostrou-se evidente na própria definição de *cultura*[25], inicialmente encarada como uma característica distintiva da condição humana – isto é, como o *'todo complexo'*, nas famosas palavras do antropólogo britânico Edward B. Tylor em *Primitive Culture* (1871, p. 1) – *que inclui o conhecimento, crenças, arte, moral, lei, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo ser humano como membro da sociedade*. Mas que, na virada do século XX, a partir do trabalho etnográfico do antropólogo americano Franz Boas, foi substituída pela ideia de que cada povo constitui uma configuração única e coerente de características materiais e intelectuais sancionadas pela tradição, sendo essa tradição típica de um determinado modo de vida enraizada nas categorias específicas de uma língua e responsável pela especificidade do comportamento individual e coletivo dos seus membros (Descola, 2013, p. 46). Dito de outra forma, a ênfase teleológica mudou da fé num progresso contínuo nas maneiras e costumes, para a suposição de que cada cultura se inclina para a sua própria conservação e para a perpetuação do seu próprio *espírito de povo* (Descola, 2013, pp. 47-48). Passamos de uma conceção de *cultura* no singular – o atributo por excelência da humanidade, e de onde deriva grande parte da sua fertilidade no que diz respeito à sua oposição à natureza – para *culturas* no plural – como uma infinidade de realizações particulares, onde todos os modos de vida são igualmente válidos. E, portanto, se a *cultura* foi uma noção demasiado seleta, hoje – como denota o professor e crítico literário palestino Edward Said (1993, p. xxix) – possui a inconsistência de um ter-

[25] Ver o famoso inventário crítico – *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions* (1952) – dos antropólogos americanos Alfred Kroeber e Clyde Kluckhohn, que denotam, num total de 164 significados aceites, a maior parte das definições atribuídas hoje à palavra – *cultura*.

mo que deixa muito pouco de fora[26], uma vez que, no contexto atual, *todas as culturas estão interligadas; nenhuma é singular e pura, todas são híbridas, heterogéneas, extraordinariamente diferenciadas e não monolíticas*. Em suma, *são outras pessoas*.[27] Ou melhor dizendo, *um modo de vida social, popular e tradicional, caracterizado por uma qualidade que perpassa tudo e leva a que uma pessoa se sinta enraizada ou em casa* (Herder cit. Hartman, 1997, p. 211). Posto que a nossa cultura é tudo, então é correto e inevitável que a *naturalizemos* [e *artificializemos*] como se fosse absoluta (Fish cit. Eagleton, 2003, p. 124). – Ao humanizar a natureza também nos *naturalizamos*, no sentido em que, *ao criar o mundo objetivo da nossa existência, também determinamos a natureza até das nossas respostas sensoriais mais imediatas a ele* (Marx cit. Soper, 1995, p. 46). Evidentemente, sabemos o que sabemos de uma forma humanizada, pois – como aponta Putnam (1981, p. 55) – *não podemos sair da nossa pele para alcançar o que realmente está lá. Não podemos sair da nossa cultura para fazer comparações sem cultura.* [Não podemos ver uma paisagem sem o nosso olhar como observador.] *É impossível ir além da experiência sensorial da consciência; tudo o que podemos fazer é analisar os acontecimentos, as suas regularidades e particularidades, dentro do sensório da experiência consciente*. Neste ponto, percebemos que a nossa capacidade para a cultura e para a história não é algo que pura e simplesmente se acrescenta à nossa natureza, mas algo que se encontra na sua própria raiz, uma vez que, se por um lado, o papel desempenhado pelo ser humano na formação dos estados de natureza materializa a presença e a ação da sociedade humana, por outro lado, manifesta a difusão do social sobre a *árvore da vida* (Moscovici, 1975, p. 350).

[26] De acordo com o teórico e crítico literário alemão-americano Geoffrey Hartman, em *The Fateful Question of Culture* (1997, p. 211), agora temos *a cultura da fotografia, a cultura das armas, a cultura dos serviços, a cultura de museu, a cultura dos surdos, a cultura do futebol (...) a cultura da dependência, a cultura da dor, a cultura da amnésia, etc.*

[27] A frase alude à célebre formulação de Raymond Williams (1960, p. 319) – *Masses are other people* – em *Culture and Society, 1780-1950*, publicado originalmente em 1958.

Ainda etimologicamente falando, e em concordância com Eagleton (2003, pp. 12-13), se a raiz latina do vocábulo *cultura* é *colere* – que pode significar tudo, desde *cultivar* e *habitar*, até *prestar culto* e *proteger*, ou, mais concretamente:

> *a procura ativa de crescimento natural – a palavra sugere, então, uma dialética entre o artificial e o natural, aquilo que fazemos ao mundo e aquilo que o mundo nos faz. (...) Trata-se, assim, não tanto de desconstruir a oposição entre cultura e natureza quanto de reconhecer que o termo 'cultura' é já, em si mesmo, essa desconstrução.*

Nestes termos, é tão implausível considerar a cultura como um mero fruto da natureza como o é conceber a natureza como mera construção da cultura (Eagleton, 2003, p. 135). O que significa que, se parte do sentido da palavra *natureza* é recordar-nos o *continuum* entre nós próprios e aquilo que nos rodeia, a palavra *cultura* é útil para realçar a diferença (Eagleton, 2003, p. 17), porque não usamos simplesmente o termo *natureza* para nos referirmos a um domínio espacial externo, a partir do qual nós e os nossos trabalhos estamos claramente delineados. Também o usamos em referência àquela totalidade do ser da qual, em certo sentido, nos concebemos como parte (Soper, 1995, p. 21): *assemelhamo-nos à natureza na medida em que nós, tal como ela, podemos ser moldados, mas distinguimo-nos dela na medida em que* [introduzimos] *no mundo um grau de auto-reflexibilidade ao qual o resto da natureza não pode aspirar* (Eagleton, 2003, pp. 16-17).[28] Sob esta tónica, *a natureza já não é apenas a matéria do*

[28] *Trata-se de uma noção epistemologicamente 'realista', na medida em que pressupõe a existência de uma natureza ou matéria-prima para além de nós próprios, isto é, com a sua própria existência autónoma, o que lhe confere algo da recalcitração da natureza; mas tem também uma dimensão 'cons-*

mundo, mas a perigosamente apetecível matéria do eu (Eagleton, 2003, p. 16). É tanto aquilo que não somos quanto aquilo que somos (Soper, 1995, p. 21), o que levanta as seguintes questões: – Será legítimo afirmarmos que esse convencionalismo a que chamamos *natureza* está hoje mais próximo de qualquer coisa que, na sua essência, é já artificializado? – Poderá o conceito de *natureza* ser pensado fora da esfera da interação humana? – Ou estará hoje essa noção mergulhada numa relação simbiótica de ambígua interdependência para com todas as suas atividades?

trutivista', uma vez que esta matéria-prima tem de ser trabalhada até ser-lhe conferida uma forma humana com significado. Mas cultura é também cumprimento de regras, o que envolve igualmente uma interação entre regulado e não regulado (Eagleton, 2003, pp. 13-15).

Fig. 17 *Geoglifos do Acre*, Desenhos geométricos esculpidos no coração da floresta amazónica, descobertos no interflúvio dos rios Acre, Iquiry e Abunã, na tríplice divisa Amacro - Amazonas, Acre, Rondônia - datados de 2000 a 2500 a. C., que atestam a existência da chamada *Civilização Aquiry*, Sudoeste da Amazónia, Brasil. © Fotografia: Diego Lourenço Gurgel.



CAPÍTULO_II

THE SOCIAL CONSTRUCTION OF WHAT?

OS (DES)CAMINHOS DA NATUREZA OU DE COMO A NATUREZA SE FEZ HUMANA

Visões de mundo; visões de natureza. O impacto do *Antropocénico* e a entrada da natureza na sua condição de *pós-natural*.

No encerramento do livro *Ciência e Filosofia: A Ideia de Natureza* (1986, p. 192) Robert Collingwood afirma que, no decorrer da longa tradição do pensamento europeu, *tem sido dito não por todos, mas (...) pelo menos pela maioria daqueles que provaram ter direito a ser ouvidos, que a natureza, embora seja uma coisa que realmente existe, não é uma coisa que existe em si mesma ou por direito próprio, mas sim algo cuja existência depende de outra coisa qualquer.* – Essa *outra coisa* a que se refere o autor (1986, pp. 193-194) – aventurando-se a concluir que, possivelmente, poderá ser a resposta à interrogação sobre aquilo que a natureza significa – é, nem mais nem menos, a *História*.[29] Por certo, o tema da natureza não deixou de ser colocado ao ser humano de todos os tempos como um problema perturbador a resolver, mas sempre com o sentido de descobrir nele o desconhecido, a incerteza, a contradição ou o erro (Morin, 2005, p. 18).[30] O trajeto especial da humanidade a partir do qual *o distante animal homo sapiens se liberta dos constrangimentos ambientais para evoluir como um marginal do cosmos* (Sloterdijk, 2007, p. 112) revela precisamente isso – uma espécie que, insatisfeita com as *negligências* do mundo natural, acabou por fazer *uma acomodação que cobre* [a natureza] *sem a enterrar* (Tiberghien, 2017, pp. 116-117). Nesta história das origens, o ser humano – o *supremo invasor 'daninho'* (Tsing, 2019, p. 23) – inaugurou um novo tipo

[29] O autor (1986, pp. 193-194) coloca a questão da seguinte forma: *concordo que se a natureza é algo que para existir depende de qualquer outra coisa, esta tendência deve ser levada em conta quando tentamos compreender aquilo que a natureza é (...) Qual é esta outra forma de pensamento? A minha resposta é – a 'História'. (...) Concluo afirmando que a ciência natural como forma de pensamento existe e sempre existiu num contexto de história, e para existir depende do pensamento histórico. Daqui, aventuro-me a deduzir que ninguém poderá compreender a ciência natural a não ser que compreenda a história, e também me aventuro a concluir que ninguém poderá responder à interrogação sobre aquilo que a natureza é a não ser que saiba aquilo que é a história. Eis uma interrogação a que nem Alexander nem Whitehead deram resposta. E por isso é que eu respondo à pergunta 'A partir daqui, para onde vamos?', dizendo que 'Vamos da ideia de natureza para a ideia de história'.*

[30] Segundo Lenoble (2002, p.201), *a atenção dirigida pelo ser humano para a Natureza não data de uma época determinada. Entre ela e ele o diálogo nunca teve um começo a menos que se prefira dizer que tenha começado com a própria humanidade – e nunca será interrompido.*

de subjugação na/ e sobre a natureza[31] que, a partir da sua expressão mais característica – o artifício – *colonizou a terra,* modificando-a e erguendo nela monumentos que condicionaram a forma como vemos e *entre-lemos* as suas paisagens (Crowe, 1997, p. xiii).

Ora, a clivagem entre esses estados e naturezas tantas vezes declaradas últimas não alimentaram conhecimento, mas sim dúvidas sobre o conhecimento (Morin, 2005, p. 18). Casos célebres como as estruturas arqueológicas de *Stonehenge* (Fig. 18-19), os *Geoglifos do Acre* (Fig. 17 & 23), as *Linhas de Nazca* (Fig. 20-22), ou ainda o *Great Serpent Mound* (Fig. 24), o maior *montículo-efigie* do mundo documentado, são alguns exemplos enigmáticos que colocam em evidência as diferenças no espaço e no tempo entre os seres humanos e as sociedades em que estes estão imersos, revelando que a natureza humana nada mais é do que uma *matéria-prima* maleável que só pode ser moldada pela cultura ou pela história (Morin, 2005, pp. 18-19), diferenciando-se, deste modo, de *outras histórias encontradas cá e lá* (Moscovici, 1975, p. 348).[32] Uma matéria-prima

[31] *Desde a origem, a subjugação da natureza retroage de modo complexo sobre o devir da humanidade. A domesticação do fogo domesticou o homem, criando-lhe um lar; barbarizou-o, convidando-o a destruir pelo fogo. A subjugação das turbulências e das explosões permitiu civilizar enormes forças motrizes selvagens, aumentou a turbulência explosiva da história humana e criou as condições para uma autodestruição generalizada. A cultura das plantas culturizou o ser humano criando a vida rural e urbana, fê-lo perder a rica cultura arcaica dos caçadores-coletores nómadas. A subjugação do mundo animal criou os modelos da subjugação do ser humano pelo ser humano. E hoje, a subjugação dos artefactos cibernéticos é talvez o prelúdio dum novo tipo de subjugação informacional do ser humano pelo ser humano* (Morin, 1977, p. 229).

[32] A propósito deste assunto, Soper (1995, pp. 25-27) insiste que quando *falamos de 'natureza humana' não estamos necessariamente a implicar que os seres humanos participem na 'natureza' que atribuímos à animalidade ou a apontar para a continuidade do seu ser com o mundo 'natural'. Pelo contrário (...) estamos designando precisamente aquelas características que lhes são exclusivas e separando-as da 'natureza' concebida segundo o modelo da 'animalidade'. Certamente, é verdade que a ideia de 'natureza humana' é muitas vezes usada para enfatizar a nossa diferença em relação às espécies 'naturais' (...). Contudo, também não há dúvida de que a ideia de uma 'natureza humana' não pode ser tão facilmente divorciada da suposição da semelhança da humanidade com o mundo animal e do enraizamento na ordem da natureza. Isto ocorre em parte porque a noção de termos uma 'natureza' traz consigo algo da mesma necessidade que atribuímos aos modos de ser animais e inorgânicos: falar de 'natureza humana' é implicar que possuímos características pré-ordenadas e sujeitas à sua ordem de necessidades, da mesma forma que outras criaturas também o são. Pode-se supor que estas características sejam muito diferentes das dos animais, mas ao descrevê-las como 'naturais' para nós estamos a imputar-lhes uma determinação e uma necessidade semelhantes.*

que, dificilmente, conseguiria comportar toda a significação que para ela empurramos, pois – como vimos até agora – o sentido da palavra está preso numa remissão contínua de situações indecidíveis que não são nem uma coisa nem outra, mas, antes, camadas circulares de sentidos, extratos sobrepostos e *sobreimpressos* uns sobre os outros. Não obstante, o ceticismo parece ser mais profundo! De acordo com Rolston III (1997, p. 38) *muitos questionam mesmo se conhecemos a natureza em qualquer sentido último ou objetivo (a palavra pejorativa aqui é 'absoluta' comparável a 'privilegiado', pois revela a nossa tendência em 'certo' ou 'verdadeiro'). Em vez disso, conhecemos a natureza apenas provisoriamente ou operacionalmente ('pragmaticamente' é a palavra preferida).* Mas, se a história nos presenteou com toda uma gama de significações que fizeram da *natureza* uma palavra carregada de sentidos[33] – e, por isso, inevitavelmente, *polémica* [e plural] (Latour, 2020, p. 51) – conforme manifestado por Hans-Dieter Mutschler (2008, p. 9) já se foi o tempo em que acreditávamos saber com propriedade e precisão aquilo que é *natureza*. Hoje, não parecemos dispor de uma única conceção do *mundo natural*, mas sim de uma infinidade de *naturezas mutáveis* em constante relação de criação, *vir a ser*. Tanto que, abstraindo-a desta *confusão florescente e vibrante de miríades de encontros com o que quer que esteja realmente lá fora, que ninguém conhece totalmente, 'absolutamente'* (Rolston III, 1997, p. 41), a tarefa de muitos autores parece ser agora – evitando cair num qualquer estado de normatividade – a de apresentar uma nova definição desse conceito – *natureza* – com um forte suporte argumentativo (Mutschler, 2008, pp. 9-12).

[33] E.g. *condição primitiva* antes da sociedade humana*; deusa personificada*, depois *mãe*, *Gaia*, *ovo cósmico*, atravessada pelo sentido especial da qualidade de *nascimento* (manifesto na raiz latina); *criação de Deus* por meio do sentimento de uma inocência original da qual houve uma queda e uma maldição, exigindo redenção; sentido das formas e moldes da natureza que ainda podem, paradoxalmente, ser destruídos pela força natural do trovão; *caos*; *máquina mecânica*; *Grande Cadeia do Ser;* e, finalmente, *criadora seletiva*, *ecossistema evolutivo*, *quarks*, *gluons*, *poço de energia sem fundo de onde tudo vem*, ou *fluxo do Big Bang* (Williams, 1980, p. 72; Rolston III, 1997, pp. 41-42; Macnaghten & Urry, 1995, p. 205).





Fig. 18 Primeiras fotografias aéreas conhecidas de localização de estruturas arqueológicas em Inglaterra – *Stonehenge* (estrutura megalítica pré-histórica erguida entre 3000 e 1500 a. C. no Condado de Wiltshire, Planície de Salisbury no sul de Inglaterra) – tiradas a partir de um balão cativo da *Royal Engineers* pelo 2º Tenente Philip Henry Sharpe no verão de 1906.



Fig. 19 *Stonehenge,* Estrutura megalítica pré-histórica erguida entre 3000 e 1500 a. C., constituída por círculos concêntricos de pedras com até 5 metros de altura e quase 50 toneladas de peso, situada no sul de Inglaterra, no Condado de Wiltshire, na Planície de Salisbury, cuja disposição encontra-se orientada para captar os raios solares do nascer do sol no solstício de verão e o pôr-do-sol no solstício de inverno. © Fotografia: Bill Edwards.

Uma das principais afirmações que se tem espalhado nos últimos anos é a de que *aquilo que conhecemos como natureza é o que constituímos como natureza* (Evernden, 1992, p. 30), isto é, *o que consideramos verdade (...) é um produto não da observação objetiva do mundo, mas de (...) processos e interações sociais* [e cognitivas] (Burr, 1995, p. 4), de relações que construímos com o nosso presente e com o nosso passado, com as suas mutações e transformações. – Mas, o que realmente significa esta ideia de que a *natureza* é uma *construção social*?

Uma das interpretações mais frequentes refere-se ao facto de as *visões de natureza* – questões sobre o *natural* e o *artificial* (ou o *não-natural*) – sempre refletirem as circunstâncias da ordem social em que ocorrem, variando de sociedade para sociedade, de período histórico para período histórico – mesmo que para certos povos essa distinção não se coloque (Lukács, 1971, p. 13). Mais amplamente, diz respeito ao modo como o mundo natural é sempre afetado de maneira profunda e ineliminável pelas organizações sociais, hábitos, costumes e experiências de mundo que estruturam a perceção que temos de tudo aquilo que nos cerca (Vogel, 2015, pp. 33-34). Em vez de ser vista como uma ordem multifacetada e diversa, cujos padrões e possibilidades se estendem muito além da nossa capacidade de entendê-los, a *natureza* afigura-se, desta forma, como um desdobramento de uma realidade social que também constrói a individualidade. E, posto que o mundo social varia consoante o tempo e o lugar, segue-se que cada um desses mundos construirá uma versão um pouco diferente da natureza, não existindo, assim, uma natureza única, mas sim uma diversidade de naturezas constituídas pelas nossas diversas fantasias e linguagens (Kidner, 2000, p. 2).[34] Em todos os casos, o que parece imperar é que a perceção que temos do *mundo natural*, como tudo mais, reflete fundamentalmente ideias culturais – *só tem sentido e forma em relação àquilo que dele fazemos* (Moscovici, 1975, p. 342). *Os conceitos de 'natureza' são mais do que explicações desinteressadas; são esquemas sociais para compreendermos e justificarmos uma determinada relação com o meio ambiente* (Bruiger, 2006, p. 119). Ou seja, servem como *o espelho no qual as sociedades projetam os reflexos ideais que desejam ver* (Cronon, 1996a, p. 36), pois, como reiterado por Lenoble (2002, p. 317), *por mais longe que remontemos na história, nunca encontramos a Natureza como uma 'realidade nua'* [e despida de humanidade] *(...) a Natureza surgiu, no pensamento do ser humano, como construção, não arbitrariamente, certo, mas cujo plano é largamente influenciado pelos desejos, as paixões, as tendências, mas igualmente pela reflexão* – que aparece sempre já vestida de sentidos!

Nesta linha de argumentação, também a filósofa asiática Keekok Lee em *Is Nature Autonomous?* (2005, pp. 66-71) distingue, pelo menos, um conjunto de quatro interpretações apresentadas por aqueles cujas pesquisas são sustentadas por uma certa quantidade de *construcionismo social*, quando o empreendimento é, precisamente, o de buscar uma defini-

[34] Por exemplo, a *natureza* vivida pelos habitantes modernos de um mundo totalmente industrializado no século XIX, é claramente distinta daquela experienciada pelos camponeses medievais na Europa entre os séculos V e XV, ou pelos *caçadores-coletores* em África há milhares de anos. Se assim é, então esta não é uma coisa única, mas sim muitas coisas diferentes que aparecem em diversas épocas e sociedades (Vogel, 2015, p. 34).

ção para *mundo natural*: 1. *Qualquer explicação da natureza é necessariamente antropogénica*, ou seja, causada ou originada pela atividade humana. Conforme a autora, isso ocorre porque só os seres humanos podem delinear termos e defini-los de determinadas maneiras, a partir da atividade linguística que é pública e social, não privada e individual. Embora, tal definição se apresente, aparentemente, como correta, para Lee esta interpretação não passa de um *truísmo* e, por conseguinte, é inócua, uma vez que, mesmo que se possa admitir que o pensamento e a linguagem humana estão, de facto, inextricavelmente interligados, isso não significa admitir que qualquer explicação ou representação da natureza (ou qualquer outra coisa), ainda que mediadas por estes, sejam simplesmente construções linguísticas autocontidas criadas por aqueles que as apresentam; 2. *Qualquer relato é necessariamente antropocêntrico*, isto é, considera a criação como feita expressamente para o ser humano. Segundo este prisma, os termos delineados e definidos por este último a propósito da ideia de natureza são filtrados através da perspetiva humana, refletindo e incorporando as suas formas, os seus interesses, preferências ou preconceitos; 3. *Qualquer relato examina, incorpora e, portanto, promove implicitamente as conveniências, dileções ou intolerância de grupos específicos na sociedade*. Na opinião da autora, é um erro pensar que todos os seres humanos constituem um único grupo político e social, uma única visão através do tempo e do espaço, mas, pelo contrário, estão fragmentados em diferentes grupos ao longo das divisões de género, religião, raça, classe, e assim por diante. Dentro deste contexto, ainda que cada um destes agregados possa construir a sua própria descrição da natureza, para Lee isso não significa que a sua explicação seja, necessariamente, uma construção social, no sentido em que é antes demais o resultado de relações diferenciais de poder, onde a visão dominante é a do grupo mais poderoso em termos económicos, sociais e políticos; 4. *Qualquer explicação, seja ela antropocêntrica ou não-antropocêntrica, é necessariamente apresentada por um determinado grupo ou indivíduo cujo comportamento, por sua vez, é constituído social e normativamente*. Em conformidade com tais perspetivas, *'Natureza' é* – nas palavras do crítico literário e ensaísta irlandês Clive Staples Lewis (1950, p. 44) – *o nome daquilo que, até certo ponto,* [também fabricamos e] *conquistamos*.

É – *a nossa natureza*! Uma natureza percebida, produzida e alterada pelo pensamento e *práxis* humana que dificilmente, em algum momento, se conseguirá libertar do seu domínio, já que a dominação básica é sempre e, em primeiro lugar, epistemológica: *a natureza só é conhecida através do pensamento humano* (Katz, 2005, p. 78). Ou seja, é *um conceito fluído que é culturalmente fundamentado e socialmente constituído* (Hannigan, 1995, p. 109). – Categoricamente, estamos perante uma visão, na sua íntegra, antropocêntrica que nega toda a consciência da natureza como existindo separadamente dessas atividades (Kidner, 2000, p. 8). Uma visão que, assimilando o *mundo natural* à cultura, nos convida a pensá-lo como efeito do discurso humano, pressupondo sempre, na sua génese, a dicotomia *humanidade-natureza* como condição da sua articulação (Soper, 1995, p. 39). Sendo que, neste enquadramento, *uma política apropriada da natureza seria* [possivelmente] *(...) aquela que decorre de como as pessoas falam, usam e conceituam o mundo natural* (Macnaghten & Urry, 1998, p. 3).[35]

Ainda que exista algo de bastante persuasivo nestes argumentos, tal como nos dará conta o professor e teórico americano Steven Vogel em *Thinking Like a Mall: Environmental Philosophy after the End of Nature* (2015, p.37), isso por si só não implica a sua contingência, já que, para o autor, dizer que alguma coisa é socialmente construída significa simplesmente que um certo conjunto de práticas sociais foram necessárias para que ela existisse. Isto é, sugere certos motivos sobre como veio a existir, mas não sugere de modo algum que não existe realmente ou que não possui eficácia causal (Vogel, 2015, p. 37).[36] Quando o construcionismo

[35] A esse respeito Putnam (1981, p. 55) responde que a única coisa que poderemos alguma vez alcançar é apenas uma objetividade limitada, um realismo com rosto humano, pois *as nossas conceções de coerência e aceitabilidade estão (...) profundamente entrelaçadas com a nossa psicologia. Dependem da nossa biologia e da nossa cultura; eles não são de forma alguma 'isentos de valor'. Mas são as nossas conceções e são conceções de algo real. Elas definem um tipo de objetividade, objetividade para nós, mesmo que não seja a objetividade metafísica da visão do Olho de Deus. Objetividade e racionalidade humanamente falando é o que temos; eles são melhores do que nada.*

[36] Ele completa (2015, p. 35): *A ideia de natureza é socialmente construída, poderíamos dizer, e talvez seja verdade que as nossas experiências da natureza também possam ser socialmente construídas, mas isso não sugere de forma alguma que a natureza seja socialmente construída. Pensar que sim é co-*

social revela os processos sociais pelos quais essa coisa surgiu, o que ele nega acima de tudo é a pretensão de naturalidade da coisa (Hacking, 1999, pp. 53-54), pois, de acordo com Vogel (2015, p. 38), envolve a suposição de uma distinção entre aquilo que é *natural* e aquilo que foi *produzido por forças sociais*, com o objetivo último de desmascarar instituições e fenómenos que, enganosamente, parecem pertencer a um lado dessa distinção, mostrando que, na verdade, eles pertencem ao outro. O problema parece ser, portanto, uma questão de auto-contradição: se a *natureza* significa aquilo que existe independentemente dos processos sociais, então, quando *algum X é mostrado com sucesso como socialmente construído, por definição, X não pode ser natureza* (Vogel2015, pp. 39-40). Deste ponto de vista, dizer que *X* é socialmente construído é dizer precisamente que ele não é determinado pela natureza das coisas, mas sim por um conjunto de processos sociais. Por sua vez, se considerarmos tal afirmação como sendo verdadeira, então dizer que a *natureza* não é ela mesma socialmente construída parece ser um pressuposto necessário do uso desmascarado do conceito. – Deparamo-nos aqui com um paradoxo que, se por um lado, afirma que a natureza não é natural, por outro lado, parece comprometer-se com um dualismo demarcado entre o *natural* e o ser *humano* (Vogel, 2015, pp. 40-41). Mas, este é um posicionamento que Vogel assinala como sendo, de alguma forma, ingénuo, já que considera que tudo aquilo que experimentamos como – *natureza* – não é de facto separado do social ou independente do ser humano, porque a nossa experiência dela é sempre filtrada pela nossa própria estrutura social:

meter o erro de confundir questões epistemológicas com ontológicas. (...) esse erro não é inocente, mas sim sintomático de uma falha antropocêntrica em reconhecer a independência da natureza. A confusão das questões ontológicas com as epistemológicas é característica de uma razão modernista ou ocidental que se confunde sistematicamente com o mundo, incapaz de reconhecer a diferença entre sua própria conceção das coisas e as próprias coisas. É justamente essa diferença que o conceito de 'natureza' deve marcar, tornando possível um apelo a um mundo que não é nem idêntico nem dominado pelo humano ou pelo social – um mundo que, de facto, escapa, necessariamente, à dominação por propósitos humanos escondidos dentro da noção de uma 'construção social'.

Posicionar a natureza como algo separado e ontologicamente distinto do humano não faz sentido, não apenas porque nós, seres humanos, somos naturais, mas também porque – como acontece com todos os outros organismos naturais – a nossa posição no mundo é fundamentalmente ativa e transformadora, e assim a 'natureza' (ou melhor, o 'ambiente') que habitamos é sempre aquele que já ajudamos a formar [e a construir].

(Vogel, 2015, p. 43)



Fig. 20 *Linhas de Nazca,* Grupo de geoglifos colossais feitos pela *Cultura Nazca* entre 500 a. C. e 500 d. C. no solo do deserto de Sechura, no sul do Peru, através de depressões ou incisões rasas no solo, removendo seixos e deixando exposto pó de núcleos de terra diferentes. © Fotografia: Jon Arnold Images Ltd/Alamy Stock Photo.

Baseando-se na mesma antinomia assinalada por Vogel, o arquiteto e professor americano Norman Crowe em *Nature and the idea of a man-made world* (1997, p. 7), aponta na mesma direção, afirmando que atualmente o nosso entendimento da natureza parece residir no modo como abordamos quer o ambiente que criamos quer o ambiente onde a nossa criação habita. – Um ambiente que o autor define como *mundo feito pelo ser humano* (*man-made world*) – uma *natureza alternativa* criada pelo artifício, uma *segunda-natureza* nascida como o reflexo humano das maravilhas que encontramos no mundo natural (e.g. os céus, as estações, as paisagens, os mares, as plantas, os animais) que é a expressão física da nossa cultura (1997, pp. 4-7). Embora considere que existe uma tendência para separarmos o mundo natural do mundo dos nossos ideais, crenças e necessidades existenciais, exagerando assim a dualidade *humano-natureza* que faz parte da nossa experiência cultural, sob o seu ponto de vista estes dois mundos são mutuamente dependentes – um define o outro – não só porque este último é moldado pela nossa natureza biológica, assim como, pelas nossas culturas, mas as nossas culturas são igualmente moldadas em grande parte pelas nossas naturezas biológicas (1997, pp. 213-214). Nas palavras de Crowe (1997, pp. 20-25), *somos os observadores da natureza, os seres cuja capacidade de artifício nos separa do mundo natural, ao mesmo tempo que* [paradoxalmente] *nos une a ele* [simbiótica e antagonicamente]. *(...) somos os 'jardineiros da natureza' e, assim como acontece com qualquer jardim ao nosso encargo, o mundo natural não nos servirá sem o nosso cuidado constante.* – Se há algo que podemos denotar com base nos posicionamentos de Vogel e de Crowe, é o modo como a *construção social da natureza* pode ser entendida como o nome abreviado para um programa que levanta questões não sobre se esta ou aquela entidade é natural ou social, mas sim sobre a própria ideia dessa oposição como tal (Vogel, 2015, p. 41). Uma oposição rejeitada por ambos os autores, pois, nas suas perspetivas – em lugar de uma negação da natureza – qualquer ação humana é, antes de mais, uma ponte, um elo entre nós e o mundo natural.

Discordante desta relação dialética, um outro posicionamento apoi-

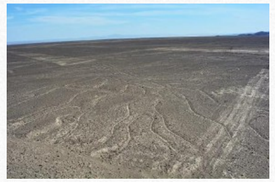




Fig. 21 *Linhas de Nazca,* Desenho da árvore observado de perto em junho de 2016, no solo do deserto de Sechura, no sul do Peru. © Fotografia: Renan, Mundo Sem Fim

Fig. 22 *Linhas de Nazca,* Pormenor de uma das incisões observada de perto em junho de 2016, no solo do deserto de Sechura, no sul do Peru. © Fotografia: Renan, Mundo Sem Fim.

ado por argumentos profundamente pessimistas e autodestrutivos nas suas implicações é apresentado pelo ambientalista americano Bill McKibben em *The End of Nature* (2003), a respeito daquilo que, como o próprio título indica, o autor reconhece como sendo – o *fim da natureza*. Apontando para as consequências em grande escala impulsionas pelas alterações climáticas[37], McKibben (2003, pp. 60-61) considera que vivemos num tempo em que a natureza foi literalmente destruída, uma vez que a intervenção humana afetou tudo e, por isso, tudo no mundo é diferente do que seria naturalmente:

> *Mudamos a atmosfera e, por isso, estamos a mudar o clima. Ao mudar o clima, tornamos todos os pontos da Terra feitos pelo ser humano e artificiais. Privamos a natureza da sua independência, e isso é fatal para o seu significado. A independência da natureza é o seu significado; sem ela não há nada além de nós.*[38]

Embora tal declaração aparente ser reveladora de um pensamento que se pretende fazer axiomático, quando McKibben afirma que a natureza termina porque cada centímetro dela foi já transformado pelos atos dos seres humanos – em *Diante de Gaia* (2020, p. 264) Latour propõe um outro caminho em resposta a esse apelo negativo ao *fim da natureza*. Um caminho que, contrariamente a McKibben, reconhece como sendo não o fim, mas o início de um novo *período pós-natural*, a entrada numa nova era da

[37] Particularmente, o aquecimento global causado pela queima de combustíveis fósseis e os danos à camada de ozono causados pelo uso de clorofluorcarbonos.

[38] Ele conclui com tristeza que as árvores que ele vê do lado de fora da sua janela nas Adirondacks, apesar de parecerem naturais, não o são mais, mas longe disso – no contexto do aquecimento global e da *chuva ácida* – são árvores de estufa, cujo crescimento e saúde dependem da ação humana (Mckibben cit. Vogel, 2015, p. 2). Mesmo a temperatura no topo do Monte Evereste ou nas profundezas do Oceano Ártico, ou em qualquer outro lugar é agora diferente do que teria sido se os humanos não tivessem transformado a atmosfera, e, neste sentido, o que acaba com a natureza nada mais é do que o toque humano, um toque ao *estilo de Midas* que tem a incrível capacidade de transformar o natural em algo fora da natureza (Vogel, 2015, p. 11).

perturbação humana – o *Antropocénico*[39] – onde todas as atividades humanas passaram a ser *metamorfoseadas em parte em formas geológicas;* [onde] *tudo o que costumávamos chamar de base rochosa está a começar a ser humanizado – ou, de qualquer forma, a começar a levar a marca humana com um look selvagemente reconfigurado!* (Latour, 2020, p. 213).

Mesmo sendo possível identificar um certo distanciamento entre ambos os autores, posturas notoriamente diferenciadoras que separam o primeiro do segundo, vale a pena ressaltar que quando McKibben afirma que a natureza *acabou*, não o faz de uma forma literal (senão, até mesmo o título do seu livro seria ininteligível). Mas, afirma-o assertivamente para – seguindo esse *oximoro da geologia e da humanidade* de que nos fala Latour (2020, p. 217) – dizer simplesmente que um mundo não produzido pela ação humana não existe mais. Uma ideia que o próprio completa numas

[39] Terminologia originalmente desenhada na década de 1980 pelo biólogo americano Eugene F. Stoermer e, posteriormente, reinventada e popularizada pelo químico holandês Paul Crutzen para designar o período mais recente na história do planeta Terra – uma *Era Geológica* amplamente marcada pela presença da ação humana. Empregue pela primeira vez na publicação conjunta *The 'Antropocene'* entre Stoermer e Crutzen em 2000 num boletim informativo do *International Geosphere-Biosphere Programme* (*Global Change Newsletter*, 41, 17-18), o termo teve como principal objetivo sugerir que a Terra está a sair da sua época geológica atual – o *Holoceno* – sendo a humanidade uma força geológica por si só a grande responsável por essa mesma saída (Crutzen, 2002, p. 23 & Steffen et. al., 2011, p. 843). Embora sem uma data de início oficialmente definida, diversas interpretações apontam ora para o início da industrialização moderna (final do século XVIII) onde a pegada humana alcançou todo um novo fulgor com a aprimoração da máquina a vapor; ora para um lastro temporal ainda mais significativo – o advento da agricultura e das culturas sedentárias datadas, aproximadamente, de à 8000 anos atrás – marcada por alterações significativas em domínios ou áreas como o território, o ambiente e os ecossistemas. Porém, esta dificuldade em definir um marco estratigráfico preciso e estável o suficiente em relação aos demais marcos geológicos, foi o elemento motivacional por detrás da rejeição em março de 2024 pela *International Commission on Stratigraphy* da proposta de criação do – *Antropocénico* – como uma nova época geológica na qual os seres humanos seriam um dos principais agentes modeladores da superfície do nosso planeta. Independentemente deste resultado controverso, muitos investigadores das mais diversas áreas revelaram considerar o termo como permanecendo adequado e relevante para futuros debates, um paradigma multidisciplinar pertinente não apenas às Ciências Naturais, mas compreendendo também questões culturais, filosóficas, políticas, ou mesmo, do âmbito da criação artística. Ver, por exemplo, *After Nature: A Poli-*

páginas mais à frente, explicando que para si o *fim da natureza* não representa o *fim do mundo*, mas apenas o fim de um certo conjunto de ideias humanas sobre o mesmo e o nosso lugar nele:

> *Quando digo que acabamos com a natureza, não quero dizer, obviamente, que os processos naturais cessaram – ainda há sol e ainda há vento, ainda há crescimento, ainda há decadência. A fotossíntese continua, assim como a respiração. Mas acabamos com aquilo que, pelo menos nos tempos modernos, definiu a natureza para nós – a sua separação da sociedade humana* (2003, pp. 67-68).

Uma separação que mesmo Latour (2020, p. 263) considera não existir mais, pois *com o conceito do Antropocénico* [leia-se, os traços da nossa ação visíveis por toda a parte] *os dois grandes princípios unificadores – a Natureza e o Humano – estão a tornar-se cada vez mais inverosímeis*. Isto é o mesmo que dizer, que a nossa espécie se tornou tão grande e ativa na atualidade que agora rivaliza com algumas das grandes forças da Natureza no seu impacto no funcionamento do sistema Terra (Steffen et. al., 2011, p. 843):

tics for the Anthropocene (2015) do professor americano Jedediah Purdy que, recorrendo ao modo como os povos americanos moldaram as suas paisagens, explora as tradições concorrentes que ainda influenciam o direito e a cultura ambiental (e.g. uma visão de fronteira de povoamento e de desenvolvimento; um romantismo em busca de vida selvagem; uma atitude utilitária que tenta gerir a natureza para benefício humano; e uma visão ecológica com início no século XX), bem como, a necessidade de criar e desenvolver novas formas de despertar a devoção a um mundo danificado e em constante mudança. Ver, também, *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (2015) da professora e investigadora americana Heather Davis em colaboração com o filósofo e cientista-investigador canadense Etienne Turpin, que reúne num mesmo espaço artistas, curadores, filósofos, teóricos e críticos para abordar a provocatória tese do *Antropocénico*, defendendo que este é principalmente um evento estético e, como tal, as artes são particularmente adequadas para fazer reivindicações sobre o nosso presente geológico e ambiental.

> *Hoje, passamos a 'criar', por assim dizer, isto é, a desencadear processos naturais nossos que jamais teriam ocorrido sem nós e, ao invés de defender cuidadosamente o artifício humano contra as forças da natureza, mantendo-as o mais possível à parte do mundo feito pelo ser humano, canalizamos essas forças juntamente com o seu poder elementar, para o próprio mundo* (Arendt, 2007, p. 161).

Ironicamente, se considerarmos que Mckibben está certo quando afirma que o ser humano alterou tudo e simplesmente não existe mais natureza – que *tudo isso é o Antropocénico (...) numa violenta apropriação da terra* (Latour, 2020, p. 344) – então, como sugerido por Vogel (2015, p. 41) o próprio debate sobre se esta última foi ou não construída deixa de fazer sentido, já que, atendendo ao facto de que as nossas ações para transformar o meio ambiente não o constroem tanto quanto ameaçam acabar com ele, o problema mais urgente a ser considerado pelo pensamento parece ser a destruição da natureza e não a sua construção social. Mas, onde McKibben compreende as nossas ações físicas e práticas socialmente organizadas como atividades que, a pouco e pouco, levaram a natureza a ser socialmente destruída, reduzindo o reino natural praticamente a nada[40], Vogel (2015, p. 42) defende que esse *encolhimento* progressivo trouxe consigo o aumento do reino humano, posto que a destruição de uma coisa é sempre, ao mesmo tempo, a construção de outra – neste caso, daquilo a que o autor se refere como *mundo pós-natural*, no qual tudo o que encontramos acaba sendo uma consequência direta ou indireta da ação humana. – E, mesmo aí, podemos continuar a falar de natureza, pois, como nos lembra o sociólogo e filósofo francês Edgar Morin (2005, p. 106), *o papel do ecossistema natural na realidade nunca*

[40] Em última análise, McKibben (2003, p. 225) afirma que com a indústria e a tecnologia a se tornarem concomitantemente globais nas suas formas e efeitos, aquilo a que estamos hoje a assistir é, inevitavelmente, a uma *imposição do nosso mundo artificial no lugar de um mundo natural* [praticamente] *falido*.

desapareceu, mas, pelo contrário, aquilo que se sucedeu foi que o desenvolvimento da complexidade social passou a estabelecer relações cada vez mais amplas, profundas e complexas com o ecossistema natural. Com base neste raciocínio, Vogel (2015, pp. 41-42) propõe então que, em lugar da construção social da natureza, possamos falar antes sobre a construção social de um *mundo pós-natural* real e familiar, humanizado e urbanizado[41] que é, simultaneamente, *independente de nós* e *produzido por nós*, já que não há nada no nosso ambiente que não tenhamos, de uma forma ou de outra, participado na sua produção ou contaminado a sua leitura.

Se tomarmos como certa tal afirmação, podemos então concluir que *ao mesmo tempo em que* [o ser humano] *é fundado por uma entidade matricial de onde emerge, ele também se funda* (Soffiati, 2008, p. 23). A humanidade é, assim, apresentada como pertencente quer à ordem da Natureza quer partilhando uma estrutura de dependências do ambiente que é comum a outros animais, ainda que diferenciado dessa ordem na sua capacidade de criar as condições da sua própria alienação ou – como argumentaria o filósofo alemão Karl Marx – da sua eventual emancipação (Marx cit. Sopper, 1995, pp. 46-47).[42] Sem dúvida:

> *somos não só os filhos de colo de uma Grande Mãe, que mesmo numa relação de colo extra-uterina nos desejamos encaixar ou introduzir num grande todo, mas também temos sido, desde o primeiro minuto da nossa história como espécie, contra-atacantes*

[41] Aqui a palavra *construção* está a ser usada num sentido literal, referindo-se aos processos de construção e transformação em que nós seres humanos estamos envolvidos, e através dos quais o nosso ambiente quotidiano vem a ser construído, adquirindo a forma que tem (Vogel, 2015, p. 42).

[42] O marxismo foi uma das mais importantes doutrinas políticas e filosóficas que, privilegiando as relações materiais como base explicativa das mudanças sociais, viu aspetos dialéticos na natureza, assumindo-a como condição e parte integrante do processo de reprodução social. Segundo esta, enquanto no processo de trabalho e nas relações de produção o ambiente influenciaria a sociedade, do mesmo modo a sociedade ao se desenvolver progressivamente transformaria a natureza (Marx cit. Cidade, 2001, p. 114).









Fig. 23 *Geoglifos do Acre*, Desenhos geométricos esculpidos no coração da floresta amazónica, descobertos no interflúvio dos rios Acre, Iquiry e Abunã, na tríplice divisa Amacro - Amazonas, Acre, Rondônia - datados de 2000 a 2500 a. C., que atestam a existência da *Civilização Aquiry*, Imagens captadas durante um sobrevoo nos estados do Acre e Amazonas em maio de 2025, Sudoeste da Amazónia, Brasil. © Fotografia: Valter Calheiros.

> *(...) capazes de celebrar violentamente as pequenas vitórias sobre os representantes mortos ou aprisionados do resto do grande todo* (Sloterdijk, 2007, p. 113).

O esforço humano está definitivamente armado com um poder de intervenção imprevisível que, por meio de uma dialética ou tensão entre dimensões ativas e passivas – em que *o criado aspira ser criador, o nascido aspira ser gerador e o produzido aspira ser produtor* (Sloterdijk, 2007, p. 116) – é capaz de consolidar e arruinar, simultaneamente, as construções naturais (Rosset, 1974, p. 17). Factual, é que a humanidade se tornou no seu próprio ambiente (Bruiger, 2006, p. 105). A transformação dos fluxos e turbulências naturais em motricidade subjugada (Morin, 1977, p. 228) revelam como, num período curto de tempo, um *caminhante nómada* tornou-se *homo faber* – criador do artifício humano (Arendt, 2007, p. 152) – e, por isso, criador do seu próprio lugar na natureza, na sua própria versão do mundo natural (Crowe, 1997, p. 6). Um lugar adequado à ação e ao discurso, a atividades não só inteiramente inúteis às necessidades da vida, mas de natureza totalmente diferente das várias atividades de fabricação, a partir das quais são produzidos o mundo e todas as coisas que nele existem (Arendt, 2007, p. 187).[43] Ao assumirmos a natureza como *o corpo do mundo e o ventre da cultura, a matriz dentro da qual construímos a nossa vida humana* (Bruiger, 2006, p. 17), passamos a responder não apenas às vicissitudes da mesma, mas, também, às crescentes complexidades da paisagem humana. Por outras palavras, *o meio – a manipulação – tornou-se também o fim e, ao manipular para experimentar, experimentou-se para manipular: os subprodutos do desenvolvimento científico – as técnicas – tornaram-se os produtos socialmente principais. Ao arrancar à natureza os seus segredos, (...)* [o ser humano] *desnaturou o universo* (Morin, 1977, p. 333). E, neste sentido, a expressão – *civilização humana* – nada mais é do que uma expressão virtualmente sinónima de *conquista da natureza* (Thomas, 1988, p. 31).[44]

> *Porque, desde esta manhã, de novo a Terra treme: não porque se mexa e se mova sobre sua órbita inquieta e sábia, não porque mude, desde as suas placas profundas ao invólucro aéreo, mas porque ela se transforma pelo nosso fazer. (...) Inquietamos a Terra e a fazemos tremer! E ela possui de novo um sujeito* (Serres, 1990, pp. 135-136).

Ao contrário do organismo que vive no mundo natural – de acordo com o investigador americano Dan Bruiger em *Second Natures* (2006, p. 105) – nós habitamos, principalmente, o mundo humano: *isto significa, antes de tudo, no domínio subjetivo; em segundo lugar, no ambiente social de outros facilitado pela linguagem; e finalmente, no ambiente construído de artefactos. Todos estes constituem o mundo humano, em oposição à natureza; mente, em oposição ao corpo; cidade e mecanismo, em oposição ao selvagem.* Porém, como temos vindo a demonstrar, esta dualidade antitética *ser humano-animal*, *cultura-natureza*, esbarra em evidências, no sentido em que:

[43] Entre as principais características da era moderna, desde o seu início até ao nosso tempo, encontramos as atitudes típicas do *homo faber*: *a 'instrumentalização' do mundo; a confiança nas ferramentas e na produtividade do fazedor de objetos artificiais; a confiança no carácter global da categoria de meios e fins, e a convicção de que qualquer assunto pode ser resolvido e qualquer motivação humana reduzida ao princípio de utilidade; a soberania que vê todas as coisas dadas como matéria-prima e toda a natureza como 'um imenso tecido do qual podemos cortar qualquer pedaço e tornar a coser como quisermos'; o equacionamento da inteligência com a engenhosidade, ou seja, o desprezo por qualquer pensamento que não possa ser considerado como 'primeiro passo (...) para a fabricação de objetos artificiais, principalmente de instrumentos para fabricar outros instrumentos e permitir a infinita variedade da sua fabricação'; e, finalmente, o modo natural de identificar a fabricação com a ação* (Bergson cit Arendt, 2007, pp. 318-319).

[44] Isto acontece porque, das maneiras pelas quais interagimos com o mundo físico, criamos não apenas natureza humana e uma ordem natural alterada, mas, igualmente, criamos sociedades. Sendo que, é muito significativo que a maioria dos termos que usamos nesta relação – a *conquista da natureza*, a *dominação da natureza*, a *exploração da natureza* – sejam derivados das práticas humanas reais: as relações dos seres humanos com os seres humanos (Williams, 1980, p. 84).

– Se o nosso ser biológico é concebido como uma matéria-prima que informa a cultura, então de onde é que esta surge? (Morin, 2005, p. 21) – Se residimos num quadro cultural que pertence à natureza, como podemos ser *naturais* e *antinaturais* ao mesmo tempo? (Morin, 2005, p. 21) – Se a nossa *natureza humana* nos compele a criar a nossa cultura e o nosso próprio ambiente distinto, em contraste com a paisagem natural à nossa volta, não será o nosso mundo construído igualmente uma espécie de natureza? (Crowe, 1997, p. 6) Diríamos, mesmo – Uma natureza dentro de uma outra natureza?

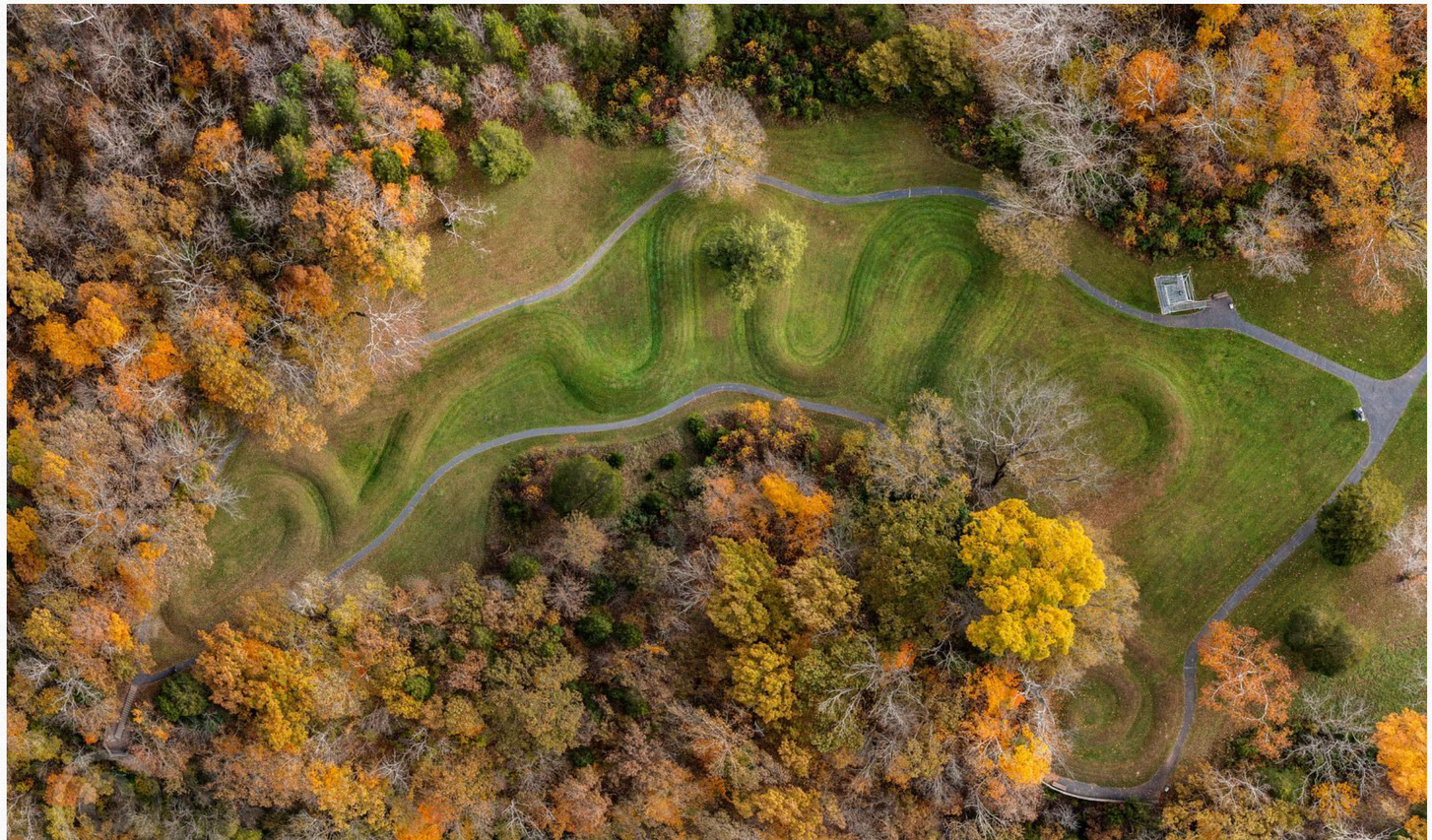


Fig. 24 *Great Serpent Mound*, Maior exemplar do mundo documentado de um *montículo-efígie* construído pelas antigas culturas indígenas americanas do Ohio com cerca de 411 metros de comprimento, 1,2 a 1,5 metros de altura e 6 a 7,6 metros de largura, localizado na meseta de Serpent Mount Crater no Condado de Adams, Ohio, EUA. Com uma forma sinuosa, representando uma serpente com a cauda enrolada, foi descoberta e cartografada em 1846 por parte de Ephraim G. Squier e Edwin H. Davis. Apesar de não ter sido possível atribuir este memorial a uma cultura específica, foram identificados indícios (e.g. presença de túmulos nas proximidades) da *Cultura Adena* que floresceu à 800 a. C. Esta teoria sobre a origem do sítio arqueológico foi aceite, até que uma escavação em 1991 utilizou a datação por radiocarbono obtida a partir de amostras da efígie, combinadas com análises estilísticas da iconografia, para determinar que o monte tinha aproximadamente 900 anos, pertencendo, possivelmente, à *Cultura Fort Ancient* (1000-1500 d. C.). Porém, em 2014, outra equipa de arqueólogos apresentou novas datações por radiocarbono, sugerindo novamente que foi construído pela *Cultura Adena* por volta de 300 a. C., sendo, por isso, necessárias mais pesquisas para esclarecer a idade do *Great Serpent Mound*. © Fotografia: Alvarez Photography.

Procurando responder a estas questões, Morin (2005, p. 21) advoga que:

> *é evidente que o ser humano não é constituído por dois estratos sobrepostos, um bionatural e outro psicossocial, nem é evidente que não encontramos dentro dele nenhum muro chinês que separe a sua parte humana da sua parte animal. É evidente que cada ser humano é uma totalidade biopsicossociológica.*

Isto significa que um organismo, seja ele qual for, vem a ser o que é por meio do seu ambiente, só podendo ser pensado coerentemente dentro dele, mas, de forma inversa, o ambiente ocupado por esse organismo é, igualmente, influenciado por meio das atividades que o envolvem (Vogel, 2015, p. 44).[45] E, isto certamente se estende aos organismos chamados seres humanos, pois – segundo Vogel (2015, p. 44) – para compreendermos aquilo que somos, devemos entender-nos como seres dentro de um ambiente, o que significa ser ativo nele, que com cada ato o modificamos: *Não há nada que façamos que não mude e, portanto, construa o meio ambiente.* Este *Sujeito-coletivo* do qual fazemos parte – podemos dizer – é tanto um *produto espontâneo* ou *natural* resultante da interação com o mundo natural, como, também, um agente ativo responsável e, em princípio, capaz de transformar as formas dessa mesma relação (Soper, 1995, p. 47). Neste trajeto – *nunca a Natureza no seu conjunto se encontra separada do destino do ser humano, ela é uma imensa semiologia* (Lenoble, 2002, p. 44).

Em prefácio recente à sua antiga obra *As Estruturas Elementares do Parentesco* (1995) o próprio antropólogo e filósofo francês Claude Lévi-Strauss reconhece que se houver separação entre *natureza* e *cultura* a linha

[45] Nas palavras do neurobiólogo chileno Humberto Maturana (1994, pp. 224-225), *a natureza do nosso âmbito de existência como seres humanos na Terra é* [sobretudo] *biológica. Estamos rodeados de seres vivos e imersos num ambiente que, em quase toda a sua totalidade, é produto de processos biológicos (...) Mais ainda, num sentido estrito, todas as nossas necessidades vitais e culturais se satisfazem ou podem satisfazer-se com processos biológicos naturais ou artificiais. Por isso, (...) a única coisa que, de facto, nos pode devolver a todos o acesso ao bem-estar sem os desequilíbrios abusivos e a perda da dignidade que traz consigo a dependência vital da alienação (...) é*

divisória é extremamente ténue (Lévi-Strauss cit. Gonçalves, 2006b, p. 40). Isto porque – recuperando algumas das palavras tecidas por Eagleton (2003, pp. 19, 37 & 128-129) – a cultura não é só um conjunto de potencialidades criadas pela história que operam subversivamente dentro dela, mas, simultaneamente, uma forma de subjetividade universal em laboração dentro de cada um de nós: *a cultura não é a nossa natureza; a cultura é algo que faz parte da nossa natureza (...) Não nascemos seres culturais, nem seres naturais autossuficientes, mas criaturas cuja inescapável natureza física é tal que a cultura é uma condição de sobrevivência.* Ou, por outras palavras, é *o modo de existência mais autorreflexivo de que somos capazes* (Eagleton, 2003, p. 149). O erro está em crermos, muitas vezes, que o ato de criação é exclusivo do ser humano e que o artifício é parte fundamental da substância humana maculando a essência da *natura* (Costa, Fonseca & Axt, 2012, p. 51). No entanto, quando rejeitamos tal distinção não estamos simplesmente a notar que nós próprios somos naturais no sentido em que, de alguma forma, a natureza nos *produz,* mas, mais importante, estamos a reconhecer que produzimos ativamente a natureza ou, mais precisamente, o nosso próprio ambiente (Vogel, 2015, p. 44). Por este ângulo, percebemos que, de facto – e em conformidade com a arquiteta paisagista americana Anne Whiston Spirn (1996, p. 113) – *a natureza pode ser construída, mas não é apenas uma construção*! Não é apenas o *Outro da cultura.* [Mas] *também uma espécie de peso (...) dentro dela, algo que abre uma fratura interna que atravessa o sujeito humano de uma ponta à outra* (Eagleton, 2003, p. 142). Nestes termos, podemos afirmar que – *toda a ideia da natureza como algo separado da existência humana* [parece ser] *uma falácia. Os humanos e a natureza constroem-se mutuamente* (Wilson, 1992, p. 13). Uma conclusão que não significa que dominamos totalmente o mundo ou, inversamente, que é ele que nos domina, mas sim que ambos estamos tão profundamente interconectados que não há maneira de dizer onde um termina e o outro começa (Vogel, 2015, pp. 44-45).[46]

o conhecimento do nosso mundo e como estar nele sem negar a sua natureza.

[46] Por outras palavras, *o mundo sempre transborda da natureza, ou, mais exatamente, mundo e natureza são marcos temporais: a natureza é o que está estabelecido; o mundo, o que vem* (Latour, 2020, pp. 173-174).

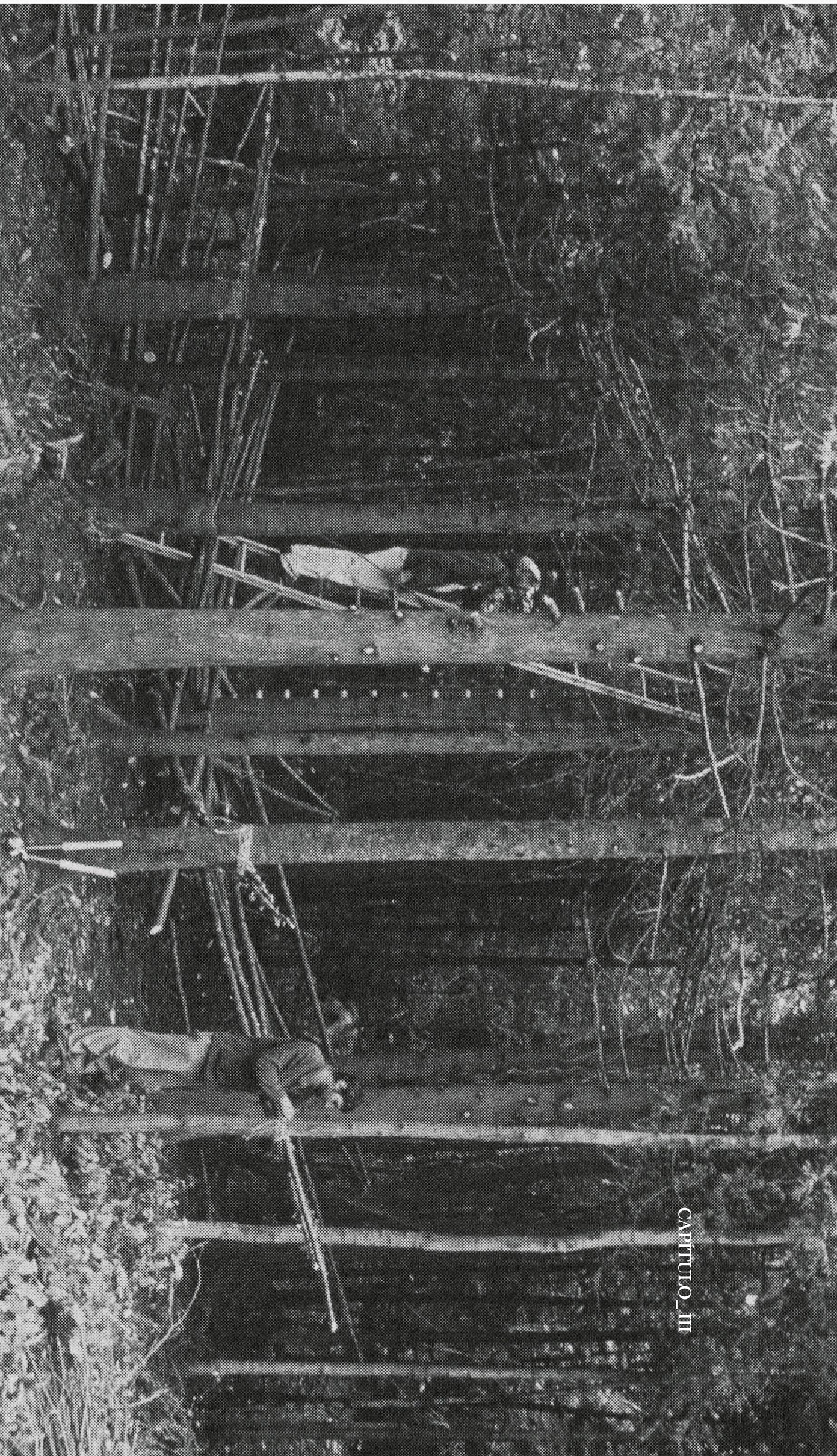
O mundo que nos cerca é, acima de tudo, sempre algo que transformamos, algo que já foi sendo socialmente construído e, além disso, algo que está em constante construção. Não é algo que encontramos, mas algo que ajudamos a fazer:

> *somos os pais de uma Natureza de que somos os filhos. É no ser humano que as coisas se tomam por si mesmas conscientes; mas a relação é recíproca: o ser humano é o vir a ser consciente das coisas. A Natureza caminha, por uma série de desequilíbrios, para a realização do ser humano que se toma seu termo dialético* (Merleau-Ponty, 2000, p. 70).

E, logo, não há muito sentido em contrapor ou reafirmar a grande abstração *humano-natureza*, tendo em conta que – *misturamos o nosso trabalho com a terra, as nossas forças com as suas forças demasiado profundamente para podermos recuar e separar qualquer uma delas* (Williams, 1980, p. 83). Revelamos a nossa presença no mundo criando lugares (Crowe, 1997, p. 4). *Todo o complexo de relações sociais e naturais (...) é ao mesmo tempo o nosso produto e a nossa atividade* (Williams, 1980, p. 83). Declaradamente, a história natural apresenta-nos uma narrativa da vida do planeta marcada pela interconexão entre distintos graus de alteração provocados pelas nossas ações e, ao mesmo tempo, por processos naturais que estão além do nosso controle (e.g. colisões com asteroides, extinção de grande número de formas de vida, flutuação dos continentes, mudanças climáticas, alterações nos níveis dos mares, mudanças na composição da atmosfera) (Barbosa & Drummond, 1994, p. 285). Porém, ainda assim, sempre parece persistir uma noção de *natureza* separada de nós, isto é, *pedaços do 'mundo natural' no seu estado primitivo, anterior à intervenção humana* (Diegues, 2008, p. 17). – Uma noção sustentada pelo nosso senso de que o mundo natural é fundamentalmente diferente do humano e *que motiva essa busca quase compulsiva pelo Realmente Real, o Originalmente Original, o deserto profundo que nenhum humano jamais transformou ou mesmo percorreu, cuja descoberta (...) é sempre adiada, mas que, no entanto, estamos sempre convencidos de que podemos encontrar* (Vogel, 2015, p. 66). Embora, a ciência e a tecnologia tenham passado a ocupar um papel central na nossa sociedade atual, relegando o sagrado, o misterioso e o inexplicável para um lugar marcado por uma forte conotação de arcaísmo (Diegues, 2008, p. 60), vestígios do passado permanecem incorporados no tecido do mundo que construímos, bem como, nas nossas atitudes em relação a ele, e continuam a lembrar-nos das nossas origens (Crowe, 1997, p. xiii). O pensamento técnico-racional, ainda hoje se vê – como afirma Morin (1991, p. 151) – *parasitado* pelo pensamento simbólico, mitológico e mágico, pela ideia muito difundida de uma unidade original e integral entre o ser humano e a natureza[47] – o sonho de atingirmos o outro lado da *natura naturans* através do conhecimento técnico da criação, que se tornará mais virulenta do que nunca sob a pressão do desastre ecológico (Sloterdijk, 2007, p. 119). Mas, então – *Porque é que o mito de um mundo distinto do humano (na versão moderna desse mito, sempre melhor do que ele) é tão poderoso e de onde é que ele vem?* (Vogel, 2015, p. 66) No contexto atual em que vivemos – Fará sentido voltarmos a falar da existência de um mundo natural selvagem, *virgem*, *intocado* e intocável pela atuação humana? Ou, pelo contrário – Será que entramos hoje numa nova etapa histórica em que nenhum centímetro quadrado da Terra pode mais ser, corretamente, chamado de *natural*? (Vogel, 2015, p. 2) – Será que as nossas representações mutáveis da natureza, produzidas historicamente, representam o que realmente existe no próprio mundo natural? (Rolston III, 1997, p. 50).

[47] Segundo Morin (1991, p. 151), *ainda que tenha havido, desde a pré-história uma grande mortalidade dos mitos, dos génios, dos deuses e das ideias, alguns seres noológicos continuam a sobreviver, mesmo no mundo urbano moderno, como espectros, 'doubles', espíritos dos mortos e fantasmas. Os grandes tipos noológicos do passado não desapareceram. Alguns deles demonstram até grande vitalidade. Assim, nas nossas noosferas modernas, coexistem de maneira seja justaposta, seja complementar, frequentemente de forma competitiva e antagónica, religiões, mitos, fábulas, doutrinas, ideologias, teorias, bem como, deuses, génios e espíritos.*

Fig. 25 Gilles Bruni & Marc Babarit, *The Lean-To: Building a Temporary Shelter for Peace and Protection in Any Season* (1995), Madeira, galhos de arvóre e barbante, 23 m (comp.) x 5 m (alt.) x 2-8 m (larg.), *Art and Nature Symposium*, Bic, Quebec, Canadá. © Fotografia: Cliches B/B; Gilles Bruni & Marc Babarit.



IS NATURE FOR REAL?
O MITO MODERNO DO NATURAL INTOCADO OU O FIM DA NATUREZA

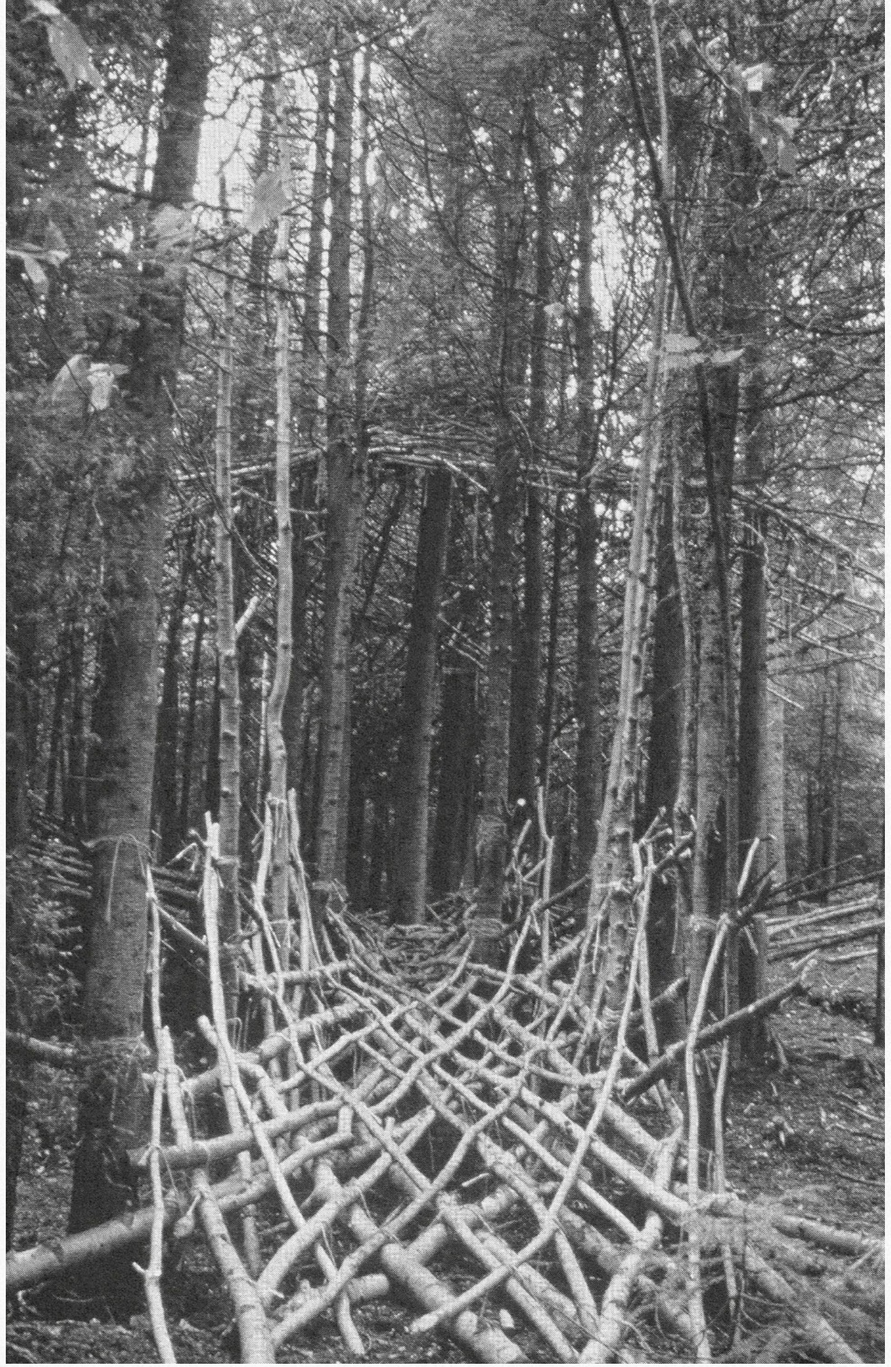
Dos mitos aos *neomitos*. O conceito de *wilderness* e as estratégias de preservação e conservacionismo. Continuidades e descontinuidades entre arte e natureza: os casos de Robert Smithson e Michael Heizer, Richard Long e Hamish Fulton.

Na conferência – *A Natureza por Fazer. O Tema Decisivo da Época Moderna* – proferida em 2007 na Fundação de Serralves do Porto, Portugal, o filósofo e fenomenólogo alemão Peter Sloterdijk estabeleceu uma reflexão sobre a rutura do ser humano com a natureza, assente no pressuposto de que, desde o início, a humanização foi um efeito da libertação progressiva do ambiente envolvente:

> *Os seres humanos tornaram-se seres humanos porque numa fase inicial da sua evolução tiveram a aptidão de se libertarem do absolutismo da natureza, entendida aqui como pressão do meio ambiente, criando uma morada para si mesmos num nicho completamente preenchido por uma consciência de grupo, preparação para a fuga, mobilidade, empatia e cooperação* (p. 108).

Com efeito, e em certo sentido, como já reiterado no capítulo anterior, desde o período primordial dos nossos antepassados neolíticos – quando os assentamentos permanentes começaram a formar raízes na paisagem natural (Crowe, 1997, p. 5) – importantes eventos na história condicionaram e alteraram radicalmente a nossa maneira de ver a natureza, bem como, a forma como nos vemos a nós próprios em relação a ela.[48] Passo a passo, fomos conquistando a nossa independência, fundamentalmente, por meio do empreendimento instituído pela intervenção humana que, por etapas, foi transformando o ambiente natural progressivamente num ambiente artificial (Dorfles, 2003, p. 160). Segundo Crowe, (1997, p. xiii), à medida que aperfeiçoamos progressivamente o nosso *cosmos*, afastamo-nos da natureza que já serviu de paradigma para a sua criação: *No nosso sucesso em criar um equivalente efetivo da natureza, enganamo-nos a nós mesmos.*

[48] Desde os tempos das pinturas nas cavernas, e uma vez passada a *Idade do Neolítico*, dos assentamentos e da agricultura, de uma existência de *caçadores-coletores* errantes, as nossas novas vidas como moradores em casas permanentes permitiram-nos começar a ver a natureza, ao invés de algo do qual somos uma parte completa e inextricável, como algo que está lá fora e além de nós, algo que podemos explorar e controlar para nosso próprio benefício (Crowe, 1997, p. 21).



O nosso ambiente feito pelo ser humano dessensibiliza-nos agora da natureza (...) o mundo natural torna-se separado de nós, mesmo abstrato (Crowe, 1997, pp. 233-234). Por outras palavras:

> *avançamos na compreensão quantificável da natureza, mas perdemos, pari passo, a capacidade de vislumbrar a essência do real (...) Essa é, de facto, a configuração fundante do padrão de relação sociedade/natureza na modernidade (...) a ideia da natureza como realidade cognoscível e passível de intervenção e do ser humano como agente desse conhecimento necessário (que não pode cessar) e dessa intervenção (aparentemente ilimitada)* (Batistela & Boneti, 2008, p. 1102).

Numa frase – *A história que se desenrola de Sócrates a Descartes é, pois, a do ser humano que domina a pouco e pouco o mundo, dominando-se a si mesmo* (Beaude, 2002, p. 22).[49]

Mais do que armados só com as nossas mãos ou com o nosso intelecto, somos dotados daquilo que Crowe (1997, p. 20) denominou como – *olho da mente* (*mind's eye*) – a capacidade de conceptualizar no abstra-

[49] Collingwood (1986, pp. 15-16) completa esta afirmação, exemplificando o modo como essa conquista lenta do ser humano face ao mundo natural se foi afirmando: – no mundo grego, a partir de uma visão baseada na analogia entre a *natureza* como um *macrocosmo* e o ser humano como um *microcosmo*, à medida que este último se revelava a si mesmo através da autoconsciência; – na Renascença, mediante uma analogia entre a *natureza* como obra de Deus, e as *máquinas* como obra do ser humano; e – a partir de fins do século XVIII, uma visão moderna da natureza (que começa a tomar forma e, desde então, se tem consolidado cada vez mais até aos nossos dias) baseada na analogia entre os processos do mundo natural e as vicissitudes dos problemas humanos. O que passou a existir foi uma conceção de *Natureza* como um domínio ontológico autónomo, um campo de investigação e experimentação científica, um objeto a ser explorado e melhorado (Descola, 2013, p. 45). Perdemos a noção de *ciência-contemplação* para ingressarmos na era da *ciência-manipulação*, especialmente a partir de Francis Bacon com a máxima de que – *saber é poder* – sobretudo, poder de dominar ou transformar a natureza em benefício da humanidade onde, para tanto, o raciocínio indutivo não bastava, sendo necessário conjugá-lo com observações empíricas, ensaios e experimentos (Batistela & Boneti, 2008, p. 1104).

Fig. 26 Gilles Bruni & Marc Babarit, *The Lean-To: Building a Temporary Shelter for Peace and Protection in Any Season* (1995), Madeira, galhos de arvóre e barbante, 23 m (comp.) x 5 m (alt.) x 2-8 m (larg.), *Art and Nature Symposium*, Bic, Quebec, Canadá. © Fotografia: Cliches B/B; Gilles Bruni & Marc Babarit.

to, uma habilidade notável de imaginar e de formar uma imagem mental concreta que, desde cedo, nos permitiu mover da substância para o significado e vice-versa, ao mesmo tempo que nos fomos estabelecendo no reino mais amplo da natureza. Sem esta *capacidade do homo faber de imagem* (Crowe, 1997, p. 20), não conseguiríamos conceber um mundo físico que já não existisse, até porque, como colocado pelo autor inglês Peter Mason (1990, p. 15), *a própria 'realidade' é um produto da atividade da nossa imaginação. – A mente e o mundo constituem conjuntamente a mente e o mundo* (Putnam, 1981, p. xi). Ou, como conclui Crowe (1997, p. 20), *é a autoconsciência que nos separa da natureza e nos permite refletir sobre ela, deixando em aberto a perspetiva audaciosa de criar, em seu lugar, um mundo que é a expressão física da nossa cultura.*

Por entre recuos e triunfos, mudanças, ruturas e transformações em meio das múltiplas tentativas de satisfação das necessidades mais imediatas de sobrevivência, a busca pela imortalidade e significados no mundo natural (Crowe, 1997, p. 20), mas, sobretudo, o desejo de transpor o medo de um fim incerto (Borner, 2006, p. 289) – factual é que, no traçado da evolução histórica humana, a nossa consciência parece não se ter conseguido dissociar de uma ideia de reencontro com a *Natureza amada*. Isto é, de reatar laços profundos e íntimos com esta *Mãe* da qual nascemos e de que tivemos de nos separar para encontrar a nossa segurança e dar às coisas a sua consistência (Beaude, 2002, p. 22). Neste cenário, sentimo-nos, impreterivelmente, compelidos a procurar alguma relação consubstancial entre:

> *o pensamento objetivo-técnico-lógico-empírico e o pensamento subjetivo-fantasmagórico-mítico-mágico; entre o ser humano racional capaz de autocontrole, de duvidar, verificar, construir, organizar e realizar ou culminar e (...) o ser humano irracional, inconsciente, descontrolado (...) iluminado por quimeras, imprudente; Por fim, entre a expansão conquistadora dos sapiens e da sua sociede cada vez mais complexa e a proliferação das desordens e da loucura* (Morin, 2005, p. 133).

Tal situação afigurou-se deveras reveladora, se consideramos que parte das nossas representações simbólicas em torno do mundo natural são amiúde o resultado de fontes não-científicas, só podendo ser compreendidas, muitas vezes, quando vistas à luz de interpretações, imagens ou do pensamento mítico (Diegues, 2008, p. 57). Para lá de funcionar simplesmente como um *filtro cultural* que permite apreender coisas diferentes sobre o meio ambiente e construir significados sobre ele (Pepper, 1996), este último corresponde – nas palavras de Morin (1986, p. 150) – a narrativas que descrevem:

> *a origem do mundo, a origem do ser humano, o seu estatuto e a sua sorte na natureza, as suas relações com os deuses e os espíritos. (...) não falam só da cosmogénese, não falam só da passagem da natureza à cultura, mas também de tudo o que concerne a identidade, o passado, o futuro, o possível, o impossível, e de tudo o que suscita a interrogação, a curiosidade, a necessidade, a aspiração. Transformam a história de uma comunidade, cidade, povo, tornam-na lendária, e mais geralmente, tendem a desdobrar tudo que acontece no nosso mundo real e no nosso mundo imaginário para os ligar e os projetar juntos no mundo mitológico.*

Correto será dizer que, se por um lado, encontramos hoje – em importantes autores como o bioquímico francês Jacques Monod, Prémio Nobel – argumentos asseverativos que sustentam que a Ciência Moderna deu um golpe mortal ao *animismo* e a todas as crenças religiosas. Melhor dizendo, *destruiu todas as ontogéneses míticas e filosóficas, rompendo a antiga aliança que unia o ser humano e a natureza viva e carregada de significados*, restando somente a ética do conhecimento findada nos princípios da racionalidade e da objetividade comprovados pela física e pela biologia molecular (Monod cit. Diegues, 2008, p. 60). Por outro lado, autores como o professor, mitólogo e filósofo romeno Mircea Eliade defendem que os mitos relativos à natureza têm vida longa e resistem às incursões

da ciência, pois subsistem sob a forma de *pseudo-religiões*, de mitologias degradadas, de *proto-mitologias* (Eliade cit. Diegues, 2008, p. 60). Na mesma linha de argumentação, Morin (1991, p. 151) afirma que aquilo a que assistimos presentemente na nossa história contemporânea não diz respeito ao desaparecimento progressivo do universo mitológico antigo, mas à sua dissolução e, posterior, regeneração em novas mitologias. De acordo com o autor (1986, p. 157), aquilo que ocorreu foi que *o pensamento mitológico evoluiu, deslocou-se, transformou-se e produziu 'neomitos', que se fixaram em ideias*.[50] No contexto atual, um desses *neomitos* parece estar ligado às conceções de *reserva natural* ou *áreas naturais protegidas*, em função da sua indissociabilidade a uma ideia de – *mundo selvagem*, *natureza intocada*, num *estado puro*, até anterior ao aparecimento do ser humano. Neste conjunto de representações vemos operar uma simbiose entre – o *pensamento empírico-racional* – a existência de funções e processos ecológicos e sociais do ecossistema, manifestados, por exemplo, através de conceitos como *biodiversidade*, e – o *pensamento mitológico* – que, no caso da nossa tradição ocidental judaico-cristã, reporta aos *mitos das origens* e da *fecundidade* que têm a sua expressão canónica na ideia de – *Paraíso Perdido*[51] (Diegues, 2008, p. 61). O aspeto religioso deste neomito associado ao

[50] Morin (1986, p. 157) elabora: *O 'neomito' reintroduz a explicação pelo vivo, o singular, o concreto onde reina a explicação pelo físico, o geral, o abstrato. Mas é o concreto vivido que, infiltrando-se na ideia abstrata ou geral, a torna viva. Não reintroduz os deuses e os espíritos. Espiritualiza a ideia a partir do interior. Não retira necessariamente o sentido racional da ideia parasitada. Inocula-lhe uma sobrecarga de sentido, que a transfigura. Assim, as mitologias-narrativas do tipo antigo dissipam-se, mas as ideologias recolhem e alimentam o núcleo do mito; é assim que se pode perguntar se o nosso século está realmente menos mitificado que os tempos mitológicos*. Para o autor, existe não só a persistência do pensamento mitológico em regiões rurais distantes e menos desenvolvidas, mas há também uma ressurgência de mitos no mundo urbano (1991, p. 151).

[51] Ideia diretamente associada ao *Génesis* (livro do *Antigo Testamento*) onde é narrado o modo como Deus criou o *Éden*, um jardim moldado à sua imagem e semelhança, repleto de prazeres, inigualável fertilidade e eterna primavera, um cenário montado à espera do seu ator principal – o ser humano – para que este o cultivasse e guardasse numa relação de perpétua harmonia com a natureza. Contudo, tal como nos é relatado pela doutrina cristã, essa harmonia rapidamente chegaria ao seu término, já que, tentados pelo mal, Adão e Eva provariam do fruto proibido, sendo expulsos para sempre do paraíso (Baridon, 2004, pp. 47-51).

mitema de um *mundo edénico* (entendido como o ponto de partida fictício para uma visão transformada do mundo) esteve na origem do movimento conservacionista norte-americano do século XIX – um movimento que, fortemente influenciado pelo poeta e ensaísta americano Henry David Thoreau, bem como, pelo geógrafo americano George Perkins Marsh, pôs em andamento a criação de grandes *áreas selvagens* protegidas e desabitadas, geralmente organizadas em parques e/ou guardadas em reservas naturais, que foram colocadas à disposição das populações urbanas para fins recreativos (Diegues, 2008, pp. 25-30).[52] Esta valorização do mundo natural em unidades de conservação teve a noção de – *wilderness* (*vida natural/selvagem*) – subjacente ao seu surgimento. Uma noção que, se numa fase inicial, denotou conotações com as paisagens desérticas, estéreis ou selvagens, aproximando-se de sensações como o desespero, a confusão ou o medo de cair sob o *poder do demoníaco*, em detrimento da admiração estética ou da religiosidade; com o apagar das luzes do século XVIII – e em linha com o historiador ambiental americano William Cronon – passou a ser associada a afetos positivos e a sentimentos próximos do sagrado, despertos pela experiência da contemplação de uma natureza grandiosa anterior e superior ao humano, em grande parte influída por conceções como o *sublime* (Cronon cit. Danowski & Castro, 2014, pp. 37-38).[53] Assim, Thoreau escreveu em 1859:

[52] A criação do primeiro parque nacional no mundo foi o de *Yellowstone*, inaugurado a 1 de março de 1872, situado nos estados de Wyoming, Montana e Idaho, como resultado das ideias preservacionistas que se tornavam cada vez mais importantes nos Estados Unidos desde o início daquele século. Inerente a esta valorização do *mundo selvagem* esteve: – o avanço da História Natural; – o respeito que os naturalistas denotaram por *áreas selvagens* não transformadas pelo ser humano; e – uma atitude de contemplação face à *natureza selvagem*, que passou a ser entendida como lugar de reflexão e de isolamento espiritual, em consequência de um certo sentimento anti-social ou anti-agregativo postulado pela *Revolução Industrial* (Diegues, 2008, pp. 25-26). Neste período já se consolidara o capitalismo americano e a urbanização era acelerada, o que fez com que fossem reservadas grandes áreas naturais não-habitadas destinadas a atividades lúdicas, subtraídas à expansão agrícola, principalmente, após o extermínio dos índios e a expansão da fronteira para o oeste (Diegues, 2008, p. 26). Para tratamentos mais específicos acerca deste assunto ver o primeiro capítulo – *O Surgimento do Movimento para Criação de Áreas Naturais Protegidas nos Estados*

aquilo a que nós chamamos de natureza selvagem é uma civilização diferente da nossa (Thoreau cit. Diegues, 2008, p. 29). *O que eu estive a preparar-me para dizer é que reside na natureza selvagem a preservação do mundo. A vida é feita de vida selvagem. O mais vivo é o mundo natural. Ainda não domesticado (...) a sua presença refrigera o ser humano. Quando eu me quero recompor eu procuro a floresta mais escura, a mais densa, a mais interminável (...) o pântano mais lúgubre, aí eu entro como num lugar sagrado, a 'Sanctum Sanctorum'. Aí há a força, a essência da natureza. Resumindo, todas as coisas boas são selvagens e livres* (Thoreau cit. Andersen, 1973, p. 84).





Fig. 27 Maria Regina Ramos, Levantamento fotográfico da Mata Nacional do Camarido, Caminha (Portugal), em janeiro de 2023 – num período marcado por fenómenos de chuvas extremas que alagaram cerca de 55% dos seus 164 hectares de floresta, retratando um estado progressivo de impermeabilização do solo que se estendeu durante vários meses até voltar a conseguir atingir a sua total absorção. © Fotografia da autora.

– Este é um ponto de vista que, facilmente, nos permite compreender que a *natureza selvagem* teve implícita na sua formulação a ideia de um ambiente protegido, liberto de qualquer artifício e entregue a ritmos espontâneos que pressupõe a expulsão para fora dos espaços naturais de toda e qualquer coletividade humana ali localizada (Danowski & Castro, 2014, p. 38). Ou seja, áreas selvagens que – como continuam sendo definidas pelo *Wilderness Act* de 1964 dos EUA – não suportam qualquer interferência humana, onde o ser humano é apenas um visitante efémero e não morador (Diegues, 2008, p. 29). Porém, a partir da década de 1960, a conceção dessas áreas protegidas, inicialmente destacadas para a proteção da *vida selvagem,* deram lugar a uma nova Ecologia, proveniente das agitações estudantis de 1968, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa que, colocando as questões ecológicas como uma das bandeiras de resistência às estruturas sociais hegemónicas (ao lado do antimilitarismo, do pacifismo, dos direitos das minorias, entre outros), criticaram a sociedade tecnológica e industrial, tanto capitalista quanto socialista, como sendo cerceadora das liberdades individuais, homogeneizadora das culturas, opressora de géneros e raças, mas, acima de tudo, destruidora da natureza (Diegues, 2008, p. 41 & Heise, 2008, p. 24). Neste enquadramento de um mundo dilacerado pela Guerra Fria – profundamente marcado por disputas pela independência colonial, pela *futurologia* e pelo *profetismo alarmista* (e.g. o futuro incerto do planeta; o esgotamento dos recursos naturais; a superpopulação humana; o *ecocídio* causado pela poluição; as tecnologias cada vez mais letais; a guerra nuclear; a ciência dominada pela tecnocracia) – este novo *ecologismo* propôs como principal remédio para abandonar essa visão mais sombria de um possível colapso global, o reinvestimento utópico no local por meio do regresso ao campo, a uma vida de autossuficiência em comunidade e à utilização de práticas de uma vida ecologicamente sadia – o retorno aos modelos de convívio das sociedades primitivas, que passou a ser um pré-requisito básico para o ativismo e a consciência ambiental (Diegues, 2008, p. 42 & Heise, 2008, p. 21). Esta conjunção complexa entre as aspirações políticas e culturais utópicas, naturalmente conectadas a uma visão holística do planeta, e o chamado para retornar aos ambientes e comunidades locais como uma forma de superar a alienação moderna do mundo natural (Heise, 2008, pp. 20-21), trouxe consigo uma nova compreensão da natureza – a de um *paciente doente* que necessita de cuidados constantes – o que motivou a instauração de quadros analíticos importantes, tais como, a saúde dos ecossistemas, a gestão de recursos, a conservação de espécies ameaçadas, ações de restauração ambiental, e por aí em diante (Bavington, 2005, p. 126). – *O que antes era considerado vasto e inesgotável passou a parecer frágil e em perigo; o que antes se pensava ser independente da cultura – um outro inviolável – passou a ser reconhecido como uma criação cultural* (Beardsley, 2006, p. 7). Por outras palavras, a sobrevivência da *natureza selvagem* passou a ser vista como consequência de uma escolha deliberada, onde mesmo a saúde geral do planeta parece depender de atitudes culturais.[54]

Unidos e suas Bases Ideológicas (pp. 25-36) – em *O Mito Moderno da Natureza Intocada* (2008) do professor brasileiro Antonio Carlos Diegues.

[53] Nesta transição de significações, escritores e artistas românticos do século XIX – como, por exemplo, John Constable, William Wordsworth, Caspar David Friedrich e James Thomson – desempenharam, ao lado de Thoreau (uma das figuras seminais do *transcendentalismo*), um papel de máxima importância e influência na criação de grandes áreas selvagens naturais protegidas, ao reconhecê-las nas suas obras como sendo *ilhas* de grande beleza e valor estético, capazes de conduzir o ser humano à meditação das maravilhas da *natureza intocada*. Todos estes autores revelaram não só um sentimento novo pela paisagem – que tendia a ver a natureza e a cultura como interligadas – como, paralelamente, desenvolveram uma visão que transformou o que restava do *mundo selvagem* num lugar de descoberta da alma humana, do imaginário do *paraíso perdido*, da inocência infantil – um lugar de refúgio e de intimidade, de beleza e do transcendental, em suma, de cura, consolo e retiro (Williams, 1980 pp. 80-82 & Diegues, 2008, p. 26).

[54] Sobre este assunto, Vogel (2015, p. 34) afirma que embora se suponha que a *natureza selvagem* – *wilderness* – se refira a qualquer coisa que existe do outro lado da fronteira, a própria ideia de que existe um *outro lado* e, também, a própria ideia de uma fronteira, são produtos de uma história e de uma estrutura social particulares – *o que quer dizer (bastante paradoxalmente) que a sua proveniência está deste lado, do social.* A ideia de *construção cultural do lugar* tem girado, precisamente, em torno dessa suposição – de que os lugares não são simplesmente dados antes de toda ou qualquer compreensão humana, mas a sua ênfase está, pelo contrário, na multiplicidade de práticas e procedimentos políticos, sociais e culturais empregue por cada comunidade particular que os cria (Heise, 2008, p. 46). Nessa visão, uma experiência do local como *natural*, *selvagem* ou *autêntico*, é possibilitada, não por processos na-

À semelhança das paisagens habitadas, moldadas pela ação humana, as áreas naturais isoladas passaram a corresponder, por isso, a áreas extensivamente manipuladas pelo ser humano, sendo cada vez mais retratadas e aceites como necessitando de intervenções de gestão e manutenção consideráveis (Gomez-Pompa & Kaus, 1992, pp. 271-272).

Particularmente, no final dos anos 60, este impulso conservacionista – onde Thoreau talvez tenha sido o guia mais óbvio no seu aparente extremismo e rejeição do mundo meramente civilizado (Beardsley, 2006, p. 10) – apresentou como corolário uma corrida precipitada à paisagem, à qual também a Arte não se mostrou indiferente! Pelo contrário, firmar-se-ia pelo importante papel desempenhado na articulação e modelação da relação contemporânea com a natureza. Especificamente, por sublinhar as ligações cruciais entre esta última e a cultura, não só as revitalizando, mas, com alguma sorte, melhorando essa mesma relação, através da incorporação de experiências percetivas inovadoras e/ou renovadas que – assentes na articulação de valores sociais e ambientais, sobretudo, estéticos – permitiriam à paisagem reaparecer como um dos assuntos mais importantes da arte, emergindo sob uma nova roupagem, agora concertada com o contexto e com as singularidades do mundo circundante (Beardsley, 2006, p. 218). Algumas das primeiras obras ligadas a estas práticas que se revelaram sensíveis não apenas ao mundo natural como tal, mas, também, ao seu potencial oculto e, muitas vezes, ao seu cultivo e preservação (Casey, 2005, p. XIV), foram apresentadas – como já bastante teorizado – por exemplo, pelos artistas americanos Michael Heizer, Robert Smithson, Walter De Maria e Robert Morris, cujos trabalhos – situados numa sensibilidade entre o Minimalismo e o Conceptual, mas, por sua vez, frente a eles, dando lugar a experiências profundamente diversas entre si que daí derivaram e que foram, genericamente, definidas como *Land Art*, *Earth Art, Environmental Art*, Arte Ecológica e/ou *Earthworks* –, atuaram muito além de um simples envolvimento com a paisagem, estando, na maioria das vezes, intrinsecamente comprometidos com os seus sítios, reservados a fornecer uma experiência única com um certo lugar, bem como, tendo como grande parte do seu conteúdo uma relação íntima com as particularidades específicas do seu entorno particular (Beardsley, 2006, p. 7).

turais, mas, sobretudo, por processos sociais que definem com o que tal experiência se parece e significa (Heise, 2008, p. 46). Segundo a professora americana Ursula K. Heise (2008, p. 46), o objetivo básico dos Estudos Culturais nos últimos vinte anos tem sido analisar e, na maioria dos casos, desmantelar apelos ao *natural* e/ou ao *biológico*, com recurso a argumentos fundamentados em práticas, essencialmente, culturais – o que conduz, invariavelmente, ao ceticismo sobre a possibilidade de retornarmos à natureza como tal, ou à possibilidade de definirmos os lugares com os quais nos relacionamos em termos das suas características meramente naturais.

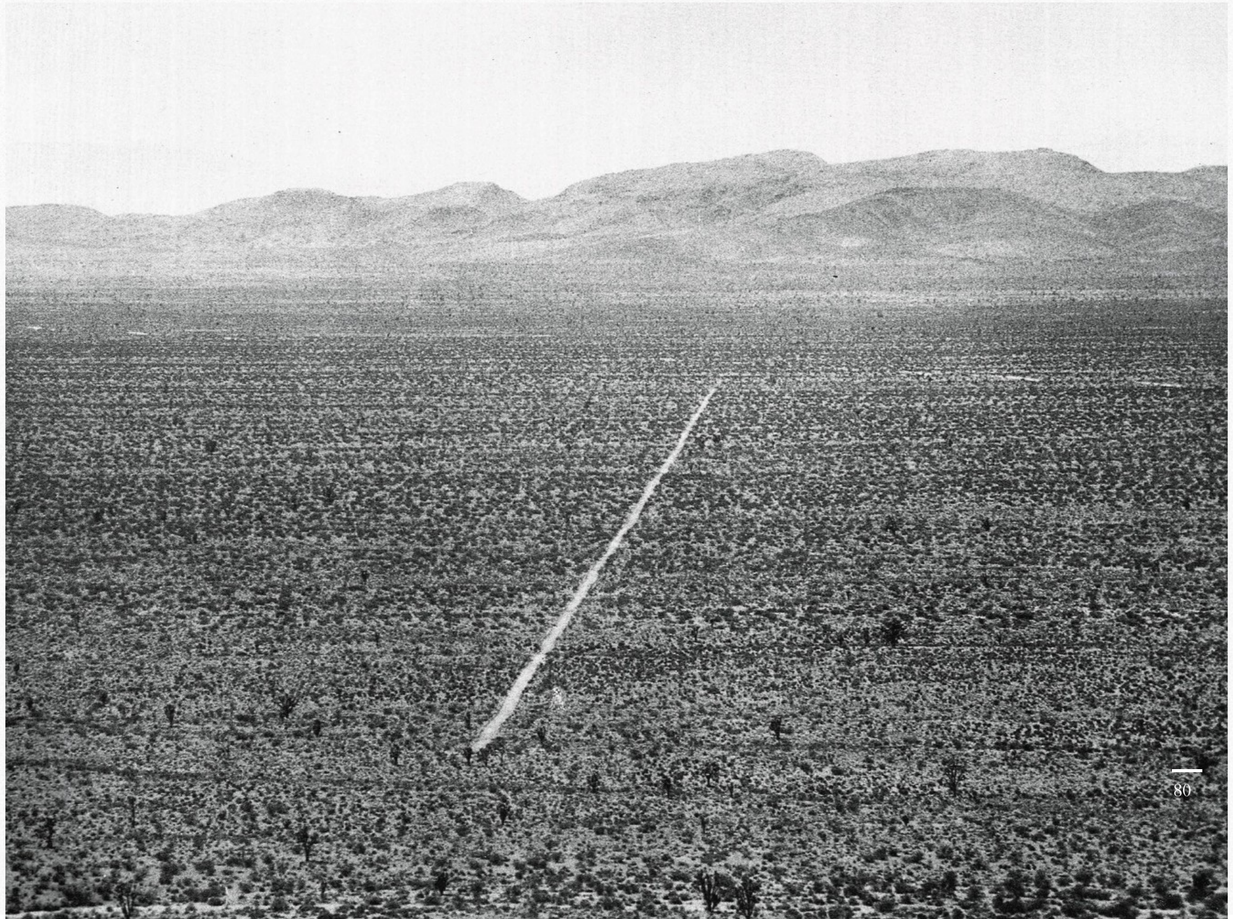


Fig. 28 Walter De Maria, *Las Vegas Piece* (1969), Geral: 4,828 km, 4 cortes rasos feitos pela lâmina de uma escavadora de quase 2 m de altura, formando um quadrado com lados de 800 metros, com 2 dos lados estendendo-se por mais 800 metros em cantos opostos, todos eles orientados de norte a sul ou de este a oeste no deserto central do Nevada (Tula Desert), EUA. © Fotografia: Gianfranco Gorgoni.

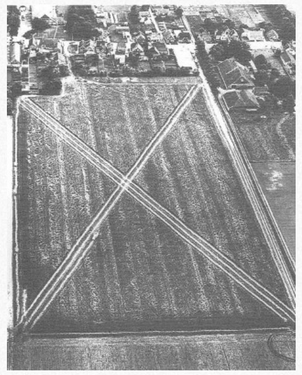


Fig. 29 Dennis Oppenheim, *Cancelled Crop stage of Directed Seeding/Cancelled Crop* (1969), Instalação temporária, Campo de trigo, ceifeira debulhadora, sementes e grãos, 154 x 267 m, Finsterwolde, Holanda. © Fotografia: Dennis Oppenheim.

Fig. 30 Charles Ross, *Star Axis* (iniciado em 1971), Terra, pedra e aço, Novo México, EUA. © Fotografia: Edward Ranney.







Fig. 32 Nancy Holt, *Sun Tunnels* (1973-1976), 4 tunéis de cimento, 5,48 m (comp.) x 2,74 m (diâm.) cada, Lucin, Utah, EUA. © Fotografia: Nancy Holt.

Fig. 33 Nancy Holt, *Sun Tunnels* (1973-1976), Vista do interior de um dos túneis, Lucin, Utah, EUA. © Fotografia: Nancy Holt.





Fig. 31 Christo & Jeanne-Claude, *Running Fence*, (1972-1976), Ganchos, postes, cabos de aço e tecido de náilon, 5,48 m (alt.) x 39,428 km (comp.), Duração: 14 dias, Condados de Sonoma e Marin, Califórnia, EUA. © Fotografia: Wolfgang Volz.

Abandonando toda ou qualquer pretensão de representação precisa da *terra* – como um ideal estético do tipo que foi ativamente adotado na *pintura de paisagem* do século XIX e que refletiu, por sua vez, a obsessão da Era Moderna com *o mundo como representação* (Casey, 2005, p. XXIV) – estes artistas, como tantos outros da sua geração (e.g. Bill Vazan, Gilles Bruni & Marc Babarit, Dennis Oppenheim, Richard Long, Hamish Fulton, Charles Ross, Nancy Holt, Christo & Jeanne-Claude, Alfio Bonanno, Andy Goldsworthy, James Turrel, Alan Sonfist, Michelle Stuart, Jan Dibbets), optaram por entrar literalmente na própria paisagem, envolvê-la, utilizar os seus materiais e trabalhar com as suas características mais marcantes, não apenas colocando a obra de arte na terra, mas fazendo da própria *terra*, devidamente, remodelada na obra (Casey, 2005, p. XIV).[55] Segundo Rosalind Krauss em *Art Since 1900* (2006b, pp. 618-620), estas novas formas de abordar a paisagem – cancelando a estrita lógica formal do Minimalismo imperativa na década anterior (e.g. a eliminação do embasamento para reconquistar a relação direta com o céu e com o solo; o retorno à monoliticidade e à terra; a eliminação da cor e dos materiais naturais em favor dos materiais artificiais, industriais e dos artefactos; composições baseadas na simples repetição e progressão rítmica e serial; a anulação de todo o figurativismo mimético tanto na pintura como na escultura) – ampliaram o envolvimento com o local e começaram a trabalhar, em vez disso, com os meios e as técnicas positivas da arquitetura, operando diretamente no território natural. O objeto minimalista – um objeto monomaterial, situado, fixo, imóvel, inerte, inexpressivo e quase morto – cedeu lugar ao diálogo com a terra (Careri, 2020, pp. 120-123). Um diálogo que, *através do ar, luz, vento,*

[55] Embora estas mudanças só tenham alcançado todo a sua capacitação a partir desta altura, isso não invalida o facto de, em diferentes momentos da história, os artistas sempre se terem socorrido de inúmeras práticas de carácter artístico para intervir na natureza, tais como a topiária (arte de podar as plantas em formas ornamentais), a jardinagem (atividade recreativa de exploração das qualidades intrínsecas das plantas) e o design (criação de elementos decorativos e utilitários), sem nunca perder de vista uma relação de grande proximidade com as Belas-Artes, através da arquitetura na qual se integrou, da pintura em que frequentemente se inspirou, e da escultura, ao incorporar espacialmente os seus mecanismos e estruturas (Castro, 2010, p. 208).



Fig. 34 Bill Vazan, *Outlickan Meskina (Map for Caribou Hunt)* (1980), *Site-specific*, Chicoutimi, Quebec, Canadá. © Fotografia: Bill Vazan.





Fig. 35 Richard Long, *Hoggar Circle* (1988), Deserto do Sahara, Norte de África. © Fotografia: Richard Long.

Fig. 36 Richard Long, *Circle in Africa* (1978), Mulanje Mountain Malawi, África. © Fotografia: Richard Long.

Fig. 37 Richard Long, *A Line in Bolivia* (1981), Bolívia. © Fotografia: Richard Long.



chuva, sol, calor, frio, tempestades [ou da relação do próprio corpo do artista com o lugar], *substituiu os convencionais elementos visuais e plásticos próprios da pintura e da escultura*. E, neste sentido, não só rompeu com qualquer conceção de *material*, *suporte*, *técnica*, *tempo* e/ou *espaço* preeminente no discurso da arte até então, como, simultaneamente, exerceu um forte impacto em relação à desmaterialização do objeto artístico que, recorrendo ao uso de elementos naturais na sua constituição (sobretudo, substâncias encontradas no mundo natural), passou a apresentar-se, em muitos dos casos, como um objeto efémero, impermanente, indeterminado e mutável, onde a duração é determinada apenas pelo próprio tempo da natureza ou pela especificidade da proposta de cada autor (Wanner, 2010, pp. 204-207). Neste cenário, como apontado por Krauss (2006b, p. 618): – *todos os tipos de materiais poderiam ser usados*, desde longas filas de pedra fincadas no terreno (Fig. 34), a cercados de folhas ou de ramos (Fig. 25-26), a colheitas de trigo plantadas e cortadas em padrões gigantes por ceifeiras debulhadoras e solo arado (Fig. 29); – *todos os tipos de operações poderiam ser conduzidas* e aspirar tornar-se parte do processo ou objeto de arte, desde espirais de terra, linhas e círculos desenhados no solo (Fig. 35-37), a enormes escavações no território (Fig. 28 & 30), grandes monumentos de terra, cimento, ferro e fluídos disformes de materiais industriais (Fig. 32-33), ao acomodamento de centenas de quilómetros de tecido de náilon, sustentado por ganchos, cabos e postes de aço, formando uma cerca ao longo de colinas e do oceano (Fig. 31), ora *embrulhando* paisagens e edifícios onde a cena natural ou o objeto arquitetónico foram transformados por enormes coberturas que ao mesmo tempo os envolviam e decoravam (Fig. 40); – *todos os tipos de 'envolvimento' poderiam ser abrangidos*, desde a estetização de um *campo relâmpago* totalmente organizado (Fig. 38-39), ao compromisso político da crítica institucional que, não só rompeu com o enquadramento expositivo e, particularmente, museológico – ao ser substituído por espaços alternativos, como a terra, os campos, os desertos e muitos outros espaços da vida quotidiana (Fig. 41-44) – como, inversamente, em diversas ocasiões, invadiu o seu plano através do transporte de matérias retiradas da natureza para o espaço interior do museu ou da galeria (Fig. 45).

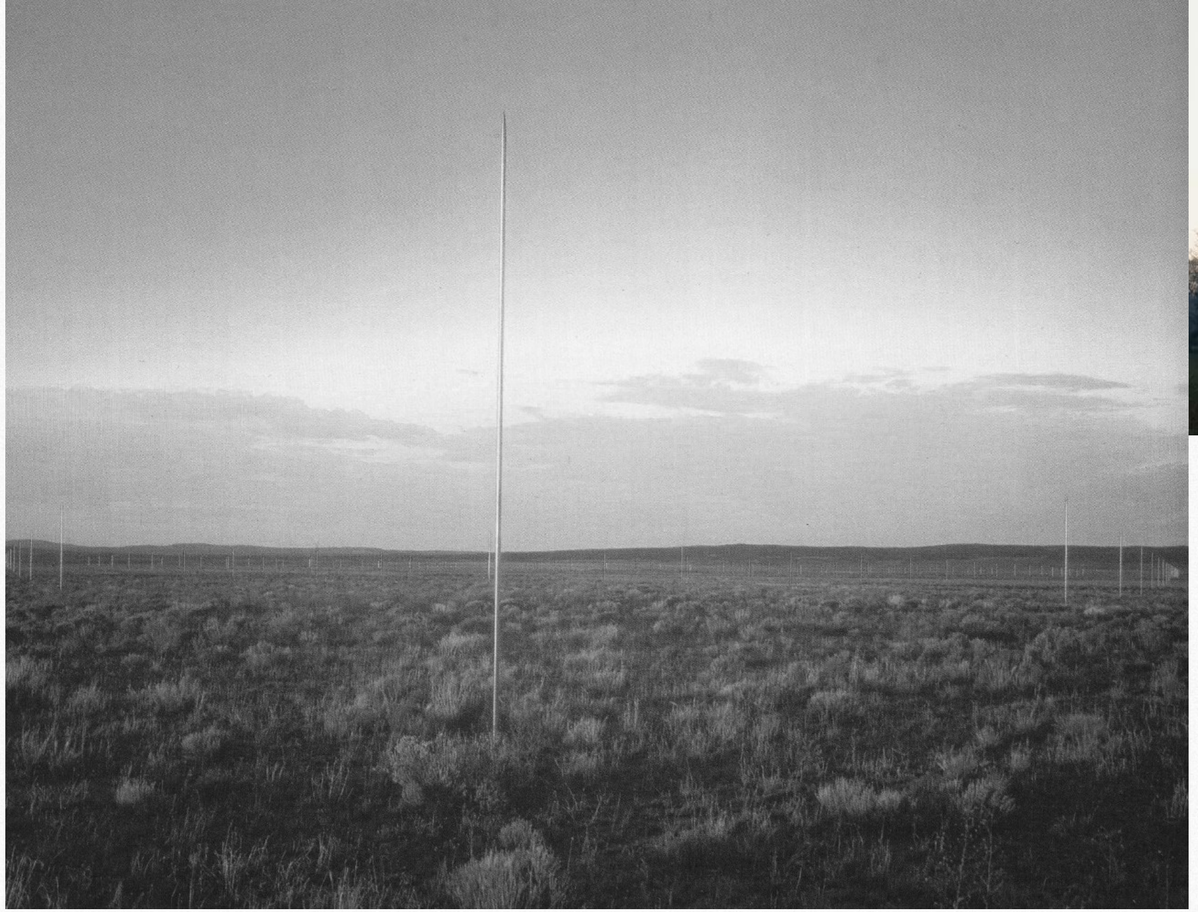


Fig. 38 Walter De Maria, *The Lightning Field* (1974-1977), Postes de aço inoxidável, 6 m (alt.), Geral: 1,609 km x 1,005 km, Novo México, EUA. © Fotografia: John Cliett; Coleção: Dia Art Foundation, Nova Iorque, EUA.



Fig. 40 Christo & Jeanne-Claude, *Wrapped Trees*, (1997-1998), Fondation Beyeler & Berower Park, Riehen, Suiça. © 1998 Christo & Jeanne-Claude Foundation, Nova Iorque, EUA; Fotografia: Wolfgang Volz.



Fig. 39 Walter De Maria, *The Lightning Field* (1974-1977), Postes de aço inoxidável, 6 m (alt.), Geral: 1,609 km x 1,005 km, Novo México, EUA. © Fotografia: John Cliett; Coleção: Dia Art Foundation, Nova Iorque, EUA.





Fig. 41 Richard Serra, *Shift* (1972), King City, Ontário, Canadá. © Fotografia: Simon Rabyniuk & Pooya Aledvood.

Fig. 42 Fotograma do filme-documentário *A Shift in the Lansdcape* (2016) de Simone Estrin, mostrando a obra *Shift* (1972) de Richard Serra, localizada em King City, Ontário, Canadá. © Fotografia: Simone Estrin.



Fig. 43 Robert Morris, *Observatorium* (1971), reconstruído em 1977, com aproximadamente 91,44 m (diâm.), Oostelijk, Flevoland, Países Baixos. © Fotografia: Nieuw Land Erfgoed, Potuyt.



Fig. 44 Robert Morris, *Observatorium* (1971), reconstruído em 1977, com aproximadamente 91,44 m (diâm.), Oostelijk, Flevoland, Países Baixos. © Fotografia: Gert Schutte.

Fig. 45 Robert Morris, *Untitled (Dirt)* (1968/2016), Composto de solo escuro, canos, pedaços de feltro e massa gelatinosa de graxa industrial espessa, Dia Beacon, Nova Iorque, EUA. © Fotografia: Bill Jacobson Studio, Nova Iorque, EUA.



Este último ponto é significativo e vale a pena refletirmos um pouco sobre ele se, em concordância com o escritor e crítico de arte americano Jeffrey Kastner, atentarmos que, mais do que quaisquer preocupações ecológicas que, aparentemente, pouco ou nada se manifestaram, aquilo que verdadeiramente foi mais relevante para os protagonistas destas novas *práticas da terra* foi, justamente, a rutura com a tradição institucional e a autoridade dessa mesma tradição (Kastner cit. Castro, 2010, p. 195). Uma rutura que, consubstanciando-se em tendências *anti-mercado* (essas sim, inequívocas), juntamente com o desafio epistemológico de realocar o significado de dentro do objeto artístico para as contingências do seu contexto, bem como, a reestruturação radical do sujeito de um antigo modelo cartesiano para um fenomenológico da experiência corporal vivida, permitiu, em última análise, definir um novo cenário para a arte, assente numa ligação renovada entre esta última e a realidade do *local* (Kwon, 2000, p. 39). – A paisagem exterior tornou-se o lugar principal para a obra de arte, sendo que, não rara vezes, os artistas optaram, igualmente, por trazer de volta para o espaço expositivo parte das suas experiências físicas com o território, através de fotografias, filmes, registos escritos e/ou cartográficos – no limite, fragmentos residuais encontrados nas suas jornadas.

Smithson é um exemplo paradigmático! – Precisamente, por ter desenvolvido um método precursor das suas peças de *Land Art* que acompanhá-lo-ia durante toda a sua vida – um processo que envolveu aquilo a que chamou de – *Site* – realidade física e crua, a terra ou o solo dos lugares das suas viagens, a fonte externa dos materiais terrestres; e – *Nonsite* – elementos recolhidos nas suas visitas ao *site* e *re-apresentados* em contexto expositivo, a escultura no seu quadro dissociado, funcionando como um significante do local ausente (Casey, 2005, pp. 5-8 & Beardsley, 2006, p. 19). Explorando paisagens sempre com algum significado especial para si, inicialmente em New Jersey, a sua terra-natal, e, posteriormente, expandindo-se para o Estado do Nevada, Califórnia, e além, Smithson trouxe consigo partes desses sites (e.g. escombros, pedras, rochas, cascalho, areia, cinzas, sal-gema) e realocou-os dentro do espaço do museu e da galeria, nomeando-os de acordo com os locais que eles abstraem (Loe, 2017, pp. 3-4). Um exemplo digno de menção é – *Nonsite (Slate from Bangor)* (1968) – que, como o próprio título indicia, identifica a origem de pedaços de ardósia recolhidos pelo artista durante uma das suas visitas à pedreira abandonada de Bangor, situada no estado norte-americano da Pensilvânia, no Condado de Northampton (Fig. 48) em junho de 1968, na companhia da sua mulher Nancy Holt e dos seus amigos Virginia Dwan e Dan Graham. Uma visita que, alguns meses depois – a propósito do seu ensaio *A Sedimentation of the Mind: Earth Project*, produzido em setembro do mesmo ano para a *Artforum* (p. 50), Smithson descreveu da seguinte forma:

> *Bancos de ardósia suspensos pendiam sobre um lago azul-esverdeado no fundo de uma pedreira profunda. Todas as fronteiras e distinções perderam o seu significado neste oceano de ardósia e desmoronaram todas as noções de unidade gestalt. (...) Era como se alguém estivesse no fundo de um mar petrificado e contemplasse incontáveis horizontes estratográficos que caíam em infinitas direções de declive. (...) A fragilidade do local parecia aglomerar-se em torno de nós, causando uma sensação de deslocamento. Peguei numa sacola de lona cheia de lascas de ardósia para um pequeno Nonsite. No entanto, se arte é arte, deve ter limites. Como conter este sítio 'oceânico'? Desenvolvi o Nonsite, que de forma física contém a disrupção do site. O 'container' é, em certo sentido, um fragmento em si, algo que poderia ser chamado de mapa tridimensional. Sem apelo a 'gestalts' ou a 'anti-formas', ele existe, na verdade, como um fragmento de uma fragmentação maior. É uma perspetiva tridimensional que se rompeu com o todo, ao mesmo tempo que contém a falta da sua própria contenção* (1968, p. 50).

– Uma pergunta e uma resposta que, declaradamente, colocam em evidência o modo como a sua arte repercutiu em dois domínios: nos *locais*





Fig. 46 Robert Smithson, *The Bangor Quarry. Slate site in an uncontained condition before being contained in a Non-Site by Robert Smithson* (1968), publicado em *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, em setembro de 1968 na *ARTFORUM*, 7 (1), pp. 44-50. © Fotografia: Virginia Dwan.

Fig. 47 Robert Smithson, *Non-Site (Slate from Bangor): Pennsylvania* (1968), Dwan Gallery, Nova Iorque, EUA. © Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA.

ao ar livre, que só podem ser visitados e que não têm objetos impostos – neste caso, uma pedreira abandonada que se espalha como um *mundo aberto* pela paisagem; e *nos interiores, onde os objetos existem* – onde a paisagem é contida no momento em que Smithson dispõe dentro de um recipiente algumas das matérias recolhidas nas suas preambulações – pedaços de ardósia – muitas vezes, em diálogo com fotografias, mapas e/ou outros materiais que fazem com que o interior do museu, de alguma forma, reflita o lugar (Smithson et al., 1970a, p. 244 & 1969a, p. 178). Curiosamente, nesta obra específica, um comentário de Smithson (1968, p. 44) a esse respeito aparece anexado (no canto inferior esquerdo) à fotografia tirada por Virginia Dwan ao local: *Pedreira de Bangor. Um site de ardósia numa condição não contida antes de ser contido num Nonsite por Robert Smithson* (Fig. 46). Um *container* – uma caixa de madeira dentro da qual os objetos naturais são mantidos – e, mais completamente, um *container duplo*, pois a galeria ou o museu também são um espaço de contenção, de modo que se trata de uma *contenção dentro da contenção* (Fig. 47) (Casey, 2005, p. 7). Ou, nas palavras do artista, em entrevista com a artista americana Patsy Norvell (1969b, p. 193) – *salas dentro de salas*![56]

Ao trazer o exterior para o espaço privado do museu ou galeria, utilizando a instalação interior como um marcador para o local externo, Smithson revelou a clareza da distinção entre *site-nonsite* no contexto do seu trabalho e o seu valor funcional como base para *transferir a terra para dentro* (Casey, 2005, p. 8). Como explicou (1969a, p. 178 & 181):

> *Decidi que iria estabelecer limites em termos deste diálogo (é um ritmo de vaivém que vai entre o interior e o exterior) e, por isso (...) em vez de colocar algo na paisagem, decidi que seria interessante transferir o terreno (...) para o 'Nonsite', que é um 'container' abstrato.* (...) *em certo sentido (...) grandes mapas abstratos feitos em três dimensões* [onde somos] *jogados de volta no site.*



Fig. 48 Robert Smithson, *Photograph of Robert Smithson gathering slate in Bangor, Pennsylvania* (1968), Descrição: a fotografia mostra Smithson inclinando-se e enchendo um saco com pedaços de ardósia na Pedreira de Bangor, Pensilvânia, para uma das suas peças *nonsite* (*trabalho da terra* interior), Dimnensões: 21 x 25 cm. © Fotografia: Autor não-identificado; Coleção: Robert Smithson & Nancy Holt papers, 1905-1987, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., EUA.

Sem dúvida, este movimento de *ir* e *vir* por entre *lugar* e *não-lugar*, mostrou-se como sendo altamente relevante para a sua prática, uma vez que veio exigir não só uma expansão do que poderia ser ou não considerado arte, mas, simultaneamente, e sobre a máxima de que – *o conteúdo pode ser espaço, o espaço pode ser conteúdo* –, coagiu a um reexame minucioso das fundações do Modernismo (o museu/galeria como *site*) e, mais tarde, das fundações da própria paisagem e do natural (Suderburg, 2000, p. 4). Isto porque, com Smithson em particular, a extensão do *natural* tornou-se numa extensão do delineamento do Minimalismo – aquilo que o artista americano Robert Morris definiu como *estrutura primária* – que sugeria que as obras de arte deveriam ser reativas ao local e informadas pelos conteúdos e materiais da sua localização específica, ao invés de industriais, *naturais* ou produzidos conceptualmente (Morris cit. Suderburg, 2000, p.4). Uma postura bem demonstrada por Smithson quando questionado durante uma conversa com Heizer e Oppenheim, levada a cabo por Willoughby Sharp e Liza Béar (cofundadores da *Revista Avalanche*, 1968) sobre a sua relação com o espaço da paisagem e, subsequente, apresentação das obras daí resultantes em contexto expositivo:

> *Acho que todos vemos a paisagem como coextensiva à galeria. Não creio que estejamos lidando com a matéria em termos de um movimento de volta à natureza. Para mim o mundo é um museu. (...) O meu pensamento em termos de local e não-local faz-me sentir que não há mais necessidade de me referir à natureza. Estou totalmente preocupado em fazer arte e isso é principalmente um ato de visualização, uma atividade mental que se concentra em locais distintos. Não estou interessado em apresentar o meio por si só.* (...) *A minha visão tornou-se dualista, oscilando entre as duas áreas. Não está envolvida com a natureza, no sentido clássico. Não há referência antropomórfica ao meio ambiente. Mas tenho uma tendência mais forte para o inorgânico do que para o orgânico. (...) estou mais interessado na desnaturalização ou no artifício do que em qualquer tipo de naturalismo* (Smithson et al., 1970a, pp. 246 & 250).

Um posicionamento que fez-se valer quando, em fevereiro de 1969 – em referência à exposição *Earth Art* realizada no *Andrew Dickson White Museum of Art*, situado na Universidade Cornell, em Ithaca, Nova Iorque[57] – Smithson desenvolveu uma das manifestações mais complexas da sua dialética *Site/Nonsite* – o *Cayuga Salt Mine Project* – que envolveu *uma espécie de exceção bizantina na sua prática* – a inclusão de um *Subsite/Sub-Nonsite* (Sullivan, 2019). Bifurcada em duas partes separadas, embora mutuamente dependentes, a obra consistiu numa visita efetuada pelo artista à Mina de Sal Cayuga, localizada a seis quilómetros ao norte de Ithaca, na margem sudeste do Lago Cayuga (Fig. 49) – e o transporte de algum do material físico coletado no local para o espaço interno de uma das salas do museu, que foi apresentado sob a forma de esculturas organizadas em vários formatos, contendo espelhos e *sal-gema* disposto no chão, em diálogo com mapas e fotografias de espelhos que Smithson havia disposto temporariamente quer no espaço real da mina quer nos seus arredores (Sullivan, 2019). Enquanto que, no interior da mina, os reflexos mal iluminados capturados nos espelhos de Smithson tiveram como efeito revelar as remanescências e detalhes de superfícies em desintegração, lascadas, raspadas e cortadas a partir da extração lenta de sal ainda em curso, fornecendo um espaço desorientador, fragmentado e

[57] Uma das primeiras exposições a explorar o chamado fenómeno da *Land Art*, que reuniu num mesmo espaço uma lista significativa de artistas internacionais de vanguarda – Jan Dibbets, Hans Haacke, Neil Jenney, Richard Long, David Medalla, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Günter Uecker, juntamente, com Robert Smithson – que foram desafiados a criar obras diretamente no local, tanto nas galerias quanto nos arredores da Universidade Cornell. Sendo que, para mais informações acerca deste assunto (e.g. exposição, artistas e/ou o Simpósio que daí resultou), consultar diretamente o catálogo *Earth Art* (1970) publicado um ano depois da sua realização pelo *Andrew Dickson White Museum of Art*, atualmente disponível para leitura em formato digital, cujo link se encontra disponível na bibliografia final.





Fig. 49 Robert Smithson a colocar um espelho no interior da Mina de Sal Cayuga, localizada a seis quilómetros ao norte de Ithaca, na margem sudeste do Lago Cayuga, Nova Iorque, EUA. © Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA.

Fig. 50 Robert Smithson, *Cayuga Salt Mine Project* (1969), Detalhe no interior da mina. © Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA.



Fig. 51 Robert Smithson, *Cayuga Salt Mine Project* (1969), Instalação: mapas, fotografias, espelhos, sal-gema, Dimensões variadas, Vista geral da exposição *Earth Art*, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca, Nova Iorque, EUA. © Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA.





quase imaterial – um estado de fluxo constante, embora impercetível, no que o artista chamou de *uma espécie de ritmo entre contenção e dispersão*[58] que personifica a ausência física de algo que já existiu, mas não existe mais (Fig. 50) (Sullivan, 2019). Em contexto expositivo, os espelhos sustentados por pedaços de sal-gema, tiveram o efeito de irradiar o espaço para além das pilhas – de *descontê-lo* – um elo entre o *site* e o *nonsite*, visto conter uma imagem e, ao mesmo tempo, refletir o seu entorno (Fig. 51-53) (Casey, 2005, p. 8). Por outras palavras:

> *a peça (...) utiliza a mesma dialética do sítio/não-sítio, exceto que o único elemento controlador é o espelho que, em certo sentido, é implantado de forma diferente. (...) Em outros locais, o 'container' era rígido e o material amorfo. Neste caso, o recipiente é amorfo, o espelho é a coisa rígida (...) é um deslocamento, como uma abstração absorvente, refletindo o local de uma forma muito física. É uma adição ao site (...) É outro nível de processo (...) Um método diferente de contenção* (Smithson, 1969c, p. 190).

Esta foi a primeira e única vez que Smithson utilizou um local subterrâneo interior – a Mina de Sal Cayuga – onde, paralelamente, incluiu um *Sub-site* – espelhos adicionais colocados acima da mina, numa pedreira próxima – mas, também, um *Sub-Nonsite* – espelhos adicionais colocados subterraneamente, abaixo da galeria no porão do museu (Sullivan, 2019). Mas, mais do que uma simples performance ou como

[58] Smithson (1969c, p. 189): *Aí está uma situação de sala amorfa, um interior que é completamente livre. Não há ângulos retos formando uma coisa retilínea. Então, eu estou adicionando o ponto focal retilíneo que meio que transborda para as franjas da amorfa indefinida. Então, tudo é contido quando se tira a fotografia (...) numa superfície topográfica da terra não existe esse tipo de clausura. Há uma espécie de ritmo entre contenção e dispersão.*

Fig. 52 Robert Smithson, *Cayuga Salt Mine Project* (1969), Detalhe. © Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA.

Fig. 53 Robert Smithson, *Cayuga Salt Mine Project* (1969), *Foto-escultura* - peça de canto de sal-gema com fotografias, Exposição *Earth Art* (1969), Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca, Nova Iorque, EUA.

um meio para produzir uma fotografia encenada, esta disposição temporária de espelhos nos diversos locais exteriores foi entendida como um meio de refletir e refratar o ambiente circundante, deslocando a solidez da paisagem a partir do despedaçamento das suas formas, pois se *o espelho regista a passagem do tempo, a sua fotografia suspende-o* (Spector, 1999). Isto é, dá *acesso ao que são apenas vestígios; uma reflexão passageira e suspensa, capturada num momento preso* que manifesta fisicamente a transitoriedade intrínseca do tempo e a sua suspensão infinita (Sullivan, 2019).[59] Contrariamente às fotografias que – na perspetiva de Smithson (1969b, p. 193) – representam a contração mais extrema (porque reduzem e encolhem tudo a um retângulo), os espelhos, por sua contraparte, seriam superfícies desconectadas, um prolongamento da visualidade onde a pressão da matéria-prima contra a face espelhada é o que proporciona a sua estabilidade.

Embora, alguns dos deslocamentos que vemos aqui operar só possam ser relegados a um contexto único e específico (a inclusão do *sub-site* e do *sub-nonsite*, como mencionado anteriormente), outros poderiam, facilmente, ser relacionados a todo um conjunto de outros trabalhos criados e desenvolvidos pelo artista entre 1968 e 1969 – como são exemplo *Unknow, Fossil Quarry Mirror* (1969) (Fig. 54-56) ou *Yucatan Mirror Displacements (1-9)* (1969) (Fig. 57-59) – nos quais Smithson, como que antevendo e ensaiando algumas destas questões, instalou de forma similar espelhos em ambientes naturais externos, registando-os em fotografia, procedendo, em seguida, à sua remoção e posterior reinstalação em contexto de galeria ou museu, neste caso, replicando as suas formações iniciais e reestruturando os seus elementos como escultura.

[59] Smithson (1970b, pp. 235-236): *O processo é importante, mas dentro do processo cada momento está sujeito a uma paragem no processo. Se tirarmos uma fotografia disso, interrompemos o processo, ou é uma paragem momentânea no mesmo. O processo não é contínuo, é descontínuo, pelo menos no que diz respeito ao seu registo. Há uma paragem toda vez que algo é fotografado, ou há uma suspensão. Cada etapa do processo é revivida de um ponto ou outro. A peça (...) foi feita apenas para reduzir o seu aspeto instantâneo a uma duração muito curta. (...) Estou interessado na fotografia como material e também como experiência 'in loco'. Um é sensato e o outro é mais um momento preso.*



Fig. 54 Robert Smithson, Robert Smithson, *Unknow, Fossil Quarry Mirror* (1969), Página retirada do catálogo da exposição *Land Art* (2ª ed.), publicado em 1970 sob a coordenação de Gerry Schum e Ursula Schum-Wevers, Fernsehgalerie Gerry Schum Television Gallery, Hanover, Alemanha. © Robert Smithson & Nancy Holt papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., EUA & Holt/ Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA.



Fig. 55 Robert Smithson, *Unknow, [Photograph of Fossil Quarry Mirror]* (1969), Fotografia gelatina de prata, 22 x 22 cm. © Robert Smithson & Nancy Holt papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., EUA & Holt/ Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA.



Fig. 56 Robert Smithson, *Rocks and Mirror Square II* (1971), Pedras de basalto e espelhos (36 x 122 cm cada), Dimensões gerais: 36 x 220 x 220 cm. © Coleção: National Gallery of Australia, Canberra, Austrália; Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA.



Fig. 57 Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacements (1-9)* (1969), Fotografia, 1 de 9 impressões cromogénicas (formato 126), 61 x 61 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, EUA. © Robert Smithson / VAGA, Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA.

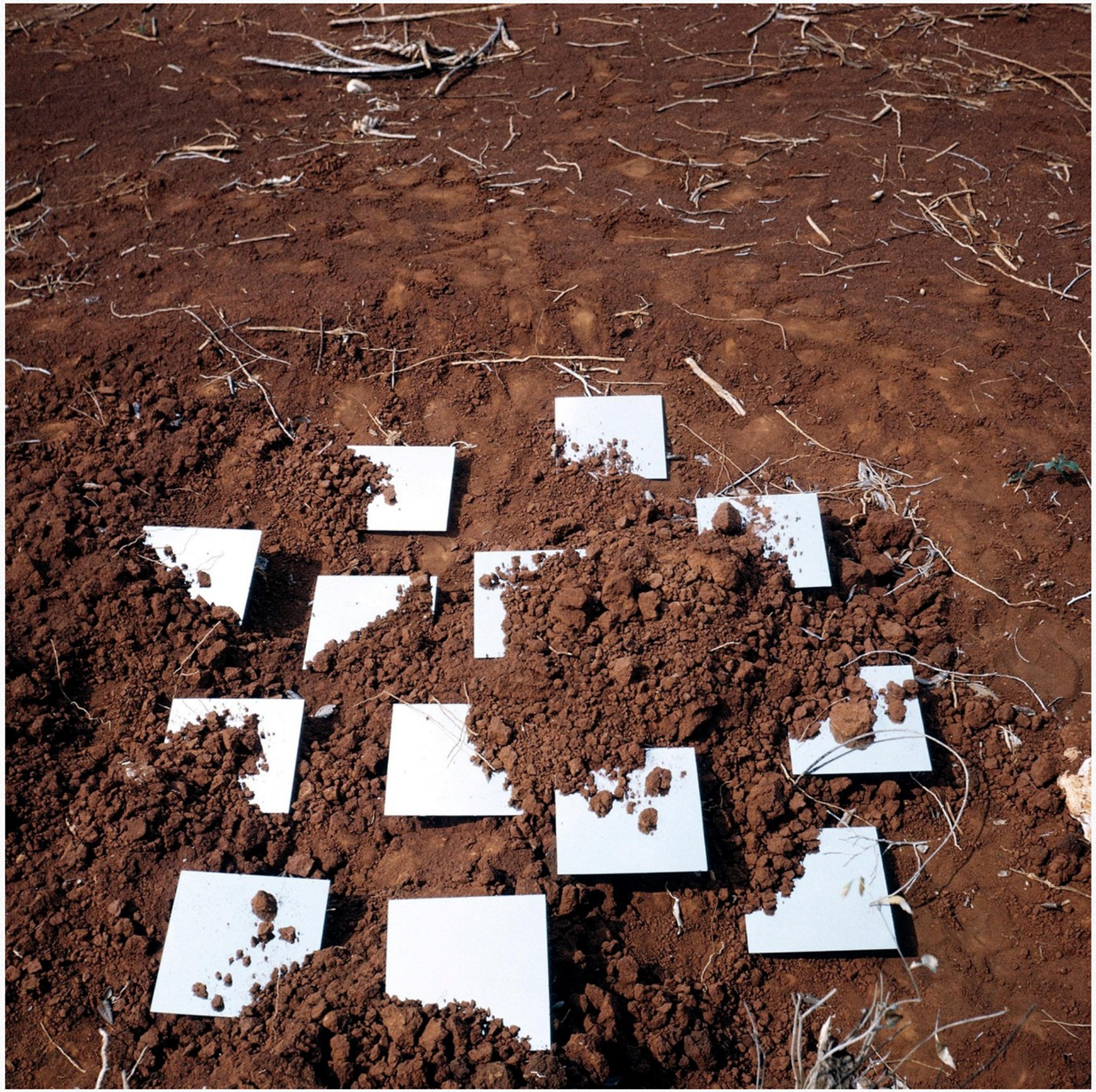


Fig. 58 Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacements (1-9)* (1969), Fotografia, 1 de 9 impressões cromogénicas (formato 126), 61 x 61 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, EUA. © Robert Smithson / VAGA, Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA.

Fig. 59 Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacements (1-9)* (1969), Fotografia, 7 de 9 impressões cromogénicas (formato 126), 61 x 61 cm (cada), Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, EUA. © Robert Smithson / VAGA, Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA.





Especificamente, em *Cayuga Salt Mine Project*, ele criou, ainda, uma trilha adicional – *Ithaca Mirror Trail* – com início na entrada do museu e terminando no espaço ocupado pela mina (Fig. 60). Traçando um conjunto de oito pontos num mapa do *US Geological Survey*, marcados de *A* a *H*, imitou diretamente o deslocamento do espelho interno, usando um dos mesmos espelhos e fotografando-o em cada ponto consecutivo, sendo que as fotografias e o mapa foram depois expostos na sala do museu – as primeiras, mapeando o tempo transitório da presença do espelho numa determinada localização, e o segundo, traçando a distância entre os marcadores, bem como, o tempo necessário para cobrir tal deslocamento (Sullivan, 2019). Na sua conjuntura, todos estes elementos serviram não para retratar uma imagem visível, singular ou fixa, mas, sim o que é invisível, pois, tomando de empréstimo a descrição de Smithson

Fig. 60 Robert Smithson, *Ithaca Mirror Trail* (1969), Oito slides coloridos de 35 mm, Impressão Cibachrome sobre papel e mapa. © Coleção: Tate, Londres, Inglaterra; Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA.

em *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* (1969d, p. 33), a propósito da sua série de 9 fotografias coloridas de espelhos dispersos pelas praias e selva de Iucatã (México):

> *se visitarmos os locais (uma probabilidade duvidosa), não encontraremos nada além de vestígios de memória, pois os deslocamentos do espelho foram desmantelados logo após serem fotografados. (...) A luz refletida foi apagada. As lembranças são apenas números num mapa, memórias vazias constelando os terrenos intangíveis em vizinhanças deletadas. É a dimensão da ausência que ainda está por ser encontrada. A cor eliminada que resta para ser vista. As vozes fictícias dos totens esgotaram os seus argumentos. Iucatã* [ou melhor, a Mina de Sal Cayuga] *está em outro lugar.*

– Um lugar que, fazendo uso das suas numerosas partes fragmentadas – os sítios, os *não-sítios*, os deslocamentos espelhados, os mapas terrestres e/ou os mapas materiais (Smithson, 1969b, p. 193) – atuou como um ponto de viragem na formulação de uma nova dialética que Smithson definiria como *dialética do lugar*. Não mais uma separação ou discrepância entre o interior e o exterior, o contido e o incontido, mas um novo discurso diretamente envolvido com as vicissitudes do mundo material, onde o dentro e o fora estão intimamente correlacionados (Smithson, 1969a, p. 187).[60] Onde *os sítios estão retrocedendo para os não-sítios, e os não-sítios estão retrocedendo para os sítios. (...) sempre para a frente e para trás, para lá e para cá* (Smithson, 1969b, p. 195).

[60] Smithson (1969a, pp. 182 & 187): *Eu penso que não há verdadeiramente discrepância entre o interior e o exterior quando a dialética é clara entre os dois lugares (...) Em termos do meu trabalho somos confrontados não apenas com uma abstração, mas também com a fisicalidade do 'aqui' e 'agora', e estas duas coisas interagem num método dialético que é o que eu chamo de dialética do lugar. É como a arte que, em certo sentido, é um espelho e o que se passa lá fora é o reflexo. Há sempre uma correspondência. O reflexo talvez seja a mente ou o espelho talvez seja a matéria. Mas temos sempre as duas coisas. Elas formam uma unidade dual (...) Então a dialética pode ser pensada desta maneira: como um ritmo bipolar entre mente e matéria. Não podemos dizer que tudo é terra ou que tudo é conceito. São as duas coisas. Tudo são duas coisas que convergem.*

Sob este pretexto, e apesar da sua decisão anterior de não colocar algo na paisagem – como Michael Heizer, Dennis Oppenheim e outros já haviam começado a fazer – Smithson enveredou por um envolvimento mais direto com a terra, afastando-se das obras concebidas para o espaço da galeria ou do museu, e começou a trabalhar e a produzir os seus trabalhos diretamente no território. Dando sequência a uma prática – de algum modo, já pronunciada nos seus *Mirror Displacements* – em 1970 nas extensões praticamente sem trilhas do oeste americano, Smithson deixou aquela que seria a sua maior marca na paisagem! – *Spiral Jetty* – uma obra composta por lama, rocha basáltica negra, água e cristais de sal precipitados que não só lhe permitiram mobilizar o *site* como narrativa discursiva (Careri, 2020, pp. 120-123), mas – à semelhança de obras posteriores como *Broken Circle/Spiral Hill* (1971) ou *Amarillo Ramp* (1973) – restabelecer o contato com a *terra*, reconfigurando-a ousadamente através de grandes ações de *terraplenagem* (Fig. 61). Numa estranha combinação entre o extremamente lento (a água salgada e imóvel colocada sob sedimentos rochosos), a transformação e mutação natural e artificial do próprio lugar, e a celeridade do olho e da mente de quem vê e experiencia a obra, Smithson moveu e removeu a terra para criar um *vórtice lítico* emergindo da água – ou como o próprio descreveu em diversas ocasiões – um *ciclone imóvel, terremoto dormente, quietude palpitante, sensações giratórias sem movimento* (Smithson, 1972a, p. 146).[61] *Um rotativo que se encerra numa imensa redondeza* – que se curva no Great Salt Lake, localizado na costa nordeste do estado de Utah – *onde rotativo significa o movimento circular de rotação; e imensa redondeza, uma figura de terra firme e impassível*, um rotativo com aproximadamente 457,2 metros de comprimento e 4,6 metros de largura que é, ao mesmo tempo, centrípeto e centrífugo: *gira sobre si próprio e projeta-se para fora* (Casey, 2005, p. 19).



Fig. 61 Robert Smithson, *The Spiral Jetty* (1970), Lama, rocha basáltica negra, água e cristais de sal precipitados, 457,2 x 4,6 m, Great Salt Lake, Utah, EUA. © Fotografia: Scott Stringham, 2009.

[61] Smithson (1972a, p. 146): *Quando olhei para o local, ele reverberou no horizonte apenas para sugerir um ciclone imóvel, enquanto a luz bruxuleante fazia toda a paisagem parecer tremer. Um terremoto adormecido se espalhou na quietude vibrante, numa sensação giratória sem movimento. Este local era um rotatório que se encerrava numa imensa circularidade. Desse espaço giratório surgiu a possibilidade do Spiral Jetty.*

Mas, se o seu esforço dirigido para a combinação entre *o desejo reverente de revelar toda a grandeza e o mistério da terra com o inevitável desejo de usá-la e abusar dela*, manifesto na construção de uma nova natureza e na criação de grandes paisagens artificiais apanhou o mundo da arte de surpresa, muitos consideraram as suas intenções radicais, nomeando-as como *antiarte* e *antiestablishment* (Beardsley, 2006, pp. 11 & 17). A propósito, por exemplo, de *Double Negative* (1969) de Michel Heizer realizada no ano anterior – dois cortes escavados na superfície da borda leste de Mormon Mesa, um de frente para o outro, alinhados ao longo de uma grande lacuna formada pelo recuo profundo natural da escarpa situada no Vale Moapa, a noroeste de Overton, Nevada, (Fig. 62) – um crítico afirmou que *a arte da terra, com muito poucas exceções, não só não melhora o seu ambiente natural, como também o destrói* (Auping cit. Beardsley, 2006, p. 16). *Ela prossegue destruindo a própria terra, que é o que acabamos de aprender a parar de fazer* (Masheck cit. Beardsley, 2006, p. 16). Porém, como defende o curador e historiador americano John Beardlesy em *Earthworks and Beyond* (2006, p. 103), a agressividade destas intervenções no território deveria ser vista não tanto de uma ótica do seu possível impacto ambiental (negativo ou positivo), mas, sobretudo, a partir da sintaxe inteiramente nova que propôs para a escultura, no sentido em que ajudou a restaurar a sensação de que o entorno – e, mais especificamente, a paisagem – era muito importante tanto na formulação de uma obra quanto na sua perceção. No caso de Heizer, a ideia de objeto escultórico foi visivelmente destruída, subvertida e abandonada, pois mais do que um qualquer tipo de escultura que envolve formar, soldar, selar e aperfeiçoar rigidamente a superfície de uma peça de material, *mais do que uma forma que ocupa espaço, com uma superfície que delimita os limites de um volume interno, 'Double Negative' é composto pelo próprio espaço: é um vazio. Embora enorme em escala* [com uma extensão longitudinal aberta com 457 m de comprimento, 15,2 m de profundidade e 9,1 m de largura, que obrigaram ao deslocamento de cerca de 218.000 toneladas de rocha, principalmente, de riolito e arenito] *é quase impercetível. Os dois recintos submersos* [vistos como linhas escuras ou sombras nas imagens de satélite do *Google Maps*] *interpelam-se através do grande abismo da escarpa, proporcio-*

nando uma experiência de vastidão transmitida através da disposição do espaço que é convincentemente distinta do carácter intrusivo e ocupante do espaço dos monumentos tradicionais (Fig. 63-64) (Beardsley, 2006, p. 17).[62] – Uma situação que pode ser justificada por intermédio de um conjunto de preocupações assentes, principalmente, nas propriedades físicas de um determinado lugar – na densidade, volume, massa e espaço que o mesmo acarreta – considerando que, como Heizer explicou em referência à sua prática:

> *Eu trabalho fora porque é o único lugar onde posso deslocar a massa. Gosto da escala – essa é certamente uma diferença entre trabalhar numa galeria e trabalhar ao ar livre. Não estou tentando competir em tamanho com nenhum fenómeno natural, porque é tecnicamente impossível. (...) como artista (...) eu mexo com isso. Eu profano (...) eu respondo à minha maneira. E isso foi colocando algum espaço sob a pedra* (1970, p. 245).

No caso de Smithson, este percebeu a paisagem como um lugar em constante metamorfose, com marcas de erosão e sedimentação combinadas com sinais de intervenções humanas, aparentemente aleatórias, revelando a entropia[63] (Beardsley, 2006, pp. 7-8) que, no geral:

> *contradiz a noção usual de uma visão de mundo mecanicista. Em outras palavras, uma condição irreversível, uma condição*

[62] Nesta situação específica, distinta da maioria das esculturas anteriores, cuja funcionalidade deve ser entendida em relação ao que poderia ser chamado de *lógica do monumento*, ela própria uma forma anterior de *especificidade do local* – ou seja, uma lógica destinada a marcar um lugar real (e.g. sepultura, campo de batalha, eixo cerimonial), empregando uma representação do seu significado (e.g. figura funerária, *pietà*, estátua equestre), cujo objetivo era estabelecer a natureza virtual e simbólica da representação, ao mesmo tempo, ligando-a fisicamente ao espaço real – seja a paisagem ou a arquitetura que marcou (Krauss, 2006b, p. 618).

[63] Lei da termodinâmica que mede a desintegração gradual e constante de um sistema.



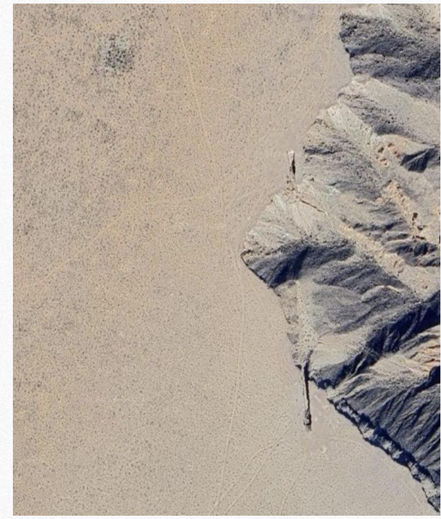


Fig. 62 Michael Heizer, *Double Negative* (1969-1970), Escavação, Vista da borda da obra, 457,2 m x 15,24 m x 9,14 m, Vale de Moapa, Mormon Mesa, perto de Overton, Nevada, EUA. © Museum of Contemporary Art, Los Angeles, EUA; Donativo: Virginia Dwan; Fotografia: Gianfranco Gorgoni.

Fig. 63 Michael Heizer, *Double Negative* (1969-1970), Vista do Google Maps, Latitude/Longitude 36° 36′ 19″ N 114° 21′ 00″ O, Vale de Moapa, Mormon Mesa, perto de Overton, Nevada, EUA.



Fig. 64 Michael Heizer, *Double Negative* (1969-1970), Escavação, Vista aérea, 457,2 m x 15,24 m x 9,14 m, Vale de Moapa, Mormon Mesa, perto de Overton, Nevada, EUA. © Fotografia: Las Vegas Review-Journal, Nevada, EUA.



Fig. 65 Robert Smithson durante uma das suas visitas ao *Spiral Jetty* (1970), após a sua conclusão, Great Salt Lake, Utah, EUA. © Fotografia: Gianfranco Gorgoni.

que está a mover-se em direção a um equilíbrio gradual e é sugerida de várias maneiras. (...) Temos um sistema fechado que eventualmente se deteriora e que começa a desintegrar-se, e não há como realmente podermos reconstruí-lo novamente (Smithson, 1973, p. 301).

Em Rozel Point, encontrou essas evidências entrópicas tanto em paisagens naturais – a formação de cristais de sal e de rochas vulcânicas – como em paisagens criadas pelo ser humano – remanescências de uma operação de perfuração petrolífera desativada, depósitos de metal e veículos abandonados que passam da ordem à desordem à medida que enferrujam e se decompõem no ar salgado corrosivo que permeia a área, e ainda a viscosidade negra exalada das infiltrações de petróleo da região que borbulhou e depois se dispersou acima do solo desde os tempos pré-históricos (Fig. 65) (Loe, 2017, p. 4). Partindo de uma região considerada abandonada e inabitável (especificamente, de toda a parte norte do lago inutilizada), Smithson enfatizou a importância da progressão natural do tempo gravado nas colinas e montanhas ao redor do Grande Lago Salgado, visível nas linhas horizontais criadas à medida que o *Bonneville Lake* do *Pleistoceno*[64] foi lentamente cedendo lugar ao atual lago, bem como, no próprio *Spiral Jetty*, onde cada subida e descida do lago assinaladas nas rochas terciárias que o compõem, documentam não apenas as estações, mas, também, períodos mais prolongados de inundações e secas regionais (Loe, 2017, p. 4). – *É como se o Spiral Jetty*

[64] Lago pré-histórico pluvial do período do *Pleistoceno*, formado há cerca de 32 mil anos atrás, que cobriu muita da parte oriental da região da bacia da América do Norte, existindo até cerca de 14,5 mil anos quando uma grande parte do lago foi libertada através do *Red Rock Pass*, em Idaho. Com mais de 300 metros de profundidade e mais de 51 mil km² de área (quase tão grande quanto o atual Lago Michigan e, significativamente, mais profundo), vítima das diversas mudanças climáticas que foram ocorrendo ao longo dos tempos, o lago começou a secar, sendo que dessas manifestações surgiram o Great Salt Lake (atualmente, com uma profundidade média de 9,5 m), o Utah Lake, o Sevier Lake, o Rush Lake e o Little Salt Lake, estando pequenas partes hoje localizadas nos Estados de Idaho e do Nevada, EUA.



Fig. 66 Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970), Fotogramas do filme (16 mm, cor e som; duração: 35 min.), Fotografias em três painéis, cada um contendo doze imagens com 66 x 111,76 cm, Great Salt Lake, Utah, EUA. © Coleção: Nasjonalmuseet, Oslo, Noruega.

fosse suficientemente físico para ser capaz de resistir a todas estas alterações climáticas, mas estivesse intimamente envolvido com essas alterações e perturbações naturais (Smithson, 1972b, p. 298). *Há um certo grau de desfazimento nas peças, mais do que de fazer; desmontando e remontando. Não se trata tanto de criar algo, mas de descriar, ou desnaturalizar, ou desdiferenciar, decompor* (Smithson, 1969b, p. 192). *É um processo lento de destruição. (...) A catástrofe vem de repente, mas lentamente* (Smithson, 1970a, p. 250). É *matéria colapsando no lago espelhado na forma de uma espiral* (Smithson, 1972a, p. 146). Ou, como escreveu Rosalind Krauss em *Problems of Criticism, X: Pictorial Space and the Question of Documentary* (1971, p. 71), em análise ao filme *Spiral Jetty* cinematografado durante a criação da obra de *terra-planagem* por Smithson e a sua equipa:

> *o Grande Lago Salgado pode ser visto como parte de um sistema mundial que dá provas do seu próprio passado – neste caso, daquela ocorrência geológica inexplicável que formou o lago. O 'Spiral Jetty' faz parte de uma estratégia para catalisar esse conhecimento, para precipitá-lo a partir do vasto número de maneiras de vivenciar o lago, assim como a presença física do cais precipita da água uma crosta documental do seu conteúdo.* (...) *O próprio cais é uma espécie de documento para o qual o filme e as fotografias são mais um testemunho.* [E, portanto] *são provas de provas* (Fig. 66).

Um complexo de informação e de documentação em diferentes meios – o *trabalho da terra* e o filme produzidos em 1970, e posteriormente, o ensaio *The Spiral Jetty* publicado em 1972[65] – que são a personificação espácio-temporal de uma jornada na superfície terrestre, onde *o pré-histórico encontra o pós-histórico* (Casey, 2005, p. 24). Isto é, onde a evocação de uma espiral nebulosa aberta, irreversível, *indo de um lugar para outro (...) para lugar nenhum*, parece levar-nos de volta às nossas origens (Smithson, 1969b, p. 194); onde o passado é manifestado no sentido da decadência geológica induzida pela invasão imediata de cristais de sal nas rochas que compõem a obra, mas, igualmente, pelo seu afundamento gradual na água sob a superfície do lago ascendente pouco depois da sua criação, apenas para ressurgir recentemente[66]; onde o apagamento enfático de Smithson de qualquer assinatura, bem como, a eliminação de todos os apetrechos da galeria (pois o cais não tem moldura, nem paredes, nem espaço para ser apresentado) revelam um sítio que se apresenta ao mesmo tempo que se afasta de qualquer simples presença (Casey, 2005, p. 24), trazendo uma paisagem discreta para cima (Smithson, 1972b, p. 297), cujo resultado é *um monumento já em ruínas, destinado a mais ruína entrópica* (Shapiro, 1995, p. 228). Mas, onde a sensibilidade americana – de Smithson e de Heizer – se caracterizou por intervenções estruturais de colonização e modificação da paisagem – uma *arte de bulldozer*, de helicóptero, de escala monumental, socorrendo-se da tecnologia para manipular e modelar a paisagem, para deixar marcas de uma presença hegemónica e esmagadora –, a sensibilidade inglesa desenvolvida um pouco mais tarde (na 2ª metade do século XX), ainda que em circunstâncias semelhantes às dos EUA, optou por um toque mais leve – pelo impercetível, por intervenções subtis, minimalistas e frágeis, por projetos efémeros de caráter meditativo e ritualístico, procurando deixar apenas vestígios de uma passagem respeitadora que não altera o que existe (Castro, 2010, pp. 193-194).

[65] Originalmente publicado em *Arts of the Environment*, editado por Gyorgy Kepes. Atualmente, disponível para consulta em *Robert Smithson: The Collected Writings* (1996, pp. 143-153), do historiador de arte americano Jack Flam.

[66] Na época da sua construção o nível da água do lago estava anormalmente baixo, devido a uma seca. Porém, depois de alguns anos, o nível voltou ao normal, submergindo a obra por cerca de trinta anos. Em 2002, após outra seca, o cais ressurgiu e permaneceu completamente exposto ao ar por quase um ano. Na primavera de 2005, o nível da água subiu novamente e submergiu parcialmente a obra mais uma vez. Inicialmente composto por rocha basáltica negra sobre água avermelhada, o *Spiral Jetty* aparece agora, em grande parte, como matéria branca sobre um fundo rosa, em virtude da incrustação de sal e do nível inferior da água do lago.

Um dos exemplos mais expressivos que foi atraído em nome desta arte efémera e imaterial – que, em muito, se aproximou das cartografias, dos mapas e da geografia – foi o artista inglês Richard Long que, diferentemente dos seus contemporâneos americanos, revisitou por meio do caminhar as origens arcaicas do paisagismo e da relação entre a arte e a arquitetura, pouco ou nada se intrometendo na paisagem (Careri, 2020, pp. 120-123). Pelo contrário, menos heroico nos seus meios[67], sugeriu a sua alteração poética através do ato primário de andar a pé – *uma ação que não é transformação física do território, mas um atravessamento dele, um frequentá-lo sem necessidade de deixar rastos permanentes, que age sobre o mundo apenas superficialmente* (Careri, 2020, p. 123). Uma obra particularmente relevante neste contexto é – *A Line Made by Walking* (1967) – uma linha reta *esculpida* sobre o terreno simplesmente recalcando o solo, isto é, abrindo caminho por meio de múltiplas caminhadas para a frente e para trás na paisagem, cujo resultado da ação se traduziu, exclusivamente, num sinal impresso em película fotográfica, já que esta acabaria por desaparecer aquando do crescimento do relvado (Fig. 67). Ao traçar uma linha reta contínua ligando um ponto a outro, *aquilo que o olhar nos dá como 'evidente' na linearidade de uma construção geométrica é uma ilusão de facilidade diante da rugosidade das coisas. A linha, posta dessa maneira, dificulta a nossa sensação de distância habitual. Por contraste, ela marca a ordem da paisagem e a desordem da natureza* (Cauquelin, 2007 pp. 169-170).

Embora, proferida somente uns anos depois, por ocasião de uma exposição realizada em 1980 na *Anthony d'Offay Gallery*, em Londres, a declaração de Long – *Five, six, pick up sticks, seven, eight, lay them straight* – impressa no *The Curwen Press*, poderia facilmente ser aqui retomada para descrever a sua postura altamente meditativa e introspetiva face à natureza e ao passeio desvelada em – *A Line Made by Walking* –, manifesta na combinação entre a escultura (linha calcada pelos pés) e a experiência física da caminhada:

[67] Isto porque, de acordo com Beardsley (2006, p. 41), sendo Inglaterra uma terra mais densamente povoada, apresentou menos oportunidades para a implementação de grandes gestos no território, uma vez que não só não possuía os vastos espaços abertos da América, como estava muito mais sujeita a um *zoneamento* rigoroso que regulamentava todos os aspetos do uso da terra. Além disso, à época, revelou ser uma nação que geme bastante sob o peso do desenvolvimento industrial, havendo, por isso, menos ocasião e menos tolerância para as intervenções em grande escala de uma arte que se apresentou, por vezes, intencionalmente como pouco bonita.



Fig. 67 Richard Long, *A Line Made by Walking: England* (1967), Fotografia, Impressão em gelatina de prata sobre papel e grafite sobre cartão, 37,5 x 32,4 cm, Tate Modern, Londres, Inglaterra. © Fotografia: Richard Long.

I like the simplicity of walking,
the simplicity of stones.
I like common means given
the simple twist of art.
I choose lines and circles because they do the job.
My art is about working in the wide world,
wherever, on the surface of the earth.
My work is not urban, nor is it romantic.
It is the laying down of modern ideas
in the only practical places to take them.[68]

[68] Excerto do *texto-poema* – *Five, six, pick up sticks, seven, eight, lay them straight* (1980) – composto por 44 frases, impresso no *The Curwen Press* em 1980, a propósito de uma exposição realizada na *Anthony d'Offay Gallery*, Londres, Inglaterra.

Fragmentos de um *texto-poema* que colocam em evidência a absoluta radicalidade e simplicidade formal por detrás do seu processo de criação (Macfarlane, 2009) – um processo assente no ato ou ação de caminhar em diversos contextos, espaços ou lugares observando a natureza, como forma de reconhecer não só o próprio corpo em movimento, mas, de igual modo, a relação com o espaço em que ele circula, pois – como notado pelo autor – *numa caminhada a vida torna-se bastante simples e focada (...) Uma jornada por uma região selvagem torna-se num foco fantástico de concentração. Consigo absorver-me totalmente no lugar e no meu trabalho* (Long cit. Tufnell, 2007, p. 72). Mas, se em certas ocasiões (como a supracitada), Long simplesmente caminhou, registando as suas viagens, maioritariamente, através do registo fotográfico, em muitas outras – fazendo pausas em intervalos para reorganizar elementos encontrados ao longo do caminho (e.g. pedras, troncos, gravetos, algas marinhas, pedaços de arbustos) – deixou marcas, senão dificilmente identificáveis, pelo menos discretas e inabalavelmente simples no território (Ramos, Almeida & Loureiro, 2023b, p. 143) (Fig. 68). Formas elementares e familiares do conhecimento comum, como círculos, quadrados, espirais e linhas retas, empregues ora em associação a uma ideia de *passado* – por ecoar os traços primordiais deixados por várias culturas antigas (como, são exemplo, os vastos desenhos no solo, os monumentos de pedra neolíticos ou o *montículo-efígie* citados no capítulo anterior) –, ora em associação às noções de *presente* e *futuro* que, segundo Long, permitiram ao seu trabalho ritualístico-privado tornar-se mais universal (Beardsley, 2006, p. 42). De certo modo, as suas esculturas de objetos reorganizados na paisagem por meio da caminhada são sinais discretos dos seus locais de descanso – ou nas palavras do autor – *apenas mais uma camada, uma marca (...) colocada sobre milhares de outras camadas da história geográfica do ser humano sobre a superfície da terra* (Long cit. Tufnell, 2007, p. 66).

Em contrapartida, onde Long entendeu o ato de caminhar como uma atividade artística *per se* – leia-se, também, um ato simbólico circunscrito a dois eventos: viagens para um determinado lugar e movimentos corporais no território, através de caminhadas num campo



Fig. 68 Richard Long, *A Line in Scotland: Cul Mor* (1981), Cùl Mòr, Escócia. © Fotografia: Richard Long.



Fig. 69 Hamish Fulton, *Song Path: Scotland* (1992-1993), Impressão sobre papel, 62,6 x 93,4 cm, Tate Modern, Londres, Inglaterra. © Fotografia: Hamish Fulton.

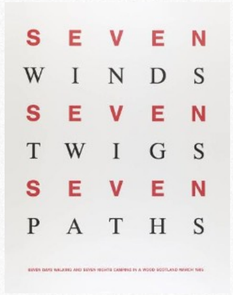


Fig. 70 Hamish Fulton, *Seven Winds: Scotland* (1985), Litografia sobre papel, 107 x 82,9 cm, Tate Modern, Londres, Inglaterra. © Fotografia: Hamish Fulton.

longo o suficiente para formar um caminho discernível para, por fim, abandonar a paisagem (Casey, 2005, p. 97) – o artista inglês Hamish Fulton – um exemplo igualmente significativo que, muitas vezes, se fez acompanhar por Richard Long nas suas errâncias continentais – concebeu o tema do caminhar como um ato de celebração da paisagem não contaminada, uma espécie de peregrinação ritualística ou atividade sagrada que une terra, mente e corpo numa experiência totalmente edificante (Grande & Fulton, 2004, pp. 130-131), onde *o passeio é o passeio e a obra de arte é a fotografia e o texto emoldurados* (Fulton cit. Beardsley, 2006, p. 44). Inspirado pela ética selvagem norte-americana de não deixar rastos da sua presença no ambiente além de pegadas, nem extraindo nada além de fotografias, em 1973 após ter andado 1644,750 km durante um período de 47 dias desde Duncansby Head, perto de John O'Groats na Escócia, até Land's End em Inglaterra, assumiu o compromisso definitivo de que, a partir de então, só produziria arte exclusivamente enquanto resultado das suas experiências de caminhadas individuais, tomando, assim, o ato de caminhar como um *método-processo* para explorar os limites e os parâmetros da paisagem (Grande & Fulton, 2004, p. 129). Sob a premissa assertiva – *No Walk, no Work* (*Sem Caminhada, sem Trabalho*) – quando questionado acerca da importância do caminhar no seu trabalho, numa entrevista conduzida pelo curador e crítico de arte inglês John K. Grande em 2004 (p. 129) – Fulton trouxe consigo, para além de fotografias que evocam os lugares por onde passou, elementos textuais apontados no seu diário baseados nas experiências dos seus percursos que, quando transpostos para o espaço do museu/galeria, apresentaram-se ao espectador como uma espécie de poesia geográfica, composta por frases e sinais que evocam a sensação dos lugares, as alturas altimétricas ultrapassadas, os topónimos e as milhas percorridas (Careri, 2020, p. 133). Embora, numa fase inicial, tenha elaborado obras compostas, fundamentalmente, por textos gráficos, a partir dos anos 70 começou a introduzir muitos dos seus textos (na sua maioria, descrições das suas caminhadas), por debaixo de fotografias a preto e branco (Fig. 71-72); sendo que, dos anos 80 para a frente, o seu interesse voltou-se mais para uma ideia de *publicidade*, afirmando que *se pudemos publicitar carros, então certamente devemos ser capazes de publicitar uma relação espiritual com uma va-*

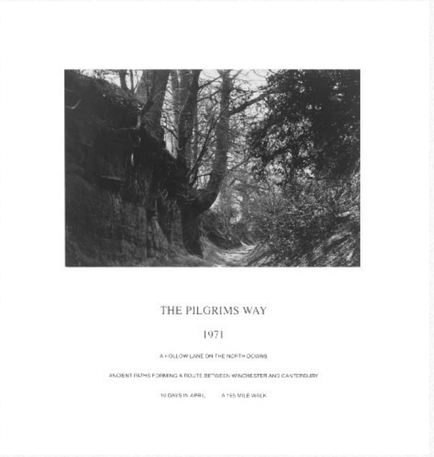


Fig. 71 Hamish Fulton, *The Pilgrim's Way* (1971), Fotografia a preto e branco, Impressão em gelatina de prata sobre papel e transferência de letras, 15 x 22,5 cm, Tate Modern, Londres, Inglaterra. © Fotografia: Hamish Fulton.

Fig. 72 Hamish Fulton, *France on the Horizont* (1975), Fotografia a preto e branco sobre papel e transferência de letras, 102 x 122 cm, Tate Modern, Londres, Inglaterra. © Fotografia: Hamish Fulton.

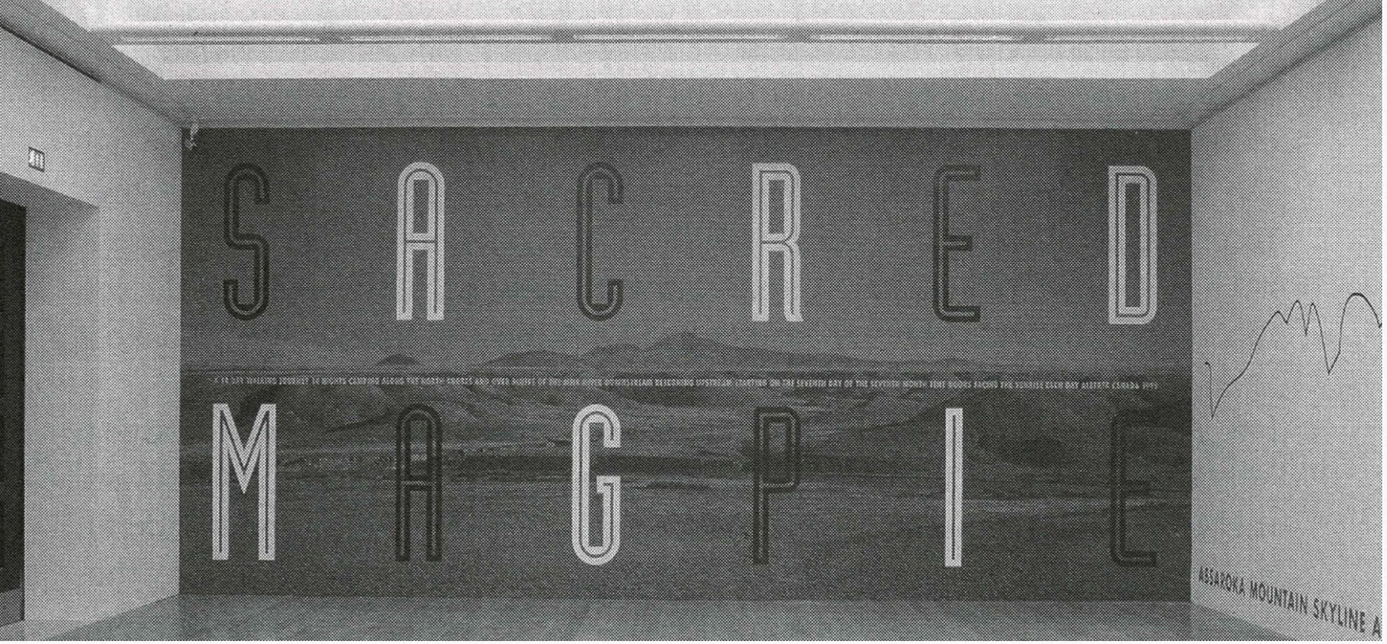
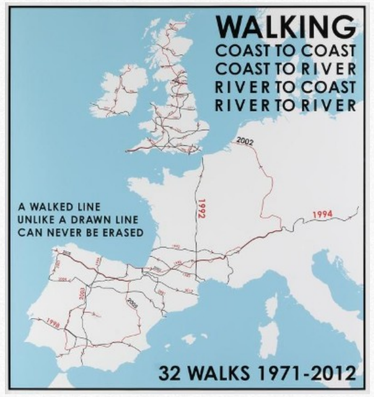


Fig. 73 Hamish Fulton, *Sacred Magpie: Alberta* (1999), Trabalho de parede fotográfico, Dimensões variáveis, Annely Juda Fine Art, Londres, Inglaterra. © Coleção: Hamish Fulton; Cortesia: Annely Juda Fine Art, Londres, Inglaterra & Hamish Fulton.



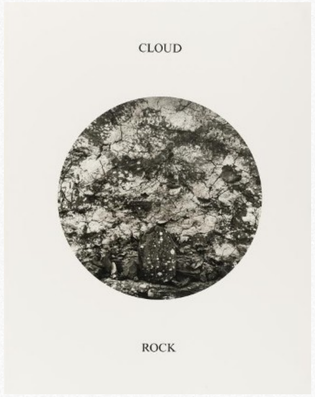


Fig. 74 Hamish Fulton, *32 Walks* (1971-2012), Impressão de tinta de arquivamento, 72 x 67 cm, Galleri Riis, Oslo, Noruega. © Fotografia: Hamish Fulton.

Fig. 75 Hamish Fulton, *Humming Heart* (1983), Fotogravura, 61 x 47,5 cm, MoMa - The Museum of Modern Art, Nova Iorque, EUA. © Fotografia: Hamish Fulton.

riedade de formas vivas (Fig. 69-70) (Grande & Fulton, 2004, p. 130).

Tanto a estrutura topográfica como a escrita das palavras que acompanham as suas fotografias operam como fragmentos ou interrupções, quase como uma espécie de respiração que nos liga à experiência multissensorial do caminhar (Ramos, Almeida & Loureiro, 2023b, p. 145). Alguns dos seus textos envolvem espaçamento visual, recombinação de letras e palavras (Fig. 73) ou um mapeamento do espaço (Fig. 74), outros, pela brevidade das frases, assemelham-se à poesia japonesa *haiku*, apontando para a instantaneidade da experiência e da perceção do lugar (Fig. 75). Na generalidade, *o texto introduz um elemento sequencial do tempo e a imagem uma ilusão de se estar no lugar (...) Os textos reproduzem as imagens e as imagens reproduzem os textos* (Grande & Fulton, 2004, p. 130).

Apesar de ambos os artistas se reverem na afirmação – *a minha forma de arte é a viagem feita a pé na paisagem* – Fulton prosseguiu declarando que *a única coisa que temos de tomar de uma paisagem são fotografias. A única coisa que temos de deixar nela é o rasto dos passos* (Fulton cit. Careri, 2020, p. 110). Mas, se neste ponto, de alguma forma, Long se distanciou de Fulton ao *reorganizar* a paisagem, em outros momentos aproximou-se ao registar a sua experiência através de textos, mapas e fotografias, e posteriormente, levando o seu trabalho para dentro do contexto expositivo. Mesmo considerando que essas obras dificilmente atingiriam a qualidade daquelas produzidas diretamente na paisagem, em 1971 levou para dentro da *Whitechapel Art Gallery* em Londres, Inglaterra – *A Line the Length of a Straight Walk from the Bottom to the Top of Silbury Hill* (1970) – uma obra que teve como objetivo recriar o percurso desde a base até ao topo da colina de Silbury, perto de Avebury, no Condado de Wiltshire, através de uma espiral realizada caminhando, já que Long, cobrindo os pés com argila, imprimiu a peça no próprio chão da galeria (Fig. 76) (Beardsley, 2006, p. 42).

De longas caminhadas solitárias e isoladas por paisagens remotas, desabitadas e até mesmo exóticas, trazendo nada mais do que uma fotografia de um círculo de pedras ou de uma linha recalcada pela ação dos pés feitos no topo de uma montanha ou no meio de um terreno árido como o deserto (Fig. 77), Long estendeu, assim – como Smithson e



Fig. 76 Richard Long, *A Line the Length of a Straight Walk from the Bottom to the Top of Silbury Hill* (1970), Vista geral da exposição realizada em 1971 na Whitechapel Gallery, Londres, Inglaterra. © Cortesia: Whitechapel Gallery Archive.



Fig. 77 Richard Long, *Nomad Circle: Mongolia*, (1996), Mongólia. © Fotografia: Richard Long.

Fig. 78 Richard Long, Em primeiro plano, *Virginia Line* (2020), disposta no chão da galeria, composta por ardósia recolhida no estado americano de Virgínia; Em segundo plano, *River Avon Mud Line* (2020), executada diretamente sobre a parede a partir de lama recolhida nas margens do rio Avon, localizado em Bristol, Inglaterra. Vista geral da exposição *Richard Long: From a rolling stone to now* (2020), Lisson Gallery, Nova Iorque, EUA. © Fotografia: Lisson Gallery, Nova Iorque, EUA.

Fulton também o fizeram – a sua prática a uma arte baseada em galerias, realizando até aos dias hoje esculturas interiores com o mesmo espírito das suas esculturas exteriores, a partir de materiais recolhidos nos lugares das suas explorações, como por exemplo (Lisson Galery, 2020): – linhas e círculos elementares de ardósia quebrada, granito ou pedaços de madeira dispostos sobre o chão (Fig. 78); – desenhos de lama aquosa oriunda das margens do rio, manchando e preenchendo as paredes da galeria/museu, em traços ousados e gestuais aplicados pelo uso das mãos quanto pelas forças naturais da gravidade (Fig. 78); – elementos textuais descrevendo algum sítio por onde passou (e.g. uma viagem feita a pé pela paisagem, ou um passeio diário de bicicleta) (Fig. 79); – fotografias retratando o seu envolvimento resoluto com a terra e os seus materiais, a partir de uma simples caminhada, da reformulação de elementos naturais ou das marcas de saltos deixadas por uma pedra coberta de cinzas vulcânicas, rolando por uma encosta de neve abaixo durante um trajeto de quinze dias na área de Three Sisters Wilderness, em Oregon, EUA (Fig. 80). Uma combinação entre trabalhos que são absorvidos ou desaparecem pelas forças naturais ou elementares, pela própria temporalidade; e trabalhos com tamanhos imponentes que nos lembram o poder e a força da natureza, evocando os lugares e trazendo uma fisicalidade intensa ao espaço branco da galeria/museu. Uma prática desdobrada no tempo, reformulada e reinventada constantemente em novas experiências, pois, como revelado por Long, se *uma escultura alimenta os sentidos diretamente num lugar. Uma fotografia ou texto alimenta a imaginação por extensão a outros lugares. Cada obra é simples e contemplativa. Uma escultura ordena e concentra materiais. Uma caminhada é uma forma simples de passar e ordenar o tempo* (Long cit. Tufnell, 2007, p. 29). – *Tenho agora muita história. Sinto que, cada vez que faço uma caminhada, carrego na mochila a história de todas as outras caminhadas que fiz comigo mesmo. E por que não?* (Long & Hudson, 2022)

Envolto neste mesmo desejo de ensaiar e experimentar novas perspetivas, também Fulton, continuando a apreciar os prazeres espirituais da solidão nas suas caminhadas individuais, em trabalhos mais recentes abriu o seu pensamento a outras práticas e possibilidades criati-







Fig. 79 Richard Long, *A Day's Walk Across Dartmoor* (2000-2015), *Obra-texto* que documenta duas viagens com quinze anos de intervalo: uma atravessando o seu protótipo local de paisagem pantanosa – Dartmoor –, e a outra um passeio diário de bicicleta de 190 quilómetros entre Londres e Bristol, 105,4 x 156 cm. © Fotografia: Lisson Gallery, Nova Iorque, EUA.

Fig. 80 Richard Long, *A Rolling Stone: Oregon* (2001), feita durante uma caminhada de quinze dias na área de *Three Sisters Wilderness*, em Oregon, Fotografia e texto, 83,5 x 114 cm. © Fotografia: Lisson Gallery, Nova Iorque, EUA.

vas – a de caminhar em grupo e, até mesmo, de realizar expedições comerciais (Grande & Fulton, 2004, p. 135). Com isso em mente, em 2017 propôs – *Walking on and off the Path* – uma exposição realizada na *Fundación Cerezales Antonino y Cinia*, em Cerezales del Condado, Espanha, que contou com duas caminhadas em grupo (Fig. 81): – a primeira, praticada dentro do espaço expositivo, onde 95 pessoas caminharam em linha reta, ao comprimento e largura da sala de exposições numa espécie de meditação ativa, compartilhando as *linhas do caminho* e negociando entre si para não colidirem; – a segunda, efetuada junto à barragem de Riaño, ao longo da antiga estrada que serviu para construir a barragem que, em 1987, deixaria nove povoações submersas (e.g. Ancles, Burón, Escaro, Huelde, Pedrosa del Rey, La Puerta, Riaño, Salio e Vegacerneja), onde a ação artística consistiu em 162 pessoas caminhando durante uma hora, em duas fileiras opostas que se deveriam encontrar exatamente no meio da estrada, devendo fazê-lo a um ritmo consciente e em silêncio, sempre mantendo a distância de 1 metro da pessoa anterior e posterior (FCAYC, 2021a). Nas palavras de Fulton, ambas as caminhadas apresentaram-se como *um protesto passivo contra as sociedades urbanas que alienam as pessoas do mundo da natureza* (Fulton cit. Beardsley, 2006, p. 44), pois andar sem recorrer a outro meio que não os próprios pés, sem substitutos, é precisamente aquilo que nos permite experimentar o mundo (e.g. movimentação, meditação, resistência, deslocação, entretenimento, arte) (FCAYC, 2021b). É algo profundamente misterioso e religioso que nos reconecta ao mundo natural, relembrando-nos que *não somos superiores à natureza, somos parte dela (...) Da contradição vem a Energia. E a Energia que nos é hoje requerida* [no entender de Fulton] *é a Energia Espiritual* (Grande & Fulton, 2004, pp. 134-138).

É chegado o momento de refletirmos em torno do modo como todas estas posturas – de Smithson a Heizer, de Long a Fulton – precursoras de uma arte produzida e apresentada em espaços não convencionais (dos quais a paisagem é um exemplo), abriram portas ao amplo potencial da arte para auxiliar na renovação do território, por meio da articulação de ideias que se tornariam cada vez mais importantes no final do século XX (e.g. a superação de uma arte objetual, a superação dos ma-



Fig. 81 Hamish Fulton, *Walking on and off the Path* (2017), Caminhada em grupo efetuada junto à barragem de Riaño, que contou com a participação de 162 pessoas, Duração: 1h, Fundação Cerezales Antonino y Cinia, Cerezales del Condado, León, Espanha. © Fotografia: Fundação Cerezales Antonino y Cinia, Cerezales del Condado, León, Espanha.

teriais artísticos tradicionais, a superação da natureza como um mero tema de representação), permitindo às práticas artísticas daí subsequentes enveredar por outros caminhos. – Caminhos diluídos e reformulados num aprofundamento da consciência ecológica ou de uma inevitável reação a ela, através do recurso quer a materiais vulgares, reciclagem de lixo, reutilização de desperdícios e matérias naturais na elaboração de novas obras, posteriormente, transportadas pelos artistas para dentro do contexto expositivo numa aproximação do público a experiências da paisagem, por vezes, com carácter lúdico; quer em ações programadas para o espaço público, sobretudo, urbano, que passaram a incluir conteúdo narrativo (e.g. narrativas autobiográficas em que a ligação étnica ao país e à paisagem de origem do artista são muito fortes), de comemoração (e.g. o eco-feminismo, celebrando o paralelismo entre a *Terra-Mãe* e a mulher, onde a natureza surge como uma entidade sexuada), a substituição de um mundo idílico pela representação de um mundo natural poluído, destruído, devastado e explorado, ou ainda, ações de restauração ambiental ou de alguma outra forma de utilidade com relevância pública (e.g. projetos de intervenção de cariz social, de recuperação e reabilitação do território a partir da prática da arte na paisagem) (Castro, 2010, pp. 196-197 & Beardsley, 2006, p. 129).

Um olhar em retrospetiva mostra-nos como – por entre construções escultóricas de larga escala envolvendo equipamento pesado ou intervenções ritualísticas e efémeras, ações de preservação dos sítios naturais ou o transporte de matérias retiradas da natureza para o contexto expositivo (Castro, 2010, p. 193) – todas estas formas de *consciência da terra* que insistiram em *perturbar a paisagem até certo ponto, desnaturalizando-a*, mesmo que às vezes amenizando as suas intervenções (Casey, 2005, p. 97), não limitaram o assunto final dos seus trabalhos a objetos posicionados no território, muito menos ao seu carácter individual ou a reações isoladas. Pelo contrário, estenderam-no a um *eu* abrangente que é contínuo com a paisagem (Casey, 2005, p. 186) – a algo criado a partir e não apenas no lugar que, dentro e fora de si, passou a fazer parte da experiência da própria obra. Ou, como diria o historiador francês Michel de Certeau (1984, p. 124), passou a ser:

> *acionado pelo conjunto de movimentos que nele se desdobram (...) como efeito produzido pelas operações que o orientam, o situam, o temporalizam e o fazem funcionar numa unidade polivalente de programas conflituosos ou de proximidades contratuais (...) situado como ato de um presente* [ou de um tempo]*, e modificado pelas transformações causadas por sucessivos contextos.* Em suma *(...) um lugar praticado* (De Certeau, 1998 p. 202).

– Um lugar onde a obra de arte deixou de ocupar um lugar para ser o próprio lugar (Wanner, 2010, p. 207), não mais procurando ser um *substantivo/objeto*, mas – nas palavras de Miwon Kwon (2000, p. 43), um *verbo/processo*.

Com efeito, as ações levadas a cabo por estes artistas nas décadas de 60 e de 70 deram início a uma ampla reflexão sobre a reconceptualização do lugar. Porém, onde os últimos – Long e Fulton – revelaram uma preferência por paisagens com pouca ou nenhuma evidência de atividade humana (seja montanha, litoral, planície, deserto, ou qualquer outra natureza), no caso de Smithson, mesmo optando por espaços desérticos, de privação, maioritariamente, distantes das cidades e das suas respetivas populações, é muito significativo que nenhuma das suas propostas tenha sugerido disfarçar inteiramente o carácter pós-industrial dos seus locais e dos seus materiais (Beardsley, 2006, p. 23). Se recuperarmos uma das observações tecidas pelo mesmo quando chegado ao *Great Salt Lake* em Rozel Point:

> *Uma extensão de salinas margeava o lago e, presos nos seus sedimentos, havia incontáveis pedaços de destroços. (...) A mera visão dos fragmentos presos de lixo e desperdícios transportava-nos para um mundo de pré-história moderna. Os produtos de uma indústria (...) os restos de uma tecnologia (...) todas as máquinas perderam-se naqueles extensos depósitos de areia e*









Fig. 82 Robert Smithson, *Broken Circle/Spiral Hill* (1971), Emmen, Países Baixos. *Broken Circle*: Água, areia e pedra, Dimensões: 42,6 m de diâmetro, canal: 3,6 m de largura, 3-4,5 m de profundidade; *Spiral Hill*: Terra, solo superficial e areia, Dimensões: 22,9 m de diâmetro na base. © Fotografia: Nancy Holt.

Fig. 83 Robert Smithson e Nancy Holt no *Broken Circle* (1971), Emmen, Países Baixos, durante uma das suas visitas ao *site* em 1971. © Fotografia: Jan Niks, 1971.

Fig. 84 Robert Smithson no *Broken Circle* (1971), Emmen, Países Baixos, pouco depois da sua conclusão. © Fotografia: Robert Smithson; Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA.

Fig. 85 Robert Smithson no topo de *Spiral Hill* (1971), Emmen, Países Baixos, em junho de 1971. © Fotografia: Jan Niks, 1971.

> *lama. (...) Um grande prazer surgiu ao ver todas aquelas estruturas incoerentes. Este local deu provas de uma sucessão de sistemas feitos pelo ser humano atolados em esperanças abandonadas* (1972a, pp. 145-146)

– percebemos como *Spiral Jetty* teve implícito na sua criação a combinação da progressão natural do tempo com processos de entropia, episódios sucessivos de convulsões humanas e de convulsões naturais, em detrimento, daquelas que obedecem a uma noção preconcebida de *perfeição* – de uma *natureza intocada* (Beardsley, 2006, p. 89). Este encontro com a decadência e a ruína industrial revelou que se há aqui alguma aproximação ao espírito arcádico e pastoral, tal aproximação ocorreu não do lado idílico, de um qualquer regresso romântico à natureza, mas do lado da deterioração, da destruição e da perda (Boettger cit. Castro, 2010, p. 195). Um lado que serviu como gatilho desencadeador – principalmente em projetos posteriores como *Broken Circle/Spiral Hill* (1971)[69] (Fig. 82-85) ou *Amarillo Ramp* (1973)[70] (Fig. 86) – de um esforço ativo que daí nasceu (ainda que breve, devido à morte prematura do autor) para recuperar e reabilitar paisagens industrialmente devastadas através da arte, e como uma provocação destinada a questionar a eficácia e a necessidade das políticas de desenvolvimento de recursos naturais, num contexto onde as preocupações ecológicas conservacionistas começavam a adquirir cada vez mais uma importância crescente nos calendários político, económico, social e ambiental.

[69] Projeto desenvolvido a propósito de um convite para participar na exposição internacional *Sonsbeek*, realizada em 1971 nos Países Baixos, para a qual Smithson escolheu trabalhar a partir de uma pedreira de areia praticamente esgotada, destinada a ser convertida numa área de lazer, localizada em Emmen, no nordeste da Holanda. Sendo este o seu primeiro esforço para recuperar uma paisagem industrialmente devastada, Smithson optou, deliberadamente, por aproveitar as características do local (e.g. areia branca e amarela, argila vermelha e acastanhada, e um lago azul-esverdeado), cavando a encosta plana numa das bordas da água, inundando os diques daí resultantes para formar um canal e um cais em arco interligados sobre o lago, em torno de uma rocha glacial que já se encontrava no local e que



Fig. 86 Robert Smithson, *Amarillo Ramp* (1973), Dimensões: 42,7 m de diâmetro, nível do solo até 4,6 m de altura, Tecovas Lake, Amarillo, Texas, EUA. © Fotografia: Gianfranco Gorgoni; Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA.

Embora não possamos apontar nenhuma destas preocupações como parte das intenções deliberadas de Smithson por detrás das suas primeiras obras – tal não invalidou o facto de, não raras vezes, estas terem sido associadas a políticas ambientalistas e de mineração. Em *Asphalt Rundown* (1969) (Fig. 87), por exemplo, quando despejou um camião de asfalto quente num barranco íngreme, situado na lateral dos penhascos escavados de uma pedreira extinta nos arredores de Roma (a cerca de 25 quilômetros ao sul), foi sugerido que a sua *escultura derramada* poderia ser uma referência – se não mesmo uma crítica – a derramamentos de petróleo, cujas imagens haviam começado a circular no final dos anos 60 e início da década de 1970, bem como, uma chamada de atenção para a violência equilibrada da indústria, ecoando o derramamento de asfalto nas estradas que atravessam os EUA e o mundo, dissecando e reformulando a paisagem (Solin, 2022).[71] Mesmo

acabaria por ficar posicionada no centro da sua obra, formando o – *Broken Circle* (42,6 m de diâmetro, canal: 3,6 m de largura, 3-4,5 m de profundidade). Na encosta acima, projetou – *Spiral Hill* – um caminho sinuoso de areia composto por uma camada de terra e de solo superficial, em sentido anti-horário serpenteando até ao topo (com cerca de 22,9 m de diâmetro na base), numa espécie de *repetição* do impacto irreversível da atividade industrial, mas, cuja configuração hipnotizante parece exigir uma reavaliação da relação entre – *natureza* e os domínios da atividade humana – como forma imprescindível de salvaguardar a manutenção do equilíbrio ecológico (Beardsley, 2006, pp. 22-23).

[70] Construída para emergir da base de um lago de irrigação artificial (Tecovas Lake), situado em Amarillo, no oeste do Texas – *Amarillo Ramp* – apresentou-se sob o formato de uma rampa ascendente, formando um círculo aberto de 45 metros de diâmetro coberto por algaroba, com as bordas definidas inclinadas para a terra. Devido, a processos de erosão ocorridos desde a sua conceção até à atualidade, parte da sua estrutura original foi, substancialmente, alterada, sendo que a obra se encontra hoje situada numa bacia totalmente seca. A escultura foi concluída postumamente por Nancy Holt e pelos artistas Tony Shafrazi e Richard Serra, após um acidente de avião que vitimou Smithson, juntamente com o piloto Gale Ray Rogers e o fotógrafo Richard I. Curtin, enquanto faziam uma inspeção aérea de rotina sobre o espaço a ser ocupado pela peça. Apesar da morte prematura de Smithson (que impediu uma maior consideração das suas propostas de recuperação), os esforços contínuos para a sua restauração e preservação como uma *ruína* – uma ilustração solene da entropia – revelam o impacto duradouro do seu legado que, manifestamente, funcionou como uma fonte de inspiração para toda uma série de artistas que se seguiram (Beardsley, 2006, p. 26).

[71] Pelo contrário – concebida para existir exclusivamente no exterior, num local remoto e negligenciado (cuja localização foi decidida em conjunto com a *Galleria L'Attico* que exibiu

Fig. 87 Robert Smithson, *Asphalt Rundown* (1969), Evento Escultural, Roma, Itália. © Fotografia: Robert Smithson; Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA.



naquele que Smithson considerou como sendo o último e o fim dos seus *nonsites* realizado no ano anterior, em 1968 (embora, tenha feito mais alguns depois disso) – *Nonsite, Site Uncertain* (Fig. 88) – foi associado aos intensos debates sobre a exploração do carvão, igualmente polémicos e em crescente na mesma época.[72] Até porque, coincidentemente ou não, no ano específico da sua produção, a *Life Magazine* publicou (em janeiro de 1968) uma reportagem de destaque sobre *as novas máquinas de movimentação de terras*, combinando imagens aéreas de uma paisagem vertiginosamente devastada por pás mecânicas – uma mina de carvão na superfície – com retratos em *close up* de famílias Apalaches deslocadas por deslizamentos de terra, inundações e perda de acesso à água potável, acompanhada pela legenda – *os mineiros em Kentucky estão desfigurando violentamente a terra e arruinando vidas* (Swenson, 2023). Por sinal, somente uns anos depois, é que Smithson mostrar-se-ia, declaradamente, sintonizado com as calamidades da prática de mineração a céu aberto, ao exibir – *King Kong Meets the Gem of Egypt* (1972) (Fig. 89) – uma colagem onde comparou os gigantescos movimentadores de terra (*GEMs*) que devastam o território (especificamente, no Egypt Valley, no sudeste de Ohio), com o famoso *King Kong* a destruir Manhattan, apontando, deste modo, para locais de extração num momento em que a matéria submersa do *Carbonífero* estava sendo descoberta com eficiência chocante pela indústria da mineração (Swenson, 2023).

fotografias e vídeos do evento) – *Asphalt Rundown* foi projetada como uma estrutura cristalina congelada no tempo, mas em pleno fluxo – um derrame de lava simulado, resultante da libertação dramática de material preto e viscoso colina abaixo, que fez da escultura final mais uma camada sedimentar na acumulação infinita da temporalidade (Marian Goodman Gallery, 2024). Curiosamente, nos anos que se seguiram à degradação do asfalto, a área foi cuidadosamente transformada numa reserva natural. *Asphalt Rundown* foi eclipsada – coberta de vegetação – não muito depois da sua criação, sendo que explorações recentes do local mostram uma *plataforma de flora e fauna* que desabrochou como um projeto de jardim abandonado, como *milénios de realizações humanas apanhadas no processo de renaturalização* (Solin, 2022).

[72] Na verdade, aquilo que Smithson estava a explorar era um tipo específico de carvão mineral – o *cannel coal* – que pode ser encontrado no sul de Ohio, bem como, no leste do Kentucky, nos arredores de Cannel City – especificamente, uma variante particular fossilizada que está mais intimamente associado ao aquecimento e à iluminação doméstica, comumente designada como *carvão para a lareira* (Swenson, 2023). Situando-o dentro da *política da pré-história*, Smithson (1972c, p. 296) afirmou que *o último Nonsite (...) é aquele que envolve carvão e aí o sítio pertence ao Período Carbonífero, portanto não existe mais; o local fica completamente enterrado novamente. Não há referência topográfica. É uma referência submersa baseada em hipotéticas formações terrestres do Período Carbonífero. O carvão vem de algum lugar na área de Ohio e Kentucky, mas o local é incerto. Este foi o último Nonsite (...) este foi o fim de tudo. (...) eu não estava mais lidando com as superfícies terrestres no final.*



Fig. 88 Robert Smithson, *Nonsite, Site Uncertain* (1968), Carvão cannel, aço e esmalte, 38,1 × 228,6 × 228,6 cm, Vista geral da instalação na Dwan Gallery, Nova Iorque, EUA, 1969. © Coleção: Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, Dr. & Mrs. George Kamperman Fund, New Endowment Fund; Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA.

Factual é que, depois de *Spiral Jetty* Smithson viu-se perante algo novo – *uma relação dialógica entre ecologistas e industriais* – que ganharia uma aprovação cada vez mais ampla com o passar dos anos no contexto artístico contemporâneo, sob a máxima de que os artistas têm não apenas a capacidade, mas, também, a obrigação social de dar uma contribuição benéfica para o uso melhorado da terra e a restauração da paisagem (Beardsley, 2006, pp. 29-30). Nesta linha de pensamento, em 1979 – relembrando os projetos de *reclamação da terra como escultura* de Smithson – Robert Morris afirmou que:

> *seria uma suposição equivocada presumir que os artistas contratados para trabalhar em paisagens industrialmente devastadas escolheriam necessariamente e invariavelmente converter esses locais em lugares idílicos e tranquilizadores, redimindo, assim, socialmente aqueles que desperdiçaram a paisagem em primeiro lugar* (Morris cit. Beardsley, 2006, p. 94).

– E, se há algo que Smithson revelou com os seus trabalhos, foi precisamente haver outras opções disponíveis! Uma relação mais realista e empática com a natureza transmutada, distintamente feita pelo ser humano que reconhecesse o uso tecnológico (Beardsley, 2006, p. 26). Com efeito, contrariamente a Fulton – e, de certo modo, Long – que parecem ter tomado a natureza como *um santuário primitivo onde os últimos vestígios de uma 'natureza intocada', ameaçada, mas ainda assim transcendente, podem ser encontrados, pelo menos por mais algum tempo, sem a mancha contaminante da civilização* [já que pouco ou nada deixaram para além da ação dos seus passos] – Smithson, e mesmo Heizer, mostraram-na como sendo um produto dessa civilização que *esconde a sua antinaturalidade por detrás de uma máscara que é ainda mais sedutora porque parece tão natural* (Cronon, 1996b, p. 69). Mesmo admitindo que estamos fisicamente e culturalmente ligados à terra, Smithson (1969d, p. 33) insistiu que a metáfora clássica da natureza – como um *jardim primordial* – era obsoleta para uma paisagem que carrega tantas cicatrizes de rutura:

> *Haverá quem diga 'isso é aproximar-se da natureza'. Mas o que se entende por tal 'natureza' é tudo menos natural. Quando o artista consciente percebe a 'natureza' em todos os lugares, ele começa a detetar a falsidade (...) na aparência do real, e no final ele fica cético em relação a todas as noções de existência, objetos, realidade (...). Contrariamente às afirmações da natureza, a arte está inclinada aos semblantes e às máscaras, floresce na discrepância. Sustenta-se não na diferenciação, mas na desdiferenciação, não na criação, mas na descriação, não na natureza, mas na desnaturalização (...). Só as aparências são férteis; elas são portais para o primordial. Todo o artista deve a sua existência a tais miragens. As pesadas ilusões de solidez, a inexistência das coisas, é o que o artista considera 'materiais'.*

Se recuperarmos aqui a ideia mencionada no capítulo anterior, de que não podemos encontrar uma paisagem sem transformá-la – o que significa dizer que não existe um encontro do ser humano com uma paisagem que não a deixe diferente (Vogel, 2015, p. 8) e, portanto, não *acabe com a natureza* no sentido de McKibben – então, qualquer apelo à *natureza selvagem*, a esses *espaços cada vez mais restritos de uma natureza pura, incorrupta pela presença humana, 'horti conclusi' que dão testemunho de um passado que teria conseguido sobreviver 'intocado' desde os tempos primogénitos até ao presente* (Danowski & Castro, 2014, p. 37), parece ser algo relevante aqui, algo que sempre já aconteceu, sempre empurrado para o passado, algo sempre adiado. Uma tarefa destinada ao fracasso, pois as nossas visões da natureza não podem deixar de expressar e refletir os contextos históricos e sociais particulares em que essas visões são formadas – não é algo que realmente possamos encontrar num mundo além do social, algo que escapa à história e à sociedade, mas, sim, algo que deriva do próprio mundo social (Cronon cit. Vogel, 2015, p. 34). Ou como diria Moscovici, (1975, pp. 342-343):



Fig. 89 Robert Smithson, *King Kong Meets the Gem of Egypt* (1972), Colagem e grafite sobre papel, 26,7 x 45,7 cm. © Coleção: IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana, Valencia, Espanha; Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA.

> *a natureza que o ser humano procura preservar intacta e proteger de toda a interferência é arte de outro ser humano (...) o ambiente autónomo, puro recetáculo onde subsistem seres biológicos e sociais que nada lhe devem é um mito destruído pela evidência da sucessão evolutiva: dependemos do nosso meio, pois ele é tanto obra nossa como nós obra dele (...) Em toda a biosfera, sistemas orgânicos e inorgânicos influenciam-se reciprocamente.*[73]

Nestes termos, ainda que possamos afirmar que na obra de Fulton parece permanecer, de algum modo, uma espécie de anseio arquetípico ou uma visão arcaica de um mundo sem pessoas, algo que nos deixa ver através dele – pelo seu comentário de que *as fotografias mostram o terreno como deveria ficar* (Fulton cit. Beardsley, 2006, p. 44), isto é, com pouca ou nenhuma evidência da atividade humana – esta ideia poderia ser rapidamente rebatida posto que, mesmo existindo nos seus trabalhos, tal como nos de Long, uma espécie de ausência melancólica de qualquer vestígio humano (e.g. ausência da ação, ausência do corpo, ausência do objeto escultórico) contêm em si mesmos a presença da ausência. Ou seja, são o resultado inequívoco da ação de um corpo inespecífico – vestígios escrupulosamente anonimizados de algo que, movendo-se através do tempo e do espaço, se situa entre a escultura, a performance e a arquitetura da paisagem (Beardsley, 2006, p. 42). O apagamento dos artistas por detrás dos seus trabalhos contribui, assim, para *naturalizar* e *superdimensionar* o território, no sentido em que não vemos nem um nem outro caminharem, mas é a câmara que nos oferece uma visão do percurso:

> [dos artistas] *percebemos o barulho dos passos e a respiração. (...) Objetiva-se, desse modo, algo da ordem do imutável e da passagem do tempo. Assim como um filme, cuja duração na tela das nossas representações é efémera, a paisagem sempre construída e a reconstruir é concebida como suspensa nos nossos pensamentos, na duração de um projeto constante* [que] *só aparece à medida que é produzida* (Cauquelin, 2007, pp. 171-172).

A conclusão parece ser, portanto, que o meio natural normativo, inicial, não existe! Independentemente da conceção positiva de *wilderness,* configurada no *mundo edénico,* resistir como uma constante antropológica por força de conservar algo de fantasmagórico que nos permite continuar a sonhar com os mistérios inerentes à criação (Baridon, 2004, pp. 28-30) – *a natureza selvagem não é, de facto, um tipo de paisagem, mas um amontoado de sentimentos sobre o ser humano e a natureza* (Lowenthal, 1964, p. 35). *Nunca aconteceu. É um sentimento sobre um lugar (...) é um estado de espírito* (Roderick cit. Rolston III, 1997, p. 39).

Não é surpreendente, pois, que McKibben proclame provocativamente o *fim da natureza*! – Um mundo onde a natureza termina porque cada centímetro dele já foi transformado pelos atos dos seres humanos, pois como apontado por Keekok Lee (2005, p. 55), seria hoje muito difícil – com exceção da Antártida – encontrarmos uma qualquer região que não tenha sido vítima de um impacto humano substancial, se não mesmo esmagador, indicado pela habitação permanente, processos de desflorestação, cultivo e mineração, e assim por diante. Mas, esta é uma

[73] O autor vai mais longe, afirmando que, mesmo sendo problemático avaliar exatamente o grau de influência das ações imediatas ou mesmo dos efeitos menos evidentes em face de quase todas as espécies (lembrando, contudo, que a nossa desempenhou o papel de força material, transformando os dados da biologia), dificilmente o território que nos rodeia poderia apresentar semelhanças com a paisagem dos primórdios da humanidade (Moscovici, 1975, pp. 340-341). O uso do fogo para espantar a caça e preparar as lavouras que modificou profundamente o aspeto dos continentes; o uso dos solos para a agricultura; as pradarias mantidas pelos rebanhos que nela pastavam; a terra devastada por incêndios, sulcada de ravinas pelas chuvas; a predação; a poluição pela vida; a multiplicação das espécies, o desaparecimento de algumas e o prosperar de outras (sendo que, não seria errado dizer que os *animais selvagens* são aqueles que se adaptaram a nós, às condições que criamos, ao passo que os *animais domésticos* são aqueles a que nós nos adaptamos, que entraram no circuito dos seus intercâmbios com o meio) – são, segundo Moscovici (1975, pp. 341 & 348), processos que não começaram com a invasão da técnica, mas, antes mesmo do aparecimento do *homo sapiens* e depois foram prosseguindo sem interrupção. – *O mundo natural não se tornou um mundo técnico: simplesmente evoluiu.*

afirmação de que a própria autora duvida, considerando que, por exemplo, as profundezas dos oceanos da Terra são relativamente intocadas e, salvo algumas perfurações até alguns quilómetros de profundidade no seu manto, o seu núcleo nem sequer foi explorado diretamente através de instrumentação.

> *Dos outros corpos do nosso sistema solar, alguns humanos caminharam na Lua, algumas máquinas pousaram em Marte (...) e alguns veículos espaciais, com ou sem pessoas, orbitaram ou ainda orbitam outros planetas. Algumas máquinas que pousaram ficaram para trás. Pedaços de outras ainda estão orbitando no espaço, e outras ainda foram queimadas, deixando assim alguma marca humana no espaço profundo. Pode-se dizer que esta marca é relativamente efêmera, ao contrário do impacto causado na superfície da Terra, onde os humanos derrubam florestas ou aplainam colinas, se não montanhas: tais atividades envolvem transformar o que é natural em algo que é artefacto* (Lee, 2005, p. 55).

– Neste ponto, verificamos como, de maneira oposta a McKibben, Lee assume a natureza não só como uma conceção que se refere apenas à superfície da terra, mas, igualmente, a todo o universo lá fora, ou pelo menos, ao sistema solar do qual o nosso planeta é membro, devendo incluir os vários processos naturais (e.g. físicos, químicos, hidrológicos, biológicos) que ocorrem continuamente. No geral, a autora (2005, p. 57) conclui que, do seu ponto de vista, quanto mais permanentes ou abrangentes forem as consequências do nosso impacto na terra – de alguma forma, lembrando-nos as ações de terraplanagem de Smithson e Heizer – mais elas acabarão por minar o estatuto autónomo dessa parte da natureza e mais essa natureza afetada será assimilada pela cultura humana. Onde a natureza foi apenas levemente impactada pela humanidade, como quando uma trilha tênue foi criada – como o fizeram Long e Fulton – ou um abrigo elementar foi construído, ainda podemos dizer

que ela é autónoma, porque a sua existência que nada nos deve não foi reconstruída sistematicamente por nós para atender aos nossos próprios fins, mas existe, floresce ou não, conforme o caso, independentemente da humanidade.[74] Uma coisa é certa:

> *o antigo papel da 'natureza' encontra-se completamente redefinido. (...) Onde quer que estivéssemos lidando com um fenómeno 'natural', encontramos o 'Anthropos' – pelo menos na região sublunar que é nossa –; e onde quer que nos atenhamos aos passos do humano, descobrimos maneiras de nos relacionarmos com as coisas que haviam sido localizadas no campo da natureza. (...) Pouco a pouco, somos forçados a redistribuir por completo o que antes se chamava natural e o que se chamava social ou simbólico. (...) Nem a natureza nem a sociedade podem entrar intactas no Antropocénico nesse cenário* [aí onde o artista é um ator], *esperando ser 'reconciliadas' em silêncio. Acontece para a Terra inteira o que aconteceu, nos séculos anteriores, com a paisagem: a sua progressiva artificialização torna o conceito de 'natureza' tão obsoleto quanto o de 'wilderness'* (Latour, 2020, pp. 223-225).

Só quando abandonada *a visão dualista em que o humano está inteiramente fora do natural* (Cronon, 1996b, pp. 80), abandonado o *fetiche* de que apenas uma paisagem que os humanos nunca tocaram poderia ser *selvagem* ou verdadeiramente *natureza*, então – de acordo com Vogel (2015, p. 111) – poderemos começar a notar que mesmo a ação humana

[74] Lee (2005, p. 59): *Dizer que a natureza é autónoma significa nada mais nada menos do que o seguinte: 'é simplesmente o que passou a existir, continua a existir e, finalmente, desintegra-se/decai, deixando assim de existir, em princípio inteiramente independente da vontade humana (...) da sua manipulação ou intervenção.' A sua existência é autónoma não apenas da humanidade, mas também de deuses/entidades sobrenaturais. É autossustentável e autogeradora.*

contínua dentro de uma paisagem pode, de facto, ajudar a mantê-la.[75] O que ele quer dizer é que, ao apreender a *natureza* como uma entidade dinâmica, sempre em transformação, através das ações de vários organismos e forças meteorológicas e geológicas que a formam, poderemos começar a compreender que a restauração de uma paisagem, mais do que reproduzir uma coisa em particular, permite a colocação em jogo de *processos* que deixamos operar de forma imprevisível de maneiras que estão fora da nossa capacidade de controle – pelas forças do ar e da gravidade, do calor e da luz, da decadência, da oxidação e do tempo – o que Smithson chamou de entropia![76] Reconhecer isto, é reconhecer que tais processos *não* [são] *algo que vem no final, não* [são] *algo que produzimos, mas sim algo que usamos (...) está sempre lá (...) está sempre presente em todos os nossos atos e em todos os nossos artefactos* (Vogel, 2015, pp. 111-112).

[75] Importa salientar que esta conceção de – *wilderness* – que serviu de base à criação dos parques norte-americanos foi criticada desde o início, particularmente, pelos índios remanescentes já em grande parte removidos dos seus territórios ancestrais na conquista do Oeste que – contrariamente a uma visão de *mundo natural selvagem* que reflete uma perceção das populações urbanas a respeito da natureza (pessoas que, geralmente, vivem longe do ambiente natural do qual dependem como fonte de matéria-prima), ou mesmo de habitantes de zonas rurais que, também possuem perceções diferentes da natureza, baseando o seu uso da terra em visões alternativas – viam esta *natureza selvagem* como a sua casa. Uma natureza domesticada, sem cercas e rodeada pelas bênçãos do *Grande Mistério*, não como um objeto, mas como um mundo de complexidade em que os seres vivos são, frequentemente, personificados e endeusados mediante mitos locais, alguns deles baseados na experiência de gerações (Gómez-Pampa & Kaus, 1992, p. 273 & McLuhan cit. Diegues, 2008, p. 30). O termo *conservação* podia não fazer parte de seu vocabulário, mas, certamente, seria parte do seu modo de vida e das suas perceções das relações do ser humano com a natureza.

[76] Vogel (2015, pp. 11-112) apresenta o seguinte exemplo: *as sementes que são minuciosamente coletadas num projeto de restauração de pradarias de uma área são então transportadas para outra, onde são dispersas, cuja dispersão funciona apenas pela ação do vento e da gravidade, e da resistência do ar; as poucas sementes que crescem começam a germinar, devido a contingências do solo, micróbios e vida dos insetos; as plantas em crescimento desabrocham pela ação do sol, da chuva e da temperatura; as próprias flores produzem novas sementes por meio dos atos do ar, da abelha e da borboleta. Esses processos operam fora de nós e além de nós; não entendemos completamente o seu funcionamento e não podemos prever o seu resultado com precisão. Não é correto dizer que 'intervimos' neles, nem mesmo que agimos para modificá-los. Em vez disso, colocamos (alguns) deles em movimento e, em seguida, encontramo-nos absolutamente à sua mercê. Ao fazê-lo, encontramo-nos na presença da natureza. Na restauração (...) o selvagem está sempre lá.*

Se concordarmos com Vogel (2015, p. 112), a distinção entre – *natural* e *artificial* – parece deixar de fazer sentido, não apenas porque não podemos estar no *mundo da natureza* sem modificá-lo – ser ativo num ambiente sem transformá-lo em artefacto – mas, também, porque não podemos produzir um artefacto sem depender crucial e inalienavelmente das *forças da natureza* – forças que escapam e que vão além das nossas intenções e da nossa compreensão: *forças que estão além do alcance daqueles que as praticam. Nesse sentido, nada do que fazemos poderia ser feito sem (o que aqui poderia ser chamado) de 'natureza'* (Vogel, 2015, pp. 114-115). Sendo correto admitir que o fundamento relacional que une o ser humano e a natureza é a influência recíproca que um exerce sobre o outro, então a natureza já não é só *o primordial, ou seja, o não-construído, o não-instituído* pelo pensamento, mas, algo já submetido à intervenção do ser humano, isto é, algo domesticado, manipulado transformado e hibridizado pelo seu diálogo e contaminação constante com este – *um objeto enigmático, um objeto que não é inteiramente objeto; (...) não está inteiramente diante de nós. É o nosso solo, não aquilo que está diante, mas o que nos sustenta* (Merleau-Ponty, 2000, p. 4). Num mundo cada vez mais marcado pela ubiquidade tecnológica e pela consciência iminente de colapso ambiental – Se o mundo natural precisar da cultura para a sua nutrição, restará, por assim dizer, alguma *natureza*? – Ou, estará a artificialidade da mão humana a assumir-se como um substituto simbólico e cognitivo dos fenómenos de transformação e apreciação da mesma? Nesta rede complexa de relações, práticas e materiais tácitas à extensa transformação da paisagem – Onde, exatamente, chegamos hoje a algo como *natureza*? (Vogel, 2015, p. 61) Ou melhor – O que experienciamos de natural perante um espaço artificializado, e vice-versa?

Fig. 90 Christo & Jeanne-Claude, *Surrounded Islands* (1980-1983), Baía de Biscayne, Great Miami, Flórida, EUA. © 1983 Christo and Jeanne-Claude Foundation, Nova Iorque, EUA; Fotografia: Wolfgang Volz.



NATUREZAS-CONTRAFEITAS

PROCESSOS E ESTRATÉGIAS DE APROPRIAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO FÍSICA E SIMBÓLICA DO TERRITÓRIO

O *natural manufaturado*. Da falsificação à *renaturalização* do lugar. Projetos de intervenção, integração e restauração: do ativismo político, ecológico e ambiental, aos ritos, performances e metamorfoses do corpo na paisagem.

Em 1974, recorrendo a um artigo do *Philadelphia Inquirer* publicado no mesmo ano, o filósofo americano Mark Sagoff escreveu em – *On Preserving the Natural Environment* – sobre as vantagens de aderirmos aos relvados artificiais – *brilhantes, bonitos, duráveis e resistentes ao desbotamento* (Monsanto Corporation cit. Sagoff, 1974, p. 205). Com esse objetivo em mente, apresentou uma breve descrição em torno do modo como um determinado sujeito – L. D. Beachene, residente na cidade de Oklahoma – cansado de tentar manter o seu relvado sempre verde ao longo do ano, resolveu contabilizar todos os gastos em fertilizantes, água, inseticidas, mangueiras, aspersores e tudo o mais necessários para a sua manutenção, e decidiu que não valia a pena. Decisão tomada, Beachene mandou arrancar todo o relvado da sua casa, substituindo-o por relva e arbustos artificiais e, embora os seus vizinhos mais conservadores o tenham apontado como louco, o certo é que algum tempo depois toda a região de Oklahoma foi apanhada por uma seca meteorológica que fez com que todos os relvados se parecessem com o *Vale da Morte*[77], exceto o seu (Philadelphia Inquirer cit. Sagoff, 1974, pp. 205-206). Por influência desse cenário, Sagoff elogiou a decisão como inteligente e, não se poupando a palavras, o autor explicou o porquê:

> [aquilo que Beachene percebeu, acima de tudo], *é o antigo princípio de que há mais conforto e amenidade num ambiente artificial do que num natural – e a um custo menor. (...) o seu relvado permanece verde todo o ano, assim como, as suas árvores de plástico. Quanto à comodidade: sem cortar, sem varrer, sem ervas daninhas. Mas, mais importante (...) relvados e árvores artificiais, como imitações de casacos de pele, são bons para a eco-*

[77] Vale desértico, localizado no leste do estado americano da Califórnia, a norte do Deserto de Mojave, na fronteira com o Deserto da Grande Bacia – considerado um dos lugares mais quentes e secos do mundo no auge do verão, juntamente com os desertos no Médio Oriente que, devido ao seu clima bastante hostil, é composto, sobretudo, por vastas áreas áridas de desertos de sal, dunas, *badlands*, vales, desfiladeiros e montanhas.

> *logia. As árvores de plástico não precisam de inseticida* [fertilizantes ou água]. *E uma cobertura de plástico praticamente elimina a erosão. (...) Esta é uma ecologia sólida (...). Na perspetiva da riqueza, poder, conforto, comodidade* [durabilidade] *e ecologia, não há nada de errado com as árvores de plástico. Não há objeção de que as maravilhas da natureza, uma vez destruídas, não possam ser reproduzidas. Logicamente falando, nada pode voltar a existir depois de ter sido destruído. Mas muitas coisas podem ser substituídas. Os ambientes naturais estão entre elas* (Sagoff, 1974, p. 206).

Uma afirmação, à primeira vista, diríamos, um tanto intransigente, por parecer encorajar-nos a viver e a desfrutar de um *mundo de plástico* em detrimento do *mundo natural* (sem o qual não seria possível sequer a nossa existência). Mas, à medida que avançamos no seu discurso, tomamos este lado aparentemente irónico como, necessariamente, revelador de uma intenção que perpassa toda a sua argumentação: de que, a nossa relação com o ambiente natural – hoje, sentenciada por meio de perceções de risco tecnológico e ecológico – intui-nos a apostar numa escolha pública consciente direcionada não mais para a busca de uma noção romântica e pastoral da natureza, em *estado selvagem* (quase rara, senão mesmo inatingível), mas, sobretudo, para *ambientes manipulados*, substitutos capazes de gerar o mesmo desejo e satisfação por *florestas artificiais,* considerando que, potencialmente, num futuro próximo estas terão um menor custo e um menor impacto no nosso ecossistema (Sagoff, 1974, pp. 206- 207). Lembrando que, a consciência de desastre ecológico – de ameaça iminente de colapso ambiental – não só é uma consciência antiga, mas continua, mais do que nunca, *viva, fundamentada, documentada, provada, mesmo desde o início da chamada 'era industrial' ou 'civilização da máquina'* (Latour, 2020, pp. 24-25), esta é claramente uma das principais razões, de foro social e emocional, que Sagoff encontra para nos resignarmos à perda do mundo natural e nos retirarmos para um mundo de fantasia substituto, construído com a ajuda das nossas tecnologias (Kid-



Fig. 91 *A Postmodernist garden?* Jardim de Clifford Davis fotografado e apresentado no livro *Eccentric Gardens* (1991) de Jane Owens, consistindo em filas e filas de patinhos de borracha e margaridas de plástico a flutuar num mar de relva sintética verde. © Clifford David & Jane Owens.

ner, 2000, p. 342) – um mundo capaz de evocar ambientes em outros tempos e lugares, de relocalizar um ambiente natural para um *habitat* cultural.

– *O que há de errado com as árvores de plástico?* – em 1973, a propósito do texto *What's Wrong with Plastic Trees?*, o professor e físico americano Martin H. Krieger já colocara a questão, respondendo que o seu palpite *é que há muito pouco de errado com elas. Muito mais pode ser feito com árvores de plástico e afins para dar à maioria das pessoas a sensação de que estão vivenciando a natureza* (p. 453). O autor justifica a sua posição com base no caso da *Jefferson Boulevard* em Los Angeles, Califórnia, que, à época da sua construção, da maneira como foi projetada e erigida não deixou suporte suficiente para a implementação de *plantas vivas*, permanecendo como única alternativa o recurso ao betão e, por consequência, a introdução forçada de *plantas de plástico* (1973, p. 455). Como expectável, a adaptação ao produto artificial nestas circunstâncias não foi de todo pacífica ou consensual, mas alvo de muitas críticas. No entanto, e como colocado por Krieger (a partir de uma analogia entre as ideias de réplica e de obra de arte) – *Se a falsificação nos fornece o mesmo tipo de experiência que poderíamos ter com o original, exceto que sabemos que é uma falsificação, então* [não seríamos] *snobes em exigir o original?* (1973, p. 450). O autor acredita que sim! Acredita que um ambiente artificial pode ser tão bonito quanto um ambiente natural se assemelhar-se adequadamente a ele e, neste sentido, para fazer ponto da sua convicção, escolhe as *Niagara Falls* como um exemplo factual e indicativo de que *aquilo que experimentamos em ambientes naturais pode, na verdade, ser mais controlável do que imaginamos* (Krieger, 1973, p. 453). Isto é, que muitas das produções (ou criações) que nos circundam podem parecer artificiais e fabricadas quando não o são, ou vice-versa, podem parecer naturais e autênticas, quando, na realidade, estão apenas disfarçadas (Dorfles, 2003, p. 36).

Famosas pelas suas quedas de água e beleza natural, as *Cataratas do Niagara*[78] são o resultado de um dos mais desafiantes projetos de preservação ambiental que, tendo em vista a diminuição drástica dos efeitos de erosão causados pelas correntes e sucessivas derrocadas de rochas nos últimos milhares de anos, coagiu a uma forte intervenção de engenharia humana, de forma a adiar o mais possível o seu recuo para sul. De entre algumas das principais políticas de intervenção nomeadas para resolver o problema da erosão, foram aplicadas medidas como a construção de estações hidroelétricas, tanto no Canadá quanto nos Estados Unidos, que permitiram desviar quantidades avultadas da água do rio, alterando o seu caudal; o desvio de certas quedas de água (as que mais erodiam o solo) em direção a outras regiões; e o fortalecimento do chão sob o topo das Cataratas.[79] A juntar a estes esforços de preservação foi ainda criado o *Fallscape Committe* que se preocupou, especialmente, com a qualidade e *aperfeiçoamento visual* das Cataratas, condicionado por considerações bastante mundanas de rotas de excursões turísticas e vistas das janelas dos hotéis, bem como, pelos esforços de artistas, na tentativa de responder ao *nosso ideal de cascata (...) formado por experiências com pequenas cascatas locais (...) e por imagens criadas por artistas e fotógrafos* (Krieger, 1973, p. 448) – um ideal simbólico revertido a um qualquer estado anterior, cujos efeitos definimos como *naturais*, mas que, paradoxalmente, sabemos exigirem, na maioria das vezes, um grande esforço e artifício na sua criação. Krieger escolhe as cataratas precisamente por isso – por revelarem não só uma ação preservacionista que considera apropriada e necessária face àquela que seria a sua evolução futura (a água deixar de correr no local), mas, simultaneamente, para demonstrar que, na sua opinião, não há na-

[78] Localizadas no leste da américa do Norte, entre os lagos Erie e Ontário, na fronteira entre o estado norte-americano de Nova Iorque e da província canadense de Ontário.

[79] De todos os trabalhos realizados, a operação mais dramática foi realizada em 1969 quando, em junho desse mesmo ano, o rio Niagara foi desviado das cataratas americanas e das *Bridal Veil Falls* por vários meses para a construção de uma represa temporária feita de rocha e de terra. Enquanto as cataratas canadenses e as represas absorviam o volume de água extra, o *U. S. Army Corps of Engineers* estudou o solo sob o rio Niagara e, mecanicamente, fortaleceu as suas partes mais frágeis. Em novembro de 1969, a represa temporária foi dinamitada, restaurando, assim, o curso de água em direção a ambas as Cataratas. Recentemente, a construção de várias estruturas altas no lado canadense (a maioria delas hotéis) fez com que as correntes de ar que passam sobre as cataratas mudassem de direção, levando a que muitas das suas áreas de observação estejam, maioritariamente, obscurecidas por camadas de névoa. Este é um problema que muito dificilmente alguma vez será corrigido (Littlejohn, 2022).





Fig. 92 *Niagara Falls* em junho de 1969, após secarem, ficando reduzidas a pouco mais do que um fio de água durante uma das suas operações de conservação mais dramáticas, que obrigaram a desviar as cataratas durante vários meses para a construção de uma barragem temporária de rocha e de terra para reforçar as suas partes mais frágeis, proporcionando aos visitantes a oportunidade invulgar de ver a sua face rochosa normalmente escondida pela água, Nova Iorque, EUA. © Fotografia: AP Photo.

da na formação destes novos *ambientes selvagens artificiais* que os invalide ou torne menos satisfatórios para aqueles que os vivenciam (1973, p. 453). E, neste ponto, quase que poderíamos dizer, em certo sentido, que as Cataratas parecem ser hoje tão de *plástico* como as árvores às quais o autor se refere no início! Porém, ele vai mais longe na sua reflexão, afirmando que, à imagem do que aconteceu nas Cataratas – que exigiram todo um trabalho pesado levado a cabo, em grande parte, por projetos hidroelétricos desde a década de 50, essenciais para a sua preservação – caberá agora, mais do que nunca, às nossas complexas organizações políticas e sociais continuar a desenvolver meios de estabilidade suficientes, via intervenções responsáveis e investimentos financeiros e sociais, num esforço para preservar, restaurar ou conceber novas experiências e ambiências significativas capazes de desenvolver no público uma imagem consensual de um *ambiente natural*, uma vez que um dos maiores problemas que, atualmente, assola a humanidade é, na sua opinião, a incerteza quanto à sua disponibilidade no futuro:

> *Se isso significa a existência contínua do ser humano num ambiente bastante semelhante ao que ele vive agora, então a sobrevivência provavelmente se tornará muito difícil, à medida que usamos parte do nosso ambiente para a manutenção da vida e que novas tecnologias surgem. Se a sobrevivência significa a manutenção de uma cultura saudável e rica, então a ecologia pode nos guiar apenas parcialmente nas escolhas, uma vez que a tecnologia mudou substancialmente o risco de catástrofe no mundo natural* (1973, pp. 451-453).

Quase duas década depois, o professor e filósofo americano Eric Katz (2003, p. 391), argumentou enfaticamente contra a ideia de *restauração ecológica* defendida por Krieger, declarando – num ensaio que chamou de *A Grande Mentira*[80], que aqueles que trabalham para reparar ecossistemas danificados ou para recriar aqueles que foram destruídos pe-



Fig. 93 Túnel de 670 m construído há mais de um século, escavado na rocha do lado canadiano para uso de uma central elétrica dedicada à exploração de energia hidroelétrica gerada a partir das águas poderosas do rio Niágara que operou de 1905 até 2006, quando foi desativada definitivamente. © Fotografia: Niagara Parks.

la ação humana, estão simplesmente a produzir *simulacros*, artefactos baseados em tecnologias, construídos para servir as satisfações e os interesses humanos. Apesar de, no seu entendimento, tais projetos puderem reproduzir flora e fauna particulares, ou até mesmo o funcionamento ecossistémico de uma determinada área, o que não conseguirão nunca reproduzir é a sua naturalidade, pois, a partir do momento em que transformamos e intervimos ativamente nessa mesma área, a autonomia natural dessa paisagem, a liberdade para seguir o seu próprio curso independente e não planejado de desenvolvimento, crescimento e mudança, desapareceu para sempre (1997, pp. 129-130 & 2003, p. 396). Ou seja, restringimos a sua *autorrealização natural, a fim de forçar a natureza a seguir um caminho que consideramos mais atraente* (Light, 2003, p. 404). Para Katz (2003, pp. 391-392), é a tentativa de fazer passar o que na verdade é um artefacto (i.e. um produto da intenção humana, concebido para utilização em contextos sociais e culturais com base no modelo dos desejos, interesses e satisfações humanas) como sendo natural, que transforma a restauração ambiental numa *grande mentira*, numa *solução tecnológica* que tenta manipular a natureza, os sistemas e processos naturais, apenas para satisfazer os nossos próprios fins, quando na realidade estamos apenas a ser enganados pelas semelhanças superficiais com a área natural.[81] Nas suas palavras, não estamos a restaurar a natureza, não estamos a torná-la inteira e saudável novamente, mas a criar *uma realidade artificial, num certo sentido, uma realidade falsa, que*

[80] *The Big Lie: Human Restoration of Nature*, originalmente publicado em 1992, em *Research in Philosophy and Technology*, 12, 231-241.

[81] O que torna algo num artefacto para Katz (2003, p. 392), é a sua conexão com a intenção humana, pois sem uma utilização prevista, o objeto não seria criado. Entidades naturais, pelo contrário, não são um produto da intenção, não têm criador, nem foram projetadas para nenhum propósito, possuindo, por isso, um *status* ontológico inteiramente diferente do atribuído aos artefactos. Assim, tal como as paisagens ecologicamente restauradas são, de facto, o resultado da ação humana intencional e passam a existir por causa de propósitos humanos, segue-se – para Katz – que elas são artefactos e não parte da natureza, sendo que tratar as paisagens restauradas como idênticas ou mesmo semelhantes às que tentam reproduzir é cair numa confusão ontológica, no sentido em que, segundo o autor, nem sequer são a mesma coisa. (Katz cit. Vogel, 2015, p. 101).

apenas nos fornece a agradável aparência ilusória do ambiente natural (2003, p. 396). *Ao nível mais fundamental,* a restauração ecológica é, portanto – afirma Katz (2003, p. 391) – *uma manifestação não reconhecida do sonho insidioso da dominação humana da natureza*, um *artefacto concebido antropocentricamente* (2003, p. 192) que, paradoxalmente, é responsável pelos problemas ambientais que enfrentamos – *é uma política que tira o melhor partido de uma má situação; limpa a nossa confusão* (2003, p. 196). E, por isso, só pode representar *uma fé equivocada na hegemonia e na infalibilidade do poder humano para controlar o mundo natural* (Katz, 1996, p. 222).

Na mesma linha de pensamento, também o filósofo americano Robert Elliot em *Faking Nature: The Ethics of Environmental Restoration* (1997, pp. 108-110) rejeitou a tese de *restauração ecológica*, reconhecendo, contudo, de modo inverso aos argumentos apresentados por Katz (que negam o valor positivo de qualquer tipo de restauração), que a intenção por detrás de certos tipos de restaurações pode, de facto, ser ajudar a natureza a se reafirmar. Desde que esteja de acordo com os desenhos naturais e seja constituído por objetos naturais, um ambiente natural restaurado, se for feito da maneira correta, escreveu Elliot (1997, p. 108-109), *pode possuir um valor intrínseco considerável, certamente muito mais elevado do que o ambiente degradado que foi objeto de restauração*. Porém, ainda que tal atividade permita recuperar de forma perfeita uma área danificada de modo a que esta se pareça com a sua condição original, depois da restauração estar concluída, ainda que possa vir a possuir um certo grau de naturalidade mais próximo desse ideal de continuidade natural com o passado ao recriar exemplares particularmente bons, a cópia perfeita da área natural será sempre de menor valor do que o original, pois, na perspetiva do autor, haverá sempre uma dimensão de valor atribuída ao ambiente natural que não pode ser restaurada, haverá sempre uma diferença que afeta a nossa perceção e, consequente, valorização que tem haver com a sua génese e história específicas (1997, pp. 81 & 109).[82] Por

[82] O autor completa (1982, pp. 88 & 92): *o sucesso do engano não eleva a paisagem restaurada ao nível do original (...). As razões pelas quais a floresta 'falsa' vale menos, na maioria das vezes, do*

esse ângulo, mesmo que nenhum envolvimento humano com a natureza possa produzir ecossistemas totalmente naturais, ainda assim, Elliot considera que os produtos gerados por alguns envolvimentos poderão ser mais naturais ou próximos dessa *naturalidade ideal* do que outros, consoante o grau em que forem moldados pela mão humana (Elliot, 1997, p. 84). A *(des)naturalidade,* então, varia de grau entre os extremos de totalmente natural e totalmente antinatural, ou seja, quanto mais dependente do ser humano, em termos da sua origem e/ou história, for uma entidade, menos natural ela será; quanto mais independente dos seres humanos for uma entidade, mais natural ela será (Siipi, 2008, p. 80). Sob um ponto de vista totalmente discordante, o professor de filosofia americano Andrew Light (2003, p. 398), afirmou que o fracasso da maioria dos filósofos ambientais – como Katz e Elliot – em compreender a importância teórica e prática da restauração ecológica, deve-se principalmente à impressão errada de que esta é apenas uma tentativa de restaurar ecossistemas que foram substancialmente danificados pelas nossas ações, e não um esforço para restaurar uma parte importante da nossa relação humana com a natureza. Na perspetiva de Light (2003, p. 408), mesmo admitindo que a natureza restaurada é um artefacto e não uma *natureza real* (ou seja, de que há uma intenção humana por detrás da atividade de restauração, como o fizera Katz), esta servirá sempre como um meio para a natureza real se libertar dos traumas que anteriormente lhe impusemos, no sentido em que tais projetos de restauração não precisam de determinar exatamente o que cresce num determinado local, mas podem, na verdade, corresponder simplesmente ao ato de consentir que a natureza se envolva na sua própria restituição autónoma. Mesmo Vogel (2015, p. 104) concorda com Light neste ponto, asseverando que, embora o apelo de Katz incida na intenção humana como um fator ontologicamente determinante da *artefactualidade* (e, em particular, como o que distingue um artefacto de uma entidade natural), a sua *natureza* sempre excede a sua relação à intenção humana (sempre tem uma *natureza própria*). Isto é, todo artefacto que construímos, por mais intencional (ou não) que possam ser os processos por detrás da sua fabricação, produzirá sempre efeitos imprevistos que se desenvolvem, sem qualquer impedimento, para lá do nosso controle ou pretensão – todo o artifício tomará a natureza ao mesmo tempo que o processo de *naturalização* tomará de volta o artifício como se fosse a natureza a manipular os efeitos da nossa própria atuação. No limite, Vogel (2015, p. 104) justifica o seu posicionamento, utilizando como exemplo o problema do aquecimento global, refutando que não só não foi projetado para atender a nenhum propósito humano como, na verdade, não foi projetado de todo, porém, é o resultado das nossas ações – um artefacto que ninguém pretendia – mas que, ainda assim, não deixa de ser natural. Na sua opinião, o que tal exemplo revela é que a distinção entre *natural* e *artificial* é ontologicamente sem sentido, pois ambos os mundos – quer o dos artefactos (urbano, tecnológico e construído) quer a natureza – escapam ao controlo total da ação humana (que só é capaz de os dominar até certo ponto), bem como, à previsão dos seus efeitos e definibilidade dos seus discursos (2015, p. 105). Nestes termos, um artefacto não só é um território artificializado pela constante acão humana requerida para se manter existindo, mas, simultaneamente, um território naturalizado pela capacidade de gerir as suas relações através de uma consistência interna própria.

> *A artificialidade não é uma característica que denota a origem manufaturada do objeto, em oposição à espontaneidade produtiva da natureza: artificialidade é aquilo que é interno à ação artificializante do ser humano, seja porque esta ação intervém sobre um objeto natural ou sobre um objeto inteiramente fabricado. (...) é o natural que surgiu, não o falso ou o humano tomado pela natureza* (Simondon, 2008, pp. 67 & 271).

Vogel (2015, pp. 106 & 170) conclui, assim, que no caso das restaurações, o objetivo de tais práticas é, por isso, transcender a própria inten-

que as verdadeiras. A origem é importante como parte integrante do processo de avaliação (...) porque as nossas crenças sobre ele determinam as avaliações que fazemos. É, também, importante porque a descoberta de que algo tem uma origem bastante diferente da origem que inicialmente acreditamos ter pode, literalmente, alterar a forma como percebemos essa coisa.

cionalidade, uma vez que considera que só *existe um mundo, não dois: o real, no qual os humanos, os seus artefactos naturais e a sua natureza artificial coexistem unissonamente*.

À margem deste argumento, Light identifica ainda outros aspetos que, no seu entender, são igualmente positivos. Para o autor, o facto de as restaurações apresentarem uma notável semelhança com a coisa real, faz com que uma paisagem totalmente árida e ecologicamente falida, desnudada ou fadada ao abandono, quando restaurada, gere novamente oportunidades de interação com a flora e a fauna de uma determinada área, aumentando os laços de cuidado entre o ser humano e o meio natural, bem como, a compreensão da fragilidade e complexidade dos processos naturais que o compõe (2003, p. 408). Ao contrário de Katz que entende o ato de restauração como uma forma de reificar a dominação humana (ao reafirmar o nosso poder sobre a natureza através da criação de artefactos), Light (2003, p. 409) considera que aquilo que acontece é precisamente o oposto: a restauração é benéfica não só porque nos torna conscientes das consequências reais e complexas das nossas ações (em vez de nos permitir ignorá-las), mas, simultaneamente, cria uma ponte material para o que poderia ser denominado de – *cultura da natureza* – uma cultura voltada para uma filosofia ambiental positiva e pragmática que vê na restauração um auxílio, ao invés de um instrumento de criação de uma nova natureza. Quando uma área natural é colocada, ingenuamente, em risco pela invasão de plantas exóticas introduzidas antropogenicamente (como no caso do *Carpobrotus edulis*, comummente designado de *chorão-das-praias* – uma planta nativa de África do Sul, inserida no sul da Califórnia pela mão humana, mas que, sabe-se agora ser altamente oportunista por se espalhar facilmente por solos degradados, assegurando-se de que as plantas nativas não são capazes de se reestabelecer); quando se dá uma explosão de população de uma determinada espécie animal (como no caso do *cariacu* ou *veado-de-virgínia*, tornando-se admissível e necessário caçar de forma a retificar a balança da natureza, não se colocando tanto a questão da defesa da vida animal); ou quando um corredor entre duas reservas naturais está interdito, impossibilitando que a vida selvagem circule livremente entre elas (obrigando, por exemplo, à remoção de estradas) – em todas estas situações, Light (2003, p. 404) afirma que alguma interferência é, indiscutivelmente, justificada – não apenas moralmente admissível, mas, também, eticamente exigida por meio do envolvimento em projetos de restauração que realmente reparem os danos causados pela dominação passada, em vez de promoverem essa mesma dominação.[83] Sob estes argumentos, a reivindicação de que – *a natureza deve seguir o seu caminho* – proposta por Katz deixa de fazer sentido, pois quando somos o motivo de dano e desequilíbrio na natureza, tal situação parece passar a exigir uma outra – a de a proteger de novos riscos antropogénicos, de a devolver ao estado em que estava antes do dano ocorrer (Vogel, 2015, p. 100). Neste cenário, atos de restauração parecem ser, portanto, uma boa solução, posto que, segundo Light (2003, p. 407), não só nos permitem recuperar um espaço danificado real, mas, ao mesmo tempo, a conexão humana com a natureza – isto é, com a parte da cultura que historicamente continha uma conexão com esse pedaço de paisagem natural, a partir de um relacionamento que vai muito além da mera reciprocidade e que envolve a criação de um valor na relação com a natureza além da mera obrigação. No geral, resulta em muitas vantagens sobre a simples preservação de ecossistemas que foram substancialmente danificados pelos seres humanos (Light, 2003, p. 400) – refletindo uma atitude que se tem mostrado cada vez mais recetiva a intervenções responsáveis, diferentes possibilidades de experimentar a natureza e alter-

[83] Apesar de estes terem sido alguns dos exemplos sugeridos pelo autor, muitos destes problemas – sobretudo, no que diz respeito a existir cada vez mais espécies de flora e fauna a conquistar terreno fora do seu *habitat* natural – são transversais ao espaço global. Só na Europa, temos centenas de invasores que têm modificado a paisagem, representando uma ameaça crescente e, em alguns casos, descontrolada para a saúde, a economia, a biodiversidade e/ou os ecossistemas locais. No panorama nacional, poderíamos destacar alguns casos flagrantes como a *Acácia-Australiana*, a *Erva-das-Pampas* originária da Argentina, o *Jacinto-de-água* trazido da América do Sul, ou, ainda, o célebre caso do *Eucalipto* que, alguns séculos depois da sua implementação (algures entre 1820 e 1830) proliferou massivamente, podendo ser hoje encontrado praticamente por todo o território português. Uma questão que, necessariamente, se expandiu à adaptação e reprodução acelerada de *espécies-animais*, tais como o *escaravelho-vermelho* ou *da palmeira* do Sudoeste Asiático e Polinésia, a *vespa-asiática*, o *vison-americano* e, mais recentemente, o *siluro* ou *peixe-gato-europeu* (Sousa cit. Cardoso, 2024).

nativas de gerir os recursos naturais, enquanto uma reação consciente e articulada face à nossa capacidade alarmante de devastar paisagens e habitações através de tecnologias que, muitas vezes, parecem exceder os limites do nosso conhecimento. Embora haja, com efeito, alguma subjetividade na determinação do que deve ser restaurado num determinado local e alguma incerteza sobre como o devemos fazer (e.g. limitações na perícia científica e técnica), aquilo que podemos afirmar com certeza é que – é importante estar na natureza para cuidar dela (Light, 2003, p. 407). E é precisamente aí, na situação que acabamos de esboçar que, no nosso entender, se encontra a necessidade e a possibilidade de uma intervenção da arte na paisagem! De facto, como prenunciado no capítulo anterior, o que começou no final da década de 1960 como uma rejeição das formas de arte então correntes por parte de apenas um punhado de artistas, desenvolveu-se como um fenómeno que afeta muitos dos aspetos mais importantes da arte atual, desde a recuperação de terras até à melhoria de espaços públicos (Beardsley, 2006, p. 120). Smithson foi pioneiro na descoberta e implementação de novas formas de se envolver em questões ambientais e esforços de restauração, abrindo portas para que muitos dos artistas que se seguiram, não se limitando mais aos grandes desertos do oeste americano, pudessem explorar o ambiente físico e o seu contexto cultural, e reagir esteticamente ao lugar, movendo-se agora por áreas urbanas intensamente desenvolvidas, com o intuito não apenas de tornar esses espaços visualmente mais satisfatórios, mas, também, de restaurar-lhes algum elemento de significado público – incluindo, conteúdo narrativo, social ou político, de comemoração, de recuperação ou alguma outra forma de utilidade (Bearsdley, 2006, pp. 129 & 156).

Um projeto tangencialmente relacionado com esforços de recuperação, desenvolvido na esteira das pegadas de Smithson, um ano logo após a sua morte, foi apresentado pelo artista americano Alan Sonfist que, explorando igualmente questões de deterioração ecológica e preservação dentro do ecossistema urbano, concebeu *Pool of Virgin Earth* (1974), uma piscina de argila de 15 metros de diâmetro cerrada, preenchida com *terra virgem* ou *não-contaminada*, que foi colocada sobre um antigo depósito de produtos químicos tóxicos, em Lewiston, Nova Iorque, a norte das Cataratas do Niágara (Fig. 94). As sementes foram naturalmente sopradas pelo ambiente circundante, o que fez com que a piscina se desenvolvesse como um pequeno oásis de *habitat* natural, transformando o que outrora foi um deserto industrial, num círculo fértil de flores silvestres e outras plantas que poderiam ter existido antes dos danos causados pela ação humana sobre a terra (Sonfist, 2025a). Os resultados alcançados tiveram tanto sucesso que os diretores do *Lewiston Artpark* ficaram tão impressionados que decidiram adotar este método para cobrir todo o local.

Porém, apesar de esta ter sido uma das primeiras obras de Sonfist a ser concluída com êxito sobre o tema da restauração, o seu interesse por estas questões revelou ser muito anterior à execução específica desta peça, pois quase uma década antes o autor já se encontrava a trabalhar na instalação sustentável *Time Landscape*, proposta ao departamento de parques em 1965, mas só levada a termos em 1978. Fruto de vários anos de extensa pesquisa sobre a botânica, a geologia e a história específica de Nova Iorque, *Time Landscape* teve como principal objetivo recriar uma pequena área de floresta indígena e pré-colonial tal como existia antes da colonização europeia, no denso ambiente urbano da parte baixa de Manhattan que, segundo Sonfist, foi vítima de uma significativa transformação ao longo dos últimos três séculos e meio (Fig. 95-97) (Sonfist, 2025b). Através de um processo generativo, semeando a área com plantas nativas, incluindo gramíneas, mudas de faia transplantadas do seu parque favorito de infância – *Hemlock Forest*, no Bronx – e outras árvores totalmente maduras, a visão inicial da instalação incluía um plantio numa progressão ordenada de sul para norte, com a intenção de recriar os diferentes estágios de uma floresta: a parte sul do terreno, representando o estádio mais jovem, constituído por bétulas, arbustos de avelã e uma camada de flores silvestres; e um bosque mais central, composto por faias cultivadas a partir de sementes e plântulas transplantadas (Sonfist, 2025b). No meio de marcos urbanos batizados em homenagem a figuras masculinas famosas da história pós-colonial de Nova Iorque, a atual confusão de crescimento mostra o impacto dos processos naturais nos planos ordenados do design humano, bem como, as condições ambientais da cidade e da sua população à medida que a



Fig. 94 Alan Sonfist, *Pool of Virgin Earth* (1975), Pedra, argila e terra, 15,24 m (diâmetro), Lewiston, Nova Iorque, EUA. © Fotografia: Alan Sonfist.



Fig. 95 Alan Sonfist, *Time Landscape in the Future* (2000), Acrílico sobre tela, 91,44 x 91,44 cm. © Fotografia: Alan Sonfist.



Fig. 96 Alan Sonfist, *Time Landscape* (1965-), Árvores indígenas, terra & prado aberto, 13,71 x 60,96 m, Nova Iorque, EUA. © Fotografia: Alan Sonfist.

paisagem foi evoluindo – a sua fragilidade face à incessante modernização (Fig. 100-100). Ainda que, na sua essência, esta *minifloresta* – um *micro-cosmo da terra* – tenha procurado servir como uma narrativa histórica viva que comemora a contínua fertilidade da Terra, um lembrete de um passado ecológico indígena escondido num dos bairros mais densos de Nova Iorque que existiu durante milénios antes do desenvolvimento urbano da cidade ocorrer, na perspetiva de John Beardsley (2006, pp. 160-161), a peça revelou ser problemática em vários aspetos:

> *foi feita para ser selvagem, por isso é desleixada. Implica a existência de uma natureza 'inocente' antes da colonização, ao passo que sabemos agora que a floresta pré-colonial foi alterada pela habitação dos nativos americanos mesmo antes da chegada dos colonos. E reforça a infeliz implicação de que a natureza é algo à parte da cultura:* [pois] *uma cerca de arame encerra todo o projeto, tornando-o inacessível e pouco atrativo.*

A própria *replicação* é toda ela um artifício de uma visão que foi idealizada por Sonfist sobre o aspeto de uma *floresta primitiva*, mas, mesmo podendo ser considera uma obra não tão bem conseguida, o certo é que o autor continuou a fazer variações muito mais envolventes sobre este tema, sendo de destacar – *Circles of Time* (1986) – uma versão encomendada pelo empresário e colecionador de arte italiano Giuliano Gori para a sua coleção *site-specific* na sua vila *Fattoria di Celle*, em Pistoia, Itália (Fig. 98). Para este projeto, o autor criou uma história narrativa da paisagem toscana, numa composição de três acres de anéis concêntricos, cada anel representando um novo marco no uso da terra: no núcleo interior, uma recriação da floresta toscana indígena/primitiva antes de qualquer intervenção humana; ao seu redor, um anel composto por um jardim de ervas, retratando o uso etrusco da terra, guardado por esculturas de bronze de árvores caídas e ameaçadas em homenagem aos deuses romanos; em torno deste, um anel formado por louros, simbolizando a influência grega, através do qual são abertas passagens para permitir o acesso ao interior da obra; e, por último, um anel geológico côncavo exte-







Fig. 97 Alan Sonfist, *Time Landscape* (1965-), Árvores indígenas, terra & prado aberto, 13,71 x 60,96 m, Nova Iorque, EUA. © Fotografia: Alan Sonfist.

rior, contendo pedras recolhidas de várias elevações, posicionadas precisamente tal como existiam na cordilheira de forma a sugerir estradas romanas e ruas medievais (Sonfist, 2025c). Todo o conjunto encontra-se situado na encosta de um pomar em funcionamento, o que liga a composição aos usos atuais da paisagem toscana, especificamente, ao uso agrícola para a produção de azeitona e trigo (Sonfist, 2025c).

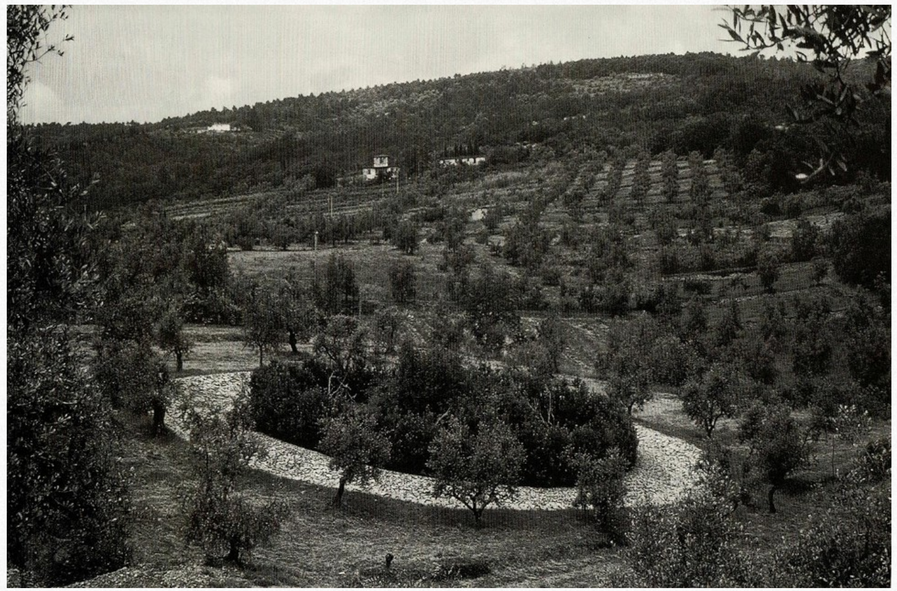


Fig. 98 Alan Sonfist, *Circles of Time* (1986), Árvores, pedras, esculturas de bronze e paisagem natural, 60,96 m (diâmetro), Villa Fattoria di Celle, Pistoia, Toscana, Itália. © Fotografia: Alan Sonfist; Coleção: Villa Celle Art Spaces.

Um outro projeto que demonstrou o potencial da arte para auxiliar na renovação da paisagem, foi desenvolvido pela artista americana Patricia Johanson que, em 1981, foi convidada para redesenhar a lagoa de *Fair Park*, situada em Dallas no norte do Texas, EUA (em parceria com o *Dallas Museum of Natural History*), atualmente um complexo recreativo e educacional, mas que, à época, numa das suas primeiras visitas ao local, ficou claro que a lagoa estava ambientalmente degradada:

> *A costa estava a sofrer erosão e a água estava turva. O Departamento de Parques estava a fertilizar o relvado e, cada vez que chovia, o fertilizante era levado para a lagoa, provocando a proliferação de algas. Uma gosma verde cobria a água. Não existia cadeia alimentar; quase não havia plantas, animais ou peixes. Basicamente a lagoa estava morta. (...) tornara-se um perigo e um obstáculo. Um corpo de água de cinco quarteirões rodeado de museus, onde as pessoas tinham de andar à volta para ir de um lado ao outro* (Johanson, 2025).[84]

Perante este cenário, Johanson incrementou um conjunto de objetivos direcionados para a criação de um ecossistema funcional – o *Fair Park Lagoon* (Fig. 99) – que incluíram a capacidade de acolher uma grande variedade de plantas e animais; a diminuição da erosão contínua das margens; e a produção de caminhos para que as pessoas pudessem atravessar e desfrutar mais de perto da lagoa. Para responder a estes objetivos, em cada extremidade ela criou agrupamentos complexos de trajetos, pontes, miradouros e bancos de concreto pintados, baseados nas formas de duas plantas aquáticas nativas do Texas: numa das extremidades, a *Sagittaria Platyphylla* (comumente conhecida como *ponta de flecha de folha larga* ou *batata-pato delta*) (Fig. 100-103) – uma massa de raízes retorcidas,

[84] Texto originalmente publicado em: JOHANSON, Patricia. (1992). *Art and Survival: Creative Solutions to Environmental Problems*. Vancouver, British Columbia: Gallerie Publications.



Fig. 99 Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon* (1981-1986), *Site-specific*, Plantas nativas e betão projetado, Dimensões: 5 quarteirões (aprox.), Vista geral do parque, Fair Park, Dallas, Texas, EUA. © Fotografia/Cortesia: Patricia Johanson.

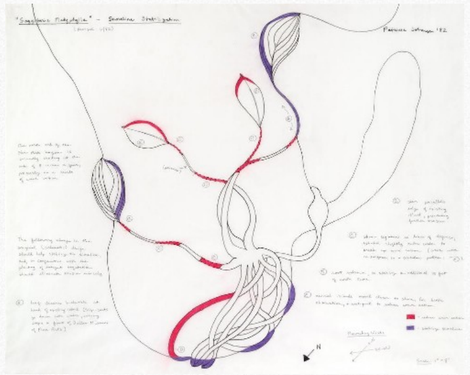








Fig. 100 Patricia Johanson, *Saggitaria Platyphylla: Shoreline Stabilization (Fair Park Lagoon)* (1982), Desenho, Tinta e pastel sobre pergaminho fino, 76,2 x 91,44 cm. © Fotografia/Cortesia: Patricia Johanson.

Fig. 101 Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon* (1981-1986), *Site-specific*, Plantas nativas e betão projetado, Dimensões: 5 quarteirões (aprox.), Vista geral do parque em 2024, Fair Park, Dallas, Texas, EUA. © Fotografia: Plenty_Pen_8837.

Fig. 102 Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon* (1981-1986), *Site-specific*, Plantas nativas e betão projetado, Dimensões: 5 quarteirões (aprox.), Vista aproximada – *Saggitaria Platyphylla*, Fair Park, Dallas, Texas, EUA. © Fotografia/Cortesia: Patricia Johanson.

Fig. 103 Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon* (1981-1986), *Site-specific*, Plantas nativas e betão projetado, Dimensões: 5 quarteirões (aprox.), Vista aproximada – *Saggitaria Platyphylla*, Fair Park, Dallas, Texas, EUA. © Fotografia/Cortesia: Patricia Johanson.

construídas como caminhos de 1,5 m de largura pelos quais as pessoas podiam caminhar (que organizou de forma a estabilizar a linha costeira), onde os caules mais finos e outras folhas mais distantes ao longo da costa, saindo da água, se tornaram poleiros para diferentes animais poderem descansar, e os espaços entre as raízes *micro-habitats* para plantas, peixes, insetos, anfíbios, répteis, aves e mamíferos; e na extremidade oposta, uma segunda escultura baseada na *Samambaia do Texas* (*Pteris Multifida*) (Fig. 104-105) – que funcionou não como uma simples via direta sobre a água, mas como uma ponte, uma rede de cruzamentos, ilhas ou pontos de paragem, composta por folhas individuais torcidas, onde a ponta da samambaia se *reproduziu* como uma calçada rodeada de nenúfares e íris (Johanson, 2025). Entre ambas as esculturas, foram ainda introduzidas vegetação emergente que cria raízes em águas pouco profundas, plantas flutuantes e, mais adiante, ao longo da costa, juncos, salgueiros, arroz selvagem e gramíneas altas capazes de fornecer abrigo e alimento a pequenos animais e bandos de aves selvagens que, coincidentemente, pouco antes do projeto ser inaugurado, chegaram ao espaço, coabitando ao lado de diferentes espécies de peixes introduzidas propositadamente num ambiente que os poderia alimentar (Johanson, 2025). Hoje – podemos dizer – que a lagoa é um pântano funcional cheio de vida, um ecossistema *recém-revivido* que teve na sua base de conceção um propósito declaradamente social, onde arte é sinónimo de uma prática efetiva de ativismo ecológico.

Quase duas décadas depois, dando seguimento a algumas das aspirações ambientais incipientes dos primeiros *artistas da terra*, o artista americano Mel Chin propôs a elaboração de – *Revival Fields* (1991-atual) – uma série de esculturas baseadas nas suas pesquisas sobre *hiper-cumuladores* (i.e. plantas que absorvem seletivamente toxinas de metais pesados de solos contaminados à medida que crescem por meio dos seus sistemas radiculares, tais como, cádmio, zinco, cobre, níquel, chumbo e hidrocarbonetos de petróleo), que funcionaram como um processo de *fitorremediação*, também conhecido como – *remediação verde* – capaz de atenuar os efeitos de ações humanas nocivas (sobretudo, o acúmulo inadequado de lixo e/ou degradação do território por mineração intensi-





Fig. 104 Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon* (1981-1986), *Site-specific*, Plantas nativas e betão projetado, Dimensões: 5 quarteirões (aprox.), Vista aproximada – *Pteris Multifida*, Fair Park, Dallas, Texas, EUA. © Fotografia: Benjamin Hines. Cortesia: Nasher Sculpture Center.

Fig. 105 Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon* (1981-1986), *Site-specific*, Plantas nativas e betão projetado, Dimensões: 5 quarteirões (aprox.), Vista aproximada – *Pteris Multifida*, Fair Park, Dallas, Texas, EUA. © Fotografia/Cortesia: Patricia Johanson.

va), mas, simultaneamente, como uma alternativa local de *baixa tecnologia* às formas mais dispendiosas de descontaminação de uma paisagem danificada, com um impacto ambiental praticamente nulo (Boswell, 2017). Uma vez que estas plantas ainda não haviam sido comprovadas eficazes em testes de campo, Chin decidiu recorrer a um especialista em metais pesados que tinha conduzido pesquisas de laboratório pioneiras sobre o assunto – o cientista e engenheiro agrónomo ambiental americano Rufus Cheney, investigador sénior no *National Beltsville Agricultural Research Center*[85], Maryland, – e com a sua colaboração, juntamente com o apoio financeiro de órgãos públicos como o *National Endowment for the Arts* e o *Walker Art Center* em Minneapolis, bem como, o cofinanciamento do *Science Museum of Minnesota* e do *Minnesota Pollution Control Center*, entre 1990 e 1993 orquestrou a implementação de *plantações-teste* anuais (Fig. 107-108) que foram executadas no aterro *Pig's Eye,* a leste do centro de Saint Paul, Minnesota (EUA) – um local previamente selecionado, por representar uma ameaça potencial ou real à saúde e ao meio ambiente, devido à sua má utilização como um depósito não autorizado para resíduos domésticos e industriais de 1956 a 1972 (abrangendo, baterias de carros e tambores de resíduos industriais) e, posteriormente, como um reservatório de cinzas de lodo incinerado altamente tóxico de 1977 a 1985 (Boswell, 2017).

O primeiro *Revival Field* (Fig. 106) foi plantado em junho de 1991, projetado como um quadrado de 18,3 x 18,3 metros, dentro do qual um círculo foi inscrito, usando cercas industriais para delinear cada zona e separá-las da área ao redor. Este, foi dividido em 96 parcelas, cada uma delas contendo uma seleção de *plantas hiperacumuladoras* (especificamente, *milho anão*, *alface romana*, *pennycress alpino*, *festuca vermelha* e *bexiga campion*) escolhidas pela sua capacidade de tolerar ou absorver cádmio, zinco e chumbo (toxinas que existiam no local em alta densidade); bem como, solo com níveis de pH variados e fertilizantes, com a intenção de fornecer



Fig. 106 Mel Chin, *Revival Field* (1990-1993), Vista aérea fotografada em 1993, Plantas e cercas industriais num aterro de resíduos perigosos, 18,3 x 18,3 x 2,7 m (aprox.), Pig's Eye, Saint Paul, Minnesota, EUA. © Fotografia: David Schneider.

[85] Também conhecido como *Henry A. Wallace Beltsville Agricultural Research Center*, uma unidade de investigação do Serviço de Pesquisa Agrícola do Departamento de Agricultura dos Estados Unidos da América (*USDA – United States Department of Agriculture*).

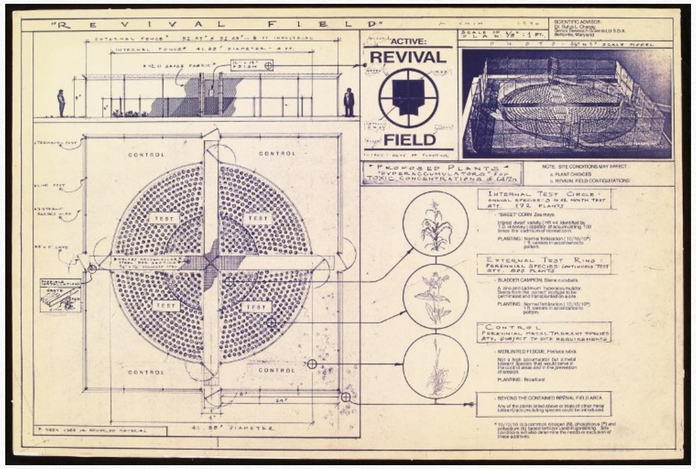




Fig. 107 Mel Chin, Projeto/estudo para o *Revival Field* (1990), Impressão sobre papel. © Coleção: Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, EUA.

Fig. 108 Mel Chin, Maquete do *Revival Field* (1990), composta por solo, aço, latão, esmalte metálico, náilon, acrílico e técnicas mistas (20 x 112 x 112 cm), apresentada a propósito da exposição *Viewpoints: Mel Chin* realizada no outono de 1990 no Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, EUA, demonstrando a configuração circular real do plantio de *hiperacumuladores* aplicada no local. © Fotografia/Cortesia: Walker Art Center Library & Archives, Minneapolis, Minnesota, EUA.

informações sobre a eficácia de diferentes combinações. A área entre o círculo e o quadrado, contendo a mesma metragem quadrada do círculo, foi plantada com plantas nativas de controle. Dois caminhos dividiram o campo em ângulos retos para fornecer acesso ao local. De cima, o local assemelhou-se à mira de uma *rifle*, sugerindo que aquela área de terra foi alvo de restauração/remediação (Boswell, 2017).

No final de cada estação de cultivo, as amostras de cada uma das 96 seções foram colhidas, lavadas e enviadas para Chaney, para o Centro de Investigação *USDA*, onde foram incineradas e analisadas quanto à presença de metais pesados (Fig. 109). Sendo que, ao fim de um período de três anos (momento em que o *Revival* foi removido), foi determinado que estavam, de facto, a remover contaminantes do solo, embora não com a rapidez suficiente para conseguir uma limpeza significativa (Beardsley, 2006, p. 172). Contudo, os resultados iniciais das amostras colhidas permitiram descobrir não só uma variedade específica de *Thlaspi* – o agrião alpino (*Thlaspi caerulescens*) – como sendo um dos *hiperacumuladores* mais promissores entre as plantas testadas, mas, simultaneamente, catapultar o trabalho de laboratório para uma outra fase desafiadora do projeto, centrada no desenvolvimento de *superacumuladores* de alta biomassa e alta absorção obtidos por meio da engenharia genética, capazes de remover metais pesados a um ritmo muito mais célere. Permitiu, ainda, explorar a possibilidade de algumas destas plantas poderem ser colhidas e queimadas, e os metais recuperados e reciclados, bem como, ser identificadas outras espécies de plantas que pudessem ajudar a limpar locais de resíduos nucleares, absorvendo urânio, césio, estrôncio e outros isótopos radioativos (Beardsley, 2006, p. 172).

Embora o local do *Pig's Eye* não estivesse aberto ao público, devido a problemas de saúde, Chin e os seus assistentes tiveram de passar por 40 horas de treino sobre manuseio de materiais de resíduos perigosos como parte do acordo com o *Minnesota Pollution Control Center*. Em 1992, Chin e Chaney retornaram às *Twin Cities* (Saint Paul e Minneapolis) para dar uma palestra sobre os seus objetivos para o projeto do ponto de vista das suas respetivas disciplinas, e no final o público foi levado de autocarro para o local – o único momento em que a obra esteve disponível para visualização (Boswell, 2017). Após o *St. Paul Revival Field*, Chin plantou



Fig. 109 Registo do processo de trabalho de *Revival Field* (1990-1993), desde o início do plantio e montagem das cercas industriais no aterro Pig's Eye, a leste do centro de Saint Paul, Minnesota, até à recolha para análise das amostras de cada uma das 96 seções pelo cientista Rufus Cheney no Centro de Investigação *USDA* (*United States Department of Agriculture*), quanto à presença de metais pesados. Na imagem colocada mais à direita é possível ver Mel Chin no *Revival Field* em 1991. © Fotografia/Cortesia: Mel Chin; Walker Art Center Library & Archives, Minneapolis, Minnesota, EUA.

outra versão, estabelecendo um novo *Revival* num local em Palmerton, Pensilvânia, que tinha sido designado pela *U.S. Environmental Protection Agency* como uma prioridade máxima para remediação, já que o solo específico deste local continha grandes concentrações de zinco e cádmio, provavelmente provenientes de uma fundição que operou naquele espaço entre 1890 e 1980 (Beardsley, 2006, p. 172). Para além deste, plantou ainda uma versão de demonstração no *Floriadepark,* Zoetermeer, Holanda, num local não tóxico que poderia ser visitado pelo público (1992); e em Estugarda, Alemanha (2000–2001), cujos dados dos novos locais forneceram informações adicionais à pesquisa em andamento (Boswell, 2017).

Longe das suas esculturas realizadas em estúdio, muitas vezes feitas de madeira e com um enorme apelo estético, Chin reconheceu que um *Revival Field* não é um objeto, mas um processo, um esforço para *esculpir a ecologia de um local* que diz respeito, diz ele, ao seu *interesse pela alquimia, e à* [sua] *compreensão dos processos transformativos e da natureza mutável dos materiais. O solo contaminado é transformado novamente em terra rica, capaz de sustentar um ecossistema diversificado* (Chin cit. Beardsley, 2006, p. 172). Em outra ocasião, Chin comparou a *fitorremediação* à escultura reducionista tradicional, na qual um material é esculpido para chegar à escultura finalizada – neste caso, o material seria o solo contaminado, as plantas seriam a ferramenta de escultura e o local remediado, restaurado ao seu estado natural, seria a escultura finalizada (Boswell, 2017). Uma vez questionado se o *Revival Field* poderia ser considerado uma obra de arte bem-sucedida se a ciência envolvida se revelasse um beco sem saída, o artista respondeu: *Não, mas pode ser um modelo bem-sucedido de cooperação entre disciplinas e um guia para a navegação pelos mundos legal, político e social* (Chin cit. Boswell, 2017). *O artefato mais importante é a criação de uma tecnologia científica* (Chin cit. Boswell, 2017). – O que revelou ser verdade, pois Chin conseguiu reunir pessoas de diferentes profissões, quer na esfera social quer na área da ciência e do meio ambiente, para colaborarem em direção a um objetivo comum: o envolvimento com questões sociais por meio da estrutura da arte, numa parceria com a ciência ambiental. Hoje, depois de *Revival Field* e de uma remediação de 2000 a 2005[86], o aterro sanitário Pig's Eye faz parte do *Pig's Eye Regional Park*, um parque que inclui trilhas para caminhadas, um campo de tiro com arco e locais para observação de pássaros.

Não há dúvida de que Sonfist, Johanson ou Chin forneceram provas de que a paisagem pode ser um dos principais fóruns de expressão cultural onde é possível articular valores sociais e ambientais, bem como, estéticos, através de ações de restauração ecológica – que, no caso das suas propostas específicas, visaram a sustentabilidade e a modernização de paisagens urbanas como ecossistemas funcionais. Mas, a intersecção entre arte e ecologia não se perspetivou a uma única abordagem à natureza. O artista alemão Joseph Beuys, por exemplo, foi pioneiro no estabelecimento de ações artísticas voltadas para a consciencialização pública sobre questões ambientais – projetos que, por meio de uma relação mais visivelmente empática com a paisagem, buscaram constantemente uma *via pública* para agir diretamente no organismo social, através da união da arte com atividades de cunho político e educacional que proveram um modelo de artista como ativista ecológico e crítico cultural (Beardsley, 2006, p. 159). Em *Mooraktion (Bog Action)* (1971) (Fig. 8 & 110-111) – uma das muitas iniciativas que tomou em nome das causas ambientais como parte da sua vida política mais ampla[87] – Beuys entrou completamente vestido num pântano perto da baía de Zuiderzee, na Holanda, até pouco mais dele ser visível do que a

Fig. 110 Joseph Beuys, *Mooraktion (Bog Action)* (18 de agosto de 1971), Fotografia a preto e branco, Eindhoven, Países Baixos. © Fotografia: Gianfranco Gorgoni.



[86] O que incluiu a remoção e neutralização de fontes sólidas de contaminantes, como tambores de resíduos, pneus, etc., por meio do uso de cal e *cimento Portland*; uma reclassificação do local; a adição de uma camada de solo superficial com até cerca de 60 centímetros de espessura, semeadura e o plantio de espécies selecionadas de árvores para evitar que os contaminantes se espalhem pelas águas subterrâneas.

[87] Em junho de 1967 fundou o Partido Estudantil Alemão (*Deutsche Studentenpartei DSP*) dentro da sua própria sala de aula na Academia de Arte de Düsseldorf (*Kunstakademie Düsseldorf*). Quatro anos depois, em junho de 1971, e como resultado desse primeiro movimento, fundou a *Organização para Democracia Direta*, mediante um *Referendo Livre Nacional*, uma ação que marcaria a sua passagem para fora dos confins da academia. Os objetivos de Beuys com a constituição desta nova associação, assim como, com a sua tentativa anterior com o *Partido Estudantil Alemão*, era o de buscar caminhos para a união da arte com a política e a educação, numa época em que a Alemanha era sacudida por agremiações que



Fig. 111 Joseph Beuys, *Mooraktion (Bog Action)* (18 de agosto de 1971), Fotografia a preto e branco, Eindhoven, Países Baixos. © Fotografia: Gianfranco Gorgoni.

parte superior do seu chapéu, numa improvisação semelhante a uma dança, como forma de dramatizar, por meio de interações efêmeras, a sua preocupação com a destruição generalizada da vida selvagem e dos ecossistemas das zonas húmidas no país à medida que os mares rasos estavam a ser drenados para produzir novas terras (Soberman & Williams, 2025). Ainda que modesto na sua intervenção, ao submergir-se no sapal, pretendeu não só afirmar uma conceção da *natureza* como um sistema vivo do qual fazemos parte e que modificamos com as nossas ações, mas, simultaneamente, demonstrar que a paisagem é um artefacto cultural, sujeito tanto aos caprichos da política como às leis da natureza e, neste sentido, nenhuma intervenção na paisagem é independente de implicações sociais ou ecológicas (Beardsley, 2006, p. 159). Esperando que a sua arte pudesse ajudar a reparar a paisagem, Beuys assumiu como missão – a partir de uma extensa série de ações, debates e intervenções individuais ou em grupo (a maioria das quais realizadas diretamente na

também buscavam mudanças. Em janeiro de 1971, Beuys começou o seu plano para desenvolver uma *Academia Livre de Alta Educação*, como um Centro de Comunicação Internacional, buscando um caminho para a ampliação dos métodos educativos convencionais. Assim, a partir de 1973, iniciou uma intensa atividade palestrante que o levou por toda Europa e, posteriormente, depois do fim da Guerra do Vietnã, para a América, com o objetivo de divulgar a sua teoria da *Escultura Social* e apresentar alguns dos princípios fundamentais daquilo que viria a ser uma das suas mais importantes criações – a *FIU – Universidade Livre Internacional para a Criatividade e Pesquisa Interdisciplinar* (*Freie Internationale Universität*) – fundada a 27 de Abril de 1973 no seu estúdio, com base nos princípios estabelecidos num manifesto escrito por si e pelo escritor alemão Heinrich Böll, juntamente com um estudo de viabilidade de 1975-1976 da crítica de arte inglesa Caroline Tisdall. Como uma universidade livre, a *FIU* pretendia complementar o sistema educacional estatal com trabalho interdisciplinar e de cooperação entre as ciências e as artes, ao mesmo tempo em que lutava pela igualdade jurídica nos sistemas educacionais. Pela sua relevância, foi revisitada e aprofundada por diversas pessoas como Robert McDowell, Richard Demarco, Caroline Tisdall e René Block; pelo autor Rainer Rappmann sob a *FIU-Verlag*; pelas *FIU-Amsterdam, Antwerp, Gelsenkirchen, Hamburg* e *Munich* iniciadas pelos estudantes de Beuys; grupos como *Demarco Foundation* ou *Summerhall* em Edimburgo, *Troubled Image Group* e *Art & Research Exchange* em Belfast; ou organizações como *Mehr Demokratie* ou *OMNIBUS für Direkte Demokratie*. Em 1979, Beuys tornou-se ainda um dos membros fundadores do *Partido Verde Alemão* (*Die Grünen*), arriscando mesmo uma candidatura pelos Verdes ao Parlamento Europeu, ainda que sem sucesso. No final da sua vida, expressou desgosto pela política partidária, afastando-se, permanentemente, das atividades do partido.

paisagem, em florestas ou campos) – revelar alguns dos locais onde essas operações eram problemáticas e, dentro dessa perspetiva, em dezembro do mesmo ano, com um pequeno exército de 50 estudantes varreu com vassouras de bétula uma secção da floresta *Grafenberger* localizada em Düsseldorf, Alemanha, para protestar contra o plano de remoção de árvores planeado para acomodar a expansão de um clube de ténis projetado para o local (Fig. 112) (PROA, 2014). Mais tarde, em 1983, propôs a utilização de plantas específicas para reduzir a concentração de produtos químicos tóxicos nas planícies lamacentas e altamente poluídas ao longo do rio Elba, perto de Hamburgo, uma ideia que embora não tenha andado ou obtido quaisquer resultados, funcionou como uma antecipação dos *Revival Fields* que viriam a ser desenvolvidos anos mais tarde por Mel Chin.



Fig. 112 Joseph Beuys, *Rettet den Wald (Save the forest)* (1972), Litografia em Offset, 49 x 50 cm. © Coleção: Art Gallery of NSW (New South Wales), Sydney, Austrália; Joseph Beuys/VG Bild-Kunst, Bonn, Alemanha.

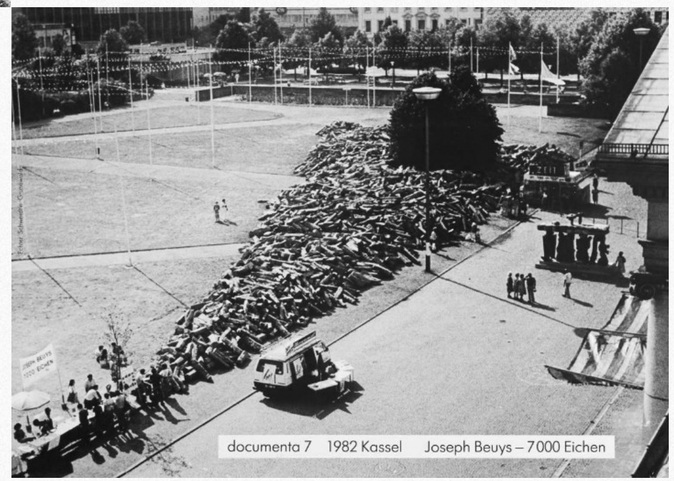


Fig. 113 Joseph Beuys, *7000 Eichen (7000 Oak Trees)* (1982), Impressão sobre papel, 60,3 x 84,2 cm. © Coleção: ARTIST ROOMS Tate & National Galleries of Scotland, Escócia, Reino Unido; DACS, 2025.

Apesar dos seus inúmeros projetos operantes na plástica social, um dos mais ambiciosos e originais seria aquele apresentado por ocasião da exposição da *Documenta 7* de Kassel em 1982 – *7000 Eichen (7.000 Oaks Trees)* (Fig. 113) – um projeto de reflorestamento urbano de longo prazo e de larga escala, considerado ainda hoje uma das maiores *esculturas verdes* do mundo que consistiu na mobilização e participação efetiva do público através do plantio de sete mil carvalhos em diferentes áreas da cidade, cuja conclusão só seria efetivada 5 anos depois, já após a sua morte, pelo seu filho Wenzel Beuys no seguimento da *Documenta 8* de 1987, com o apoio significativo da *Dia Art Foundation* e sob os auspícios da *Universidade Livre Internacional* (*FIU*). Para dar início à sua campanha ambiental, Beuys plantou simbolicamente a primeira árvore em frente ao museu *Fridericianum* (Fig. 114), fazendo-a acompanhar-se por um marco – uma pedra de basalto colunar posicionada acima do solo (com aproximadamente 1,2 m de altura) retirada de entre as 7000 pedras que havia mandado colocar na *Friedrichsplatz* em alusão ao acumular dos corpos das vítimas dos ataques aéreos ocorridos em Kassel durante a II Guerra Mundial (que eram empilhados, à sua semelhança, uns sobre os outros naquele local), e que só deveriam ser removidas à medida que cada árvore fosse plantada[88] (Tisdall, 1998, p. 244). Embora causando alguma controvérsia e indignação no seio de alguns elementos do governo e mesmo da população – principalmente, no que diz respeito aos 7.000 blocos de basalto armazenados na praça – tal empreendimento foi conquistando cada vez mais o seu espaço de aceitação, ao passo que os objetivos de Beuys se foram tornando a pouco e pouco mais evidentes: não só alterar de forma duradoura o espaço vital e arquitetónico da cidade (em parte, perdido pelos efeitos da guerra), mas, sobretudo, levantar *questões históricas adormecidas*, como uma tentativa de *confrontar o passado alemão de um modo ativo, reivindicando* [e reabilitando] *a volta de símbolos* [antigos e universais - como a suástica ou a folhagem do carvalho]



Fig. 114 Joseph Beuys, no início simbólico da campanha de plantio - *7000 Eichen (7000 Oak Trees)* – em frente ao museu Fridericianum a 16 de março de 1982, cavando um buraco/plantando a primeira árvore, Documenta 7, Kassel, Alemanha.

[83] Beuys: *Eu vou plantar 7000 Carvalhos. Mas junto com estes 7000 carvalhos eu vou colocar uma pedra, que marcará o momento histórico (...) pelo menos por uma época, o tempo de vida de um carvalho, e ele pode viver por 800 anos* (Beuys cit. Bertz, 2000, p. 3).

que foram usados e abusados por ideologias erradas [especificamente, pelo regime Nazi][89] (Bertz cit. Rosenthal, 2011, p. 129).

Localmente, a ação foi um gesto em direção à renovação urbana, mas um dos seus muitos desejos para o futuro era que *7000 Eichen (7.000 Oaks Trees)* fosse capaz de ir além de fronteiras, oferecendo um caminho para a construção de um pensamento de integração global, a ser alcançado através de um esquema contínuo de plantio de árvores a ser expandido por todo o mundo, como parte de uma missão para efetuar mudanças ambientais e sociais; bem como, por um aumento da consciencialização no ambiente urbano sobre a dependência humana do alcance educacional de um ecossistema mais amplo; e por um processo contínuo pelo qual a sociedade seria ativada por meio da *escultura social*[90] da vontade humana.

[89] A referência aqui é dirigida à cruz de ferro com a suástica (卐) – um símbolo místico que remonta há mais de 5 mil anos atrás, a culturas e religiões como o povo indígena Hopi, os Astecas, os Celtas, os Budistas, os Gregos ou os Hindus, que foi tomado como ícone da ideologia e do estado alemão nazi, muitas vezes atribuída como uma condecoração militar. Contudo, no final da II Guerra Mundial esta foi proibida por lei, sendo concedido como alternativa aos veteranos da guerra uma réplica em miniatura, onde a suástica nazi foi substituída por um ramo de folhas de carvalho pela sua relevância simbólica em muitas das tradições espalhadas por todo o mundo – de força moral, robustez e majestosidade, longevidade e resistência, um meio de comunicação entre o Céu e a Terra, entre o ser humano e as divindades (e.g. era a árvore de Zeus na Grécia, de Júpiter e de Diana em Roma, e de vários outros deuses do Norte e do Leste da Europa; as coroas que homenageavam os soldados romanos pelos seus feitos nas batalhas eram feitas de folhas de carvalho; na simbologia bíblica Abraão recebe as revelações de Deus junto a um carvalho, tanto em Hébron como em Siquém; na Idade Média, considerava-se que o carvalho tinha uma influência mágica sobre o tempo e que a sua madeira fazia parte de poções de feitiçaria que provocavam trovoadas e tempestades; os druidas celtas eram conhecidos como *homens do carvalho* (*duir*) pela sua sabedoria e força, qualidades também atribuídas a esta espécie arbórea que, dado o seu tronco forte e os seus ramos e folhagens espessas, era vista como uma divindade, símbolo de acolhimento ou lar, uma espécie de templo – daí as igrejas na Irlanda serem chamadas de *dairthech* – *casas de carvalho* ou *bosque sagrado*). De um ponto de vista etimológico, o sobrenome *Carvalho*, com influência do latim *carualius quercus* – que significa literalmente *árvore de diversas características* – tem os seus primeiros registos datados do século XII em Portugal, na forma de *Carvalio*, ainda que a sua expansão e popularização só aconteceria a partir do século XVII, quando judeus ibéricos começaram a adotar sobrenomes portugueses ou espanhóis para fugir da perseguição religiosa e política, ficando conhecidos por *novos cristãos* (Porto Editora, 2025).

Mesmo não chegando a ver a sua obra concluída, podemos afirmar que a tentativa de criar um grande *organismo social* foi em parte brilhantemente cumprida, pois Beuys não só conseguiu que o elemento material da sua obra (o carvalho e o basalto) adquirisse, efetivamente, um papel de agente social ao deslocar-se do seu ambiente artístico – do museu ou do parque de esculturas – para a via pública, mobilizando a ação de qualquer cidadão a interferir no seu ambiente quotidiano (a cidade); mas, simultaneamente, conseguiu criar estímulos, através de um *Conceito ampliado de arte*[91] para a sensibilização do potencial interno de cada indivíduo como um criador responsável pelo mundo em que deseja viver (Rosenthal, 2011, pp. 129-130).

[90] Como formulado por Beuys, a *Escultura social* é um processo evolucionário onde todo ser humano é um ser criador em potencial e com capacidade de usar essa potencialidade para moldar a sociedade em que vive (Rosenthal, 2011, p. 112). Não se refere apenas à escultura como um objeto capaz de se estender a qualquer manifestação artística, mas antes, a toda organização social. Nesta perspetiva, Cultura, Política e Educação são compreendidas como *Escultura social* pelo facto de serem maleáveis e moldáveis pelo pensamento humano (Rosenthal, 2011, p. 112): *A mais moderna disciplina de arte – 'Escultura Social/Arquitetura Social' – apenas poderá fluir quando todas as pessoas se tornarem criadoras (...) arquitetos do organismo social. Temos de sondar a origem da livre potencialidade da produtividade individual (criatividade). A capacidade humana de tornar os pensamentos ativos, os sentimentos ativos e os desejos ativos nas suas mais amplas formas, pode ser compreendida como um meio escultural correspondente ao conceito de escultura dividido em três elementos: indefinido – definido – movimento. Todo o ser humano é um artista* (Beuys cit. Tisdall, 1979, p. 268). *Eu cheguei à conclusão de que não há nenhum modo de fazer qualquer coisa pelo ser humano que não seja através da arte. E, devido a isto é necessário um conceito educacional (...) O meu conceito educacional refere-se ao facto de que todo ser humano é um ser criativo e um ser livre (...) e deseja passar a mensagem de que: Arte = Criatividade = Liberdade Humana. Hoje é preciso considerar a nossa realidade social e como esta realidade tem reprimido a maioria dos seres humanos (...) todas estas coisas formam parte do meu conceito educacional, o qual se refere também a um sentido político* (Beuys cit. Durini, 1997, p. 42).

[91] Segundo o *Conceito ampliado de arte*, a arte deveria ser direcionada para o trabalho humano, ou seja, para a estimulação da criatividade humana no desenvolvimento de qualquer trabalho, para que *todo ser humano seja um artista* (Rosenthal, 2011, p. 117). Ou seja, aberta para ser aplicada em todas as direções que contribuam para a formação de uma sociedade formada por indivíduos autónomos e operantes na sua potencialidade de pensar e criar (Rosenthal, 2011, p. 130): *O 'Conceito ampliado de arte' está dentro de um princípio ao qual eu tenho me esforçado para dar expressão através dos materiais (...) de modo que na análise final tudo é incluído, todas as atividades criativas na Terra. Não apenas criatividade artística, mas também cria-*



Fig. 115 Joseph Beuys, *7000 Eichen (7000 Oaks)* (1982-1987), Registo atual de uma das árvores plantadas ao longo da *West 22nd Street*, entre as avenidas *10th* e *11th* em 1996 pela *DIA Art Foundation* de Nova Iorque, EUA. © Joseph Beuys / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA; Fotografia: Bill Jacobson Studio, Nova Iorque, EUA.

Em 1988, um ano após a conclusão do projeto em Kassel, a *Dia* instalou cinco colunas de pedra de basalto emparelhadas com cinco árvores do lado de fora da *548 West 22nd Street*, expandindo *7000 Eichen (7000 Oaks)* para a cidade de Nova York. Em 1996, estendeu a instalação, plantando vinte e cinco novas árvores, cada uma emparelhada com uma pedra de basalto, ao longo da *West 22nd Street* entre as avenidas *10th* e *11th* (Fig. 115). Nessa época, também adicionou sete pedras próxi-

tividade social (...) com a inclusão de questões ligadas à organização e educação. Todas as questões humanas estão sempre ligadas à forma de como algo será modelado, e este é o 'Conceito ampliado de arte'. Este conceito refere-se às habilidades essenciais de todo o mundo, partindo do princípio de que todos são seres criativos, referindo-se também às questões sociais em geral (Beuys cit. Adriani et al., 1979, p. 18).

mas a árvores preexistentes, elevando, assim, o total do projeto para trinta e sete pares. Entre 2020 e 2021, coincidindo com a reforma da *Dia Chelsea*, mais um par foi adicionado, elevando o total para trinta e oito.

Curiosamente, por volta do mesmo período em que *7000 Eichen (7000 Oaks)* dava os primeiros passos, do outro lado do mundo, no continente norte-americano, o artista búlgaro Christo Javacheff e a sua mulher, a artista marroquina Jeanne-Claude de Guillebon, preparavam-se para apresentar *Surrounded Islands* (1980-1983) (Fig. 100-100), um projeto igualmente grandioso e socialmente envolvido com questões ambientais, porém humilde na sua impermanência: 603 869,76 m^2 de tecido flutuante de polipropileno rosa, dobrado e preso a barras de esferovite cobrindo a superfície da água, costurado em 79 padrões para acompanhar os contornos de onze das catorze ilhas situadas na área de *Bakers Haulover Cut*, *Broad Causeway*, *79th Street Causeway*, *Julia Tuttle Causeway* e *Venetian Causeway*, na Baía de Biscayne, entre a cidade de Miami, North Miami, Vila de Miami Shores e Miami Beach (exceto em dois casos em que Christo e Jeanne-Claude cercaram duas ilhas num único grupo, numa única configuração) que, após a sua conclusão a 7 de maio de 1983, estiveram disponíveis para visualização e apreciação do público desde as calçadas, a terra, a água e o ar durante duas semanas, antes da sua definitiva remoção (Christo and Jeanne-Claude Foundation, 2025). A borda externa da tela flutuante foi fixada a uma barreira octogonal de 30,5 cm de diâmetro, em seções da mesma cor da tela; a barreira foi conectada às linhas de ancoragem radiais que se estendiam das âncoras na ilha até às 610 âncoras especialmente fabricadas, espaçadas em intervalos de 15,2 m, 76,2 m além do perímetro de cada ilha, cravadas no calcário no fundo da baía; âncoras de chão foram enterradas na terra perto da base das árvores para fixar a borda interna da tela, cobrindo a superfície da praia e desaparecendo sob a vegetação; e as balsas flutuantes de tecido e barreiras, variando de 3,7 a 6,7 m de largura e de 122 a 183 m de comprimento, foram rebocadas pela baía até cada ilha (Fig. 116) (Christo and Jeanne-Claude Foundation, 2025). Antes de o tecido rosa vivo começar a ser desenrolado ao longo de mais de 11,3 km por uma força de trabalho total de 430 pessoas, as equipas de trabalhadores de Christo e Jeanne-Claude procederam à limpeza das onze ilhas, coletando cerca de quaren-



Fig. 116 Christo & Jeanne-Claude, Instalação de *Surrounded Islands* (1983), Baía de Biscayne, Great Miami, Flórida, EUA. © 1983 Christo and Jeanne-Claude Foundation, Nova Iorque, EUA; Fotografia: Wolfgang Volz.

ta toneladas de lixo variado (e.g. portas de frigorífico, pneus, pias de cozinha, colchões e um barco abandonado), que foram removidas e transportadas para locais específicos destinados ao tratamento destes resíduos (Christo and Jeanne-Claude Foundation, 2025). Além disso, no decorrer do projeto anunciaram também a intenção de cercar apenas as ilhas da baía que fossem artificiais (resultado da dragagem de um canal de navegação), deixando as naturais intactas. Por outro lado, sob pressão de um pequeno grupo, mas expressivo, que temia que tal intervenção pudesse pôr em perigo o *habitat* de espécies nativas como os *peixes-boi* ou as aves nidificantes, realizaram ainda um estudo da ameaça potencial que o seu projeto poderia ter para o ambiente, verificando-se que não apenas não os perturbou, mas, pelo contrário, contribuiu para a sua reprodução (Beardsley, 2006, p. 120).

Cuidado dia e noite por 120 monitores em botes infláveis, *Surrounded Islands* foi inteiramente financiado pelos artistas, através da venda de desenhos preparatórios, colagens e trabalhos iniciais que, à imagem de projetos artísticos anteriores, não aceitaram patrocínio de nenhum tipo, doando o seu bónus ambiental – 100.000 US$ – ao Condado de Miami-Dade, Flórida, para o Fundo de Preservação da Baía de Biscayne e 50.000US$ para a cidade de Miami (Christo and Jeanne-Claude Foundation, 2025 & Beardsley, 2006, p. 120). Mais do que um simples espetáculo estético, foi uma declaração sobre a relação entre arte, natureza e ambiente urbano, pois ao transformar as ilhas aparentemente insignificantes em obras de arte por meio do tecido rosa vivo ondulante, acompanhante dos diferentes estágios da maré, Christo e Jeanne-Claude chamaram a atenção não só para a beleza, mas, simultaneamente, para a fragilidade do local, cumprindo, assim, o desígnio para a qual esta foi criada – incentivar os espectadores a reavaliar as perceções da paisagem ao seu redor: um contraste entre os vários elementos e modos de vida da população, a vegetação tropical e organizada das ilhas verdejantes e desabitadas, a luz do céu de Miami, e as cores verde-azuladas das águas rasas ininterruptas da Baía de Biscayne (Fig. 117-120) (Christo and Jeanne-Claude Foundation, 2025).



Fig. 117 Christo & Jeanne-Claude, *Surrounded Islands* (1980-1983), Baía de Biscayne, Great Miami, Flórida, EUA. © 1983 Christo and Jeanne-Claude Foundation, Nova Iorque, EUA; Fotografia: Wolfgang Volz.



Fig. 118 Christo, *Surrounded Islands (Project for Biscayne Bay, Greater Miami, Florida)* (1982), Desenho em duas partes, Lápis, carvão, pastel, giz de cera, tinta de esmalte, fotografia aérea e amostra de tecido, 38 x 244 cm e 106.6 x 244 cm, Propriedade: Estate of Christo V. Javacheff. © 1980 Christo and Jeanne-Claude Foundation, Nova Iorque, EUA; Fotografia: Wolfgang Volz.

Fig. 119 Christo, *Surrounded Islands (Project for Biscayne Bay, Greater Miami, Florida)* (1983), Colagem em duas partes, Lápis, carvão, pastel, giz de cera, tinta de esmalte, tecido, mapa e amostra de tecido, 71 x 28 cm e 71 x 56 cm © Coleção Privada; 1980 Christo and Jeanne-Claude Foundation, Nova Iorque, EUA; Fotografia: Wolfgang Volz.



Fig. 120 Christo & Jeanne-Claude, *Surrounded Islands* (1980-1983), Baía de Biscayne, Great Miami, Flórida, EUA. © 1983 Christo and Jeanne-Claude Foundation, Nova Iorque, EUA; Fotografia: Wolfgang Volz.



Fig. 121 Hans Haacke, *Monument to Beach Pollution (Denkmal der Strandverschmutzung)* (1970), Carboneras, Espanha. © Fotografia: Hans Haacke; Cortesia: Paula Cooper Gallery, Nova Iorque, EUA; Hans Haacke / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA / Bildrecht, Viena, Áustria.

Com a mesma consciência ambiental, assente nos efeitos potencialmente catastróficos da ação humana na paisagem (e.g. o crescimento descontrolado da população, o desenvolvimento industrial/nuclear, e o consumo de recursos no clima e na saúde globais), optando, contudo, por soluções mais modestas, mais próximas às formas de ativismo ecológico praticadas por Beuys – no verão de 1970, num projeto chamado *Monument to Beach Pollution* (Fig. 121), o artista alemão Hans Haacke, percebendo que os sistemas naturais eram quase invariavelmente modificados pelas ações humanas, começou a concentrar-se em revelar o impacto prejudicial dessas ações no território natural. Por meio de um gesto aparentemente simples e inócuo, recolheu e acumulou num intervalo de aproximadamente 200 metros de extensão, lixo e destroços que encontrou ao percorrer uma praia espanhola perto da cidade costeira de Carboneras, Andaluzia – uma escultura temporária que procurou chamar à atenção para um problema ambiental urgente: a presença dos nossos resíduos espalhados por toda a ecosfera, restos de plástico decompostos na água, manchas de lixo em redemoinhos com quilómetros de extensão ao longo dos nossos oceanos e das nossas costas, e o seu impacto antropogénico no *sistema da natureza* (Strobele, 2020, p. 9).

Dois anos mais tarde, abordando novamente o assunto da degradação dos rios, mares e oceanos, e em resposta à poluição industrial que, durante décadas, após a Segunda Guerra Mundial, continuava a envenenar o rio Reno, tornando-o num *local de beleza mítica opaco com metais pesados e produtos químicos potencialmente tóxicos,* apresentou – *Rhine Water Purification Plant* (*Rheinwasseraufbereitungsanlage*) (1972) – um dos primeiros exemplos de *arte ecocrítica* utilizada como uma forma de ativismo que consistiu no transporte de camião da água altamente poluída do local para o *Haus Lange* do Kunstmuseum em Krefeld que, posteriormente, era tratada através de um sistema de pequena escala criado por Haacke, o qual filtrava e libertava a água limpa sobre um tanque colocado no chão de uma das salas do museu contendo *peixes-dourados*, e cujo transbordamento era direcionado por via de tubulações no fundo do *aquário* de volta para o lençol freático do jardim (Rosenthal, 2024, p. 17) (Fig. 122). Tecnicamente, a obra funcionava da seguinte maneira: a água do Reno, depois de recolhida e transportada para o museu, era canalizada de grandes recipientes de vidro para um primeiro tanque da estação de tratamento de purificação onde eram adicionados produtos químicos específicos que, quando agitados, se ligavam à sujidade e aos contaminantes da água residual; a partir desta mistura uniforme, a ferrugem era depositada num segundo tanque e os poluentes restantes filtrados para dois cilindros subsequentes, preenchidos com cascalho e carvão; o que então fluía para o aquário era água limpa, pronta para beber (Wember cit. Strobele, 2020, p. 8).

Assumindo-se como uma *criatura híbrida*, inserida num ecossistema formado por arte, natureza, política e instituição (o museu), *Rhine Water Purification Plant* não só apontou implicitamente para os fundamentos políticos de um dos maiores problemas da cidade de Krefeld – a poluição do rio Reno – no sentido em que, como parte de um grande tríptico da sua instalação, e através da ajuda de especialistas em agências municipais



Fig. 122 Hans Haacke, *Rhinewater Purification Plant (Rheinwasseraufbereitungsanlage)* (1972-2013), Impressão a jato de tinta (arquivo), 50,8 x 76,2 cm, Exposição individual realizada em 1972 no Museum Haus Lange, em Krefeld, Alemanha. © Fotografia: Hans Haacke; Cortesia: Paula Cooper Gallery, Nova Iorque, EUA; Hans Haacke / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA.

que forneceram ajuda técnica e informações estatísticas sobre o descarte de águas residuais da cidade, Haacke listou todos os que contribuíram para o vazamento de cerca de 41 mil milhões de litros de águas não tratadas, incluindo o número de litros das suas respetivas contribuições (Cohn & Haacke, 2016). Como, simultaneamente, suscitou questionamentos sobre a viabilidade da arte como agente de mudança, ao colocar em operação uma maquete escultural da sua própria estação de purificação de água, como parte de uma possível solução para resolver o problema das *águas-cinzas* do Reno (Strobele, 2020, p. 8). Ou, como descrevera a historiadora e crítica de arte americana Caroline A. Jones (2011, p. 21), *containers de Plexi (...)* [transformados] *em alojamentos para sistemas de filtragem, que ao mesmo tempo 'representavam' a descarga da estação de tratamento de esgotos de Krefeld e intervinham ativamente para a reduzir.* – Um problema que acabaria por ser temperado pela toxicidade histórica e ideológica que permeiam as raízes da arte e do *Kunstmuseum Krefeld* como instituição, tendo em conta que o museu estava situado na antiga casa *Hermann Lange* projetada por Mies van der Rohe, um nacional-socialista cuja empresa têxtil *Verseidag*, ao lado do gigantesco grupo corporativo *Bayer*, eram dois dos principais poluidores do Reno em Krefeld (Rosenthal, 2024, p. 17). Todavia, apesar de algumas dessas limitações, Haacke manteve-se fiel aquele que acreditava ser o papel final da sua obra: problematizar uma situação específica – a cidade de Krefeld como a maior poluidora do Reno; revelar o impacto prejudicial das suas ações no território, apresentando ao público factos reais concretos; mas, sobretudo, contribuir para recuperar um sistema natural degradado por via da implementação da sua estação de purificação, lembrando que este é, inevitavelmente, *afetado pelo seu ambiente físico que, por sua vez, é frequentemente moldado pelo seu ambiente social* (Cohn & Haacke, 2016).

Numa perspetiva completamente diferente, alguns artistas encontraram ainda outras formas de se relacionar e afirmar o seu sentido de identificação pessoal com a terra. A escultora e artista performática cubana Ana Mendieta, por exemplo, traçou analogias que emergem da zona de contacto literal entre a corporeidade humana – especificamente, o corpo feminino – e o *corpo da terra*, por meio de intervenções subtis na natureza, materializadas na incorporação da sua forma nua na paisagem ou em formações da sua silhueta produzidas a partir de escavações ou amontoados de materiais encontrados *in situ*.

De entre as suas obras de *corpo-terra* mais célebres feitas ao ar livre em ambientes naturais, destacam-se as séries *Silueta* e *Fetish*, compostas por centenas de ações ritualístico-privadas, com fortes influências de arquétipos transculturais – antigas figuras de fertilidade, símbolos e aspetos de práticas cerimoniais de tradições africanas, afro-cubanas, europeias e taínos (ameríndias) – executadas entre 1973 e 1980 em locais de grande importância pessoal (Cuba, o local do seu nascimento e de onde foi exilada aos 12 anos, não regressando durante duas décadas; Iowa, onde se estabeleceu e, mais tarde, prosseguiu os seus estudos artísticos; e México, que proporcionou à artista a oportunidade de redescobrir a sua herança e de experienciar uma ligação mais visceral com as culturas pré-colombianas), que tiveram como principal objetivo aceder àquela *energia universal que percorre tudo: do inseto ao ser humano, do ser humano ao espectro, do espectro à planta, da planta à galáxia* (Mendieta cit. Trotman, 2025). *(...) as veias de irrigação deste fluido universal* [por onde] *ascendem a seiva ancestral, as crenças originais, as acumulações primordiais, os pensamentos inconscientes que animam o mundo* (Mendieta cit. Bedworth, 2025). – Um posicionamento bem demarcado em *Árbol de la Vida [Tree of Life]* (1976), onde Mendieta, cobrindo todo o seu corpo nu com argila, encostou-se ao tronco de uma árvore com os braços estendidos sobre a cabeça, representando a afinidade existente entre a sua vitalidade e a da planta, e a dependência de ambas para com a terra (Beardsley, 2006, p. 163) (Fig. 123-124).

Este gesto metafórico de apresentar o seu corpo nu na paisagem – como estando dentro e fazendo parte de um ecossistema – colocou em evidência o modo como o meio envolvente, muitas vezes imaginado como um espaço inerte e vazio, ou simplesmente como um mero recurso para o uso humano, pode, na verdade, funcionar como aquilo que a professora americana Stacy Alaimo definiu em *Bodily Natures* (2010, p. 2) como *transcorporeidade* – um espaço móvel de interconexões, intercâmbios e trânsitos entre as diversas *naturezas corporais* (e.g. material e discursiva, natural e cultural, biológica e textual) – que, no caso da sua obra, surge acentuada pela orla da parede de relva e de terra que esconde



Fig. 123 Ana Mendieta, *Árbol de la Vida,* Man's Creek, Iowa, EUA (1976). © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA; Cortesia: Galerie Lelong & Co., Nova Iorque, EUA.



Fig. 124 Ana Mendieta, *Árbol de la Vida,* Man's Creek, Iowa, EUA (1976). © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA; Cortesia: Galerie Lelong & Co., Nova Iorque, EUA.



Fig. 125 Ana Mendieta, *Imágen de Yágul, Mexico* (1973). © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC / Design & Artists Copyrigh Society (DACS).

a metade inferior do seu corpo, revelando uma teia de raízes que suporta a árvore e que se desdobra energeticamente na nossa direção. Mas, simultaneamente, uma rede vibrante em relação simbiótica com muitas outras espécies (e.g. insetos, bactérias, fungos) que, mesmo após a morte da árvore, permanecerá vital como um movimento social nascente ou uma *teia micelial*, decompondo-se lentamente no solo e fornecendo nutrientes para aqueles que se alimentam delas (Santana, 2022).

Com exceção de algumas obras iniciais, como *Árbol de la Vida* (1976) (Fig. 123-124), *Imágen de Yágul, Mexico* (1973) (Fig. 125) ou *Burial Pyramid* (1974) (Fig. 126) onde Mendieta, tapando-se/enterrando-se com flores silvestres, ramos de árvores ou pedras (numa ação que está relacionada com a preocupação mexicana com a morte (ainda hoje visível nas celebrações do *Dia dos Mortos* e, mais historicamente, nas tradições de sacrifício-ritual pertencentes a muitas culturas mesoamericanas), manteve o seu corpo físico presente. Em ocasiões posteriores, criou efígies no chão, moldando a silhueta do seu próprio corpo em zonas lamacentas e



Fig. 126 Ana Mendieta, *Burial Pyramid,* Yágul, México (1974). © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA; Cortesia: Galerie Lelong & Co., Nova Iorque, EUA.



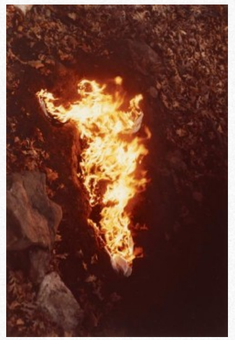


Fig. 127 Ana Mendieta, *Untitled (Fetish Series, Iowa)* (1977), Whitney Museum of American Art, Nova Iorque, EUA. © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA; Cortesia: Galerie Lelong & Co., Nova Iorque, EUA.

Fig. 128 Ana Mendieta, *Alma, Silueta en Fuego*, México (1975). © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA; Cortesia: Galerie Lelong & Co., Nova Iorque, EUA.

arenosas, campos, relvados ou paredes de grutas, a partir de elementos disponíveis *in situ* – como lama, areia, musgo, pólvora, cinzas, gelo ou madeira – ocasionalmente combinados com corações de animais ou impressões das suas mãos marcadas diretamente no chão (Trotman, 2025), algumas delas salpicando-as com sangue, outras incendiando-as, formando imagens de corpos deixados a deteriorar-se e a regressar à paisagem de onde foram extraídos (Fig. 127-129). Corpos que falam acerca de algo para além de si próprios: sobre a fronteira entre a vida e a morte; presença e ausência; plenitude e efemeridade; sensações de lugar e de pertencimento; mas, sobretudo, sobre questões de género e de racialidade – a violência levada a cabo contra as mulheres e a terra por uma cultura predominantemente patriarcal (Beardsley, 2006, p. 163 & Osterweil, 2015). Um tema de peso na sua obra, considerando a sua experiência traumática de deslocamento contínuo legado em vida:

> *Eu tenho estabelecido um diálogo entre a paisagem e o corpo feminino (baseado na minha própria silhueta). Acredito que isto é um resultado direto de ter sido arrancada da minha terra natal (Cuba) durante a minha adolescência. Estou sobrecarregada pela impressão de ter sido expulsa do útero (natureza). A minha arte é a forma como reestabeleço os laços que me unem ao Universo. É um retorno à fonte materna. Através das minhas esculturas de terra/corpo, torno-me una com a terra (...) torno-me uma extensão da natureza e a natureza torna-se uma extensão do meu corpo. Este ato obsessivo de reafirmar os meus laços com o território é, realmente, uma reativação de crenças primitivas (...)* [numa] *força feminina omnipresente, a imagem residual de estar englobada dentro do útero; é uma manifestação da minha sede de ser* (Mendieta cit. Perreault, 1988, p. 10).

As *Siluetas* são, portanto, como ela reconheceu, tentativas de ultrapassar o trauma contundente da sua deslocação e de recuperar o sentido de inserção perdido na juventude – o seu fôlego como mulher sob o peso do

tempo e da história. Contudo, como atestam os motivos compulsivamente repetidos na sua obra, a perda profunda é por definição impossível de reparar, uma vez que *toda a carne regressa à terra* – tal como as suas marcas superficiais e corpóreas infligidas no território são restituídas ao seu inevitável desaparecimento, não se conseguindo mais do que uma compreensão temporária do solo sob os nossos pés, isto é, encontros residuais entre o corpo e o mundo que afirmam o nosso lugar efémero dentro dele (Osterweil, 2015). *Alma, Silueta en Fuego* (1975) (Fig. 128) apresenta-se, justamente, como uma declaração deste duplo sentimento veiculado pela artista: as chamas vibrantes e o fogo latente insistindo que nenhum corpo é inerte, mas *radicalmente aberto ao seu meio envolvente* [podendo ser] *composto, recomposto e* [finalmente] *decomposto por outros corpos* (Gatens, 1996, p. 110). Mas, simultaneamente, o fumo e as chamas sinalizando a explosão das associações voláteis entre mulher e natureza à medida que a obra queima o próprio fundamento do género (Alaimo, 2000, p. 133), rompendo com uma história da arte que, com frequência, colocou o feminino do lado da natureza e o masculino do lado da cultura – como sendo, presumivelmente superior (Latour, 2020, p. 36). Ao contestar as separações racionalistas entre natureza e cultura, bem como, as violências materiais e simbólicas infligidas a corpos subalternizados, Mendieta não só recuperou o sentido da palavra *emocional* utilizada, paulatinamente, de forma depreciativa para descrever *mulheres histéricas*, mas, fê-lo, recolocando-o firmemente no seu verdadeiro sentido de poder e vitalidade sensual (Bedworth, 2025), através de marcas do seu corpo – feminino, pessoal e político – deixadas deliberadamente de forma pouco monumental na paisagem (embora, reconhecíeis) que, em tudo, nos lembram esculturas neolíticas ou contornos de cenas de crime modernas utilizados para catalogar vestígios de corpos caídos. Vestígios que, mesmo após os restos terrestres desapareceram continuam vivos sob a forma de três imagens fantasmagóricas: o chão onde jaz o corpo nu ou a representação da silhueta/sombra de Mendieta; a impressão fotográfica a cores de 35 mm (dos quais fez impressões únicas) que o capta num momento único e estático; e a tira de celuloide ou fita de vídeo gravada em formato *Super-8* (contendo, com uma exceção, apenas som ambiente e, geralmente, não durando mais do que um rolo de filme – aproximadamente três minutos e vinte segundos)



Fig. 129 Ana Mendieta, *Untitled: Silueta Series, Iowa* (1977). © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA; Cortesia: Galerie Lelong & Co., Nova Iorque, EUA.

que regista esse ato de traçar o contorno do seu próprio corpo na superfície da terra como um acontecimento duradouro no espaço e no tempo (Osterweil, 2015). Este paradoxo de preservar ou documentar impressões tridimensionais ocupadas temporariamente pela figura física e feminina da autora ou por substitutos esculturais de matéria orgânica, remetem, assim, para uma biografia carregada de tensões – feridas de deslocamento que procuram ser saradas por interferência de assuntos ligados ao rito, ao sacrifício e à magia, a avivamentos da relação direta com a terra *como se fosse a única forma de tornar a alma visível* (Perreault, 1988, p. 23). Mas, por outro lado, envolvem-se profunda e deliberadamente com a ausência, pois *'exibem o próprio corpo como perda ou falta dele', negando-lhe a auto-suficiência da presença* (Jones cit. Osterweil, 2015). Aquilo que observamos quando vemos o que resta da sua obra é, por isso, *o ser da performance (...)* [tornando-se] *ele próprio* [paisagem] *através do desaparecimento* (Phelan, 1993, p. 146), pois, como colocado pela artista: *decidi então que o melhor seria ter apenas a minha silhueta. Então é por isso que existe uma marca, porque esse é o trabalho. Eu não estava realmente lá* (Mendieta cit. Osterweil, 2015).

Igualmente focado na relação íntima do seu corpo com a terra, Alberto Carneiro foi talvez um dos autores mais relevantes, no contexto nacional, a tomar o território como *um dispositivo de produção de conhecimento sobre o seu ser coletivo e o seu ser individual* (Piteira, 2020, p. 83), através de uma identidade plástica profundamente marcada por uma relação de vínculos poéticos e espirituais com o mundo – do orgânico ao cósmico. Como cedo o próprio consciencializou:

> *entre o meu corpo e a terra houve sempre uma unidade profunda* (1965, p. 41). *A minha formação, as minhas convicções estão ligadas a todo o mundo da minha infância, no qual, pela imposição de condições peculiares, pobres e libertadoras da criatividade, tive de inventar quase tudo de que precisava ao nível da minha aprendizagem natural, a partir dos materiais da terra, construir o mundo nela, compreendê-la ludicamente por dentro e estruturar, assim, um esquema estrutural que foi sendo, cada vez mais, a imagem das coisas da natureza, transformadoras da minha semelhança (...). Se a minha mão agarra um pedaço de terra, revejo nela a imensidade de mim: a ancestralidade e a futuridade* (1965, p. 92). No conjunto, *o meu trabalho é sempre uma apropriação totalizadora da matéria (...) o da posse bruta através do furor existencial dos sentidos e o da posse mental pela necessidade de me reencontrar nas raízes de mim mesmo* (1965, p. 41). *O meu corpo subtil é o princípio e o fim da minha arte: ela é nele e por ela ele é* (Carneiro cit. Fernandes, 2001, p. 109).

Palavras que não nos deixam indiferentes, quando pensamos, por exemplo, em *Trajeto de um corpo* (1976-1977) (Fig. 130) – uma obra composta por 48 fotografias de diferentes ações meditativas de união entre si e a natureza, que reiteram a consciência da arte e da criação como um programa de *interpretação do mundo*, no qual o corpo é um agente ativo tanto na sua seleção quanto na sua posterior transformação e metamorfose (Fernandes, 2001, p. 104).

Deflagrando uma ideia de corporalidade, de pulsão do corpo a partir da própria experiência (Olmo, 2001, p. 129), o escultor transforma-se num *operador estético* que documenta o percurso ritualístico que realiza com uma pedra com a qual se identifica e recolhe numa praia de infância, que é levada a viajar como uma espécie de *catalisador espiritual* por diversos ambientes naturais em comunhão com o seu corpo, num percurso rigorosamente esquematizado, feito de passos, pausas e gestos ritualizados que constituem um duplo *ato desejante*: um de entrega e um de posse – de transmutação de fluidos naturais em conceito estético e vice-versa – onde o objeto artístico é apresentado como a conceptualização do próprio trajeto (Silva, 2001, p. 27). À imagem do que acontece em obras posteriores como *O Ribeiro* (1978) (Fig. 131) ou *A Floresta* (1978) (Fig. 132-133), também em *Trajeto de um corpo* a performatividade ultrapassa o persistente problema de precedência entre fo-



Fig. 130 Alberto Carneiro, *Trajeto dum Corpo* (1976-1977), Fotografias a p/b (46 elementos) e fotografias a cores (2 elementos), 139 x 207 cm, Vista geral da exposição *Linhas de Vento: Percursos Artísticos na Natureza* (2021-2022), MACNA – Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Chaves, Portugal. © Coleção: Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal; Fotografia da autora.

tografia–atuação, no sentido em que a presença do corpo é um ato íntimo de si com o entorno, e aquilo que nos é dado a ver é muitíssimo mais do que o seu simples registo (Vaz-Pinheiro, 2022): é o resultado de um percurso corporal em simbiose com o território, materializado na concretização da composição final formada pelas fotografias, texto e diagramas, cartografias ou desenhos que permanecem como discurso ou lugar constitutivo da memória, registo e testemunho da existência de um acontecimento – a *paisagem-corpo* presente, fotografada e transformada em escultura. Elementos imagéticos que, se por um lado, manifestam o registo do trabalho de um corpo sobre o espaço natural, propiciando a partilha da sua realização e o conhecimento dos seus postulados; por outro lado, funcionam como instância de mediação entre dois tempos e dois lugares: *o tempo singular e irrepetível da atividade que regista, e o tempo e o lugar do espectador, diverso e plural, em que a natureza da arte se apropria já do tempo e do lugar outros em que o artista se confrontou com a natureza* (Fernandes, 2001, p. 106). Dito de outra forma, surgem como uma ferramenta de documentação da memória de operações realizadas pelo artista num outro tempo e num outro lugar, por meio de uma relação íntima entre a ação e o instante da sua inscrição apropriativa e redefinidora do espaço e do momento (Fernandes, 2001, p. 108), numa espécie de envolvimento e restauração simbólica onde *o fotógrafo deslocaliza o olhar do artista para trás dele próprio, permitindo ao observador assistir, em diferido, a um momento de uma relação com a natureza que se sabe ter tido lugar, mas cuja leitura é ampliada por camadas de plasticidade e de outros significantes* (Vaz-Pinheiro, 2022). – Uma relação entre uma *natureza primeira* e uma *natureza segunda*, que o próprio artista faz questão de explanar quando se refere à opção pelo preto e o branco nas suas fotografias: *A minha não utilização da fotografia a cores vem desse propósito em me distanciar da natureza natural para a poder recriar como natureza segunda, da arte* (Carneiro cit. Fernandes, 2001, pp. 106-108).

O lugar de que nos fala Carneiro não é, por isso, um lugar em si mesmo! É um lugar de um *tempo segundo*, de um *espaço outro,* diacrónico, que é criado a partir da interpretação que é feita dele, das coisas que são coletadas, remexidas e encenadas nos seus diferentes estados e tempos de relação com o corpo – um lugar que, mesmo não abdicando da sua origem, só pode ser o da própria obra de arte que deste modo atua como seu duplo, como mediador da relação do corpo com o espaço, como sua visão indireta, fazendo da identidade do território captado um olhar/ação em diferido que já não diz da identidade passada, mas implanta uma outra – diferencial (Ramos, Almeida & Loureiro, 2023c, pp. 61-62). Uma identidade na qual o corpo se inscreve na história do território, onde várias identidades são sobrepostas e *sobreimpressas*, estabelecendo novas relações *supra-identitárias* que nos confrontam com a *possibilidade ilusória de agarrar um momento* (Vaz-Pinheiro, 2022). Isto é, a possibilidade de uma aproximação cúmplice e partilhada a esse gesto performativo e meditativo do autor que, estabelecendo uma tensão dialética *entre interior e exterior, transitoriedade e permanência, proximidade e afastamento* (Valsassina, 2021, p. 8), nos permite ampliar a experiência dos sentidos a partir de associações cognitivas abstratas que sublinham a sua materialidade (Fernandes, 2001, p. 104), ao mesmo tempo que nos convida a partilhar a sua experiência enquanto ação *artealizante* do mundo.

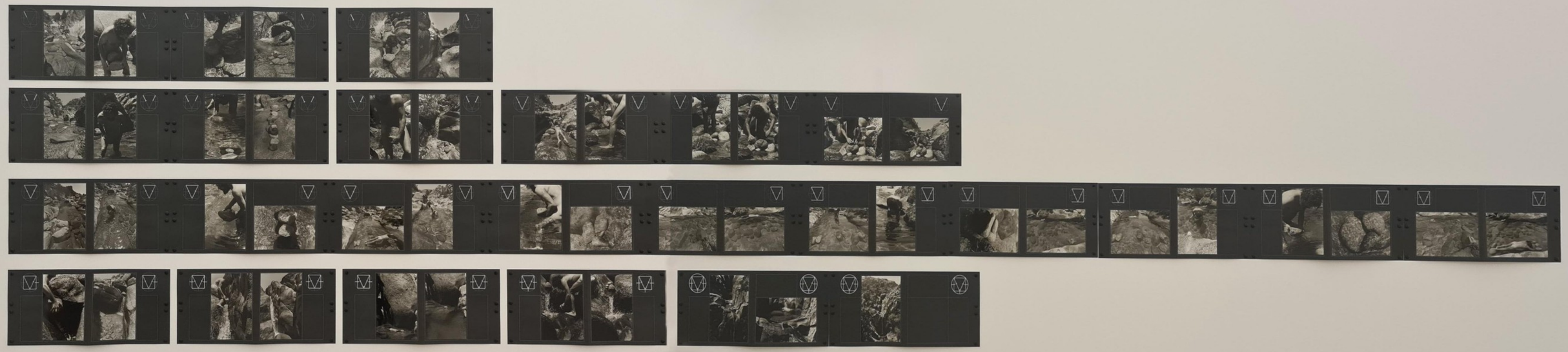


Fig. 131 Alberto Carneiro, *O Ribeiro* (1978), Fotografia e desenho sobre papel (50 elementos), Vista geral da exposição *Modus Operandi: Obras da Coleção de Serralves* (2021), Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal; Fotografia da autora.

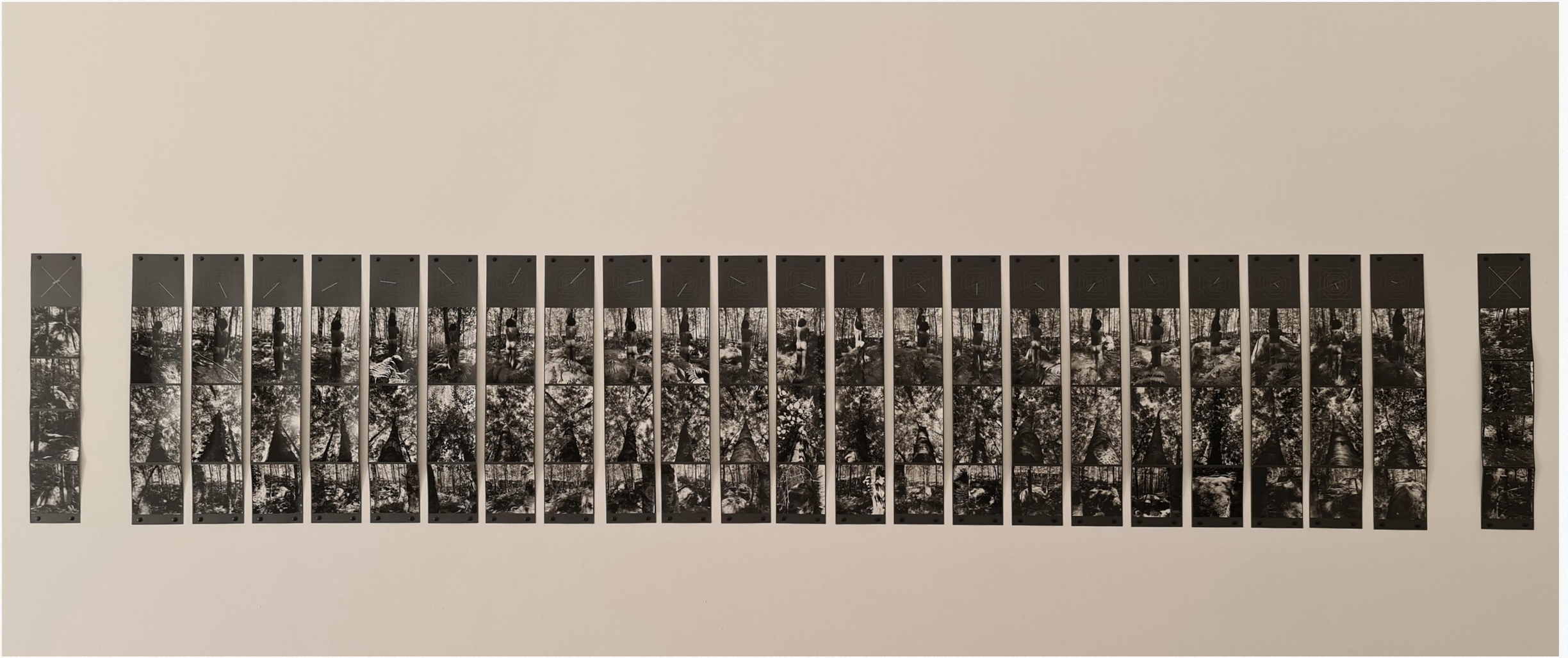


Fig. 132 Alberto Carneiro, *A Floresta* (1978), Fotografias a p/b e desenho sobre papel (24 elementos), Vista geral da exposição *Modus Operandi: Obras da Coleção de Serralves* (2021), Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal; Fotografia da autora.



Esta operação ritualística, dependente acima de tudo da implicação do corpo do artista – de uma busca por *sentimentos de si e do mundo* (Silva, 2001, p. 30) — não só é concretizada através da consciência omnisciente de uma experiência sensorial e reflexiva, mas, de igual modo, na formulação de um conceito documental da fotografia e da sua posterior transferência e reapresentação para um espaço artístico pela convocação dessa *experiência transformada* do autor (Fernandes, 2001, p. 108). E, é precisamente esta última que vem atrelada aos vestígios que são trazidos do lugar, que se apresenta como o relato de uma experimentação e perceção que é, simultaneamente, macro, micro e contextual, onde corpo e natureza se apresentam e autodefinem reciprocamente enquanto instâncias mediúnicas da relação estética (Fernandes, 2001, p. 104).

Seja em projetos individuais ou em colaboração com pessoas de outras disciplinas (incluindo a Antropologia, a Ciência, o design de jardins e/ou a arquitetura paisagística) – se há algo que todas estas propostas revelaram como sendo um traço denominador comum entre si, foi a possibilidade de integração da arte com questões voltadas para o ativismo ambiental, mediante intervenções em diferentes níveis sobre a paisagem – não só como uma tentativa de preservar e recuperar ecossistemas que foram substancialmente danificados, mas, sobretudo, como um esforço para restaurar, revitalizar e, com alguma sorte, melhorar uma parte importante da nossa relação estética com a natureza (Light, 2003, p. 398). Embora a ideia de que – *a ação humana representa uma intervenção alienígena nas forças naturais, ou que transformar uma paisagem é despojá-la do seu caráter autêntico e transformá-la em algo antinatural ou falso* – pareça certamente ser o tipo de força limitadora que Katz ou Elliot tentaram prescrever (Vogel, 2015, p. 119), todas estas propostas, diferentes em escala, enquadramento e preocupações, colocaram a ênfase em torno do reconhecimento da nossa conexão profunda e ativa com o mundo que habitamos, expressando o potencial simbólico que a relação do ser humano com o seu meio comporta (Collot, 1997, p. 9). A nosso ver, tanto Katz como Elliot não conseguiram compreender a importância teórica e prática da *restauração ecológica*, insistindo sistematicamente numa imagem dos seres humanos como sempre profanando a natureza, independente-

Fig. 133 Alberto Carneiro, *A Floresta* (1978), Detalhe, Fotografias a p/b e desenho sobre papel (24 elementos), Vista geral da exposição *Modus Operandi: Obras da Coleção de Serralves* (2021), Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal; Fotografia da autora.

mente da forma como intervêm nela. Porém, como apontado por Soper (1995, pp. 18-19), tudo aquilo que conseguiram fazer foi colocar, inevitavelmente, alguns novos problemas conceptuais, dado que mesmo na busca das nossas necessidades mais básicas, como simplesmente caminhar na natureza, colher fruta ou beber água do riacho da montanha seria, segundo esta teoria do valor, desvalorizá-la e, no limite, desprovê-la de sentido. Como contraponto a tais perspetivas um tanto pessimistas, acreditamos que, à margem das propostas dos autores apresentados, *a cultura tem sido necessária para resgatar a natureza* – o que nas palavras da antropóloga britânica Marilyn Strathern (1992, p. 174) produz *um colapso conceitual das diferenças entre natureza e cultura* [precisamente, por pressupor que] *a Natureza não pode sobreviver sem intervenção Cultural.* Mas, ao tecermos aqui tal afirmação não pretendemos com isso tratar de uma qualquer tentativa de diluição da cultura na natureza ou, inversamente, de uma assimilação da natureza pela cultura, até porque consideramos que a ideia de uma oposição categórica entre *Natural* e *Cultural* – como sendo dois mundos absolutamente separados – não só faliu, como deixou de ser sustentável. Pelo contrário, do nosso ponto de vista:

> *a cultura, enquanto criação humana singular, desempenha o papel de mediação necessária na relação Ser Humano-Natureza e só pode ser compreendida em relação à Natureza, com base no papel adaptativo particular que desempenha. (...) Da mesma forma, a Natureza (...) só pode ser compreendida tendo em conta os sistemas culturais através dos quais o ser humano se depara com ela, a apreende e se relaciona com a mesma* (Cecilia, 1995, pp. 193-194).

Trata-se, pois, de uma fusão de histórias – humana e natural – *que faz de todos nós, humanos e não-humanos, convivas e 'concidadãos' de um mesmo mundo global e híbrido* (Steil & Carvalho, 2014, p. 176).

Mais do que determinarem se a natureza pode ou não pode, deve ou não deve resistir vitoriosamente às usurpações do artifício (como, insistentemente, o fizeram Katz ou Elliot) – os esforços de recuperação de Sonfist, Johanson e Chin; as ações de consciencialização de Beuys, Christo & Jean-Claude, ou Haacke; e a disposição revelada por Mendieta e Carneiro em se fundirem física e psicologicamente com o ambiente natural como forma de se comunicarem com ele, demonstraram justamente isso: que a *naturalidade total* é um estado abstrato no final de um *continuum* de interferências entre ser humano e natureza (Siipi, 2008, p. 77) e que, por esse motivo, *o mundo real não é rigorosamente mais artificial do que natural* (Rosset, 1974, p. 61). O que traz problemas não é o facto de intervirmos *no curso dos fenómenos e dos ciclos naturais, à semelhança das outras espécies que, segundo as suas faculdades, agem sobre as substâncias, as energias e a vida dos outros seres* (o que na perspetiva de Moscovici deveria ser tomado como uma atividade natural), mas a maneira como o fazemos, e essa é que deve ser não mais a nossa atual relação humana destrutiva da natureza, mas uma nova relação – uma nova aliança na qual a separação deve ser substituída pela unidade (Moscovici cit. Diegues, 2008, p. 52). Como afirma o antropólogo francês Maurice Godelier, *a força mais profunda que movimenta o ser humano e faz com que invente novas formas de sociedade é sua capacidade de mudar as suas relações com a natureza, ao transformá-la* (Godelier cit. Diegues, 2008, p. 65). Uma conclusão que todos eles – de Sonfist a Carneiro – parecem ter levado manifestamente a sério nos seus trabalhos, agindo em espaços políticos, geográficos e simbólicos para além da arte e do museu, *poluindo-os* com novas formas e ideias de se relacionarem com o espaço natural, com base numa relação não mais assente no pronome expressando posse – a velha metáfora da dominação – mas, emaranhamento, isto é, uma nova relação de valorização, cooperação e mesmo de educação, onde trabalho, linguagens, costumes, técnicas e/ou ciências podem ser emprestadas e se intercambiam, em vez de se impor (Vogel, 2015, p. 164). Somos responsáveis pelo meio ambiente que habitamos – esta parece-nos ser, portanto, a conclusão fundamental, já que natureza e paisagem dizem respeito a to-



Fig. 134 Vista da Terra, tal como foi avistada pela tripulação da *Apollo 17* viajando em direção à Lua a 7 de dezembro de 1972. Esta fotografia translunar da costa estende-se desde a região do Mar Mediterrâneo até à calota polar da Antártica, no Polo Sul. Apesar das pesadas nuvens cobrirem quase a totalidade do Hemisfério Sul, toda a costa da África é claramente visível. A península arábica pode ser vista na borda nordeste de África, a grande ilha a leste da costa de África é Madagáscar, o continente asiático está no horizonte a nordeste. © Cortesia: Image Science and Analysis Laboratory, NASA Johnson Space Center, Houston, Texas, EUA; Fotografia: Apollo 17, no. AS17-148-22727.

dos, de modo desinteressado, pelo simples prazer que envolvem, e constituem, acima de tudo, um direito (Castro, 2010, p. 117).

Sem negar que qualquer uma destas propostas desempenhou um importante papel em novos caminhos para a consciência ecológica através do investimento cultural, político e, muitas vezes, até espiritual no *senso de lugar* – a crescente conectividade das sociedades ao redor do globo, como consequência direta dos processos de modernização e de globalização no final do século XX e início do século XXI, sobretudo com *o impulso de um novo instrumento que causou grande alvoroço – a Internet* (Cauquelin, 2005, p. 159) – trouxe consigo o surgimento de uma ampla variedade de novas formas de cultura sustentadas por poderosas visões do global e do chamado *planeta em rede*[92] (Heise, 2008, p. 10) que, por sua vez, deram lugar a novas formas de natureza – *mecanizada*, *virtualizada* e/ou *eletronicamente integrada* (Dorfles, 2003, p. 22). Longe de podermos considerar aqui as sucessivas inovações como sendo resultado de um desenvolvimento progressivo e homogéneo (pois cada uma provocou à sua maneira transformações notáveis nos modos como interpretamos e nos relacionamos com o mundo), uma das muitas mudanças com implicações mais marcantes – formais e conceptuais – para as representações da natureza e do global nos territórios do pensamento ambiental e da prática artística contemporânea, foi a transição e a substituição da icónica imagem do *Planeta Azul*[93] (Fig. 134) visto do espaço sideral difundida no início dos anos de 1970 para as infinitas capacidades de *zoom* para dentro e para fora das visões locais, regionais e globais (habilitadas, por exemplo, pela ferramenta online *Google Earth*[94]) (Fig. 135), que não só tornaram possível ao usuário comum viajar virtualmente ao redor do globo sem sair do seu espaço habitacional. Mas, simultaneamente, por meio dos múltiplos bancos de dados, fotografias aéreas, sistemas de informação e posicionamento geográfico, imagens de satélite em alta resolução e em *close-up* nos quais ela se baseia (com algumas cidades e sítios naturais disponíveis para visualização tridimensional), experimentar uma infinidade de lugares distantes que, possivelmente, nunca chegaríamos a visualizar pessoalmente (Heise, 2008, p. 67). – Uma ideia que recentemente ganhou contornos ainda mais inovadores com o lançamento do *AlphaEarth Foundations* (2025) (Fig. 136-138), um modelo de inteligência artificial voltado para o mapeamento ambiental global de alta resolução, desenvolvido dentro da iniciativa *EarthAI* que, a partir do cruzamento de volumes de informação de dezenas de fontes públicas diferentes (e.g. imagens de satélite ótico, radar, mapeamento laser 3D, simulações meteorológicas e muito mais), tem operado como um *satélite virtual* capaz de gerar representações digitais mais completas e padronizadas de toda a superfície terrestre e águas costeiras, com o objetivo de

[92] Geralmente imaginado como um sistema descentralizado de nós, conectado por múltiplos *links*, o conceito de *rede*, em si abstrato – ainda que, podendo ser utilizado no contexto da ecologia, da economia, da política ou da cultura, foi mais frequentemente associado às tecnologias de informação e comunicação como a televisão, o rádio e os jornais – sobretudo, a Internet – que a partir do início dos anos 90 ganhou uma força avassaladora com a explosão das redes interconectadas extensas e a sua abertura a todos os usuários detentores de um microcomputador equipado com um *modem* (Heise, 2008, p. 65 & Couchot, 2003, p. 249). Por via da *World Wide Web* – um sistema de documentos em hipermédia (na forma de vídeos, sons, hipertextos e imagens) que são interligados e executados na Internet – esta última desempenhou um papel crucial na disponibilização dos mais variados serviços (e.g. mensagens eletrónicas, conversações interativas, pesquisa automática de documentos, jogos, informações de toda espécie, anúncios, fóruns, telecarregamento de ficheiros numéricos, etc.), que possibilitaram o livre acesso a uma malha de várias centenas de centros de servidores, agrupando milhões de usuários ao redor de todo o mundo (Couchot, 2003, p. 249). Crescendo, desde essa altura, sem cessar, hoje cobre o planeta praticamente na sua globalidade.

[93] Visão que se tornou disponível pela primeira vez com os voos orbitais dos astronautas russo Yuri Gagarin e o americano John Glenn no início da década de 1960, e que foi popularizada pelas fotografias da Terra surgindo acima da Lua tiradas pela tripulação da *Apollo 8* em 1968 e a famosa foto do *mármore azul* obtida pela missão *Apollo 17* em 1972. Apesar da sua origem tecnológica – na verdade, até certo ponto, militar – as imagens da Terra no espaço contra um fundo negro, como uma joia preciosa numa caixa de veludo, foram rapidamente apropriadas pelo movimento ambientalista e exibidas com destaque no primeiro *Dia Internacional da Mãe-Terra* criado pelo senador norte-americano Gaylord Nelson a 22 de abril de 1970 (Heise, 2008, p. 22). Atualmente, esta é uma data assinalada nos calendários pelas *Nações Unidas* com o objetivo de sensibilizar as comunidades para os problemas da sobrepopulação, da poluição e da importância da conservação da biodiversidade, sendo que, durante este dia, todas as entidades a nível nacional e internacional são incentivadas a reunir e organizar atividades relacionadas com o cuidado e a manutenção da natureza.

[94] Aplicativo originalmente desenvolvido sob o nome *Earth Viewer* pela Keyhole Inc. e adquirido pela empresa de mecanismos de busca Google em 2004.

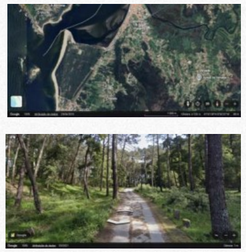
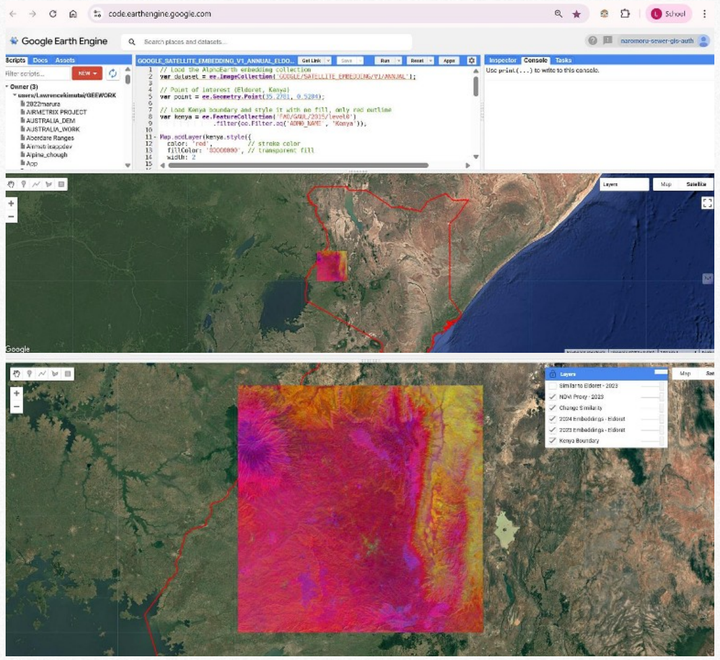


Fig. 135 Imagem aérea em 2D retirada do aplicativo *Google Earth*, sobrevoando o território nacional português, um local específico na zona norte do país – Caminha – até entrar no modo de *Street View* com visualização em 3D – Mata Nacional do Camarido. © Google Earth, 2025.

Fig. 136 *Map of Kenya and Embeddings dataset on Eldoret Town* (2025), Mapa do Quénia e conjunto de dados de incorporação (*embeddings*) da cidade de Eldoret. © AlphaEarth, Google DeepMind, 2025.



ajudar governos, cientistas e organizações mundiais a monitorizar com maior precisão e menor custo computacional a evolução do nosso planeta, e a tomar decisões mais informadas sobre questões críticas como a segurança alimentar, a desflorestação, a expansão urbana e os recursos hídricos (Google DeepMind, 2025).[95]

Independentemente disso, o certo é que esta metamorfose da imagem do *Planeta Azul* num banco de dados pesquisável e com *zoom* no formato de um globo virtual que não depende mais de imagens alegóricas do planeta, mas, pelo contrário, possui a capacidade de exibir a Terra por inteiro ou os mínimos detalhes de um local específico dentro dela, veio fornecer aquilo que o crítico de cinema e professor russo Lev Manovich chamou de *estética de banco de dados* (*database aesthetic*) – uma nova configuração estética da arte produzida dentro da área de novas mídias que não é narrativa nem metafórica na sua estrutura básica, mas, em vez disso, apresenta conjuntos de dados infinitamente expansíveis com a possibilidade de estabelecer diferentes tipos de conjuntos e ligações entre si (Manovich cit. Heise, 2008, p. 67). O acesso a este *imenso 'armazém de imagens e de signos' sem comum medida com o que oferecia a tradição* (Couchot, 2003, pp. 23-24), facilitado por equipamentos e dispositivos tecnológicos da cultura das mídias, ao lado do desenvolvimento permanente de diferentes aplicativos e ferramentas de software,

[95] O sistema processa *petabytes* de dados ambientais e de satélite para produzir mapas detalhados de ecossistemas terrestres e costeiros, organizados em blocos de 10×10 metros, permitindo acompanhar com uma precisão notável as mudanças do planeta ao longo do tempo. A principal inovação do sistema é a sua capacidade de criar um resumo altamente compacto para cada quadrado, que requer 16 vezes menos espaço de armazenamento do que os produzidos por outros sistemas de *IA*, reduzindo drasticamente o custo da análise à escala planetária. Seja para monitorizar a saúde das culturas, rastrear a desflorestação ou observar novas construções, os cientistas já não precisam de depender de um único satélite, uma vez que o sistema da *Satellite Embedding* no Google Earth Engine fornece um novo tipo de base para dados geoespaciais. Dados que, atualmente, já estão a ser utilizados por organizações de todo o mundo, incluindo a *United Nations' Food and Agriculture Organization, Harvard Forest, Group on Earth Observations, MapBiomas, Oregon State University, The Spatial Informatics Group* e *Stanford University*, não só para criar mapas personalizados que geram *insights* do mundo real, mas, simultaneamente, para classificar os ecossistemas ainda não mapeados e inexplorados em categorias como *matagais costeiros* e *desertos hiperáridos*, no sentido de priorizar melhor as áreas de conservação, otimizar os esforços de restauro e a combater a perda de biodiversidade (Google DeepMind, 2025).



Fig. 137 *Land Cover Classification – Central Valley* (2025), Classificação da Cobertura do Solo – Vale Central, Workflow baseado em Python para a categorização da cobertura do solo utilizando o Geemap, Rasterio, Geopandas, Numpy, Matplotlib e Scikit-learn. © AlphaEarth, Google DeepMind, 2025.

Fig. 138 Exemplo visual de representações *Presto* dinamicamente calculadas numa região próxima de Buenos Aires, Argentina. O modelo Presto empregue para calcular estas representações foi ajustado com base na cobertura do solo, utilizando todos os dados atualmente presentes no Módulo de Dados de Referência do World-Cereal. As 128 representações são aqui visualizadas com base num RGB de três componentes reduzido por PCA. © AlphaEarth, Google DeepMind, 2025.

foi o que permitiu aos artistas aceder aos reinos virtuais da conectividade eletrónica como um novo local – como *uma nova 'pastagem' à imaginação* (Couchot, 2003, p. 24) – um ponto de partida para explorar, a partir da criação de estruturas, ambientes e situações integralmente virtuais (e.g. *imagens numéricas*; animações em 3D; efeitos especiais; modelagem e simulações computacionais; dispositivos interativos em tempo real; experiências artísticas na rede), o modo como processos naturais e culturais estão conectados, e como é que a nossa ação humana afeta e modifica essa mesma conexão.

Ao infiltrar-se na nossa paisagem estética, o elemento tecnológico produziu uma mudança da ordem visual entre o regime figurativo da representação e o da simulação que afetou profundamente as artes visuais, pois como apontado por Gillo Dorfles (2003, p. 18):

> *se até ontem, a arte constituía uma das vertentes da atividade criadora humana em que o elemento natural era, de certa forma, preservado, aliás, aprimorado: a arte figurativa reproduzia e era 'inspirada' por fenómenos naturais, o artista 'imitava' a natureza; e, em geral, o trabalho artístico era um produto 'natural' como o artesanal: um produto único, não reproduzível, que conservava a marca do ser humano. Tudo isso teve de rarear, ou mesmo desaparecer, com o advento da máquina: a fotografia deu o último golpe na pintura ilustrativa; a preciosidade do único foi rebaixada à reprodutibilidade em série; a arte programática, cinética, na esteira do desenho industrial tornou possível a construção em massa até de objetos 'artísticos'; e através da informatização tornou-se possível a realização virtual de qualquer criação, além das mesmas faculdades criativas humanas.*

Em todo este processo, não foram apenas os encontros existenciais com a natureza ou os engajamentos com os lugares locais que habitamos que mudaram com aumento progressivo da conectividade imbricada no glo-



Fig. 139 Imagem captada pela missão do rover *Perseverance* da NASA em Marte, utilizando a câmara Right Mastcam-Z localizada no topo do mastro do lado direito do rover, no dia 27 de novembro de 2024, semana 198 (Sol 1341) às 12:59:33 (hora média do sol local). © NASA/JPL-Caltech/ASU.

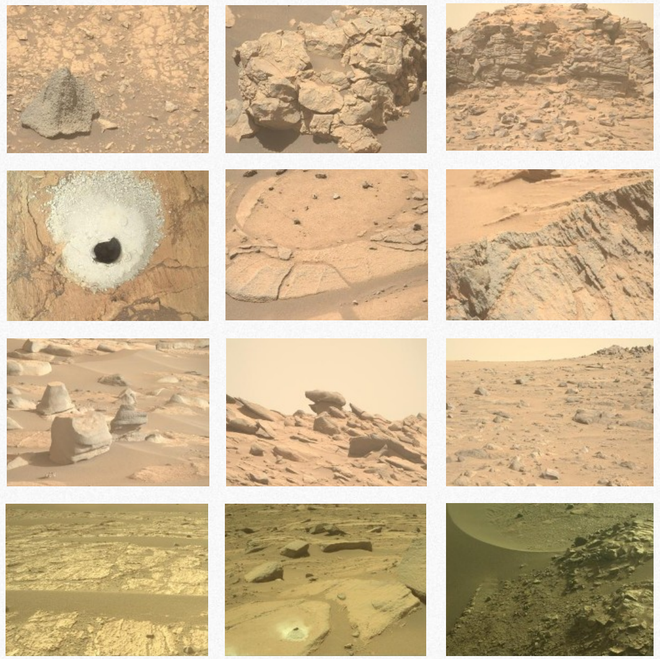


Fig. 140 Imagens captadas pela missão do rover *Perseverance* da NASA em Marte, utilizando as câmaras Right Mastcam-Z & Left Mastcam-Z localizadas no topo do mastro do rover, tanto do lado direito como do lado esquerdo; SHERLOC WATSON localizada na torre da extremidade do braço robótico; Front Right Hazard Avoidance Camera A (câmara de prevenção de perigo) localizada à frente do lado direito & Left Navigation Camera (Navcam), localizada no topo do mastro do lado esquerdo nos dias: 5 de agosto de 2025, semana 234 (Sol 1585) às 12:34:35; 31 de julho de 2025, semana 233 (Sol 1580) às 12:27:42; 5 de novembro de 2024, semana 195 (Sol 1320) às 10:23:50; 20 de fevereiro de 2025, semana 210 (Sol 1424) às 13:11:41; 28 de setembro de 2023, semana 137 (Sol 926) às 13:06:41; 27 de março de 2025, semana 215 (Sol 1458) às 11:52:53; 17 de setembro de 2023, semana 136 (Sol 916) às 07:10:00; 20 de março de 2023, semana 110 (Sol 739) às 12:52:17; 29 de junho de 2024, semana 176 (Sol 1194) às 10:04:33; 12 de junho de 2024, semana 174 (Sol 1177) às 14:17:10; 31 de março de 2023, semana 111 (Sol 750) às 11:54:54 & 13 de setembro de 2022, semana 83 (Sol 556) às 15:53:14 (hora média do sol local). © NASA/JPL-Caltech/ASU.

bal, mas também, as estruturas da nossa perceção fisiológica, cognição e expectativas sociais associadas a eles (Heise, 2008, p. 54). – Facto que poderia ser facilmente comprovado se considerarmos que muito do que experienciamos atualmente não só requer o uso de tecnologias como uma extensão do nosso corpo, capaz de estender os nossos sentidos percetivos para lá das suas muitas capacidades e limitações, mas, é inclusive a partir destes dispositivos avançados que nos chegam hoje imagens de domínios marinhos, subterrâneos, noturnos e microscópicos, paisagens de planetas e ecossistemas distantes, recantos do universo em detalhes sensoriais e escopo imaginativo sem precedentes aos quais não conseguiríamos aceder senão por via de mecanismos tecnológicos que substituem a nossa presença, posicionamento e olhar no espaço físico desses territórios (Fig. 139-140).

Se a natureza não foi, portanto, originalmente construída pela tecnologia e pela linguagem, podemos concluir que ela está, de muitas maneiras, em processo de reconstrução por esses meios (Kidner, 2000, p. 5). Mas, então – *A realidade não estaria contaminada pelos simulacros, o real pelo virtual? Ainda seria possível distinguir entre verdade e verossimilhança?* (Cauquelin, 2007, p. 13) – Até que ponto estas novas formas de experienciar o mundo podem ser passadas como realidade? Isto é – Poderá uma natureza criada tecnologicamente ou mediada por plataformas de software digital substituir por completo a experiência física com o lugar? – Até onde não estarão estas experiências *não-físicas* a tornarem-se importantes instrumentos práticos e discursivos dos processos de construção e revalorização dos valores do lugar? – Da própria experiência artística?

Fig. 141 Nam June Paik, *TV Garden* (1974-1977), Instalação (versão de 2000). Vídeo de canal único - *Global Groove* (1973) (a cores e com som, duração: 28:30 min) - plantas vivas e monitores de TV (mínimo 30), Dimensões variadas, Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque, EUA. © Nam June Paik; Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque, EUA.

VIRTUAL AND DIGITAL CARTOGRAPHIES: NATUREZAS SIMULADAS E SIMULAÇÕES DA NATUREZA

Agências e algoritmos tecnológicos: o virtual, o simulacro e a *hiper-realidade*. Naturezas assistidas e *tecno-mediadas*: *Ciber-paisagens*, *interfaces*, ambientes simulativos, digitais e imersivos. Imagéticas generativas e *cinematurgias* do natural. Interseções e hibridismos.

Em 1938, o escritor norte-americano Elwyn B. White preconizava em *Removal* que:

> *a nossa tecnologia do futuro vai insistir que nos esqueçamos do primário em favor do secundário e do remoto (...) digerindo ideias, sons, imagens – distantes e inventadas, vistas através de um painel de luz – estas emergirão como reais e verdadeiras; e quando batermos com a porta da nossa própria cela ou olharmos para a cara de outra pessoa, a impressão será de mero artifício* (White cit. Grande, 2004, pp. xv-xvi).

Se, um primeiro impulso, seria o de repreendermos aqui o autor pelo arbitrário do seu julgamento, num segundo momento não poderíamos deixar de reconhecer que parte da sua visão provou estar correta – desde o surgimento da fotografia entre as décadas de 1820 e 1830 até às formas atuais mais sofisticadas do *cálculo automático* (i.e. conjunto de aplicações extremamente diversificadas da informática, agrupadas sob o termo *numérico*) como a realidade virtual e as redes – a explosão contínua de *interfaces* cada vez mais complexas e numerosas não só invadiu *quase a totalidade das atividades humanas, ligando tudo a tudo,* [como impôs] – *principalmente entre as ciências, as técnicas e as artes – ligações de uma natureza diferente.* (...) *um novo 'habitus' percetivo (...) duplicado de uma nova visão do mundo e uma nova capacidade operatória se exercendo sobre o real* (Couchot, 2003, pp. 19 & 25). Em *A Tecnologia na arte: Da Fotografia à Realidade Virtual* (2003, p. 141) Edmond Couchot explica o modo como a evolução das técnicas de figuração – tradicionalmente repousadas sobre um sistema de representação devidamente institucionalizado (o das Belas-Artes) e estritamente solidárias com um sistema técnico perfeitamente específico (como a pintura, o desenho, a gravura, etc., e as suas múltiplas subcategorias) – indicaram, a partir do Renascimento, a constância de uma pesquisa quase obsessiva que visou automatizar cada vez mais os processos de criação e reprodução das imagens, para finalmente chegar ao *pixel* – a expressão visual materializada na tela de

um cálculo efetuado pelo computador, conforme as instruções de um programa.

Enquanto que os modelos de representação do passado como o *bizarro ótico*, o *trompe l'oeil* ou as falsas perspetivas, geralmente acompanhados pela preocupação precisa de chegar a uma certa figuração, talvez absurda (como no caso da *anamorfose*) se circunscreveram ao aspeto visível do real reduzido, via de regra, à dimensão bidimensional do plano de projeção ou de inscrição (Dorfles, 2003, p. 55), porém sempre como deslocamentos ou variações em torno da *mimese* (Santaella cit. Wanner, 2010, p. 55), isto é, uma imitação bem-sucedida do mundo natural, entendida não como uma simples reprodução ou cópia, mas antes como a apresentação de algo como sendo real (Guinsburg cit. Wanner, 2010, p. 56) – as técnicas fotográficas, fotomecânicas, cinematográficas e televisuais que vieram depois não somente alteraram o modelo vigente que sempre dominou a imaginação humana, como o levaram à sua máxima eficácia, operando uma aproximação definitiva entre a imagem e o real. Depois da fotografia (que tornou possível a captura de uma imagem em algumas frações de segundos) e do cinema (que viabilizou o registo automático do próprio movimento e da sua respetiva reconstituição visual), a televisão trouxe consigo a conquista da instantaneidade e da simultaneidade da geração da imagem, do seu registo e da sua transmissão (Couchot, 1993, p. 41). Contudo, um estágio superior seria, posteriormente, atingido com a introdução das técnicas de figuração numérica que vieram mudar radicalmente a lógica figurativa e com ela o modelo geral da figuração, ao substituir, questionar ou recusar indefinidamente o automatismo analógico utilizado pelos artistas para representar o real por um novo automatismo calculado, resultante de um tratamento numérico da informação relativa à imagem que, a partir de então, passou a ser simplificada a um *mosaico* de pontos (*pixéis*) perfeitamente ordenado, um quadro de números sintetizado e artificial, uma *imagem-matriz digital* cuja única realidade é a do domínio do virtual (Couchout, 1993, pp. 37-39). Nesta operação algorítmica e computacional que se interpõe entre o real e a simulação:

> a *imagem numérica* [abandonou] *o registo de um traço deixado por um objeto preexistente pertencendo ao mundo real (traço ótico, no caso da fotografia, do cinema ou do vídeo, ou traço físico resultante do encontro do pincel e da tela na pintura);* [e passou a ser] *o resultado de um processo em que a luz é substituída pelo cálculo, a matéria e a energia pelo tratamento da informação.* [Segundo Couchot] *enquanto as imagens fundadas sobre a representação são testemunhos de uma forte aderência ao real, indissociáveis de uma realidade preexistente no espaço e no tempo, tanto quanto de uma vontade obsessional de escapar à sua atracão, a relação da imagem numérica ao real obedece a uma outra lógica.* (...) *aquela da simulação* [onde] *o espaço não é nem o espaço físico onde se banham os nossos corpos e circula o nosso olhar, nem o espaço mental produzido pelo nosso cérebro. É um espaço sem lugar determinado, sem substrato material – fora do ruído eletrónico, este bem real, dos milhares de micropulsões que correm nos circuitos eletrónicos da máquina –, um espaço sem topos, no qual todas as dimensões, todas as leis de associação, de deslocamentos, de translações, de projeções, todas as topologias são teoricamente possíveis: é um espaço utópico. Nesse sentido, a imagem de síntese não possui mais nenhuma aderência ao real: ela liberta-se. Ela não é mais como a foto, o cinema, a televisão, nem mesmo a pintura, projetada sobre uma tela ou um quadro; ela é lançada para fora do real, com força suficiente para se extirpar da sua atracão e do campo da representação* (2003, p. 164).

De acordo com este ponto de vista, não se trata mais, então, de fazer a imagem representar um real reorganizado pela superfície do espelho, pelo orifício da câmara escura ou pela varredura da câmara eletrónica, isto é, de aplicar um modelo relativamente unitário ligado diretamente ao mundo, funcionando em analogia profunda com aquilo que é visível. Mas, antes de – *simulá-lo* – de sintetizar o real em toda sua complexidade, segundo leis racionais que o descrevem ou explicam, de compor e figurar através de um universo de modelos cada vez mais complexos, formaliza-

zados e racionalizados, mas, também, fragmentados e especializados, aquilo que é *modelizável* – uma realidade virtual autónoma, em toda sua profundidade estrutural e funcional (Couchot, 1993, pp. 43 & 45). Em todo este processo, a imagem torna-se, simultaneamente, *imagem-objeto*, *imagem-linguagem* e *imagem-sujeito*, num vaivém entre o programa e a tela, entre as memórias e o centro de cálculo (terminais) que reage interativamente ao nosso contato (Couchot, 1993, p. 42). E, logo, o sujeito não mais afronta o objeto na sua resistência da realidade, mas penetra-o na sua transparência virtual, entrando no próprio interior da imagem que passa a assumir todas as dimensões possíveis (até dimensões não inteiras, fractais), onde mesmo o tempo flui de maneira diferente, uma vez que a sua origem – virtual – é permanente *reinicializável*, não fornecendo mais acontecimentos prontos, mas eventualidades (Couchot, 1993, p. 42). De tudo isso, impõe-se uma outra visão do mundo, emerge uma nova ordem visual que, como o atestam a multimídia interativa e as redes, parece estar hoje a tornar-se cada vez mais dependente do recurso a essas tecnologias.

Uma coisa tornou-se certa – é impossível ignorarmos o fenómeno! Quer seja no decorrer da sua produção, reprodução, conservação ou difusão, a imensa maioria das imagens, sons ou textos que povoam o nosso imaginário passaram, no decorrer da última década, a associar-se e a participar fortemente dos novos suportes de informação. O mesmo se sucedeu com os nossos gestos e ações que foram, igualmente, *numerizados* no diálogo com o computador e integrados aos automatismos da máquina, agora dotada e equipada de captores capazes de registar outras informações além das provindas do teclado (e.g. o movimento do corpo, posturas gestuais, expressões do rosto ou comandos vocais) e de solicitar outros sentidos que não mais os destinados somente à visão ou ao ouvido, mas, ao tato e à *propriocepção* (i.e. capacidade de reconhecer a localização espacial do corpo, a sua posição e orientação, a força exercida pelos músculos e a distribuição de cada parte do corpo em relação às demais) (Couchot, 2003, pp. 11-12). Segundo Couchot (2003, pp. 179-180):

> *parece que a transmissão e a receção das mensagens ou das expressões corporais passaram a ser cada vez mais consideradas como devendo participar largamente de uma comunicação que se quer a mais completa ou a mais 'realista' possível, e não mais submetida exclusivamente à linguagem (escrita e falada) e à imagem bidimensional* [que se tendeu a perder em proveito da tridimensionalidade].

Os exemplos são tão fáceis e tantos que nem vale a pena mencioná-los: telas e capacetes que permitem ver objetos animados em ambientes variados (parcialmente naturais e parcialmente projetados) a três dimensões e com os quais o observador pode interagir; dispositivos capazes de simular e de transmitir diferentes sensações percetivas; sistemas de comunicação com a capacidade de interpretar e de tratar certos comportamentos e gostos para fins diversos, sejam comerciais ou culturais, que levam em conta certos aspetos da nossa personalidade; programas que começam a modelizar a inteligência do ser humano, a sua faculdade de raciocinar, de apreender e, no limite, a sua emotividade (pelo menos de alguns dos seus mecanismos), onde a automatização ganha o próprio pensamento (Couchot, 2003, 180-181). Para dizermos o essencial, os avanços na tecnologia e na ciência *conseguiram finalmente ultrapassar a barreira do 'parecer-se' com a natureza e passaram* [efetivamente] *a simulá-la em realizações concretas* (Castro, 2010, p.182).

Porém, contrariamente ao que poderíamos pensar, Couchot (1993, pp. 45-46) adverte que nem todos os modelos de simulação numérica são de natureza matemática. Alguns utilizados em inteligência artificial (simulação de raciocínio) dirigem-se resolutamente para as Ciências Humanas e, mesmo no contexto artístico – aquele que mais nos interessa – estes podem ser dotados de uma certa plasticidade e suscetíveis de modificação, dependendo das exigências do experimentador que, mediante o recurso ao modo interativo ou conversacional, pode agir sobre a imagem,

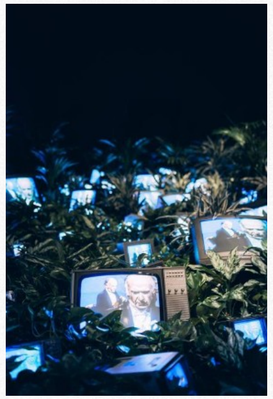


Fig. 142 Nam June Paik, *TV Garden* (1974-1977), Instalação, Vídeo de canal único – *Global Groove* (1973) (a cores, duração: 28.30 min) – plantas vivas e monitores de TV (mínimo 30), Dimensões variadas, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Alemanha. © Nam June Paik; Fotografia: Tate, Londres, Inglaterra.

sobre o processamento do programa com frequência *em tempo real* (quase instantaneamente) e, em decorrência disso, sobre a realidade virtual por ele simulada. Uma interatividade que lhe permite testar o modelo, *modulá-lo*, mudar alguns de seus parâmetros, dados ou instruções, que convida a participar com a parte implícita ou ambígua do seu saber na elaboração formal global que é concretizada pela informática (Borillo cit. Couchot, 1993, p. 46). Mas, num momento em que, aos olhos de alguns, estes ambientes tecnológicos e computacionais parecem ter despojado o criador de toda a singularidade e de toda a expressividade, reduzindo o ato de criação a puros *automatismos maquínicos* (Couchot, 2003, p. 15), acreditamos que apenas vieram facilitar e fornecer um depósito de perceções e de novos comportamentos, meios para os artistas responderem, num período de *inovação permanente* (Baudelaire cit. Couchot, 2003, p. 25), *à sua manipulação pela imaginação (...) à fabricação pela criação, à trivialidade pela singularidade, à novidade tecnológica pela novidade estética.* Recusando encerrar-se em uma qualquer especificidade, seja ela qual for, descobrimos com frequência que muitas das proposições artísticas que recorrem a aplicações tecnológicas não só transcenderam os modelos colocados à sua disposição, indo além das suas funções mais básicas, como os arrancaram da sua performatividade técnica e científica, manipulando-os e interpretando-os a partir do seu próprio sistema simbólico (Couchot, 1993, pp. 46-47). Um dos primeiros artistas a entusiasmar-se com as possibilidades de uma aproximação cibernética à arte, foi o artista coreano Nam June Paik, pioneiro da videoarte que, recorrendo a um discurso estético formulado a partir da televisão e da imagem em movimento, se deteve sobre o impacto e o potencial das ligações globais possibilitadas pela Internet e pelas novas tecnologias (Guggenheim Bilbao, 2001). Questionando as fronteiras nacionais e as diferenças culturais num mundo cada vez mais conectado, em 1974 apresentou pela primeira vez na *Galeria Bonino,* em Nova Iorque – *TV Garden* (Fig. 141-143) – uma instalação de grande escala imaginada como uma paisagem futurística na qual os reinos aparentemente distintos da eletrónica e da natureza coexistem e partilham um mesmo *habitat* (Tate Modern, 2019) que, desde então, tem sido reanimada inúmera vezes em diferentes contextos e interações – incluindo, a *Documenta 6* de Kassel de 1977. – Um extenso jardim de plantas reais colocadas ao lado de um mínimo de 30 aparelhos televisivos com imagens tremeluzentes virados para cima, onde o brilho projetado pelos ecrãs delineiam a silhueta desse espesso bosque de palmeiras em vasos, criando uma selva escura na qual o espectador poderia se perder (Kessler, 2006).

Fig. 143 Nam June Paik, *TV Garden* (1974-1977), Instalação (versão de 2000), Vídeo de canal único – *Global Groove* (1973) (a cores e com som, duração: 28.30 min) – plantas vivas e monitores de TV (mínimo 30), Dimensões varia-das, Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque, EUA. © Nam June Paik; Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque, EUA.



Entrar na peça é vivenciar uma fusão inusitada do natural e do científico, pois escondidos no meio de uma vegetação rasteira estão monitores de vídeo de vários tamanhos onde Paik exibiu *Global Groove* (1973) – um vídeo composto por uma mistura colorida de imagens e áudio vanguardistas, pop e comerciais que conectam culturas altas e populares, com imagens de fontes tradicionais e contemporâneas, ocidentais e não ocidentais (Guggenheim New York, 2000): a *Sonata ao Luar* de Beethoven, os cantos do poeta Beat Allen Ginsberg; imagens de obras de artistas de vanguarda dos anos 60, como Joseph Beuys, John Cage, Merce Cunningham, Charlotte Moorman e Karlheinz Stockhausen (todos eles seus grandes amigos), viradas do avesso, entrando e saindo; uma dança nigeriana e anúncios de TV japoneses (SFMoMa, 2021). Esta seleção de misturas de diferentes informações sonoras e visuais giratórias – faladas e musicais – tão diversa quanto qualquer canal de TV, em contraponto aos lampejos de luz dos monitores, procurou não só capturar o conteúdo díspar e, por vezes, esmagador dos meios de comunicação de massa contemporâneos, mas, igualmente, criar *ciclos de feedback* (um retorno da informação ou do processo) por via de efeitos histéricos e intrigantes com resultados imprevisíveis, muitos dos quais estão agora disponíveis como pacotes de software prontos para utilização – sem esquecermos que, o próprio Paik, com a ajuda de engenheiros, inventou o seu próprio sintetizador de vídeo para os produzir (Kessler, 2006). Pode não ser, por isso, um exagero chamá-lo de visionário – no sentido em que já nos anos 70 – especificamente em 1974 – é creditado como tendo sido o primeiro a cunhar e a usar o termo *Electronic Superhighway* (*Superestrada Eletrónica*)[96] – a propósito da sua crença no potencial de pessoas de todo o mundo colaborarem através da tecnologia que, juntamente com as rápidas edições de *Global Groove,* parecem ter antecipado a aparência das imagens mediadas pelos meios eletrónicos na era atual, bem como, a experiência corporal da música eletrónica e da *cultura rave* (Stedelijk, 2020 & Kessler, 2006). Através de uma vasta gama de instalações, vídeos, produções televisivas globais, filmes e performances, seguindo a crença budista de que todas as coisas são interdependentes e estão intimamente ligadas, Paik revelou como um dos seus principais pontos fortes – *a capacidade de revisitar, permutar e recombinar ideias, imagens e conceitos em trabalhos recentemente generativos* (Nitsche-Krupp cit. SFMoMa, 2021), sugerindo que a tecnologia não está em conflito com a natureza, mas funciona, pelo contrário, como uma extensão do domínio humano, como parte integrante do mundo natural (Tate Modern, 2020).

Por volta do mesmo período, o artista alemão Lothar Baumgarten preparava-se para apresentar *Ursprung der Nacht (Amazonas Kosmos) / Origin of the Night (Amazon Cosmos)* (1973-1977) – um *falso documentário* que, tomando a selva amazónica – há muito um símbolo complexo de abundância natural exótica, conectividade ecológica e preocupação ambiental[97] – procurou explorar, sem recorrer ao exotismo ou à estetização, as ligações possíveis de uma ecologia local e de uma ecologia global a partir de associações formuladas entre a sua Alemanha-natal e o destino das culturas indígenas nas suas diversas formas de conhecimento e envolvimento com o mundo natural. A partir da interpretação de Lévi-Strauss em *Mythologiques II: Du miel aux cendres* (1966), o filme começa

[96] Termo ligado às autoestradas interestaduais – *highways* – que haviam sido inauguradas nos Estados Unidos poucos anos antes da chegada de Paik ao país em 1964, que tornaram possível o desbravamento do imenso território americano, de um oceano a outro. Mas, igualmente, ligado à noção – *information superhighway* – relativo às redes de informação mundiais possibilitadas pela tecnologia, inicialmente pelo rádio, telefone, televisão, etc. e, posteriormente, pela Internet, que é denominada por esse nome. Curiosamente, em 1995 Paik criou uma obra com essa mesma designação – *Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska and Hawaii* – uma vídeo-instalação em 51 canais composta por imagens videográficas aceleradas, numa alusão aos flashes vistos da janela de um automóvel em movimento, rodeadas de *néons* delimitando os estados no mapa americano, mas, simultaneamente, lembrando os letreiros de motéis e *snack-bares* encontrados nas beiras das estradas – uma viagem pelo país possibilitada pela tecnologia através do seu entendimento da cultura e particularidades regionais.

[97] Celebrada como o *pulmão verde do mundo* pela capacidade das suas vastas florestas absorverem dióxido de carbono e gerarem oxigénio, a região da Amazónia é também hoje um ponto de apoio à controvérsia política, no sentido em que, enquanto as esferas públicas – europeia e norte-americana – têm manifestado, nas últimas décadas, uma crescente preocupação com as taxas de desflorestação que podem pôr em perigo a atmosfera global, as nações sul-americanas continuam a afirmar o seu direito de determinar por si próprias a utilização dos seus recursos nacionais (Heise, 2008, p. 91).





com uma voz feminina que narra em alemão um mito antigo dos *Tupi*[98], acerca da origem da alternância cosmológica entre a noite e o dia, bem como, a origem das espécies em que a existência dos animais surge por meio de um processo de alienação linguística: *Antigamente, a noite não existia. Era dia o tempo todo. A noite dormia sob as águas. Os animais também não existiam, pois, as próprias coisas tinham o poder da fala.* Porém, no clímax da história Tupi, os servos desobedientes da *Grande Cobra* abrem uma noz que deveriam manter intacta, e assim libertam a noite:

> *De repente a noite caiu e todas as coisas que estavam na floresta transformaram-se em quadrúpedes e aves; aqueles do rio transformaram-se em patos e peixes. O cesto transformou-se num jaguar, o pescador e a sua canoa transformaram-se em pato: a cabeça do homem adquiriu um bico; a canoa tornou-se o corpo, os remos, os pés* (Lévi-Strauss cit. Heise, 2008, pp. 93-94).

A partir desta narração inicial, consubstanciada na capacidade mitológica de metamorfose de uma coisa em outra, o espetador vê-se confrontado com um ecrã cheio de nomes de espécies em letras maiúsculas amarelas sobre um fundo preto, tanto familiares como desconhecidas (e.g. *SPECHT* – pica-pau; *KÜRBIS* – abóbora; *JAGUAR*; *MANIOK* – mandioca; *EIDECHSE* – lagarto; *URUBU*; *TONINA*; *COATI*), seguidos pelo título do filme e por um segundo ecrã cheio de nomes

[98] Conjunto de diversos povos que viviam ao longo da costa do território que hoje compreende o Brasil, originários de antepassados saídos há milénios do centro amazónico que se expandiram ao norte do rio Amazonas, ao sul pelo Paraguai, a este pelo Tocantins e a oeste pelo rio Madeira, que acreditavam descender de uma personagem mitológica chamada Tupi. Os povos indígenas vinculados aos Tupis são apenas aqueles que migraram para este e que, portanto, chegaram à costa este do continente sul-americano. Atualmente, os Tupis continuam espalhados por toda América do Sul, ocupando aldeias em diversos estados (e.g. Morro dos Cavalos em Santa Catarina, Mata Verde Bonita no Rio de Janeiro, Jaraguá em São Paulo, Tupinambá no Maranhão, Tupiniquim em Aracruz, no Espírito Santo, dentre outras, ocupando o Ceará, o Rio Grande do Norte, Pernambuco e Paraíba), mas, também, áreas urbanas, visto que as próprias cidades invadiram os territórios originais das aldeias ou surgiram delas, como no caso de São Paulo, descendente da aldeia de Tibiriçá.

Fig. 144 Lothar Baumgarten, *Ursprung der Nacht (Amazonas Kosmos)/Origin of the Night (Amazon Cosmos)* (1973-1977), Vídeo a cores de 16 mm transferido para Blu-ray e DCP, com duração de 102 min e som *surround*, Edição de 10 exemplares + 2 provas de artista, Exposição *Lothar Baumgarten: Amazon Cosmos* (2021), Galerie Marian Goodman, Paris, França. © Lothar Baumgarten; Marian Goodman Gallery, Nova Iorque, Paris & Los Angeles.

semelhantes ao primeiro que vão desaparecendo do ecrã um a um, até que reste apenas a escuridão (Heise, 2008, p. 94). A – *Nacht* – do título está aqui diretamente associada à extinção de espécies, mas, também, ao desaparecimento de várias dezenas de povos indígenas, cujos nomes são enumerados um a um no final do filme, onde Baumgarten irá regressar ao mito *Tupi*, agora através de uma voz masculina que declara – *nunca mais será dia para...* – um final que retira o significado de *noite* do seu contexto cosmológico original para um outro ligado à morte de culturas humanas inteiras (Heise, 2008, p. 94). No entanto, se este enquadramento pode levar alguém a esperar uma elegia cinematográfica documentando o declínio e o desaparecimento de partes do mundo natural, ou o desaparecimento paralelo das culturas nativas na Amazónia em resultado de processos de colonização e modernização, o filme depressa nos leva para um território visual diferente.

Apresentando-se, frequentemente, mais como uma sequência de *naturezas-mortas*, o filme passa de uma breve sequência onde vemos luzes de automóveis a passar a alta velocidade pela noite, para imagens filmadas à noite e durante o dia, em várias condições meteorológicas – sol, chuva, relâmpagos e tempestades – da suposta *paisagem amazónica*: reflexos de luz na água; correntes fluviais; constelações de nuvens em andamento; grandes planos de cascas de árvore, folhas, e troncos cobertos de musgo; ramos e enxames de insetos recortados contra o céu; répteis, coelhos e aves parcialmente filmados ou em movimentos tão rápidos que é impossível identificá-los com certeza (e.g. uma carapaça de tartaruga a emergir da

[98] Conjunto de diversos povos que viviam ao longo da costa do território que hoje compreende o Brasil, originários de antepassados saídos há milénios do centro amazónico que se expandiram ao norte do rio Amazonas, ao sul pelo Paraguai, a este pelo Tocantins e a oeste pelo rio Madeira, que acreditavam descender de uma personagem mitológica chamada Tupi. Os povos indígenas vinculados aos Tupis são apenas aqueles que migraram para este e que, portanto, chegaram à costa este do continente sul-americano. Atualmente, os Tupis continuam espalhados por toda América do Sul, ocupando aldeias em diversos estados (e.g. Morro dos Cavalos em Santa Catarina, Mata Verde Bonita no Rio de Janeiro, Jaraguá em São Paulo, Tupinambá no Maranhão, Tupiniquim em Aracruz, no Espírito Santo, dentre outras, ocupando o Ceará, o Rio Grande do Norte, Pernambuco e Paraíba), mas, também, áreas urbanas, visto que as próprias cidades invadiram os territórios originais das aldeias ou surgiram delas, como no caso de São Paulo, descendente da aldeia de Tibiriçá

Fig. 145 Lothar Baumgarten, *Ursprung der Nacht (Amazonas Kosmos)/Origin of the Night (Amazon Cosmos)* (1973-1977), Vídeo a cores de 16 mm transferido para Blu-ray e DCP, com duração de 102 min e som *surround*, Edição de 10 exemplares + 2 provas de artista, Exposição *Lothar Baumgarten: Amazon Cosmos* (2021), Galerie Marian Goodman, Paris, França. © Lothar Baumgarten; Marian Goodman Gallery, Nova Iorque, Paris & Los Angeles.



Fig. 146 Lothar Baumgarten, *Ursprung der Nacht (Amazonas Kosmos)/Origin of the Night (Amazon Cosmos)* (1973-1977), Vídeo a cores de 16 mm transferido para Blu-ray e DCP, com duração de 102 min e som *surround*, Edição de 10 exemplares + 2 provas de artista, Exposição *Lothar Baumgarten: Amazon Cosmos* (2021), Galerie Marian Goodman, Paris, França. © Lothar Baumgarten; Marian Goodman Gallery, Nova Iorque, Paris & Los Angeles.



água, um inseto a correr atrás de uma árvore, parte de uma cobra a serpentear pela erva, pássaros em pleno voo) (Heise, 2008, pp. 94-95).

Ao contrário dos tradicionais documentários sobre a natureza que se esforçam arduamente por trazer à tona até as criaturas mais elusivas, Baumgarten revelou-se mais interessado na metamorfose visual e na justaposição sugestiva do que em fornecer informações factuais: a câmara detém-se frequentemente em imagens que não transmitem qualquer informação específica de ordem ecológica ou biológica, em sequências deliberadamente desfocadas ou filmadas tão de perto que se torna difícil até identificar o objeto que se está a observar (Fig. 144). Mesmo planos ocasionais da ponta amarela brilhante do que o espectador presume ser o barco de borracha do operador de câmara assumem esta qualidade metamórfica, pois fazem lembrar o pescador e o seu barco a transmutarem-se juntos num pato, de acordo com o mito *Tupi* narrado no início do filme (Heise, 2008, p. 95). Mas, se as técnicas cinematográficas de Baumgarten minam deliberadamente as convenções associadas ao género do documentário, o mesmo acontece com os comentários verbais que acompanham o filme, fornecidos maioritariamente através de legendas que aparecem ao lado de determinadas imagens ou, na segunda metade do filme, ditas por uma voz masculina, em vez de serem exibidas visualmente (Heise, 2008, pp. 95-96). Enquanto algumas das legendas parecem fornecer simplesmente os nomes de algumas espécies botânicas ou fenómenos ecológicos (e.g. *Várzea*, *Epiphyten*, *Homarus vulgaris*, *Hevea brasiliensis*, *Ipecacuahna*), percebemos que as legendas raramente fornecem uma descrição direta do que as imagens mostram: algumas delas podem referir-se a propriedades ou comportamentos das espécies em questão, como a palavra *Kulturform* (*variante cultivada*) colocada ao lado de uma fotografia de juncos, ou *Polygamie* (*poligamia*) a acompanhar um grupo de garças; noutros casos, as legendas parecem metafóricas ou, curiosamente, separadas da imagem, como *Coca & Kakao* (*coca e cacau*) que aparecem justapostas a um rio acastanhado que transporta um barco rio abaixo, *Pfeffergericht* (*refeição preparada com pimenta*) que é sobreposta a um grande plano de uma poça de água cor de laranja-avermelhada com pedaços de detritos de cor mais clara espalhados sobre ela; ou *Jagdzauber-pflanzen* (*plantas mágicas de caça*) acompanhando uma imagem do que parece ser um pedaço de casca apodrecida ou folha manchada, possivelmente caída no chão; outras legendas como *geklopfte Melodie* e *gepfiffene Sprache* (melodia, batida, linguagem assobiada) podem referir-se ao mundo natural ou às práticas culturais dos humanos que o habitam e que no filme não aparecem visualmente (Heise, 2008, p. 96) (Fig. 145).

O autor utilizou ainda abreviaturas que permanecerão enigmáticas para a maioria, como *H.B.K.* que, de acordo com Baumgarten, refere-se a Humboldt e Bonpland, exploradores do mundo animal e vegetal da América do Sul no século XIX, e à *Hochschule der Künste* (*Academia de Artes*) à qual Humboldt estava filiado. Outros comentários referem-se mais abertamente à história colonial da região amazónica: como Francisco Orellana, conquistador espanhol que navegou por toda a extensão do Amazonas em 1542 e lhe deu o nome; enquanto *EL DORADO*, ironicamente combinado com uma superfície de água dourada pela luz do sol, realça o que interessava a Orellana e a outros viajantes europeus na região. Porém algumas legendas, são demasiado abstratas para permitir tais explicações, como *KLIMA* (*clima*), *GEGEND* (área) ou até *xi, xi, xi*, colchetes, parêntesis e diagramas elaborados de triângulos e círculos – símbolos e elementos visuais que derivam da análise estruturalista do mito indígena de Lévi-Strauss, e que reaparecem no filme sobrepostos a determinadas imagens, ainda que sem a estrutura explicativa subjacente aos mitos analisados pelo autor (Heise, 2008, pp. 96-97) (Fig. 146).

A acompanhar um certo grau de desorientação provocado pelas técnicas visuais e pela gestão do texto, a banda sonora sugere, igualmente, um cenário de selva – com o que parecem ser chamados de animais desconhecidos e rufar de tambores monótonos (Heise, 2008, p. 97). Mas, à medida que avançamos ao longo dos 102 minutos do filme, vamos gradualmente percebendo que afinal a paisagem simplesmente não se parece com a floresta amazónica. Embora a vegetação pareça estranha o suficiente, não exibe qualquer forma que não seja familiar ao hemisfério norte; da mesma forma, os animais vistos através de grandes planos ou da falta de foco, apontam para aves (como corvos, *galinhas-de-água* ou garças), répteis e anfíbios (como tartarugas, lagartos, cobras e sa-

pos), ou insetos – longe dos ícones do exotismo tropical (como macacos, papagaios, jaguares ou jacarés) (Heise, 2008, p. 97). Além disso, o filme dá cada vez mais pistas de que estamos muito longe de um ecossistema natural exótico e *intocado*, pois pedaços de lixo e acumulações de detritos começam a aparecer, poças de água são coloridas em tons que parecem derivar de contaminação industrial, aviões voam com alguma frequência, facas e uma panela são mostradas penduradas numa árvore, collants verdes cobrem a ponta de uma planta, paredes de tijolos aparecem atrás de algumas árvores e, numa cena, a câmara detém-se numa mesa de piquenique e quatro cadeiras permanentemente montadas para satisfação dos visitantes (Heise, 2008, p. 97). Apesar da beleza das imagens, a crescente sensação de que este não é realmente o tipo de retrato da floresta amazónica que o título, os nomes das espécies exóticas e a recitação do mito *Tupi* nos levaram a esperar é confirmada na última legenda do filme – *gedreht in den Rhein-Wäldern 1973-77* (*filmado nas florestas do Reno, 1973-77*) – momento em que nos é dada a confirmação definitiva de que este não foi realizado no Brasil, mas sim nas florestas ao longo do rio Reno, na Alemanha, não muito longe da cidade de Düsseldorf (Heise, 2008, p. 97). Porém, ao sobrepor ecossistemas geograficamente afastados – o Reno e a Amazónia –, permitindo-nos mover de um para o outo (visual e conceptualmente), aquilo que Baumgarten sugere, em ultima análise, é que já não podemos pensar nas duas paisagens como separadas uma da outra, mas *apenas como globalmente ligadas de múltiplas formas: através da troca e exploração económica, do turismo e das viagens (que remontam à exploração e colonização alemã, espanhola e portuguesa), da poluição ambiental, bem como, de uma beleza e estranheza naturais que o filme faz parecer universais* (Heise, 2008, p. 98). Uma sensação que é reforçada pelas legendas polilingues – escritas e faladas – que combinam o latim e o alemão com o português, e as formas indígenas de se referirem ao mundo natural, transmitindo uma sensação de paisagens brasileiras e alemãs que já não são autenticamente elas próprias, mas estão sempre alienadas de si mesmas (Heise, 2008, p. 98). Se as técnicas experimentais e *metadocumentárias* de Baumgarten nos seduzem a acreditar que podemos conhecer em detalhe um ecossistema local específico, aquilo que fazem é, na realidade, evocar uma revisão da nossa perceção

da realidade – pois, mesmo que as imagens fossem do lugar real que o autor nos quer fazer crer, o que nos dá a conhecer não poderia ser senão um outro local – um local mediado pela tecnologia a partir do ponto de vista do artista que apenas nos pode conduzir a uma sensação aparente de floresta amazónica. Isto é, um substituto simbólico do espaço real que ressoa e reverbera a partir das ruínas da sua forma anterior, da dissolução ou dispersão total ou parcial dos seus diversos elementos identitários (ou *extra-identitários*), outras possibilidades de existência para lá das dimensões dos lugares por si invocadas.

O mesmo acontece em *New Pictures from Paradise* (Fig. 147) do artista alemão Thomas Struth – uma série contínua de fotografias de florestas tropicais e selvas ao redor do mundo, iniciada em 1998 a partir de expedições realizadas à China, Japão, Austrália e Alemanha, e mais tarde, a partir de 2001 até 2007, ao Brasil, Peru, Havai e EUA que, em lugar de recuperar ou conquistar um *paraíso* aparentemente perdido, procurou, à imagem de Baumgarten, uma abordagem diferente à forma como a superfície da fotografia pode captar o nosso olhar, obrigando-nos a refletir sobre o modo como o *real* se constitui para nós na imagem de natureza e, sobretudo, a reconsiderar a nossa perceção das paisagens locais, bem como, a nossa construção imaginativa daquelas mais distantes. Mas, enquanto Baumgarten parece contar-nos uma história através da sua invocação de ligações ecológicas e culturais entre continentes, e do seu jogo com diferentes perspetivas e momentos históricos no encontro com o mundo natural, Struth, por sua vez, enveredou pela produção de fotografias não-discursivas de grandes dimensões que, apesar das informações delicadamente ramificadas, não fornecem nenhum contexto sociocultural a ser lido ou descoberto (Blank & Struth, 2007, pp. 111-112). De acordo com o artista:

> *embora as imagens estejam impregnadas de uma forte noção de 'tempo', são a-históricas. Vê-se uma floresta ou uma selva, mas não há nada a descobrir, nenhuma história a ser contada. Elas têm mais a ver com o 'eu'. O processo de visualização é complicado, e o espectador torna-se mais consciente, no que diz respeito*



Fig. 147 Thomas Struth, *Paradise 1: Daintree, Australia* (1998), Impressão Cromogénica, 232,7 x 185 cm, Exposição *Thomas Struth: New Pictures from Paradise* (1998-1999), Galerie Marian Goodman, Paris, França. © Thomas Struth; Marian Goodman Gallery, Nova Iorque, Paris & Los Angeles.

> *à forma como está a processar as informações, aumentando a sua consciência do 'aqui' e 'agora'* (Struth, 2025).

Trata-se, sobretudo, de incorporar um fenómeno da visão, um olhar que se perde na vegetação, apenas para ser lançado de volta sobre si mesmo como se colocasse o espectador no seu campo de ação (Reust & Struth, 2002) que, diante de uma espécie de parede de dados impenetráveis, visualmente repleta de planos de folhagem indiscriminada, não tem para onde se voltar senão para dentro – para uma absorção lenta, subjetiva e de difícil apreensão de todos os detalhes que não só modela a sua experiência perante a profundidade de campo, como, simultaneamente, o confina a um espaço de meditação (Blank & Struth, 2007, pp. 111-112) (Fig. 148). Nas palavras de Struth, *pode-se passar muito tempo diante das representações de 'Paradise' e, mesmo assim, ficar impotente no que diz respeito a saber como lidar com elas*, no sentido em que, devido à sua natureza *all-over* – onde todas as seções da superfície da imagem são tratadas de forma uniforme, sem um ponto de interesse dominante (numa reminiscência às linhas das pinturas de Jackson Pollock ou Brice Marden) – o espectador é confrontado com uma espécie de *espaço vazio de cheios* que proporciona um momento de quietude, reflexão e diálogo interior (Blank & Struth, 2007, pp. 111-112). Esta natureza consistente do *todo*, resultante da pura confusão de pormenores das suas imagens da selva pode, por isso, ser entendida como *membranas para a meditação* que enfatizam o *eu, tentando captar a presença do inconsciente no visível*, tendo em conta que, segundo o autor, *é preciso ser capaz de desfrutar desse silêncio para comunicar consigo mesmo – e, eventualmente, com os outros* (Reust & Struth, 2002).

Ainda que a maioria das imagens de Struth pretendam fugir à nomeação, categorização e identidade de um tempo, sítio ou território que representam, construindo um arquivo de *florestas supra-sítio* que se afastam das composições clássicas de paisagens com primeiros planos, vistas e horizontes (dissolvendo o ponto de fuga que a fotografia geralmente põe em foco), elas não deixam de veicular motivos ou elementos relacionados a uma cultura específica na qual se encontram. E, tal pode ser verificado, por exemplo, em propostas como:



Fig. 148 Thomas Struth, *Paradise 9: Xi Shuang Banna, Provinz Yunnan, China* (1999), Impressão Cromogénica, 269,4 x 339,4 cm, Exposição *Photographs become Pictures: The Becher Class* (2017), The Städel Museum, Frankfurt, Alemanha. © Thomas Struth.

Fig. 149 Thomas Struth, *Paradise 13: Yakushima, Japan* (1999), Impressão Cromogénica, 167,6 x 210,1 cm. © Thomas Struth; Marian Goodman Gallery, Nova Iorque, Paris & Los Angeles.





Fig. 150 Thomas Struth, *Paradise 15: Yakushima, Japan* (1999), Impressão Cromogénica, 187,3 x 294,6 cm. © Thomas Struth; Marian Goodman Gallery, Nova Iorque, Paris & Los Angeles.

Paradise 13 (1999) e *Paradise 15* (1999) realizada em Yakushima no Japão, que coloca em destaque o crescimento do musgo, pedras e árvores antigas, parecendo fazer referência à tradição dos jardins japoneses (Fig. 149-150); *Paradise 19* (1999) realizada nas florestas de pinheiros da Baviera na Alemanha, que parece inspirar-se na importância formativa do motivo da floresta – *Der Deutsche Wald* –, na arte e na literatura alemãs (Fig. 151); e *Paradise 24* (2001) ou *Paradise 29* (2006) realizadas nas florestas tropicais do Peru e do Brasil que parecem conectar-se com a ideia de uma exuberante cultura latino-americana (Fig. 152-153) (Struth, 2025). Em todos estes casos, os *fragmentos de paisagem* de Struth parecem romper com a perceção do espaço e tempo geográficos do objeto de representação, seccionando-o e transformando-se num quebra-cabeças de memórias de *lugar nenhum*, reconhecível e definível enquanto tal (Guasch, 2011, pp. 230-231) – que, se por um lado, não permitem distinguir ou reconhecer a identidade de um lugar específico, por outro lado, induzem a um movimento contínuo de *entrar* e *sair*, de *ir* e *vir* de um espaço para o outro, vagueando por zonas efémeras que só a fotografia poderia *congelar* enquanto marcas de um território (Ramos, Almeida & Loureiro, 2023c, p. 57). Como resultado, somos confrontados com imagens composta por uma plenitude de detalhes de informações extremamente densas de vegetação em estado *virgem* que:

> *rejeitam a imagem habitual de 'paraíso' como um jardim utópico, imaculado e fechado atrás de muros. Em vez disso, este paraíso é a natureza selvagem da selva, que surge como resultado de um crescimento descontrolado e indomável, representando uma pequena parte de uma ampla rede que se estende para além da nossa visão.* [Vestígios de natureza que] *não oferecem qualquer sensação de perspetiva ou profundidade* [mas, cuja] *expansividade de cada porção de selva que nos é apresentada evoca um sistema de crescimento abrangente que poderá continuar 'ad infinitum'* (Struth cit. Prix Pictet, 2025), fazendo de si um lugar outro – *lugares inconscientes* – que só podem ser adivinhados.



Fig. 151 Thomas Struth, *Paradise 19: Baverischer Wald, Germany* (1999), Impressão Cromogénica, 179,5 x 223 em. © Thomas Struth.





Fig. 152 Thomas Struth, *Paradise 24: São Francisco de Xavier, Brazil* (2001), Impressão Cromogénica, 218,5 x 279 cm. © Thomas Struth.

Fig. 153 Thomas Struth, *Paradise 29: Peru* (2005), Impressão Cromogénica, 157,5 x 247,5 cm. © Thomas Struth.



Fig. 154 Christiane Baumgartner, *Danish Blue* (2023), Kat. Ed. 250, Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 82,5 x 110 cm (imagem), 89 x 120 cm (papel). © Christiane Baumgartner.



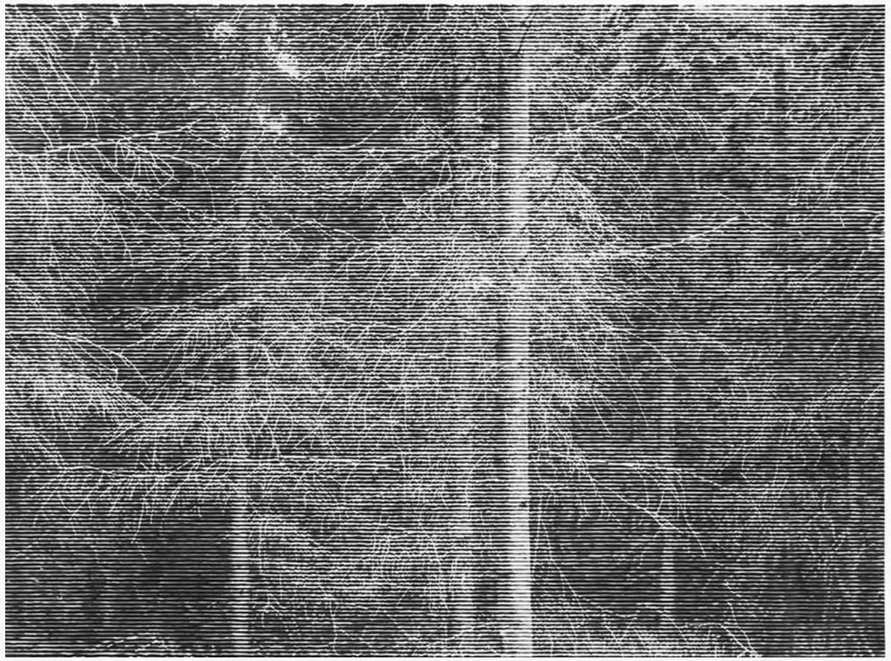
Fig. 155 Christiane Baumgartner, *West-strand* (2020), Kat. Ed. 229, Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 82,5 x 110 cm (imagem), 106 x 136 cm (papel). © Christiane Baumgartner.

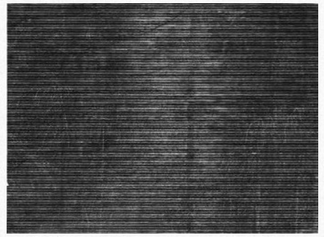
Nestes, a noção de *lugar* e a sua identidade encontram-se dissipadas. Porém, se no meio desse *caos harmónico* de paisagens pluralizadas captado pelo olhar fotográfico de Struth, as suas imagens de selva parecem evocar a infinitude imemorial desses espaços naturais *intocados* pela mão humana, elas não deixam de indiciar a presença sombria da tecnologia, como se tratasse de espaços que aguardam os efeitos desta, ou que, provavelmente, já reagem à sua atuação (Loureiro, 2016, pp. 100-101). Pois, contrariamente a Baumgarten onde a perspetiva indígena perdida é corrompida pelos elementos humanizados que vão surgindo à medida que nos encaminhamos para o final do seu filme, no caso de Struth, quando o autor fotografa estes espaços quase *virgens*, constituídos por uma vegetação densa e opulenta, e desprovidos de figuras humanas ou de qualquer marca da sua atuação ou identidade – estes passam a convocar, invariavelmente, essa presença humana que acolhe esse estado *a-cultural* da floresta tropical *arcaica* e *utópica* que interfere com a sua leitura, convocando uma espécie de – *estar diante de* – onde o espectador se inscreve simbólica e conceptualmente no território, ao mesmo tempo que arranca de si todo o tipo de *extratos* de sentido e significação (Hartmann cit. Friedrich-Sander, 2006, p. 380).

Procurando subverter o objetivo tradicional da câmara fotográfica e/ou videográfica, assente num *olhar global* ou numa visão *hiper-real* (vistas panorâmicas com um delineamento da linha do horizonte que tende a representar o infinito do mundo – como o fez o Renascimento), este gesto de apreender os diversos elementos que constituem e/ou contaminam um determinado sítio ou lugar por meio da reorganização da sua configuração, função ou do reposicionamento dos seus signos encontrou desafios para além dos tomados por Baumgarten e Struth. A obra da artista alemã Christiane Baumgartner, por exemplo, ultrapassou os planos aproximados ou desfocados, fragmentos de imagens e palavras soltas, sobrepostas e desconexas de Baumgarten, bem como, as fotografias seccionadas de uma *tela* de floresta ou selva de naturezas entrecruzadas, sem qualquer hierarquia ou estrutura para a experiência da observação de Struth, para explorar – a partir de formas contemporâneas de criação de imagens com tecnologias derivadas dos seus próprios vídeos e fotografias, misturadas com técnicas de gravura centenárias –



Fig. 156 Christiane Baumgartner, *Weddeort II* (2006), Xilogravura díptica sobre papel, 90 x 120 cm (imagem), 110 x 140 cm (papel). Cortesia: Christiane Baumgartner & Cristea Roberts Gallery, Londres, Inglaterra; © Christiane Baumgartner; VG Bild-Kunst Bonn e.V. 2021, Alemanha.





como a xilogravura pode transformar, mais exacerbadamente, os limites associados à perceção/representação.

Filmando os seus próprios vídeos, incluindo, ocasionalmente o ecrã da sua televisão ou do seu computador, a artista parte da transformação meticulosa de imagens por meio de processos digitais para distorcer e descaraterizar o carácter identitário do contexto no qual esses f*rames* se inserem, alterando o seu meio, sucessivamente, do vídeo para o *frame digital* e, por fim, para as suas enormes xilogravuras (Postiga, 2019, pp. 203-204). – Paisagens de ambientes urbanos, autoestradas, túneis rodoviários, turbinas eólicas, equipamento militar ou outros sinais de progresso tecnológico, mas, mais recentemente, do mundo natural e de fenómenos naturais (i.e. como o jogo de luz na água, o nascer e o pôr do sol e as vistas costeiras) (Fig. 154-155) – que compreendem padrões de linhas horizontais dilatadas e afiladas, formuladas no *Photoshop*, transferi-

das para placas de madeira que depois são cuidadosamente esculpidas com bisturis ou facas de cozinha cortadas e especialmente afiadas antes de serem impressas à mão em papel japonês ou, eventualmente, coreano (Trigg & Baumgartner, 2021).

Ao escavar os relevos das suas paisagens, Baumgartner produz uma outra linguagem que, no limite, emerge dessas linhas horizontais estreitamente espaçadas como um vestígio que é de carácter pictórico, reiterando a compreensão de um outro universo – subjetivo – o qual é acentuado pela deformação da imagem que se gera durante esse lado processual, onde a superfície da imagem apropriada passa toda ela a ser coberta por uma trama de ruído visual, muito similar à estática produzida pelas televisões antigas ou pela ação de fotografar um ecrã (Loureiro cit. Postiga, 2019, p. 204). De tudo isto, resulta uma espécie de *efeito moiré*[99] que a autora incorpora na sua estética – uma interferência visual entre o padrão visualizado da imagem e o padrão de *pixéis* que fazem parte do seu pontilhismo, que geram um terceiro padrão indesejado causado pela acumulação e/ou sobreposição desses múltiplos elementos, dessas duas grades de linhas sobre uma mesma superfície, originando uma distorção ótica que se traduz na obstrução e/ou redução da qualidade da imagem e, consequente, ruído visual para o utilizador, por negar-lhe partes da imagem ou do seu conteúdo, como que barrando a sua leitura. Porém, como refere Baumgartner numa entrevista para o *Studio Internacional* realizada em 2021 a propósito do seu novo corpo de trabalhos apresentado na *Cristea Roberts Gallery,* em Londres (Inglaterra), a linha horizontal que emprega nas suas obras *também tem a ver com a caligrafia, porque escrevemos na horizontal*, [o que] *dá a sensação de uma linha de informação, ou de uma li-*

[99] *Padrão moiré* (foneticamente *muarré*) é um padrão de interferência criado, por exemplo, quando duas estruturas sobrepostas – um padrão opaco com lacunas transparentes com outro padrão semelhante, mas diferente – apresentam movimento relativo entre si em referência a um observador, gerando um determinado padrão próximo a ondas, por meio da formação de franjas claras e escuras, denominadas *franjas moiré*. Estas estruturas são chamadas de retículos, telas ou grades, e normalmente são constituídas por linhas, faixas paralelas ou radiais, formando círculos ou elipses concêntricas ou mesmo pontos equidistantemente espaçados e não espaçados. Tal efeito tende a ocorrer quando tentamos visualizar numa televisão, por exemplo, um padrão através de outro, ou quando fotografamos cenas que envolvem detalhes repetitivos como linhas, pontos e cores numa mesma imagem.

Fig. 157 Christiane Baumgartner, *Wald bei Colditz V* (2014), Kat. Ed. 198-5, Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 90 x 120 cm (imagem), 110 x 140 cm (papel). © Christiane Baumgartner.

Fig. 158 Christiane Baumgartner, *Wald bei Colditz III* (2014), Kat. Ed. 198-3, Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 90 x 120 cm (imagem), 110 x 140 cm (papel). © Christiane Baumgartner.



Fig. 159 Christiane Baumgartner, *Wish you were here* (Kat. Ed. 228) (2020), Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 138,5 x 200 cm (imagem), 150 x 213 cm (papel). © Christiane Baumgartner.

nha de código – uma espécie de abstração à qual o nosso cérebro humano procura sempre dar sentido (Trigg & Baumgartner, 2021). E, de facto, é precisamente isso que acontece quando nos confrontamos com as suas imagens – se nos aproximarmos demasiado, as suas superfícies dissolvem-se numa massa abstrata de linhas estriadas e escuras, se nos afastarmos fundem-se novamente em paisagens reconhecíveis.

Embora nem sempre se perceba a existência ou não de um acontecimento nas suas imagens, muitas poderiam facilmente ser associadas ao fluxo do tempo ou do movimento – um caminho sinuoso na floresta (Fig. 156), árvores que parecem mover-se pela força do vento (Fig. 157-158), a agitação das ondas do mar (Fig. 160), vistas aparentemente infinitas (Fig. 161), as nuvens ou tempestades que recortam e rasgam o céu (Fig. 159, 162-163) – não só pelo modo como são captadas – isto é, desfocadas por terem sido fotografadas a objetos em deslocamento, transportando para dentro da imagem o movimento da câmara que indefine as suas formas – mas, simultaneamente, pelo segundo nível de informação que, posteriormente, lhes é acrescentado quando Baumgartner as fotografa a partir de monitores ou projeções que acabam por introduzir essa trama de ruído e interferência digital, fragmentando a imagem e aumentando a presença desses elementos aleatórios que interferem na sua natureza (Loureiro cit. Postiga, 2019, p. 2014). Mas, esse estado fugidio e instantâneo do *frame* acaba por ser como que *quebrado*, invertido e contrariado com a construção morosa e, sobretudo, lenta das suas xilogravuras, com todas as suas imprecisões e erros, que em lugar de uma banalização, converte a imagem numa presença quase religiosa, funcionando como uma reverberação ou um eco eterno do seu acontecimento original (Postiga, 2019, p. 204). Finalmente, contemplamos uma *paisagem listrada* que parece ter sido retirada de uma câmara em modo de visão noturna, que nos leva para esse lado de uma interferência de uma espécie de desconexão visual entre o aparato tecnológico e o ambiente representado – um misto entre realidade e ilusão que reforça esse lado mecanizado e impessoal da construção.

Trabalhando com a mesma lógica processual – de levar até ao limite a identificação daquilo que é representado, mediante a manipulação

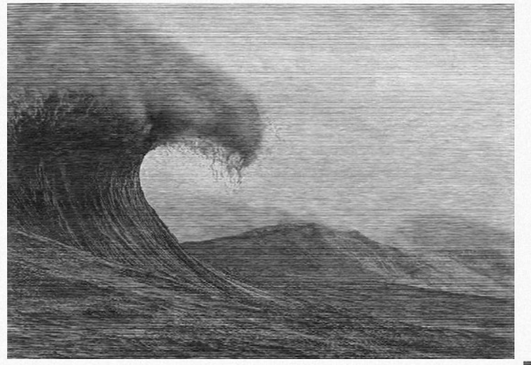


Fig. 160 Christiane Baumgartner, *The Wave* (Kat. Ed. 208) (2017), Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 140 x 200 cm (imagem), 150 x 210 cm (papel). © Christiane Baumgartner.



Fig. 161 Christiane Baumgartner, *Another Country* (Kat. Ed. 206) (2016), Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 119 x 160 cm (imagem), 141 x 180 cm (papel). © Christiane Baumgartner.





Fig. 162 Christiane Baumgartner, *Silver Rain I* (Kat. Ed. 224-1) (2019), Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 120 x 160 cm (imagem), 140 x 180 cm (papel). © Christiane Baumgartner.

Fig. 163 Christiane Baumgartner, *Silver Rain II* (Kat. Ed. 224-2) (2019), Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 120 x 160 cm (imagem), 140 x 180 cm (papel). © Christiane Baumgartner.

da imagem simbólica – encontramos, numa linha similar, os *JPEG* do fotógrafo alemão Thomas Ruff – uma série de fotografias iniciada em 2004 que – tal como as grelhas de linhas *autogeradas* e padronizadas utilizadas por Baumgartner – procurou investigar o modo como processos contínuos de compressão da imagem através de dispositivos computacionais podem condicionar a forma como interpretamos e lemos um determinado objeto/situação.



Fig. 164 Thomas Ruff, *Jpegs II* (2008), 1 de 7 impressões digitais pigmentadas (Ditone) sobre papel fotográfico, 90 x 120 cm (cada), Edição de 45 exemplares. © Thomas Ruff.

De facto, Ruff observou que manipulando digitalmente imagens online, utilizando um software de compressão de ficheiros *jpeg*, ocasionava a criação de uma informação incomum de *mosaicos* e estruturas coloridas que se sobrepunham à imagem original, suprindo e acrescentando-lhe, simultaneamente, informação (Postiga, 2019, p. 205):

> *Um dia, em 2000, estava a descarregar fotografias da internet e reparei que algumas delas estavam divididas em pequenos quadrados. Isto criou uma estrutura bastante pictórica e impressionista; e tornou partes do que costumava ser uma imagem feia numa imagem bonita. Pesquisei e descobri que o software de compressão de ficheiros JPEG era o responsável. Comecei a experimentar para ver se conseguia criar imagens inteiras como esta sozinho* (Ruff cit. Lossy, 2017).

Assim, sem utilizar uma câmara, recorrendo antes a um arquivo de imagens digitais descarregados diretamente da *Internet*, baseado em categorias amplas e vagamente definidas, incluindo paisagens idílicas, aparentemente intocadas, ou inversamente, cenas de conflito, catástrofes naturais ou espaços de manipulação e perturbação humana, deu início à produção da sua série *JPEGs* – ficheiros eletrónicos com baixa resolução que imprimiu a uma escala monumental para criar um *efeito pixelizado*, fragmentando a imagem ao ponto de torná-la incompleta, caótica, ocasionalmente pitoresca e, por vezes, quase abstrata (Zwirner, 2025) (Fig. 164-165).

Ao mostrar a estrutura oculta das suas paisagens digitais, exagerando os padrões de pixéis até se tornarem exibições sublimes geométricas de cores, Ruff não só acrescentou uma componente pictórica às suas obras (que é complementada pela grande dimensão das suas impressões, tradicionalmente associadas às pinturas históricas do século XIX), como, simultaneamente, refletindo sobre a natureza superficial com que as imagens são hoje tipicamente encontradas online, desafiou a nossa crença na precisão da fotografia como testemunha fiável dos acontecimentos (Zwirner, 2025 & Ballantyne-Way, 2016). Isto porque, como defende o autor, esta capacidade de a máquina preencher automaticamente as lacunas na imagem a cada tentativa de a comprimir ainda mais (Ruff & Somers, 2017) – assumindo-se como uma extensão do gesto autoral que toma uma série de decisões autónomas por si – veio introduzir um número infindável de ruído e informação falsa que, se por um lado, funciona como um complemento aos elementos que constituem o





Fig. 165 Thomas Ruff, *Jpegs II* (2008), 2 de 7 impressões digitais pigmentadas (Ditone) sobre papel fotográfico, 90 x 120 cm (cada), Edição de 45 exemplares. © Thomas Ruff.

documento original, por outro, distorce e suprime a informação a que este se destinava (Postiga, 2019, p. 207). É precisamente a isso que Ruff pretende dar visibilidade – a esse intervalo de incompreensão gerado quase autonomamente pelos processos de compactação da máquina que nos levam do mundo do documento fidedigno para o território da ficionalidade e da virtualidade, tanto da imagem como da memória (o processo gradual pelo qual recordamos uma síntese de acontecimentos, ao mesmo tempo que destruímos/apagamos uma parcela significativa da sua informação), aproximando-nos de uma espécie de *iconoclastia*, uma degeneração da figura provocada por parte dos dados algorítmicos da programação aos quais recorre para subverter a imagem inicial (Postiga & Loureiro, 2023, p. 658) que é, assim, transformada em realidade abstrata. Isto é – no lugar onde a informação é tratada como *anti-informação*, no sentido mais convencional da mensagem formada (Jevbratt cit. Postiga & Loureiro, 2023, p. 658). Nem factuais nem fictícias, as suas composições paisagísticas já não falam, por isso, do acontecimento real, mas são antes – um manto de signos em ruínas – testemunhos de narrativas facilmente perdidas no fluxo de informação da sociedade mediática de massas (Zwirner, 2025), considerando que o *JPEG é hoje o formato de transferência de imagem mais partilhado e utilizado no mundo, e a sua prevalência universal é o ADN unificador que liga a maioria das imagens digitais* (Ballantyne-Way, 2016). Em conjunto, criam um compêndio enciclopédico da cultura visual contemporânea que aborda ativamente a história da pintura de paisagens, incorporando, ao mesmo tempo, os domínios da abstração e da figuração onde o observador, procurando uma forma de interpretar os elementos distorcidos pela compressão da máquina, se perde nessa informação que de algum modo desconhece (Lossy, 2017). Mas, se como atestam as imagens de Ruff, o mundo natural parece ter sido *comido vivo* pela cultura mediática, o artista americano Matthew McCaslin gostaria que considerássemos a possibilidade de recuperar uma *experiência perdida* da natureza por meio de uma nova *experiência sublime* de simulação visual, projetada na combinação do organicismo e espetáculo exuberante com tecnologias baseadas no vídeo ou na televisão (Decter, 1996, p. 105). Partilhando um interesse similar ao de Ruff na questão da *teatralidade* e da *natureza mediatizada*, projetou um retorno a esse estado de união com a natureza, mediante a justaposição dos seus fenómenos naturais com a função e a estética dos equipamentos eletrónicos (Decter, 1996, p. 106). Assim, em 2008, a propósito da sua primeira exposição a solo na *Brandstrom Stockholm Galleri,* situada em Estocolmo, na Suécia, McCaslin levou consigo para dentro do espaço expositivo – *Wallflower* (2008) (Fig. 166) – uma versão atualizada da vídeo-instalação *Bloomer* (1995) produzida na década anterior, que consistiu num conjunto de 5 monitores montados na parede, exibindo flores coloridas explodindo em floração, produzidas com recurso a fotografias em *time-lapse* que depois acelerou a uma velocidade *não-natural*, transformando sem esforço a fisicalidade prosaica dos objetos florais num ciclo infinito de beleza delirante (Contemporary Art Library, 2008).



Fig. 166 Matthew McCaslin, *Wallflower* (2008), produzida para a sua primeira exposição a solo *Chance Discovery* (2008), na Brandstrom Stockholm Galleri, Estocolmo, Suécia, Monitores de televisão, DVDs, cabos e hardware elétrico, Dimensões variáveis (monitores: 38 x 33,5 x 8,5 cm cada). Vista da exposição *In Living Memory* (2019), Oliver Sears Gallery, Emo Court, Laois, Irlanda. © Mathew McCaslin & Oliver Sears Gallery, Dublin, Irlanda.





Fig. 167 Peter Fischli & David Weiss, *Untitled (Flowers)* (1998), Fotografia, Impressão lambda, 125 x 190 cm (cada), Tate, Londres, Inglaterra. © Peter Fischli/David Weiss; Cortesia: Galerie Eva Presenhuber, Zurique, Suíça; Coleção: Deutsche Börse Photography Foundation, Frankfurt am Main, Alemanha.

Fig. 168 Peter Fischli & David Weiss, *Untitled* (1998), Fotografia, Impressão lambda, 125 x 190 cm (cada), Deutsche Börse Photography Foundation, Frankfurt am Main, Alemanha. © Peter Fischli/David Weiss; Coleção: Deutsche Börse Photography Foundation, Frankfurt am Main, Alemanha.

A partir desta matriz orgânica de ecrãs de televisão e emaranhados de fios e cabos serpenteando pelo chão da galeria e subindo para tomadas suspensas, como uma espécie de vegetação rasteira (aqui, eletrónica) que circunda esse *jardim mecânico* (Ross, 1998, pp. 6-7) – McCaslin criou uma *paisagem metafórica* formulada pelos emblemas físicos residuais da nossa cultura televisiva coletiva para transmitir imagens através da *janela* da tela para o espaço, cujo principal objetivo passou por explorar a nossa condição contemporânea de isolamento e ligação simultâneas com o território da natureza (Decter, 1996, p. 106). Isto é, a experiência com o mundo fora da existência murada, mas, conectada, que o artista manipulou não só para maximizar o prazer visual de assistirmos a esse fenómeno de desabrochamento natural, mas, sobretudo, como forma de enfatizar a nossa relação conflituosa com a paisagem envolvente que é hoje, na nossa era de permanente impacto digital, inevitavelmente, mediada pela tecnologia (Contemporary Art Library, 2008).

Também os artistas suíços Peter Fischli e David Weiss colaboraram de 1979 a 2012 num conjunto de obras que celebra, com muito humor e inteligência, a pura banalidade da existência quotidiana, dando corpo ao seu gosto pelo comum através de motivos florais (Fig. 167-170) – mais de 100 retratos de flores em *close-up* deslumbrantemente coloridos de inúmeras plantas de jardim em flor ou em vários estágios de decomposição (Spector, 2025). Deliberadamente decorativas, as suas imagens de flores concebidas no espírito da fotografia amadora tanto no tema como no estilo, empregaram a técnica de *dupla exposição* – duas ou mais fotografias sobrepostas umas às outras e mostradas em simultâneo, criando um efeito visual hipnotizante e *caleidoscópico* deliberado da *natureza em progresso* (Matthew Marks Gallery, 1999), a partir de um rolo inteiro de filme produzido num jardim de rosas suburbano que, posteriormente, foi rebobinado e novamente reutilizado na recolha de novas imagens num parque em Zurique (Spector, 2025).

O efeito espetacular destas projeções sem trilha sonora advém precisamente do facto de cada slide, dissolvendo-se lentamente no seguinte, provocar uma fusão contínua de cores e formas que dão origem a *híbridos belo-absurdos (...) cornucópias pictóricas (...)* [que] *descrevem lugares e experiências que se qualificam como decididamente idílicas* (Avgikos, 2006), com a

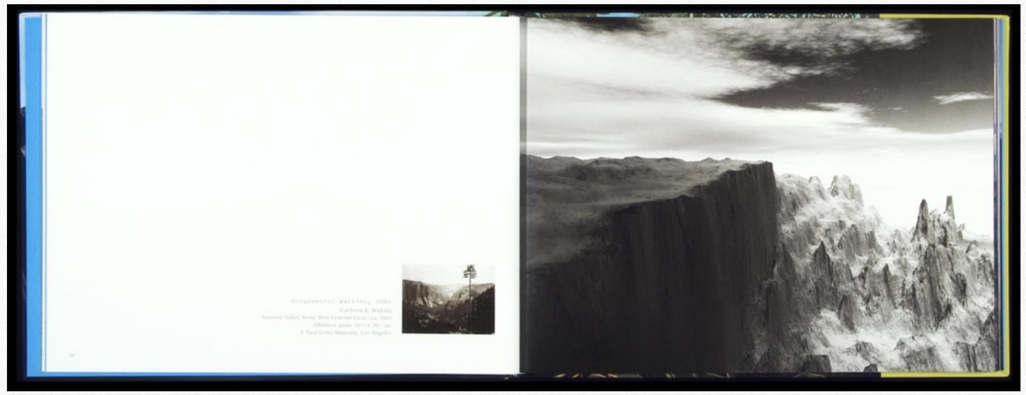


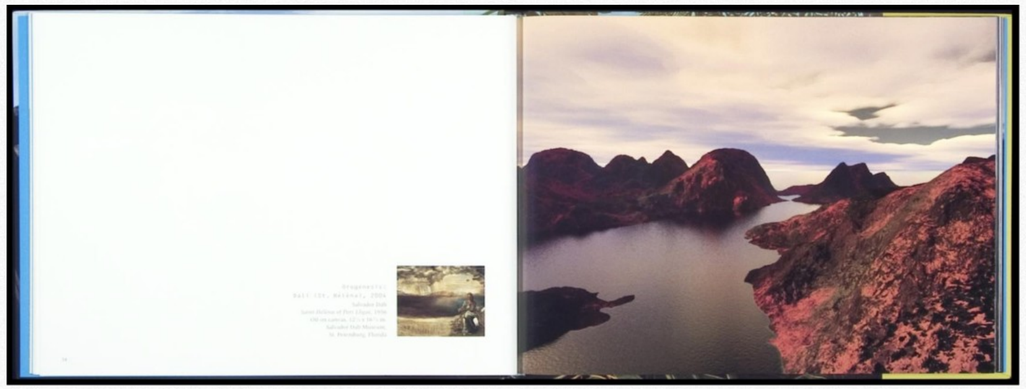
Fig. 169 Peter Fischli & David Weiss, *Untitled (Flowers)* (1997-1998), Fotografia, Impressão a jato (1 de 111), 74 x 107,4 cm (cada), Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, EUA. © Peter Fischli/David Weiss & Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, EUA.

ressalva de que os seus quadros florais nos fazem revisar temas que oscilam entre *a beleza e a banalidade bestial, a contingência e a manipulação, a arte e a natureza, a provocação e a decoração* (Deutsche Börse Photography Foundation, 2025), pondo em xeque a nossa perceção da realidade, *entre o que é real, o que é ideal – e o que não é* (Avgikos, 2006). Destacando os lentos processos de desenvolvimento na vida das flores, cogumelos e plantas, as suas representações narrativas desenterram e analisam facetas do *lugar-comum* num mundo onde a velocidade e a mudança tornaram-se fundamentais, fazendo-nos olhar para a realidade de uma outra maneira, onde a *banalidade da cultura quotidiana torna-se misteriosa, enquanto o mistério se transforma em banalidade* (Groenenboom & Borja-Villel, 2000). Pois, *com o olhar de um inseto que se aproxima de um mar de flores, ficamos deslumbrados com a riqueza de formas e cores. Somos voluntariamente atraídos pelo turbilhão da sedução ótica e encontramos prazer nas cores kitsch e na beleza banal* (Schumacher & Kelley, 2025).



Fig. 170 Peter Fischli & David Weiss, Vista da exposição *Visible World* (2000), Curadoria de Roland Groenenboom e Manuel J. Borja-Villel, MACBA – Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona, Espanha. © Fotografia: Miquel Bargalló.





Neste ponto, é certamente manifesto que a decorrência da flexibilidade oferecida pelas novas tecnologias permitiu transpor as fronteiras do visível para testar novas possibilidades de modificações infinitas na estrutura da imagem, em lugar de simplesmente representar o real ou figurar aquilo que é visível – o que revelou ser um denominador comum a todas as propostas até aqui apresentadas que, como vimos, por meio da interferência do computador ou de softwares de manipulação virtual, produziram uma nova ficção para o observador. Com *Orogenesis* (2002-2006), o artista e fotógrafo espanhol Joan Fontcuberta dá um passo mais à frente nesta discussão em torno dos paradigmas relacionados com a representação, a natureza dos signos e a relação das imagens com o mundo real – leia-se, a imagem tradicional em transição para as novas plataformas – ao apresentar aquilo que definiu como *lansdcapes of landscapes* – paisagens derivadas de representações de paisagens, como veículo para questionar não só a prática da fotografia contemporânea, mas, simultaneamente, a construção histórica de pressupostos sobre o tema (Watson, 2015). Recorrendo a um software de imagem tridimensional desenvolvido para fins científicos e militares – designado de *Terragen* – destinado à renderização 3D de grandes áreas de potenciais campos de batalha, tendo por base apenas dados cartográficos – Fontcuberta criou visualizações fotorrealistas de paisagens a partir de imagens canónicas retiradas da história da arte – de autores como Paul Cézanne, Henri Rousseau, Georges Braque, Carleton E. Watkins, Wassily Kandinsky, Gustave Courbet, Salvador Dalí, William H. Jackson, William Turner, André Derain, de entre outros (Fig. 171-172) – ou, por vezes, fotografias de partes do seu próprio corpo (Fig. 173-174), contrariando o fim para o qual o programa foi concebido (Wolff, 2005). Esta substituição de uma imagem cartográfica por uma outra paisagem referencial original emprestada do passado permitiu ao artista enganar o software, introduzindo-lhe a ideia de que a superfície da representação fotográfica pode ser codificada da mesma forma que um mapa. – Um *ato de batota, enganoso* que, se por um lado, veio interromper um processo estabelecido dentro de um vocabulário visual de termos limitados a elementos naturais (como montanhas, oceanos, vales, vulcões, rios ou similares), por outo lado, deu lugar a novas possibilidades dentro das já programadas pelo sistema, no-

Fig. 171 Joan Fontcuberta, *Orogenesis: Watkins* (2004), Fotografia gerada a partir do processamento algorítmico de dados cartográficos (*Terragen*), tendo por base o autor/obra: Carleton E. Watkins, *Yosemite Valley from the 'Best General View'*, Califórnia (1865-1866), Impressão em prata de albumina, 41,3 x 52,1 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, EUA. © Fotografia: Joan Fontcuberta.

Fig. 172 Joan Fontcuberta, *Orogenesis: Dalí (St. Helena)* (2004), Fotografia gerada a partir do processamento algorítmico de dados cartográficos (*Terragen*), tendo por base o autor/obra: Salvador Dalí, *Sainte Hélène à Portlligat* (1956), Óleo sobre tela, 31 x 42 cm, The Dalí Museum, St. Petersburg, Flórida, EUA. © Fotografia: Joan Fontcuberta.



meadamente, variações imprevisíveis, geografias alteradas e ilusórias onde *uma paisagem é reciclada por outra paisagem. (...)* [pressionando] *a tecnologia a emergir do seu próprio inconsciente* (Feustel & Fontcuberta, 2010).

Os espaços ocupados pelas suas narrativas imagéticas ficcionais foram submetidos a um processo que Fontcuberta chamou de – *orogenia* — que pode ser definido como o ramo da geografia que estuda os movimentos da crosta terrestre, especialmente aqueles que contribuem para a formação de montanhas. Mas, embora estes princípios de topografia e reconhecimento tenham sido reunidos sob um único título abrangente de mapeamento ou cartografia para se referir aos processos geológicos que norteiam a formação de diastrofismos ocasionados pelas placas tectónicas e fenómenos naturais, como o próprio dará conta, também pretendeu apontar para a artificialidade, e mais precisamente, para a ideia de - *natureza artificial* – no sentido em que, desafiando o nosso sentido de conhecimento, as suas elaboradas *fraudes fotográficas* nos compelem a refletir sobre a sua ideologia inerente, e a duvidar sobre a veracidade da sua real existência ao mesmo tempo em que podemos reconhecê-la dentro do nosso contexto cultural (Watson, 2015). Para demonstrar o quão reconhecíveis estas imagens de origem canónica realmente são, criando igualmente uma rota acessível para o significado da obra de arte, Fontcuberta indexou – como uma função da computação que auxilia a navegação – uma versão reduzida da obra original ao lado das suas imagens geradas pelo computador, as quais fez acompanhar-se dos títulos de cada obra individual, bem como, do nome do criador da imagem da paisagem de origem, implicando uma forma de colaboração ou conluio com o original, e uma aceitação do papel da cópia e da apropriação como uma prática visual viável (Watson, 2015) (Fig. 175-177). Porém, ao invés de *re-fotografar* a informação original da imagem por si selecionada – como o fizera a artista e fotógrafa americana Sherri Levine no seu famoso *After Walker Evans: 2* (1981) – aquilo que o autor fez foi *reprocessar* os seus dados originais, fazendo do antes e do depois duas realidades diferentes onde, na maioria das vezes, a imagem final tem pouca semelhança estrutural com a sua antepassada, ainda que permanecendo sempre os vestígios da sua existência primeira (Watson, 2015).

Fig. 173 Joan Fontcuberta, *Orogenesis: Nipple* (2004). Fotografia gerada a partir do processamento algorítmico de dados cartográficos (*Terragen*), tendo por base o corpo do autor (mamilo). © Fotografia: Joan Fontcuberta.

Fig. 174 Joan Fontcuberta, *Orogenesis: Hand* (2003), Fotografia gerada a partir do processamento algorítmico de dados cartográficos (*Terragen*), tendo por base o corpo do autor (mão). © Fotografia: Joan Fontcuberta.

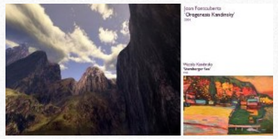


Fig. 175 Joan Fontcuberta, *Orogenesis: Kadinsky* (2004), Fotografia gerada a partir do processamento algorítmico de dados cartográficos (*Terragen*), tendo por base o autor/obra: Wassily Kadinsky, *Starnberger See* (1908), Óleo sobre tela, 63 x 97,5 cm, Tate Modern, Londres; Inglaterra. © Fotografia: Joan Fontcuberta.

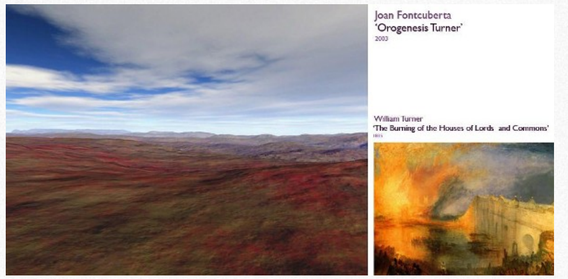
Com esta transformação de uma representação idealizada de uma paisagem proveniente de práticas ancestrais da história da arte numa outra representação idealizada, Fontecuberta pretendeu não só retomar os modelos de *paisagem ideal*, *idílio pastoral* ou *sublime romântico*, oferecendo ao espectador uma homenagem à *natureza selvagem* e imponente, cuja dimensão dramática reside numa *glorificação das montanhas como símbolo de realização espiritual e de purificação* (Feustel & Fontcuberta, 2010). Como, simultaneamente, ao exagerar esse sentimento, procurou parodiar esse *sentido excessivo de drama que leva a uma sensação de kitsch, ou faz lembrar as paisagens a-históricas dos jogos de computador pelos quais os jogadores viajam em busca de aventuras pré-determinadas* (Feustel & Fontcuberta, 2010). – O resultado é uma visão utópica altamente estereotipada, repleta de contradições que, mesmo sugerindo um retrato fiel da natureza que celebra a sublimação da beleza estética e a aparente libertação de qualquer interferência humana, revela, por sua contraparte, a artificialidade da mão do artista trazida pelo software de projeção 3D fantasiando com o mundo natural (fator que caracteriza também as obras que as originaram), demonstrando *que a representação da natureza já não depende da experiência direta da realidade, mas* [provém] *da interpretação de imagens anteriores, de representações já existentes.* [E, portanto], *a realidade não precede a nossa experiência, mas resulta de uma construção intelectual* (Feustel & Fontcuberta, 2010) – que no caso de Fontcuberta colocou nas mãos de *Terragen* o controlo do processo criativo. Ao desligar-se da autenticação da experiência e das conexões físicas geradoras das paisagens:

> *'Orogenesis' exibe paisagens para além da influência do tempo, congeladas numa era geológica incerta, sem qualquer vestígio de cultura ou civilização. Não há nelas eco, nem vozes ou gritos que tenham desaparecido na continuidade da vida e do esquecimento. Não há nada para celebrar (...) nada para recordar. Uma espécie de terreno de 'grau zero'. (...) são paisagens sem memória – com exceção da memória da arte* (Feustel & Fontcuberta, 2010).

Um mapa real de um cenário inexistente, desconhecido e deslocado da sua referência no tempo que, não tendo analogia na realidade, nos incita a *repensar o paradoxo inerente à visão destas obras como reais e ficcionais, como a memória da obra de arte e o esquecimento remapeado dessa obra* (Keller cit Watson, 2015). Isto significa que o ato de visualização se torna uma incógnita – pois, ao não se referir a nenhum lugar na Terra, mas a uma experiência de locais mapeados que não são socialmente reconhecidos (Smith cit. Foster, 1996a, p. 206) – os seus modelos virtuais de natureza inventada põem em causa as formas como lemos, vemos, percebemos e chegamos ao conhecimento do mundo, obrigando-nos a tomar consciência de que *qualquer representação, mesmo fotográfica, apenas constrói uma ideia imagética do real* (Kember cit. Watson, 2015). Ou, como afirma Fontcuberta (2011) nunca são completamente verdadeiras, mas algo que oscila entre o real e o irreal, o familiar e o *alienígena*, uma vez que *já não captam memórias a guardar, mas mensagens a enviar e trocar: tornam-se puros gestos de comunicação, cuja dimensão pandémica responde a um amplo espectro de motivações* que vão desde os jogos de sedução, aos rituais comunicacionais das novas subculturas urbanas, ao desejo lúdico e auto-exploratório de nos reinventarmos e nos aventurarmos num mundo paralelo, no qual a realidade se pode curvar em grande parte aos nossos desejos.

Fig. 176 Joan Fontcuberta, *Orogenesis: Turner* (2003), Fotografia gerada a partir do processamento algorítmico de dados cartográficos (*Terragen*), tendo por base o autor/obra: William Turner, *The Burning of the Houses of Lords and Commons* (1835), Óleo sobre tela, 92 x 123,2 cm, The Cleveland Museum of Art, Ohio, EUA. © Fotografia: Joan Fontcuberta.

Fig. 177 Joan Fontcuberta, *Orogenesis: Derain* (2004), Fotografia gerada a partir do processamento algorítmico de dados cartográficos (*Terragen*), tendo por base o autor/obra: André Derain, *The Grove* (1912), Óleo sobre tela, 116,5 x 81,3 cm, Hermitage Museum, São Petersburgo, Rússia. © Fotografia: Joan Fontcuberta.





Desde estratégias de construção que condicionam a própria formação da imagem e do seu conteúdo, a processos de compressão da máquina e do dispositivo computacional, ou narrativas ficcionais apoiadas por documentos e objetos que subjetivizam as sensações e compõem realidades e expressões imateriais, dotando as imagens de um novo sentido, um novo olhar e/ou discurso – todos os exemplos mencionados deram aso à formação de uma poética incerta e desestabilizadora, assente numa ideia de *falsificação imagética* como estratégia criativa para compor as suas imagens de maneira, enganosamente, similar ao mundo natural. Porém, este impulso da simulação por via de softwares que dependem de diversas tecnologias computacionais, inclusive fotográficas, encontrou um prolongamento contínuo não apenas na questão da construção/desconstrução da imagem, mas, igualmente, na formulação de outros mecanismos percetivos – máquinas que, misturando os mais diversos mídias sonoros, visuais, táteis e textuais, procuraram apresentar o artifício da natureza a partir de ambientes físicos reais facilitados pela eletrónica. Um projeto que fez muito bem esta ponte entre o espaço virtual e o espaço da instalação foi o famoso – *Telegarden* (Fig. 178) – desenvolvido em 1995 na *University of Southern California* (Los Angeles, EUA) pela dupla americana composta pelo artista e investigador na área da robótica e da automação Ken Goldberg e o artista Joseph Santarromana que, juntamente com toda uma equipa de investigadores, desenvolveram um braço robotizado colocado no meio de uma plataforma metálica circular organizada no formato de um pequeno canteiro com cerca de 50 cm de profundidade e quase 2 metros de diâmetro, que teve como principal objetivo proporcionar aos seus usuários a visualização e interação com um jardim remoto real repleto de plantas vivas através de um *interface* intuitivo de controlo do *braço-robô* ligado diretamente à Internet, equipado com um sensor de vídeo e apêndices para fornecer as substâncias materiais necessárias à vida das plantas (água e sementes) (Goldberg, 2025 & Lopes, 2010, p. 39). Acessível a qualquer pessoa online munida de um computador, no primeiro ano em que foi disponibilizado ao público, em 1995, registou mais de 9.000 membros espalhados por todo o mundo – *jardineiros-virtuais* que, visitando regularmente o site, ajudaram a cultivar, regar e monitorar o progresso das sementes por meio dos movimentos da



Fig. 178 Ken Goldberg & Joseph Santarromana, *The Telegarden* (1995-2004), Instalação de arte em rede, Braço robótico industrial *Adept-1* controlado online, Digital Media Museum of the Ars Electronica Center, Linz, Áustria. © Co-diretores: Ken Goldberg & Joseph Santarromana; Equipa do projeto: George Bekey, Steven Gentner, Rosemary Morris, Carl Sutter, Jeff Wiegley, Erich Berger; Equipa eletrónica: Erich Berger, Gerold Hofstadler, Thomas Steindl, Gerfried Stocker; Arquivista: Hannes Mayer; Fotografia: Robert Wedemeyer.

armadura robótica programada para dar acesso a diferentes pontos de vista, permitindo escolher o sector do jardim a ser intervencionado (Goldberg, 2025 & Lopes, 2010, p. 39).

Com o seu braço giratório sempre pronto para executar as ordens dadas por estes novos *ciber-jardineiros*, o robô tornou possível explorar e cuidar deste canteiro florido à distância sem ser necessário deslocar-se ao local onde estava situado, uma vez que, por via da navegação no *website*, conseguiu entrar virtualmente nas casas dos utilizadores, fornecendo-lhes informações e instruções sobre o seu estado e cuidados, bem como, orientando-os, se solicitado, para as práticas gerais de jardinagem (Gatti, 2010). De um ponto de vista técnico: a imagem que aparece no ecrã é uma vista de cima simulada do jardim em tempo real – um gráfico abrangente do braço robótico captado na sua posição móvel; ao lado deste esquema, vê-se a imagem real da parte do jardim tornada visível pela câ-

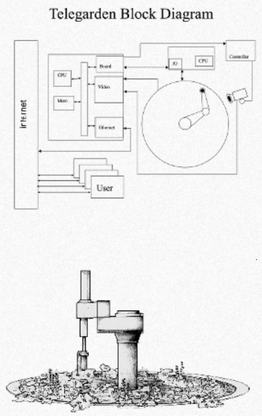


Fig. 179 Ken Goldberg & Joseph Santarromana, *The Telegarden* (1995-2004), Diagrama geral do programa exibido na página Web, em tempo real. © Ken Goldberg & Joseph Santarromana.

mara de vídeo posicionada na extremidade do braço; clicando em qualquer ponto do gráfico, o robô desloca-se para a posição indicada pelo utilizador e tira uma fotografia instantânea que, passados alguns segundos, é tornada visível no ecrã pelo sistema (Gatti, 2010) (Fig. 179-180).

Adicionalmente, foi ainda acrescentada a possibilidade de todos os usuários, incluindo convidados ocasionais, puderam comunicar entre si, partilhar opiniões, discutir políticas cooperativas e agir em comunidade, graças a um sistema de *chat online* chamado *Village Square* que visou promover este diálogo de troca de informações e comentários sobre o jardim ou outros temas (Kac, 1997, p. 66). Porém, para aqueles que decidiram tornar-se membros ativos, as suas oportunidades de ação e participação viram-se aumentadas, já que os privilégios práticos relacionados com o cuidado do jardim – como seminários, direitos de irrigação, monitorização do crescimento das plantas e vantagens de natureza técnica, ligadas à produção da imagem visual do jardim – só foram concedidos apenas a todos aqueles que concordaram em partilhar os seus endereços de e-mail com outros membros da cooperativa, de modo a que esta, registando as atividades dos usuários em *logs*[100], se pudesse autogovernar (Gatti, 2010). Além disso, os privilégios de cultivo foram igualmente concedidos com base no número de contactos realizados, atestando o real apego ao jardim, e no registo como membro por um determinado período (Gatti, 2010).

Na sua conjuntura, podemos dizer que a obra criou um jardim físico como um ambiente para encenar a interação social e a comunidade no espaço virtual, materializando a ideia de comunhão comunicacional entre ambos os mundos – o real e o computacional (Kac, 1997, p. 66). Ao introduzir um elemento incontrolável e não programado, assente numa componente orgânica composta por uma dinâmica biológica de crescimento lenta que, ao contrário da alta tecnologia da *web* (o meio de comunicação ubíquo, cuja velocidade garante o fluxo contínuo e constantemente atualizado de informação) não pode ser comprimida nem acelerada, Goldberg não teve como propósito fazer do *Telegarden* um substituto da verdadeira jardinagem, mas apresentá-lo como *uma alternativa válida e parceira do real*, um incentivo para a redescoberta desta prática quanto de novos modos de interpretar a navegação mais recente, porém, já familiar da Internet, numa troca recíproca, uma apoiando a outra (Gatti, 2010). Até porque, mesmo que recorrendo a um rato, um ecrã de computador ou à internet, o cultivo do jardim revelou ter as suas próprias exigências[101], sendo inevitável uma ação direta no local por parte de uma equipa de assistentes, tendo em conta que o conjunto de ações acionáveis via internet que o robô poderia realizar era limitado (Gatti, 2010). Esta simbiose entre diversos fatores tecnológicos (informática, robótica, internet, telepresença) e orgânicos (vegetação) foi interpretada ironicamente pelo artista que afirmou que: *Um jardim foi criado para ser um refúgio da tecnologia. Os robôs foram criados para ir a lugares perigosos – lugares onde não queremos estar. Portanto, enviar um robô para um jardim é provavelmente a aplicação mais absurda da telerrobótica!* (Goldberg cit. Gatti, 2010)

O projeto tornou-se tão celebrado que durante o verão de 1995 foi apresentado nas principais exposições internacionais de arte e tecnologia digital, entre as quais a *SIGGRAPH '95*, em Los Angeles, EUA, alcan-





Fig. 180 Ken Goldberg & Joseph Santarromana, *The Telegarden* (1995-2004), Vista geral do programa exibido na página Web, em tempo real. © Ken Goldberg & Joseph Santarromana.

[100] Em computação, *log de dados* é uma expressão utilizada para descrever o processo de registo de eventos relevantes num sistema computacional. Os *arquivos de log* são arquivos de dados (geralmente baseados em texto) gerados por *software* (e.g. dispositivos, redes, aplicativos e sistemas operacionais) que contêm informações sobre as operações, atividades e padrões de uso de uma determinada aplicação ou servidor, permitindo restabelecer o estado original de um sistema em caso de falha, dando ao administrador um registo detalhado de todas as suas ações antes do incidente ocorrer. Normalmente, eles incluem um registo histórico de tudo o que aconteceu num ambiente, fornecendo dados essenciais sobre eventos, processos, segurança, métricas de desempenho e atividade do utilizador, juntamente com dados descritivos adicionais, como carimbos de data/hora, para contextualizar essas informações. Facilmente acessíveis e onipresentes, os *dados de log* são críticos para solucionar problemas do sistema, resolver incidentes de segurança e obter *insights* sobre o comportamento do usuário.

[101] E.g. – o ambiente deve manter uma temperatura constante e uma iluminação regular, composta por luz solar e luz produzida artificialmente por lâmpadas, durante quinze horas por dia; – a manutenção periódica também é necessária, nomeadamente, sacha, poda e transplante quando o crescimento se torna demasiado denso; – de seis em seis meses é indispensável uma substituição completa do solo, uma operação que, se por um lado, facilita o controlo dos componentes mecânicos da instalação que, inevitavelmente, se desgastam, por outro lado, permite a modernização do aparelho informático (Gatti, 2010).

çando igualmente o primeiro lugar no *Festival of Independent Visual Arts* (*FIVA*) pela sua utilização envolvente da *Web*, reunindo um grupo internacional de estranhos para explorar e nutrir a natureza, partilhando um mesmo jardim. Quase um ano depois, em setembro de 1996, foi transferido fisicamente para o *lobby* do *Digital Media Museum of the Ars Electronica Center*, em Linz, na Áustria, onde permaneceu online 24 horas por dia durante 9 anos até ser desativado em agosto de 2004, permitindo visitá-lo fisicamente durante esse período (Goldberg, 2025) (Fig. 181).



Fig. 181 Ken Goldberg & Joseph Santarromana, *The Telegarden* (1995-2004), Instalação de arte em rede, Braço robótico industrial *Adept-1* controlado online, Digital Media Museum of the Ars Electronica Center, Linz, Áustria (1ª imagem setembro de 1996, 2ª imagem setembro de 1998). © Co-diretores: Ken Goldberg & Joseph Santarromana; Equipa do projeto: George Bekey, Steven Gentner, Rosemary Morris, Carl Sutter, Jeff Wiegley, Erich Berger; Equipa eletrónica: Erich Berger, Gerold Hofstadler, Thomas Steindl, Gerfried Stocker; Arquivista: Hannes Mayer.

Por sua contraparte, no decorrer da sua atividade, um grupo de céticos, incrédulos de que os comandos transmitidos à distância fossem, na verdade, aqueles que sustentam o jardim, alimentou a descrença sobre a sua real existência, questionando se este não seria apenas uma imagem transmitida e se as ações dos participantes contribuiriam de facto para o crescimento das plantas. Acusações que, em lugar de darem origem a polémicas estéreis, anteciparam – na perspetiva de Goldberg – alguns temas muito contemporâneos, como as redes sociais, o ambiente e as questões de representação, o que é real e o que é ilusão (Catricalà & Goldberg, 2021), que o autor converteu numa análise aprofundada em torno do *estudo do conhecimento adquirido à distância,* examinado nas suas diversas implicações, considerando que *tal como o telescópio e o microscópio levantaram questões epistemológicas que inspiraram o método da dúvida de Descartes, as webcams e os sistemas telerrobóticos na internet sugerem um novo terreno epistemológico* (Goldberg cit. Gatti, 2010). – Um subgénero do metaconhecimento que apelidou de *telepistemologia* – que diz respeito ao modo como sabemos o que sabemos quando a nossa perceção é mediada tecnologicamente.[102] Controvérsias à parte, o certo é que, embora esgotado de estímulos sensoriais, semear uma única semente invisível e intocada a milhares de quilómetros conseguiu gerar uma apreciação fundamental pelo ato de ver crescer, proteger, nutrir e cuidar passo a passo deste pequeno espaço natural – o que fez com que o utilizador hipnotizado pela *vibração inconfundível do jardim que pulsa e puxa,* regressasse ao mesmo *site* vezes sem conta, seduzido pela atração de participar no cultivo invulgar de um canteiro de flores à distância com o objetivo comum de o fazer viver e poder verificar as consequências das suas ações, mesmo que através de um *modem* (Schultz cit. Goldberg, 2025).

Esculpindo o seu próprio território a partir do interior da internet, numa era *telecentrada* (e.g. teleconferência, teletrabalho, telepresença) que coloca no seu centro tudo o que está afastado, o *Telegarden* apresentou-se, por isso, como uma metáfora para o aprofundamento da intrusividade da tecnologia, que mostrou cada vez mais ser capaz de encurtar distâncias – geográficas, temporais e culturais – neste caso, juntando num mesmo lugar *jardineiros-virtuais* de todas as partes do mundo dedicados à interação

[102] Sobre este assunto, Goldberg publicou – *The Robot in the Garden: Telerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet* (2000) – um livro que reuniu uma série de contributos de filósofos, historiadores de arte e cientistas, bem como, diversas das suas instalações (que depois teorizou), que teve como objetivo dar início a uma teoria crítica da telerrobótica e introduzir o conceito de *telepistemologia*, focando-se, sobretudo, na distinção entre a *realidade virtual* – onde se tem um ambiente fictício sintetizado – e a *realidade distal* – onde se tem um ambiente real distante e onde a perceção do mesmo é mediada. Assim como os artistas sempre se preocuparam com a forma como as representações nos fornecem conhecimento, o livro analisa também o potencial da telerrobótica como meio artístico. Para tratamentos mais específicos acerca deste assunto, ver a obra completa: GOLDBERG, Ken (Ed.). (2000). *The Robot in the Garden: Telerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

entre a flora e a fauna conectadas (Gatti, 2010). Apesar dos contratempos na horticultura (e.g. a imprevisibilidade da natureza; a inundação do sistema por rega excessiva; a necessidade de mobilização do solo para uma nova replantação), conseguiu propagar a ideia de *uma comunidade 'pós-nómada', onde a sobrevivência favorece aqueles que colaboram* (Stedman & Ditlea, 1996)[103], na medida em que o diálogo com a *web*, não se esgotando na mera descoberta e troca de dados (*frequentemente caracterizada como 'caça e recolha'*), neste caso tornou-se numa estrutura social rara de partilha de recursos materiais direcionados para a manutenção do próprio *site*, essencial à sua sobrevivência física. Isto é, *um modelo vivo de interações sociais* que flui a partir daquilo que poderíamos definir como - *inteligência coletiva* – uma inteligência que deriva num único executor, um *braço-robô* operado remotamente que, simulando a estrutura de um braço humano como se estivesse vivo e consciente do que está a fazer, no entanto, está simplesmente a responder a centenas de mentes espalhadas por muitos lugares diferentes (Gentner, 1995). Logo, só faz sentido na medida em que a navegação deixa de ser impessoal e torna visível uma comunidade de *browsers* que colaboram entre si, navegadores agrupados em torno de um ambiente, trabalhando *para o cuidado e alimentação da delicada ecologia social* [dentro das infinitas rotas] *da rede* (Packer cit. Goldberg, 2025).

Sem querer abandonar por completo este projeto, Goldberg voltou a encontrar, após um grande avanço em 2012 na Inteligência Artificial (nomeadamente, as redes e aprendizagem profundas), novas questões dentro do contexto do jardim – em particular, se conseguiria um robô aprender a fazer algo tão básico e humano como cuidar de um jardim, uma capacidade humana fundamental, que remonta a Adão e Eva – que o levaram a trabalhar em estreita colaboração com colegas e alunos, construindo sistemas, testando-os e escrevendo artigos sobre este tema na última década, na projeção de um novo tipo de jardim, desta vez completamente autónomo (Catricalà & Goldberg, 2021). Assim, em 2020 deu início ao *AlphaGarden* (2020)[104] – um projeto de investigação e instalação artística em curso, cujo objetivo principal é o de recriar uma horta policultora em miniatura, onde o jardim robótico possa ser integralmente independente (Fig. 182). Até ao momento, a equipa de Goldberg desenvolveu um simulador que simula o crescimento das plantas a uma velocidade 10.000 vezes superior à da natureza, com o intuito de ajustar todos os parâmetros até descobrir algo que produza um jardim de policultivo de alta diversidade (Catricalà & Goldberg, 2021). Segundo o autor, o desafio é fazer com que o simulador reflita com precisão o jardim real, ainda que esteja totalmente consciente de que existe um *fosso de realidade* – uma distinção entre o que realmente acontece e aquilo que é simulado. Mas, ao ajustarem estas duas coisas em conjunto, observando o jardim e sintonizando-o com o simulador, a teoria é que se o fizerem durante tempo suficiente chegarão a um ponto em que o sistema robótico será capaz de antecipar como o jardim crescerá, tomando medidas que o conduzirão numa direção positiva (Catricalà & Goldberg, 2021).

Embora, o *Telegarden*, assim como o *Alpha-Garden* possam ser ligados a uma atualização em direção a uma nova forma de nos vermos no mundo, também a artista chinesa Nova Jiang, numa linha próxima ao trabalho desenvolvido por Goldberg, explorou a nossa resposta humana à natureza no contexto digital, apresentando em 2012 – *Landscape Abbreviated* (Fig. 183-184) – um jardim que é, simultaneamente, uma máquina, composto por elementos modulares com floreiras giratórias controladas por um programa de *software* que gera continuamente novos padrões de *labirinto cinético* com base em regras matemáticas para formar caminhos mutáveis que incentivam o espectador a mudar de direção e de ponto de vista à medida que se movem pelo espaço (Jiang, 2025).

De um ponto de vista mais detalhado, a instalação consiste em 12 suportes para vasos de madeira e alumínio dispostos a cerca de um me-

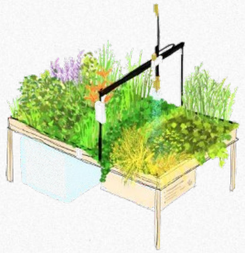


Fig. 182 Ken Goldberg, *AlphaGarden* (2020), Esboço. © Cortesia: Ken Goldberg.

[103] Paralelismo com a história da humanidade, tendo como ponto de referência a *Revolução Neolítica* que, por volta de 8.000 anos a. C., viu o homem pré-histórico abandonar a condição de *caçador-recolector nómada* em favor de povoações alocadas dedicadas ao cultivo e à criação de animais.

[104] *Alpha* por causa da ligação ao *Google* e ao *DeepMind*, *AlphaGo*, *AlphaZero* e *AlphaFold* – laboratórios líderes em investigação nestas áreas.



Fig. 183 Nova Jiang, *Landscape Abbreviated* (2012), Sunroom Project Space, Wave Hill, Nova Iorque, EUA. © Nova Jiang; Comissariado: Wave Hill Sunroom Project Space; Curadoria: Gabriel de Guzman; Software: Olov Sundstrom; Som: Maria Chavez; Vídeo/Fotografia: Raymond Yeung.

tro de distância numa formação quadrada, criando uma grelha de nove quadrados mais pequenos no seu interior; os vasos têm a forma semelhante aos remos dos *Oficiais de Sinalização de Aterragem* de porta-aviões, mas com pegas alongadas, e estão colocados horizontalmente em relação ao solo, aproximadamente à altura da cintura de um adulto médio; controlados por um algoritmo de computador que gera continuamente novas formas para os vasos adotarem, estes giram na extremidade circular, formando, efetivamente, comportas giratórias que abrem e fecham partes do labirinto (Holloway, 2012). Dentro das *floreiras móveis* incorporou ainda musgo vivo retirado das laterais dos edifícios, fissuras no pavimento, grelhas de metro e outros recantos do espaço público, recolhido durante os passeios pela paisagem da sua cidade natal em Brooklyn, Nova Iorque, que descreveu como formando – *uma manta de retalhos de arqueologia não intencional* – por conter fragmentos de lixo, tais como partículas de vidro partido, plástico e outros detritos urbanos (Jiang, 2025). Para além disso, a peça é ainda acompanhada por uma banda sonora de música eletrónica atonal abstrata (Holloway, 2012). Conceptualmente concebida durante o *Winter Workspace Program* de Wave Hill no Bronx, Nova Iorque (EUA), enquanto visitava os 11 hectares de jardins da propriedade, e exibida no *Sunroom Project Space* durante o verão – Jiang (2025) descreveu a sua escultura *não como um labirinto clássico construído para enredar, mas antes como uma abreviatura arquitetónica de grandes ideias. Desta forma, o labirinto relaciona-se com a literatura, a beleza matemática, a jogabilidade e o rigor da programação de software, tanto quanto com a arquitetura e a paisagem.* – Um sistema aberto que convida o público a *brincar*, onde o visitante se torna não só espectador, mas, também, colaborador, participante e performer, podendo desfrutar de uma experiência potencialmente única – uma experiência do espaço que se apresenta dinâmica e, corporalmente, imprevisível (ARS Eletronica, 2014).

Outra obra que se manteve nesta toada de contrariar a retórica da interatividade através de um jogo com o espectador foi – *A verdadeira Madagáscar* (2003) – do artista português Miguel Leal, exposta pela primeira vez no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto (Por-



Fig. 184 Nova Jiang, *Landscape Abbreviated* (2012), Sunroom Project Space, Wave Hill, Nova Iorque, EUA. © Nova Jiang; Comissariado: Wave Hill Sunroom Project Space; Curadoria: Gabriel de Guzman; Software: Olov Sundstrom; Som: Maria Chavez; Vídeo/Fotografia: Raymond Yeung.

tugal) a propósito da exposição *Phantomatic* (2003), e reexibida 12 anos depois, em 2015, como parte integrante da exposição coletiva *Pode o Museu ser um Jardim?* que, por meio de artifícios técnicos que podem ser observados nos mecanismos deixados propositadamente a olho nu pelo autor, se mostrou estranhamente como sendo uma *imitação perfeita da natureza* (Benjamin, 2009, p. 42) (Fig. 185). Composto por Mdf pintado, plantas artificiais, motores e dispositivos eletrónicos de tempo real, instigou a uma reflexão direcionada para as dicotomias *real-artificial*, por proporcionar ao espectador uma experiência física alocada no limbo destes dois termos já que, entrando na sala, este era confrontado com um *objeto-escultórico* acionado à sua passagem por via de um sensor que agitava as folhas dessas falsas espécies, reproduzindo um movimento similar ao provocado pelo vento (Faria, 2003 & Branco, 2015).





Fig. 185 Miguel Leal, *A verdadeira Madagáscar* (2003), Mdf pintado, plantas artificiais, motores e dispositivos eletrónicos de tempo real, 300 x 450 x 150 cm aproximadamente, Vista da exposição *Pode o Museu ser um Jardim? Obras da coleção de Serralves* (2015), Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal. © Fotografia: Autor desconhecido (1ª img.); Filipe Braga (2ª img.); Coleção: Fundação de Serralves.





Fig. 186 Alberto Baraya, *Herbário de Plantas Artificiais: Expedição Berlim* (2014), Vista geral da exposição, 8ª Bienal de Berlim 2014, Berlim, Alemanha. © Alberto Baraya; Nara Roesler, São Paulo, Brasil.

Fig. 187 Alberto Baraya, *Loto Elefante* (2012), Fios de seda, plástico, desenho e fotografia, 80 x 60 x 5 cm, *Herbário de Plantas Artificiais: Expedição Shanghai* (2012). © Alberto Baraya; Nara Roesler, São Paulo, Brasil.

Porém, se à primeira vista uma leitura rápida do título poderia conduzir-nos em direção a um visão apoteótica de um lugar longínquo formado por um certo exotismo – sobretudo, por Leal apresentar-nos esta ilha de Madagáscar com ênfase na palavra *verdadeira* – rapidamente nos apercebemos tratar-se de uma tirada irónica do autor, pois aquilo com que somos confrontados é, na verdade, com a substituição do real por mecanismos absurdos de uma *botânica do plástico*. Isto é – objetos sem utilidade prática, apenas simbólica que, se por um lado, carregam consigo a nostalgia da natureza real, por outro lado, assumem o simulacro como se ele fosse a própria realidade (Frost Art Museum, 2013). Ora, aqui não poderíamos deixar de estabelecer um certo paralelismo com o *Herbário de Plantas Artificiais* (2002-) (Fig. 186-188) do artista colombiano Alberto Baraya que, apesar de não recorrer a nenhum mecanismo eletrónico (como o fizera Leal), apropriou-se de formas semelhantes às das pesquisas e representações científicas utilizadas pelos *artistas-viajantes* europeus que se dedicaram a catalogar as diferentes espécies da fauna e da flora nativas das Américas durante as expedições ao *Novo Mundo* nos séculos XVIII e XIX (Frost Art Museum, 2013), para criar taxonomias de plantas artificiais e, assim, analisar e questionar a artificialidade do mundo contemporâneo no qual a natureza tornou-se ficção, um *simulacro* que parece satisfazer muitas das nossas necessidades mais básicas de contato com o mundo natural (Fortes, 2014, p. 90). Ao coletar e catalogar exaustiva e meticulosamente estas *falsas naturezas* recolhidas no decorrer das suas inúmeras viagens pelo mundo (e.g. América, Europa, Ásia e Austrália), reunindo-as num novo compêndio de *espécies exóticas* por meio da fotografia ou da colagem das próprias plantas sobre o papel, combinando-as com desenhos e anotações das suas nomenclaturas específicas, Baraya procurou não só reproduzir os procedimentos dos estudos de botânica tradicionais (Frost Art Museum, 2013). Mas, acima de tudo, parodiar a exploração colonial e a sua repercussão nas relações mundiais contemporâneas, questionando as narrativas consolidadas a partir da sugestão de novas taxonomias compostas por elementos subjetivos e por produtos residuais do mercado – plantas artificiais que, à semelhança do colecionismo das antigas jornadas científicas, promovem o debate acerca da sua identidade ao mesmo tempo que adquirem novas roupagens no panorama atual (Nara Roesler, 2025).

Contudo, assim como em – *A verdadeira Madagáscar* – o objeto falsificado rompe com qualquer ideia de correlação com o país de origem suscitado pelo próprio título, é interessante pensarmos que dificilmente os objetos encontrados por Baraya nas suas expedições também teriam uma qualquer ligação com os países de onde as plantas verdadeiras seriam nativas, até porque, no caso específico do seu trabalho, podemos encontrar na maior parte das espécies falsas que constituem o *Herbário* a referência *made in China* e, no limite, detetar até mesmo espécies que, na sua heterogeneidade, não existem no mundo natural (Fortes, 2014, p. 90). Factual é que, seja através de *ilusões tridimensionais* do terreno de Leal, seja através do colecionismo de objetos de Baraya – o que costumava ser exótico ou único tornou-se banal, reprodutível e comum a todos, apontando para um efetivo distanciamento do mundo natural, em detrimento de uma aproximação ao mundo do manufaturado, da tecnologia e/ou da substituição do real (Frost Art Museum, 2013).

É precisamente sobre isto de que nos falam as estratégias de ambos os autores: desse trazer para o espaço do olhar do espectador o fenómeno de *apropriação* da identidade dos lugares e dos seus objetos; da catalogação das suas marcas e vestígios sígnicos; da tradução dos mesmos em relatos e extratos mnemónicos, sensoriais e imagéticos que nos permitem não só questionar o modo como tais práticas desempenham um importante papel na formação do nosso conhecimento – daquilo que entendemos por realidade, *simulacro* ou *simulação*[105] – *o que representa, o que copia, o que finge ser, mas não é* (Frost Art Museum, 2013). Mas, concomitantemente, repensar o próprio conceito de *natureza* que, ao ser transformada num *microcosmos* onde o *tudo* do mundo natural é classificado e arquivado, e convertido em instituição cultural (Guasch, 2011, pp. 225-226) – mais do que carregar a ideia de um *território uno* (e.g. identidade; características; significados e sentidos) passa a comportar em si *multi-territorialidades*[106] – isto é, extratos do território e da cultura que a envolve e constitui, onde a ideia de sentido(s) e identidade(s) colidem enquanto possibilidades estéticas.

[105] Termos propostos pelo sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard em *Simulacros e Simulação* (1991) para discutir a relação entre realidade, símbolos e sociedade. De um ponto de vista geral, simulacros são cópias que representam elementos que nunca existiram ou que não possuem mais o seu equivalente na realidade; e simulação é a imitação de uma operação ou processo existente no mundo real. Baudrillard (1991, pp. 9-13) afirma que a sociedade atual substituiu toda a realidade e significados por símbolos e signos, tornando a experiência humana uma simulação da realidade: *a era da simulação inicia-se, pois, com uma liquidação de todos os referenciais (...). Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias. (...) a simulação põe em causa a diferença do 'verdadeiro' e do 'falso', do 'real' e do 'imaginário'. (...) parte, ao contrário da utopia, do princípio de equivalência, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro.* Em última análise, considera que existem três categorias de simulacros: na primeira, o simulacro é natural, baseado na imitação da realidade. É otimista e utópico, consciente da impossibilidade de igualar representação e realidade; na segunda categoria, o simulacro é produtivo, mecânico, metalúrgico, materializado pela máquina, produtor de potência. Ele surge no período da Revolução Industrial, onde a cópia é produzida massivamente, ameaça a fonte, o objeto real, a referência originária; na terceira categoria, o simulacro é cibernético, computadorizado. Ele baseia-se na informação e controle total, não há mais o *objeto real*. O simulacro, aqui, precede qualquer referência e implode os modelos. Em suma, os signos saturam os valores simbólicos e escondem a realidade, que se tornou uma utopia inalcançável. Ver a obra completa: BAUDRILLARD, Jean. (1991). *Simulacros e Simulação* (M. J. C. Pereira, Trad.). Lisboa: Relógio d'Água. (Obra original publicada em 1981)

[106] Noção criada pelo geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert, que surge como uma derivação direta dos conceitos de *territorialidade*, *desterritorialização* e *reterritorialização* propostos pelos dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*, originalmente publicada em 1972. Mais do que perder ou destruir territórios, isto é, os processos de *territorialização*, o autor acredita que aquilo que se faz, na maior parte das vezes, é vivenciar a intensificação e a complexificação de um processo de *(re)territorialização* muito mais múltiplo, isto é, *multiterritorial* (várias territorialidades dentro de um território só). O que existe, de facto, segundo Haesbaert, é um movimento complexo de *territorialização* que inclui a vivência concomitante de diversos territórios, configurando uma *multiterritorialidade* ou mesmo a construção de uma *territorialização no* e *pelo* movimento. Para mais informações, ver: HAESBAERT, Rogério. (2004). *O Mito da Desterritorialização: Do 'Fim dos Territórios' à Multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil.

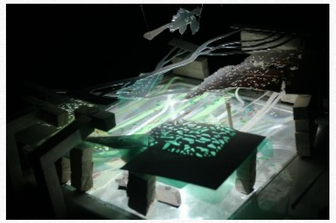


Fig. 188 Alberto Baraya, *Herbário de Plantas Artificiais: Expedição Nova Iorque* (2014), Art Basel Miami Beach 2016, Flórida, EUA. © Alberto Baraya.

Trabalhando com símbolos de florestas, ilhas e portos como um ideal utópico, em torno de temas como a fantasia, memórias de infância, espaços de sonho, ambientes oníricos e/ou fictícios, também a artista colombiana Angelica Teuta desenvolveu instalações imersivas *in-situ* com recurso a fotografias analógicas e digitais, tecnologias de vídeo e áudio, além de elementos arquitetónicos, móveis, materiais reciclados e desenhos para gerar uma série de estímulos visuais, mentais e físicos do espaço (e.g. caminhar, subir, descer, sentar, deitar), ativando memórias ou encorajando-nos a sentir, testemunhar ou apreender algo não vivenciado anteriormente, mas potenciador de uma experiência próxima ao que poderíamos chamar de *sonho lúcido* (Monsalve, 2015). Inspirada nos teatros fantasmagóricos chineses do século XIX, sobretudo, nas possibilidades de combinação de imagens fantásticas, bizarras ou imaginadas sobre um mesmo suporte (Permanente, 2015), em obras como *Inner Forest/Bosque para espácio interior* (2009), por exemplo, Teuta delineou um espaço temporário de *sombras animadas* – uma grande projeção da floresta amazónica brasileira que fez da perceção um elemento fundamental ao permitir ao espectador transportar para dentro do espaço expositivo a nostalgia da natureza real, experimentando-a como se estivesse corporalmente perante um espaço aberto natural (Fig. 189). Composta por projeções de luz geradas a partir de máquinas obsolescentes – quatro retroprojetores que tem na sua superfície 62 moldes de papel recortado (em formato de árvores ou outro tipo de vegetação), papel celofane colorido e transparente, juntamente com pequenos motores e ventiladores de computador que movimentam essa *massa de natureza interior* com 16 metros de comprimento – *Inner Forest* teve como principal objetivo funcionar como uma pausa da claustrofobia proporcionada pela vida na cidade e reagir contra a perda do mundo natural nestes locais (Teuta, 2010).

Fig. 189 Angelica Teuta, *Inner Forest/Bosque para espácio interior* (2009), Instalação, Retroprojetores, recortes de papel, acetatos, motor lento, ventiladores de computador, tapetes, quadro-negro, madeira, almofadas e som, Dimensões variáveis. Exposições: Metropolitan Center of Quito, Equador, 2019; Casa Republicana, Republic Bank Collection, 2016-2019; Museum of Republic Bank of Colombia, 2011; Project Rooms, CHaco Art fair, Santiago de Chile, Chile, 2010; Santafe Gallery, Planetarium Bogota, Colômbia, 2010; CCMOCA Gallery, Buenos Aires, Argentina, 2009; ARTBO 2009, Bogotá, Colômbia. © Angelica Teuta.







Em obras posteriores como *Re Place/Re Quest* (2013) ou *Islands for Chilling* (2014), mantendo a mesma lógica de projeção de *micro-espaços* dentro de espaços já estabelecidos, adicionou mobiliário de madeira construído como um porto marítimo desde a entrada da galeria (Fig. 191), bem como, bancos de madeira desenhados em forma de pedras, apoiados no chão de lousa e cobertos com tapetes de retalhos (Fig. 190), convidando o visitante a fazer uma pausa, a sentar-se e a refletir sobre o espaço em que se encontra (Teuta, 2013 & 2014). Este desejo de nos agarrarmos à natureza de formas absurdas, na maioria dos casos através do engano (como quando utilizamos um elemento simbólico como uma planta artificial para decorar, substituindo a coisa real) foi revelado por Teuta de forma linear que, em todas as suas obras, deixa o objeto que as cria visível ao olho do observador, assumindo-o como um objeto decorativo que, em diálogo com as suas projeções, permite mergulhar num horizonte ilusório para além da parede – como um diário de viagem ilustrado que podemos admirar e interpretar com base nas nossas próprias viagens e experiências.



Fig. 190 Angelica Teuta, *Islands for Chilling* (2014), Retroprojetores, recortes de papel, acetatos, motores, mobiliário, lousa, retalhos de tapetes, almofadas e som, Dimensões variáveis, Exposição *All that is left is this rock to sit on* (2014), Galeria Marcelo Guarnieri, Ribeirão Preto, Brasil. © Angelica Teuta; Áudio: Valeria Jonard.



Fig. 191 Angelica Teuta, *Re Place/Re Quest* (2013), Instalação, Retroprojetores, recortes de papel, acetatos, motores e mobiliário, Dimensões variáveis, Fotogalleriet, Colomborama, Oslo, Noruega. © Angelica Teuta.



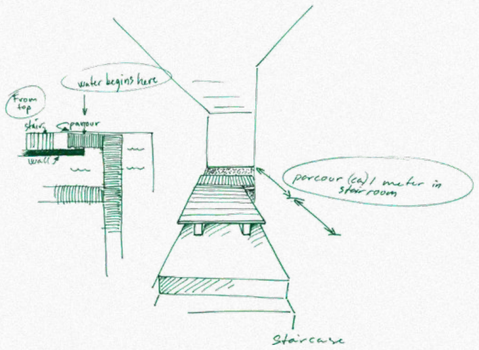
Fig. 192 Olafur Eliasson, *The Mediated Motion* (2001), Rés-do-chão: troncos com cogumelos *shiitake* (*Lentinula edodes*), Dimensões variadas, Kunsthaus Bregenz, Áustria. © Fotografia: Markus Tretter.

Porém, esta vontade de tornar visível a mecânica das suas obras, lançando o artifício da ilusão não foi exclusiva de Teuta, mas, como tivemos oportunidade de observar, tomada pelos autores apresentados anteriormente como Goldberg, Jiang ou Leal que, ao invés de reforçarem esse efeito de artificialidade como perda total do referente, apresentaram a realidade como uma construção subjetiva, colocando a questão da natureza artificializada e dos filtros culturais como paradigma da perceção. Indo mais longe nas reflexões, o artista islandês-dinamarquês Olafur Elliason foi um defensor acirrado desta questão, defendendo que divulgar os meios com os quais os trabalhos são construídos permitiria ao espectador entender a experiência como uma construção e, em maior medida, questionar e avaliar o impacto que essa experiência teria sobre si mesmo (Eliasson cit. Hornby, 2017, p. 72). Assim, com base nesta *relação elíptica entre a realidade, a perceção e a representação do real*, em 2001 – em parceria com o paisagista liechtensteiniense Günther Vogt – instalou no Kunsthaus Bregenz (KUB) na Áustria – *The Mediated Motion* – uma instalação *site-specific* onde se apropriou da arquitetura do museu como uma ferramenta de construção de um trajeto (Marcoci & Schmuckl, 2001). A partir da ideia de *mediação do movimento* como gerador de espaço, desenvolveu um percurso ascensional no interior da austera caixa de cimento que constitui o museu, no sentido de criar diferentes ambientes em cada um dos quatro níveis do edifício, conduzindo o observador de uma situação paisagística para outra, pondo-o em tensão com conceitos como *atmosfera*, *materialidade/imaterialidade*, *percurso*, *tempo* e *consciência corporal* (Wisnik, 2018, p. 279). Numa nota destinada ao leitor que visitou a exposição, Eliasson (2001a, pp. 10-11) escreveu:

> *Experienciar os espaços, mover-se por eles, aproveitar (o seu sentido de) tempo, acredito, dá-lhe o benefício da presença – de ter um corpo. Mover-se e envolver-se com o meio envolvente é, em última análise, o que constitui os espaços (e a si próprio). Assim, (...) encontrei a chave para abordar esta exposição. Movimento. Movimentação. Esta é a componente que permite (e a mim mesmo) ver uma transparência subjetiva no edifício, em vez de um monólito totalitário. A partir daí, pude começar a pensar (...) com que meios deveria mediar o movimento. (...) Expor e integrar os nossos movimentos na exposição de uma forma que permita sentir o que se sabe e saber o que se sente. (...) Mediei os espaços como uma estrutura semelhante a um jardim, onde cada piso, bem como as escadas entre pisos, apresentam uma plataforma diferente na qual nos podemos movimentar.*

No piso térreo, dispôs um conjunto de troncos a brotar cogumelos *shiitake* (*Lentinula edodes*) (Fig. 192). Avançando para os níveis superiores, no primeiro andar produziu uma lagoa artificial com 5 cm de altura e 470 m² de área total, composta por uma camada fina de vegetação (*lentilhas de água*) que, no decorrer da exposição, com a entrada de luz natural advinda das fachadas de vidro e a humidade existente no próprio ambiente, formou uma espécie de *tapete verde* sobre a água com um odor intenso e característico proveniente da decomposição das próprias plantas (Fig. 193-194). Repousando sobre este, construiu um passadiço de madeira com uma série de pontões que, atravessando, dava acesso ao segundo andar – um piso de solo compacto de barro e tijolo triturado com 5 cm de espessura numa mistura pouco rígida prensada contra as lajes do chão, suavemente inclinado na diagonal com um desnível de 1,50 m, provocando uma certa insegurança, instabilidade e lentidão percetível no caminhar do espectador (Fig. 195-196). No terceiro e último andar, instalou um piso com fendas estreitas colocadas junto às paredes de sustentação dos cabos de aço da ponte suspensa que cruzava todo o espaço expositivo, por onde era insuflado ar frio no intervalo de 40 min. e com uma duração de 60 seg., formando uma camada de ar que aquecia gradualmente num movimento ascendente até ser sugada pelo sistema de ventilação rente ao forro (Fig. 197-198).





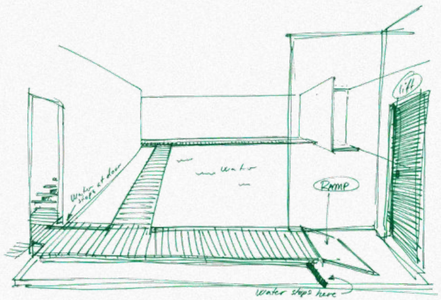


Fig. 193 Olafur Eliasson, *The Mediated Motion* (2001), Esboços para instalação do 1º andar, Kunsthaus Bregenz, Áustria.

Fig. 194 Olafur Eliasson, *The Mediated Motion* (2001), 1º Andar: lagoa artificial com 3 cm de altura e 470 m^2 de área total, composta por uma camada fina de vegetação (*lentilhas de água*), atravessada por um passadiço de madeira, Kunsthaus Bregenz, Áustria. © Fotografia: Markus Tretter.

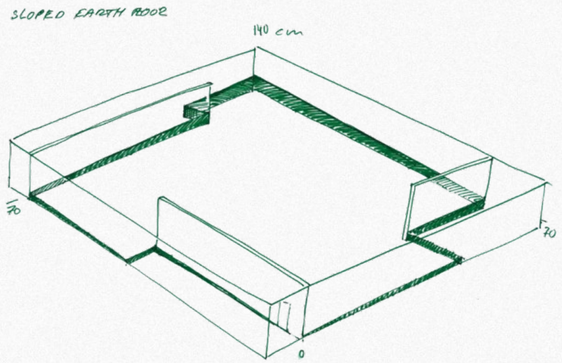




Fig. 195 Olafur Eliasson, *The Mediated Motion* (2001), Esboço para instalação do 2º andar, Kunsthaus Bregenz, Áustria.

Fig. 196 Olafur Eliasson, *The Mediated Motion* (2001), 2º Andar: solo compacto de barro e tijolo triturado com 5 cm de espessura, suavemente inclinado na diagonal com um desnível de 1,50 m, Kunsthaus Bregenz, Áustria. © Fotografia: Markus Tretter.

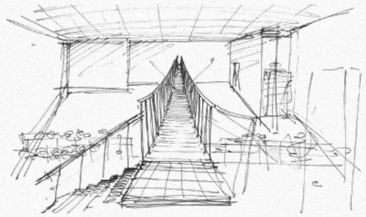


Fig. 197 Olafur Eliasson, *The Mediated Motion* (2001), Esboços para instalação do 3º andar, Kunsthaus Bregenz, Áustria.

Fig. 198 Olafur Eliasson, *The Mediated Motion* (2001), 3º Andar: fendas estreitas colocadas junto às paredes de sustentação dos cabos de aço da ponte suspensa, por onde é insuflado ar frio no intervalo de 40 min. e com uma duração de 60 seg., Kunsthaus Bregenz, Áustria. © Fotografia: Markus Tretter.



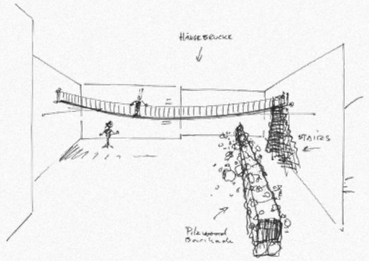




Fig. 199 Olafur Eliasson, *The Mediated Motion* (2001), Cartaz da exposição, Kunsthaus Bregenz, Áustria. © Fotografia: Markus Tretter.

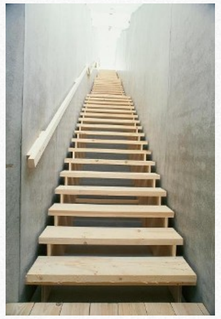


Fig. 200 Olafur Eliasson, *The Mediated Motion* (2001), Escada, Kunsthaus Bregenz, Áustria. © Fotografia: Markus Tretter.

Como resultado, um ambiente enevoado onde o espectador era convidado a percorrer a ponte que terminava abruptamente numa parede vazia e que, por isso, o obrigava a regressar pelo mesmo trajeto inicial, num movimento mediado pela instabilidade, pela desorientação e impermanência, pela falta de visibilidade e pela vibração suscitada pela interseção com os outros visitantes, destabilizando a perceção que é reduzida aos limites de um corpo experiencial que se move de um ponto para outro, mas não chega a lado nenhum para além de si próprio, que se perde no desconhecido. Entre os diferentes pisos, uma escadaria de madeira foi, ainda, toscamente talhada e erguida sobre a escadaria de betão existente, para permitir o acesso ininterrupto entre os diferentes andares (Fig. 200). Para além do interior do museu, Eliasson também fixou seis painéis fotográficos com 10 m^2 ao longo da margem do Lago Constança (*Bodensee*), desde a estação ferroviária de Bregenz até ao edifício do museu, contendo na sua superfície uma imagem captada através da perspetiva da lente da sua câmara fotográfica de um passadiço de madeira construído dentro de uma floresta, próximo da dimensão real, simulando a realidade e, ao mesmo tempo, criando a ilusão de que este poderia ser percorrido (Fig. 199). A propósito de uma outra exposição (*The curious garden*, realizada 4 anos antes no *Kunsthalle Basel*, na Suíça), mas que facilmente poderia ser aplicado aqui, o crítico de arte americano Jonathan Crary (1997, pp. 43-49) descreveu o trabalho de Olafur como operando num campo de eventos em que:

nada de objetivo é produzido, onde as condições são criadas para permitir que uma zona de virtualidade flua no limite da sua realização. É uma reflexão sobre a mobilidade e a relação não hierárquica entre o espectador, o aparato e os elementos sem os quais os fenómenos não identificáveis e não localizáveis se fundem e subsistem (...) as suas instalações são propositadamente transparentes ao exporem os componentes e o funcionamento dos mecanismos empregues. Assim, enquanto existe esse carácter distintamente desmistificador para a prática e concretização desses elementos, paradoxalmente, estão em desacordo com os efeitos altamente evanescentes e até sublimes que esses elementos produzem. O material e o imaterial coexistem dentro do mesmo lugar-espacial.

De facto, como o próprio Eliasson insistiu, o seu objetivo – repetido frequentemente ao revelar a sua própria mão no artifício das suas instalações – foi o de guiar o espectador no sentido de reconhecer e perceber a influência da mediação e dos ambientes mediados, através daquilo a que chamou de – *produtores de fenómenos* – recipientes fabricados para a experiência que, através do uso da cor, máquinas de névoa, elementos cognatas como luz, ar, água, gelo, fogo, terra, pedra, etc., encerram o espectador em ambientes climáticos fechados e fabricados (e.g. salas, passagens, esferas, neblinas artificiais, lagos contruídos, pisos inclinados), como um meio reflexivo para a autoconsciência, chamando especial atenção para os espaços museológicos como lugares de encontros produzidos e controlados entre sujeito e objeto (Hornby, 2017, pp. 72 & 74-75). Nas palavras do autor (2001b):

> *Exercitar a integração do espectador, ou melhor, o próprio ato de assistir, como parte da tarefa do museu, deslocou o peso da coisa vivenciada para o olhar para a experiência em si. Encenamos os artefactos, mas, mais importante, encenamos a forma como os artefactos são percecionados. Cultivamos a natureza em paisagens. Portanto, para iludir a insistência do museu de que existe uma natureza (desde que se procure com afinco), é crucial não só reconhecer que a experiência em si faz parte do processo, mas, mais importante, que essa experiência seja apresentada sem disfarces ao espectador. Caso contrário, a nossa capacidade mais generosa de nos vermos a ver, de nos avaliarmos e criticarmos a nós próprios e à nossa relação com o espaço, falhou, e assim também o potencial socializador do museu.*

.

E foi precisamente isso que Eliasson fez! Ao criar ambientes controlados e fictícios que revelam a marca indelével do ser humano nos processos geológicos, dirigiu a nossa atenção para a noção de que a atmosfera foi e continua a ser, fundamentalmente, afetada e transformada pelas ações humanas – *criamos o nosso meio envolvente ao envolvermo-nos com ele: sendo nós um resultado do nosso ambiente e o ambiente sendo um resultado da nossa participação nele* (Elliason cit. Hornby, 2017, p. 74).



Fig. 201 Olafur Eliasson, *Riverbed* (2014), Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Dinamarca. © Fotografia: Anders Sune Berg.







Fig. 202 Olafur Eliasson, *Lava floor* (2002), Musée d´Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, França. © Fotografia: Bertrand Huet.

Fig. 203 Olafur Eliasson, *Lava floor* (2002), Kunsten Museum of Modern Art Aalborg, Dinamarca (2013). © Fotografia: Anders Sune Berg.

Fig. 204 Olafur Eliasson, *Riverbed* (2014), QAGOMA – The Queensland Art Gallery & Gallery of Modern Art, Brisbane, Queensland, Austrália (2019). © Fotografia: Natasha Harth.





Fig. 205 Olafur Eliasson, *Life* (2021), Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Suiça. © Fotografia: 1ª Pati Grabowicz; 2ª e 3ª Mark Niedermann.

Uma premissa levada a cabo não apenas nos quatro pisos de *Mediated Motion* que percorrem o museu, mas potenciada em inúmeras outras ocasiões, como *Lava floor* (2002), *Riverbed* (2014) ou, mais recentemente, *Life* (2021) que, derrubando/minando a posição clássica e estática das estruturas fixas da perspetiva renascentista de domínio e conhecimento em que o espectador contempla um objeto de arte no centro privilegiado e fixo do mundo retratado, convocou-o a atuar, a partir de múltiplos pontos de vista e experiências sensoriais, como um participante ativo, descentrado e em movimento da composição estética da sua prática, enquanto gerador de novas situações cognitivas (Bishop cit. Hornby, 2017, p. 63). Enquanto, no primeiro caso, convidou os visitantes a percorrer várias toneladas de *rocha ígnea islandesa* (também conhecida como *rocha magmática* ou *eruptiva*, consolidada devido ao arrefecimento do magma total ou parcialmente derretido), disposta por todo o chão da área museológica, criando uma sensação e um som invulgares ao caminhar sobre si (Eliasson, 2002) (Fig. 202-203). No segundo caso, preencheu o espaço branco do museu com uma paisagem igualmente rochosa, suavemente inclinada a partir da entrada do museu, também ela composta por pedras de vários tamanhos e formas numa gama de tons de cinzento, dando liberdade aos visitantes de selecionar o seu percurso por estes novos caminhos em contraste com aqueles sugeridos pela arquitetura do próprio museu, incitando-os a encontrar formas inovadoras de navegar pelo espaço à medida que subiam em direção à nascente do riacho onde a água borbulhava misteriosamente através das rochas que compunham a instalação (Eliasson, 2014) (Fig. 201, 204). No terceiro e último caso, permitiu a qualquer pessoa que visitasse a *Fondation Beyeler,* em Riehen, na Suiça, entrar no edifício a qualquer hora do dia, que se manteve aberto 24 horas durante o período da exposição, não existindo portas ou janelas que impedissem o acesso ao interior ou exterior, uma vez que Eliasson as mandou remover. Com este gesto desafiador, procurou que a paisagem em redor do edifício se espalhasse para o interior, inundando os espaços da galeria com um lago verde artificialmente criado, no qual prosperaram diversas plantas aquáticas, e por passadiços escuros de madeira que os visitantes podiam percorrer, acompanhados pelos sons ambientes de insetos, trânsito e/ou outras pessoas, bem como, pelos odores das plantas e da água (Eliasson, 2021). As vistas da paisagem circundante – um jardim acessível ao público – tornavam-se visíveis assim que os visitantes avançavam pelos espaços da galeria, sendo possível experienciar zonas subtilmente diferentes, ainda que, variando radicalmente consoante a hora do dia, ao apresentar a água com um verde reluzente quando exposto ao período de luz solar, e um brilho fluorescente quando a noite se instalava (Eliasson, 2021) (Fig. 205). Em outras situações como *Waterfall* (2004 & 2016), *Your rainbow panorama* (2006-2011), *Your Atmospheric Color Atlas* (2009), *Water pendulum* (2010), *Rainbow Assembly* (2016), *Fog assembly* (2016), *Symbiotic seeing* (2020) ou *Under the weather* (2022), produziu uma série de espetáculos atmosféricos que tiveram como principal foco dissociar o clima da externalidade, apontando para o sonho antropogénico de controlar as vicissitudes do tempo, para mediar e conter as suas qualidades oníricas e alucinogénias dentro de uma atmosfera onde *a experiência fenomenológica é dada como mediada* – ou seja, onde a perceção é feita por nós espectadores (Foster cit. Hornby, 2017, p. 71).

Apesar da diversidade de propostas – como atestam os exemplos mencionados – uma das suas obras mais famosas e celebradas dentro deste tema continua a ser *The weather project* (2003), onde utilizou uma tela semicircular, um teto de espelhos e névoa artificial para preencher o espaço cavernoso do *Turbine Hall* da *Tate Modern,* em Londres, Inglaterra, criando a ilusão de um enorme pôr-do-sol num ambiente interior, com recurso a uma estrutura de aço semicircular equipada com uma tela de projeção atrás da qual brilhavam duzentas lâmpadas monofrequenciais (Elliason, 2003) (Fig. 206). As enormes janelas foram escurecidas com tinta e vinil, e o teto (que fica a 35 metros do chão) foi coberto com centenas de molduras de alumínio revestidas com uma película espelhada que completava o sol montado na parede do fundo – metade reflexão, metade projeção – e, ao mesmo tempo, duplicava visualmente o volume do salão (Hornby, 2017, pp. 70-71). Apenas as cores preto e amarelo eram visíveis, e ao longo do dia uma névoa artificial pairava pelo salão, transformando o ar num meio turvo que refratava a luz e obscurecia o vasto espaço industrial e retilíneo do museu, envolvendo ainda mais o espectador numa névoa colorida (Hornby, 2017, pp. 70-71). Cami-



Fig. 206 Olafur Eliasson, *The weather project* (2003), Turbine Hall, Tate Modern, Londres, Inglaterra. © Fotografia: Tate Photography, Andrew Dunkley & Marcus Leith.

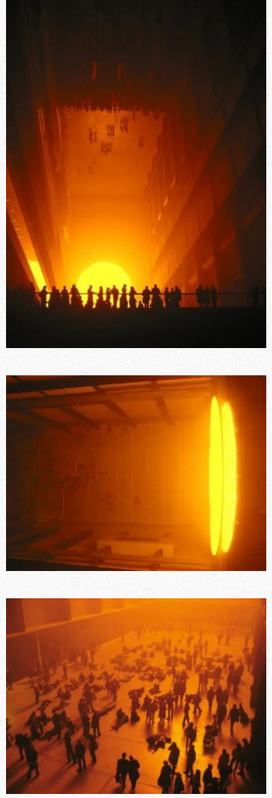


Fig. 207 Olafur Eliasson, *The weather project* (2003), Turbine Hall, Tate Modern, Londres, Inglaterra. © Fotografia: Olafur Eliasson.

nhando até ao fundo do salão – sob e para além do sol – a construção tornava-se aparente ao observador que, enquanto se olhava no teto espelhado, podia testemunhar a mecânica da sua fabricação, observando as lâmpadas e os fios que o compunham, bem como, os bicos mecânicos, os tubos e as bombas de dezasseis humidificadores, dos quais emanava a névoa que foram deixados visíveis (Elliason, 2003). Subindo ao topo da galeria, o reverso da estrutura do espelho podia ser igualmente visualizada a partir do último piso do museu (Elliason, 2003) (Fig. 207).

No entanto, contrariamente àquilo que poderíamos considerar expectável, a ilusão não se dissipou com o conhecimento da sua produção, mas, em vez disso, redirecionou a relação totalizadora do espectador com a luz e a sombra, a cor e o movimento, para criar uma *tecnosfera sonhada* que se apoia no fantástico e no artificial – climas projetados que produzem uma *totalidade inter-relacionada do mundo da imaginação* (Benjamin cit. Hornby, 2017, p. 69), que envolve o espectador e insiste na sua remoção de uma externalidade incondicionada. Ao preencher o *Turbine Hall* com a sua atmosfera falsa, trazendo o sonho de um ar livre ensolarado para o interior, Eliasson encenou – o *falso fenomenológico* – uma discórdia entre o exterior e o interior que dispensou qualquer noção de clima real (e.g. o céu cinzento de um dia típico invernoso em Londres) em favor dos tons nebulosos do *Turbine Hall* em diálogo com um *meio sol gigante*, um pôr-do-sol invertido, impossível e infinito que, cancelando o inverno urbano sombrio, transformou o cinzento em amarelo, o invisível em visível (Hornby, 2017, p. 71). Curiosamente, este impulso de Eliasson para *desnaturalizar* o clima, controlando-o, carregou consigo os traços atmosféricos não só de um passado específico tóxico que envolveu Londres nos séculos XIX e XX – os céus amarelados e a névoa acastanhada, resultante da poluição industrial da Central Elétrica de Bankside, inicialmente movida a carvão e, mais tarde, a petróleo, para gerar eletricidade de 1952 a 1981, e que agora alberga a *Tate Modern*. Mas, simultaneamente, um esforço militar para reivindicar os céus e ditar a visibilidade, no sentido em que, com o desenrolar das guerras em Inglaterra e no mundo em geral, a partir do século XX o clima passou a ser cada vez mais compreendido como um meio a ser controlado, e os céus nublados passaram a ser usados, tanto a nível operacional como estratégico, como armas de redução e dispersão do nevoeiro, ou, pelo contrário, da sua fabricação e sementeira, cruciais para proteger as tropas e as defesas de contra-ataques terrestres e aéreos (ao tornarem possível obscurecer a visão; enganar e desviar a atenção de pontos importantes; simular ataques com gás; proteger aglomerações de tropas em campo aberto; e, finalmente, esconder movimentos de armamentos e militares da visão de aviões inimigos) (Hornby, 2017, pp. 77-80).

À semelhança desta *névoa de guerra* ou de políticas enraizadas na manipulação atmosférica, as cortinas de fumo e nevoeiro fabricadas por Eliasson não só convidaram à cegueira temporária do mundo pela forma como geram efeitos desorientadores e desestabilizadores sobre a perceção do espetador que se perde no desconhecido, mas transformaram o pôr-do-sol interminável da exposição numa série de alucinações apocalípticas que evocam uma história industrial e militar poluída de espessamento da atmosfera que gira em torno de elementos como gás venenoso, fumo e nuvens, ar acumulado por cor e contaminação – trocando transparência por opacidade, externalidade por contenção (Hornby, 2017, p. 80). Para além disso, ao voltar a atenção para os materiais do seu projeto climático, Eliasson transformou a experiência imersiva de interpenetração e implicação mútua entre sujeito e entorno na própria obra de arte, implicando o espectador no adágio reflexivo do processo fenomenológico de – *ver-se a si próprio vendo* – visível nas imagens dos corpos reclinados que, durante os seis meses de duração da exposição, se deitaram em massa no chão do museu, voltando os olhos para cima para contemplar passivamente a sua própria imagem refletida, perante um espetáculo nebuloso de um sol perpetuamente poente que não oferece calor (Hornby, 2017, pp. 72-73) (Fig. 207). Solicitado a descrever o seu trabalho, Olafur respondeu: *O meu trabalho é o espectador* (Eliasson cit. Marcoci & Schmuckl, 2001). *O espelho, e não o sol, é para o que as pessoas estão realmente a olhar: portanto, a obra não é tanto o espetáculo geral de um sol-simulado, mas o encontro individual de uma pessoa com o seu próprio reflexo* (Eliasson cit. Hornby, 2017, p. 73). – Uma afirmação reveladora de que a obra não é um objeto em si, mas antes, um processo constantemente redefinido pelo espectador – o qual, oscilando entre o reconhecimento do artifício e os efeitos narcóticos do narcisismo, experimenta o estranho

deleite de se encontrar refletido na própria obra de arte. Aquilo que podemos concluir – e que é transversal a todas as suas obras aqui apresentadas – é que não se trata de uma busca da natureza nem da cultura, mas de um movimento em direção à renovação da experiência *percetiva-subjetiva* por via da coletividade e do envolvimento, pois – de acordo com Eliasson – se ele cria os ambientes, é o espectador que os ativa – é a sua experiência visual que, no final, completa a obra, fazendo da perceção *um agente de consciência que evolui de uma preocupação com as coisas vistas para a de se ver a si próprio* (Marcoci & Schmuckl, 2001). De um modo geral, todas estas propostas imersivas e participativas assentam num conjunto de premissas fenomenológicas que declaram a capacidade da arte de desmistificar e ativar a consciência do espectador através da experiência sensorial incorporada, desafiando o antigo modelo de contemplação passiva, envolvendo, em vez disso, um espectador ativo que, se por um lado, completa a obra de arte, por outro lado, ganha um sentido expandido ou transformado de si mesmo e do mundo (Hornby, 2017, pp. 62-63). A construção das suas instalações atmosféricas – que se curvam e expandem ao longo do horizonte infinito e mutável – dão-se, por isso, a partir da utilização da materialidade e da imaterialidade, onde realidade e ilusão são tratados como elementos interligados por meio de aparatos artificiais que resultam numa atitude crítica do sujeito em relação às suas perceções, consciência corporal e sensibilidade. Tal como o sujeito gera efeitos sobre o ambiente é, simultaneamente, impactado por ele, tratando-se, portanto, de um tema misto – o corpo como observador e produtor imerso num sistema de interdependência dinâmica.

Igualmente inspirado por momentos de experiência humana partilhada que situam o sujeito fenomenológico e a experiência sensorial no centro do significado da obra, também o artista inglês Bruce Munro se dedicou, desde o início dos anos 2000, à criação de esculturas imersivas em grande escala, assentes numa investigação direcionada para as possibilidades sensoriais da luz e o impacto emocional que esta pode ter nos observadores (Fig. 208). Adaptadas, cada uma delas, à topografia única do cenário elegido, as suas instalações – *Field of Light* (2016-) – iluminaram locais como o deserto da Austrália Central, museus de arte, catedrais, mansões e casas de campo, parques e paisagens remotas da Dinamarca, Cidade do México e muitos outros locais espalhados pelo Reino Unido (e.g. Edimburgo, Buckinghamshire, Cornualha, Salisbury) e Estados Unidos (e.g. Califórnia, Nova Iorque, Illinois, Texas, Ohio, Pensilvânia, Arizona, Tennessee), envolvendo o espectador com táticas lúdicas de reflexão que o tornam consciente de si próprio, do seu corpo performativo, do seu olhar e, não menos importante, dos olhares dos outros ao movimentar-se pelo *mar fosforescente* da paisagem (Maxwell, 2022).



Fig. 208 Bruce Munro, *Field of Light* (2019), Aço macio, varões em acrílico, esferas de vidro, fibra ótica, fonte de luz, Dimensões: 26.500 m², Sensorio, Paso Robles, Califórnia, EUA. © Bruce Munro.



Fig. 209 Bruce Munro, *Field of Light* (2004), Long Knoll, Kilmington, zona rural de Wiltshire, Inglaterra. © Fotografia: Bruce Munro, 2022.

Embora a sua visão para – o *campo de luz* – tenha sido concebida em 1992 durante uma visita a Uluru, no Território do Norte da Austrália, atraído como tantos outros para testemunhar uma das maiores formações naturais rochosas do mundo (*Ayers Rock*), passariam 12 anos até encontrar condições para criar a primeira de muitas interações ao ar livre, e 24 anos até realizar o projeto dos seus sonhos de levar o seu *Field of Light* até Uluru/Ayers Rock – um lugar de grande significado cultural e espiri-tual com o qual estabeleceu uma ligação com a energia, o calor e o brilho da paisagem desértica que registou nos seus sempre presentes cadernos de desenho (Munro & Trigg, 2023) – um lugar sagrado, especialmente para os indígenas australianos, cuja história acreditam estar gravada em cada uma das pedras, incisões e dobras da rocha, enquanto resultado das atividades dos seus antepassados *supra-animais-humanos* que definiram a terra através das suas ações na criação (Twinch & Twinch, 2016).

Em 2003, ao mudar-se com a sua família para uma casa do século XVI em Kilmington, na zona rural de Wiltshire, em Inglaterra, com quase cinco hectares de terreno, pôde finalmente experimentar protótipos para a sua grande instalação ao ar livre, obtendo com sucesso o seu primeiro *campo* durante o Natal de 2004 no prado por detrás da sua casa, que podia ser vista e apreciada de vários pontos de vista na zona rural próxima e que atraiu muitos visitantes: 15.000 orbes iluminados, brilhando em hastes finas e dispostos em 30 círculos concêntricos, cada um contendo 500 hastes alimentadas por um projetor LED programável no centro de cada círculo, ligadas por mais de 64 km de cabo de fibra ótica (Munro & Trigg, 2023) (Fig. 209). A resposta de quem experienciou o trabalho foi tão positiva, que acabou por resultar num convite para expor *Field of Light* no *Eden Project,* na Cornualha, em 2008 (Fig. 210), seguido por uma exposição no *The Holburne Museum,* em Bath, em 2011 que, por sua vez, deu lugar a uma residência artística em *Waddesdon Manor,* em Buckinghamshire, entre 2013 e 2014 (Fig. 211), e a muitas outras propostas que a partir daí surgiram para expor internacionalmente (Munro & Trigg, 2023).

O convite mais aguardado chegaria em 2013, só sendo concretizado em 2016 após reunir o apoio de patrocinadores e os fundos necessários para a sua materialização – uma instalação permanente em Urulu/Ayers

Rock, composta por um amplo tapete de hastes de luz movido a energia solar, um manto de *estrelas recém-emergentes* de aproximadamente 52.000 esferas brilhantes e cintilantes de fibra ótica que se estendem pelo chão do deserto, numa extensão correspondente a mais de sete campos de futebol que vão brilhando mais intensamente e mudando lentamente de cor (do ocre ao violeta profundo, ao azul e ao branco suave), à medida que o sol se põe e o céu escurece (Fig. 212-213) (Munro & Trigg, 2023). Cuidadosamente escolhida para se encaixar na paisagem circundante, a área de terreno utilizada (cerca de 300 metros de diâmetro) procurou dar a impressão de que as luzes se prolongavam para além do horizonte – apresentando-se como um paraíso multicolorido e pulsante de *sementes adormecidas* num deserto árido que parecem aguardar silenciosamente o cair da noite antes de emergirem do solo *como um espetáculo teatral, uma espécie de dança noturna de luz que evoca um deserto em flor.* Ou, como o próprio escreveu no seu caderno de esboços na altura: *lugares inférteis e áridos até chover* [que] *depois florescem como um verdadeiro Éden* (Munro & Trigg, 2023).

Embora pareça hipnotizante e profundamente impactante visto de longe, o seu campo de luz foi concebido para ser visto a partir do nível do solo, estendendo-se em todas as direções para complementar o céu e a terra que habita, envolvendo e imergindo os visitantes encorajados a traçar o seu próprio caminho através de uma paisagem de *orbes flutuantes* (Delaney, 2016). – Uma fusão do terrestre com o celeste, onde esta parece fundir-se com a aurora boreal (Maxwell, 2022), pois a intensidade da luz foi reduzida por Munro para competir não com o espaço natural, mas, em vez disso, criar um equilíbrio numa experiência verdadeiramente unificadora, como se estivéssemos:

> *no centro de um cérebro enorme, com as luzes como neurónios, aparentemente a responderem uns aos outros, enquanto os 'pensamentos' e as 'emoções' inundam o sistema, ligando-se a um grande campo de energia que flui à nossa volta e nos incluiu. (...) onde a imaginação, o conceito, a cultura, a paisagem natural e*





Fig. 210 Bruce Munro, *Field of Light* (2008), *Eden Project*, Cornualha, Inglaterra. © Bruce Munro.

Fig. 211 Bruce Munro, *Field of Light* (2013), Waddesdon Manor, Buckinghamshire, Inglaterra. © Bruce Munro.



Fig. 212 Bruce Munro, *Field of Light* (2016), Aço macio, varões em acrílico, esferas de vidro, fibra ótica, fonte de luz, Dimensões: 49.000 m², Uluru/Ayers Rock, Austrália. © Fotografia: 1ª Serena Munro; 2ª e 3ª Bruce Munro.





até o próprio universo se unem numa grande celebração do deslumbramento e da beleza como pura luz (Twinch & Twinch, 2016).

Após cerca de seis semanas de trabalho intenso, envolvendo mais de 40 pessoas a plantar diariamente este jardim de hastes luminescentes, a 31 de março de 2016, antes de ser acessível ao público, o *Field of Light* foi revelado aos anciãos indígenas locais *Anangu*, os proprietários do terreno que, apoiando o empreendimento, batizaram a obra na sua língua nativa *Pitjantjatjara*, como – *Tili Wiru Tjuta Nyakutjaku* – que significa *observar muitas luzes bonitas* – um selo, portanto, da sua aprovação (Delaney, 2016). Além de Uluru, a única outra interação permanente da instalação foi posicionada em Sensorio, Paso Robles, Califórnia, inaugurada em 2019, inicialmente formada por 58.000 hastes num rancho de 156 hectares, mas, em 2022 aumentada para 100.000, tornando-se a maior das suas instalações de luz até à data (Fig. 208) (Munro & Trigg, 2023). Apesar de se ter tornado uma atração turística popular nestes destinos, Munro afirmou em diferentes momentos que a sua obra é muito mais do que um *espetáculo instagramável*. – *A natureza tende a despertar-nos* (Munro cit. Maxwell, 2022). *Não estou apenas a criar coisas bonitas nos campos. (...) Quero que as minhas instalações tenham um efeito nas pessoas, que se conectem com a paisagem, que as unam e inspirem um sentimento de admiração* – um sentimento, segundo o autor, similar ao que se sente ao *contemplar um céu estrelado ou ao observar a luz do sol a dançar na superfície do oceano* (Munro & Trigg, 2023), uma sensação de ligação que advém da tradição do *sublime* na arte, da contemplação da grandiosidade da natureza que, em última instância, pode ser reveladora do potencial da prática artística para transcender as limitações da linguagem e ligar pessoas de diferentes comunidades, crenças e origens (Creswell cit. Munro & Trigg, 2023).



Fig. 213 Bruce Munro, *Field of Light* (2016), Aço macio, varões em acrílico, esferas de vidro, fibra ótica, fonte de luz, Dimensões: 49.000 m², Uluru/Ayers Rock, Austrália. © Bruce Munro.

Esta continuidade entre – o *eu* e o *mundo* – esteve na origem de um outro coletivo internacional – o teamLab – um grupo interdisciplinar de especialistas formado por Toshiyuki Inoko em 2001 em Tóquio, incluindo artistas, programadores, engenheiros, animadores de computação gráfica, matemáticos e arquitetos (entre 500 a 1000 membros estimados) que, recorrendo a práticas colaborativas e à criação de novos métodos digitais alicerçados nas pinturas pré-modernas do Leste Asiático, propuseram uma nova estrutura lógico-espacial diferente da criada por lentes ou pela perspetiva ocidental – que definiram como *espaço ultrasubjetivo* – um *espaço achatado* que não forma fronteiras entre o mundo físico e o mundo da obra de arte, mas que é contínuo ao espaço onde se situa o corpo do observador (teamLab, 2001). A propósito deste assunto, o coletivo (2001) explica:

> *Quando o espaço tridimensional se torna bidimensional* [por via de uma fotografia tirada através de uma lente ou de uma pintura desenhada num prisma ocidental] – *o plano da imagem torna-se numa fronteira, e o espaço da obra de arte parece existir do outro lado do plano da imagem. Cria-se uma linha-limite que divide o espaço onde o observador se encontra fisicamente e o espaço da obra de arte que é recortado e enquadrado pela lente ou pela perspetiva. (...) é um espaço em forma de leque que se estende a partir do ponto de vista do fotógrafo ou do pintor (...) e este espaço é bidimensional. O observador está, então, a ver o mundo a partir da perspetiva do pintor.* [Para romper com essa construção linear ocidental] – *criámos o espaço da obra de arte em três dimensões num computador e, em seguida, procurámos uma estrutura lógica que o convertesse em duas dimensões, de modo que se parecesse com o espaço pictórico de uma pintura pré-moderna do Leste Asiático. (...) uma construção lógica que pudesse representar o espaço em duas dimensões sem criar uma fronteira entre o mundo físico e o espaço representado pela superfície da obra de arte. Chamamos a esta construção lógica 'espaço ultrasubjetivo'* (Fig. 214).

Fig. 214 À esquerda: um espaço tridimensional achatado utilizando a perspetiva ocidental (com recurso à obra *Flower and Corpse Glitch Set of 12* – um trabalho digital de 12 canais, com uma duração de 2 min. em *loop*, realizado em 2012). À direita: o mesmo espaço tridimensional, mas achatado, utilizando a estrutura lógica do *espaço ultrasubjetivo* (também a partir da mesma obra).

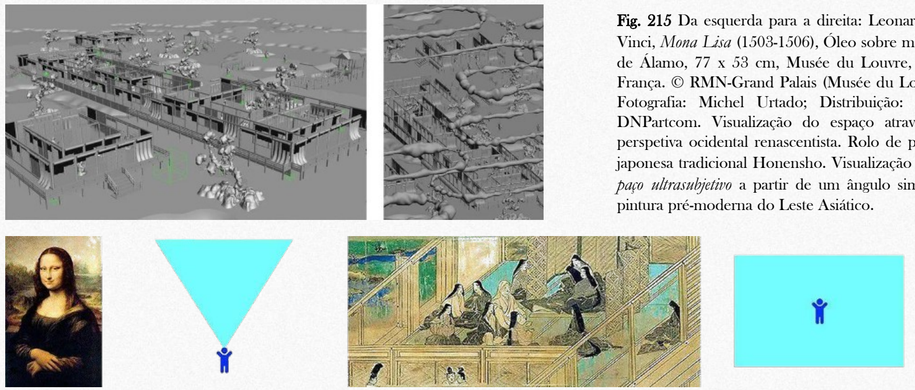


Fig. 215 Da esquerda para a direita: Leonardo da Vinci, *Mona Lisa* (1503-1506), Óleo sobre madeira de Álamo, 77 x 53 cm, Musée du Louvre, Paris, França. © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre); Fotografia: Michel Urtado; Distribuição: AMF-DNPartcom. Visualização do espaço através da perspetiva ocidental renascentista. Rolo de pintura japonesa tradicional Honensho. Visualização do *espaço ultrasubjetivo* a partir de um ângulo similar à pintura pré-moderna do Leste Asiático.

De forma a elucidar o seu ponto de vista, o teamLab formulou um exemplo visual do contraste existente entre a perspetiva linear renascentista (frequentemente, empregue em retratos e paisagens para criar a ilusão de espaço tridimensional) e as técnicas estilísticas e composicionais japonesas (baseadas na expressão subjetiva do espaço), posicionando o icónico retrato da *Mona Lisa* (1503-1519) de Leonardo da Vinci ao lado de um *emakimono* (ou, simplesmente, *emaki*), um rolo de pintura tradicional japonesa, cuja visualização das cenas é feita desenrolando o rolo com a mão esquerda sobre uma superfície horizontal (teamLab, 2001) (Fig. 215). Segundo este esquema, aquilo que acontece é que se nós (figura azul) olharmos para uma pessoa captada numa imagem ou foto perspetivada (figura vermelha), vemos o mundo da obra de arte como algo separado de nós, como se estivéssemos a olhar através de uma janela (área azul-claro) (Fig. X). Da mesma forma, a pessoa representada na pintura vê o espaço físico real onde se encontra como sendo um observador externo à obra (área cor-de-rosa) (Fig. X). Porém, se nós e essa hipotética pessoa observarmos o mundo como mostrado na figura Y – tal



Fig. X

Fig. Y



Fig. Z

como é retratado nas pinturas japonesas dos séculos XVI, XVII e XVIII[107] – a personagem dentro da pintura perceberia quase a mesma paisagem do que nós situados fora desta (áreas sobrepostas a rosa e azul-claro) (Fig. Z). Isto é, continuaria a ver a paisagem, mesmo estando no lugar da personagem pintada. Isto significa que a centralidade no observador é possível, no sentido em que, ao observar uma pintura a partir de uma posição onde esta pode ser vista na sua totalidade, pode imaginar-se dentro do espaço representado na pintura e vê-la livremente de qualquer lugar, pois não há limite para o ponto de vista, que se pode mover. Este é o *espaço ultrasubjetivo* de que nos fala o coletivo – um plano composto por múltiplos planos combinados e detalhados que podem ser dobrados, divididos e/ou sobrepostos para se adaptarem e alterarem o espaço expositivo das obras, criando novos espaços onde o observador recupera a liberdade de movimentar o seu corpo e compreender o mundo enquanto se move através dele, onde pode olhar para todo o plano da imagem e ver o espaço completo da obra, ou pode apenas olhar para uma parte do plano e ver apenas esse pedaço, uma vez que não possui uma perspetiva dominante sobre o espaço retratado, mas, em vez disso, está imerso na experiência/composição de toda essa visualidade (teamLab, 2001). Com isto em mente – de que podemos percecionar com os nossos corpos um conjunto de partes muito maiores do que as que percecionamos quando captamos todo o espaço com uma objetiva – o teamLab desenvolveu instalações interativas e imersivas que procuraram

[107] Utilizando a vista aérea como uma técnica que permite retratar, simultaneamente, tanto a cena geral como os detalhes dos planos secundários, a composição das pinturas pré-modernas do Leste Asiático expressaram profundidade verticalmente, ao colocar na parte inferior da obra de arte os objetos mais próximos do observador e os mais afastados junto à parte superior. Sem uma perspetiva dominante, apresentando pontos de vista variáveis, outro aspeto específico deste estilo incluiu faixas de nuvens douradas – *kin'un* – utilizadas não só para enquadrar/emoldurar a composição, mas, ao mesmo tempo, conferir uma qualidade temporal que sugere vários tempos no espaço – *iji dozu* – por meio da divisão de eventos sucessivos ou estações, representadas múltiplas vezes na mesma superfície pictórica. Para além disso, a ausência de telhados – denominada *fukinuki yatai* ou *telhado soprado* – também permitiu ao espetador observar ambas as perspetivas (públicas e privadas), revelando os interiores dos edifícios nas cenas reproduzidas dentro da própria obra de arte (Morishima, 2020, pp. 45-47).

esbater os limites entre o corpo e o mundo, fazendo das duas existências uma entidade sem fronteiras, contínua, única e ininterrupta. Com obras em coleções permanentes espalhadas por vários países[108] – o maior projeto museológico do coletivo até à data encontra-se em Abu Dhabi, na Ilha Saadiyat dos Emirados Árabes Unidos – o *teamLab Phenomena* – inaugurado muito recentemente, em abril de 2025, e que tivemos a oportunidade de visitar em junho do mesmo ano. – Uma estrutura branca, baixa e sinuosa projetada pelo *teamLab Architects* em colaboração com a *MZ Architects*, como uma forma contínua e orgânica, estranha e elementar, onde cada curva e contorno dos 17.000 m^2 foram esculpidos em resposta direta às imposições técnicas e conceptuais de cada uma das experiências interativas disponibilizada no interior (Khan, 2025). Em entrevista à *Artsy*, o diretor de comunicação do teamLab Takashi Kudo comparou o edifício a um *organismo celular* moldado pelas exigências artísticas e tecnológicas de cada instalação: *O interior é incrivelmente variado. (...) As alturas mudam, as formas transformam-se – cada divisão foi moldada em torno das necessidades ambientais e artísticas específicas das próprias obras. No final, o edifício tornou-se algo que quase parece vivo* (Kudo cit. Palm, 2025). – Ambientes multimédia imersivos que advêm de condições mutáveis e respondem à presença ou movimentos do espectador que, navegando por espaços em constante fluxo, não só visualiza a obra, como a ativa. O teamLab descreve-os como – *fenómenos* – interações influenciadas por condições como a humidade, o fluxo de ar, a luz, a água, a temperatura e o som que se comportam como os sistemas naturais que representam (Palm, 2025). Uma *ordem de energia* que existe apenas quando o ambiente envolvente assim o permite, fazendo da obra de arte um estado de ser que depende inteiramente deste para subsistir (Khan, 2025), pois, como afirma Kudo, *algumas obras neste museu só podem aparecer aqui. (...) Dependem inteiramente do ambiente da sala – a sua forma, a sua humidade, a sua*

[108] e.g. *National Gallery of Victoria*, em Melbourne; *Art Gallery of New South Wales*, em Sydney; *Art Gallery of South Australia*, em Adelaide; *National Gallery of Australia*, em Camberra; *Amos Rex*, em Helsínquia; *Museum of Contemporary Art*, em Los Angeles; *Asian Art Museum*, em São Francisco; *Borusan Contemporary Art Collection*, em Istambul; *Asia Society Museum*, em Nova Iorque, entre outros.



Fig. 216 teamLab, *Flutter of Butterflies* (2025), da série *Flutter of Butterflies Beyond Borders* (2015-), Instalação interativa, Som: Hideaki Takahashi, teamLab Phenomena, Abu Dhabi, Ilha Saadiyat, Emirados Árabes Unidos. © teamLab.

quietude ou movimento. Se as retirasse deste contexto, não se manifestariam (Kudo cit. Palm, 2025). Disso são exemplo – *Flutter of Butterflies* (2025), *Wind Form* (2025) ou *Continuous Trajectories in Flux and Form* (2025) – borboletas em movimento surgindo do chão pontuado por imponentes estruturas cilíndricas de floresta mapeada por projeção, semelhantes a troncos de árvores que se erguem de terrenos irregulares (Fig. 216); trajetórias de partículas em interação vertidas em finos feixes de luz que simulam o movimento do ar (Fig. 217); fluxo de formas e linhas caligráficas fluidas em constante metamorfose (Fig. 218) – que, por entre paredes e pavimentos ondulados e/ou espelhados esculpidos em 3D, imersos por cor, luz, aromas, volumetrias e diferentes sonoridades, em lugar de uma espacialidade ilusória, mostraram-se existir no mesmo espaço ocupado pelo corpo do observador. Uma continuidade sem fronteiras de múltiplos pontos de vista que tornaram possível a um qualquer visitante se mover livremente em todas as direções e visualizar o mesmo plano da obra a partir de diferentes posições – da esquerda para a direita, e em profundidade – que, habitando tais ambiências táteis e lumínicas, hologramas onde todo o corpo está imerso, passou a fazer parte não só do espaço expositivo, mas também da obra de arte quando observado por outros espectadores (Khan, 2025).

Se, na maioria dos casos, a experiência ótica revelou ser pessoal ou subjetiva, a introdução do *espaço ultrasubjetivo* trouxe consigo a possibilidade de partilhar o seu campo visual com outros visitantes, encorajando interações entre si e destes com o espaço através da sua simples presença ou do envolvimento tátil com o aparato – imagens coloridas e projetadas em jogos de luz e de sombra que, à medida que reagem ao *toque* do espectador, parecem ganhar vida própria, integrando-o ainda mais no todo estético enquanto *agente de mudanças composicionais* (Tezuka, 2020, p. 126). Quando, por exemplo, em *Flutter of Butterflies*, o visitante tenta *apanhar* uma das borboletas gerada pela intersecção de múltiplos raios de luz, conseguimos observar esta posição – os feixes a espalharem-se e a luz a dispersar. Em *Wind form,* quando este se move pela sala, as linhas de luz produzidas e projetadas através de dados em tempo real curvam-se e retorcem-se, formando redemoinhos à sua volta, alterando subtilmente a direção da corrente do fluxo visual. Esta responsividade encontrou repto

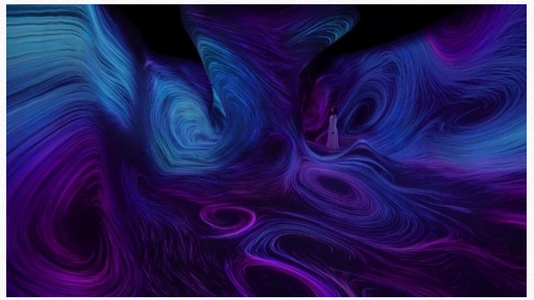
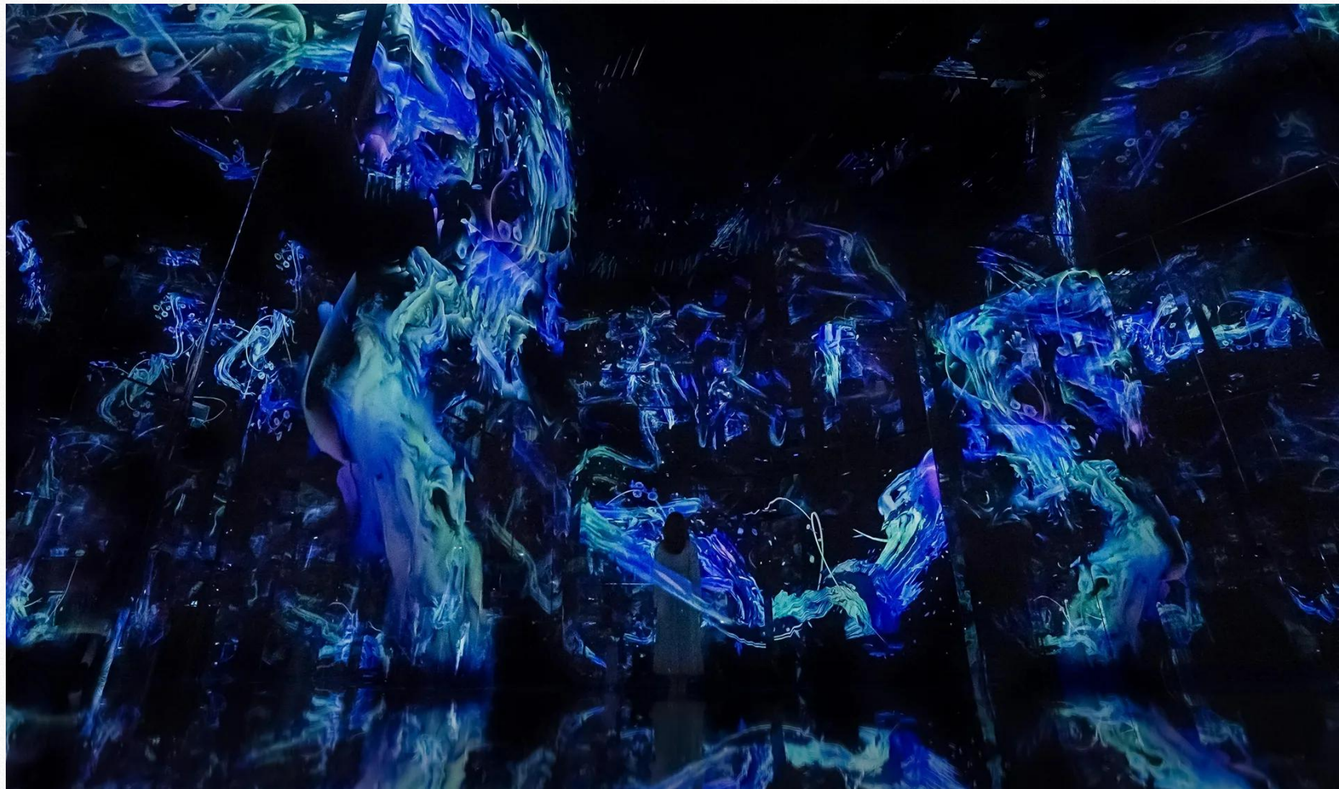


Fig. 217 teamLab, *Wind Form* (2025), Instalação interativa, Som: Hideaki Takahashi, teamLab Phenomena, Abu Dhabi, Ilha Saadiyat, Emirados Árabes Unidos. © teamLab.

Fig. 218 teamLab, *Continuous Trajectories in Flux and Form* (2025), Instalação interativa, Som: teamLab, teamLab Phenomena, Abu Dhabi, Ilha Saadiyat, Emirados Árabes Unidos. © teamLab.



em toda a experiência do museu, desde os espaços mais amplos até aos corredores de transição que ligam as diversas salas expositivas – passagens estreitas e sinuosas semelhantes a grutas que atraem os visitantes para uma experiência imersiva e, muitas vezes, algo teatral, calibrada para criar uma consciência espacial mutável que flui continuamente por estas superfícies que se redesenham dinamicamente em resposta ao movimento intuitivo (Khan, 2025). Tal acontece em *Autonomous Abstraction* (2022-) – um enxame de luzes intermitentes que piscam e mudam de cor, quase como *pirilampos digitais,* onde cada ponto de luz tem o seu próprio ciclo que, quando tocado pelo espectador, muda de tonalidade, o ritmo é interrompido e torna-se aleatório (Fig. 219). Mas, mesmo quando toda a vibração parece mover-se em desordem, lentamente – como nas obras anteriores – pontos próximos uns dos outros começam a voltar à sincronia, provocando algo a que o teamLab (2022) se refere como um fenómeno de *ordem espontânea*, um termo emprestado da biologia e dos sistemas complexos em que a coerência emerge sem controlo central e cujo efeito parece natural e auto-organizado, lembrando-nos a coreografia dos pássaros ou quando muitos pirilampos se juntam numa árvore e começam a piscar ao mesmo tempo, criando uma luz maior no seu todo.



Fig. 219 teamLab, *Autonomous Abstraction* (2022-), Instalação interativa, Som: teamLab, teamLab Phenomena, Abu Dhabi, Ilha Saadiyat, Emirados Árabes Unidos. © teamLab.

Paradoxalmente, se em determinados momentos estas projeções de luz reativa se afiguram como um meio tangível ao alcance de um qualquer contato físico com o espectador, não deixam, ao mesmo tempo, de se revelar efémeros, pois, na verdade, não possuem uma presença material real. Por outro lado, quando estas se afastam do contacto do visitante – quando as borboletas ou os pirilampos começam a voar para longe – somos novamente como que empurrados para a ilusão de uma experiência física real que se dá tanto no espaço expositivo como no espaço virtual e imaginário da imagem. Como colocado por Kudo, aquilo que o coletivo procurou fazer foi *representar algo invisível – como o vento ou o nevoeiro. (...) À medida que o corpo passa, o fluxo muda. Não se vê apenas: sente-se. Era isso que queríamos que as pessoas percebessem: o invisível a tornar-se sentido* (Kudo cit. Palm, 2025).

Embora, no caso das obras mencionadas, a luz tenha funcionado de forma análoga à resposta do visitante, não deixou de seguir o seu próprio padrão autónomo. Em *Light Vortex* (2016-), por exemplo – ao contrário desse deslocamento que molda e afeta deliberadamente o espaço – o espectador foi convidado a deitar-se no chão debaixo de um holograma a laser hipnotizante, formado por fileiras e mais fileiras de luzes móveis montadas nas paredes e no teto, criando um *vórtice oceânico de luz* que só subsiste enquanto não for removido do seu ambiente, pois *ao contrário de uma pedra, o vórtice não se sustenta sozinho; evolui com as correntes circundantes, formadas pela água que flui continuamente de fora para dentro e de dentro para fora (...) mudando juntamente com o fluxo* (teamLab, 2025a) (Fig. 220-221). Uma escultura cognitiva que deve mais à nossa perceção e imaginação do que a quaisquer propriedades físicas duradouras, que é evocada à existência ao projetar *ordem espontânea* de luz colorida a partir do seu centro, gerando um *biocosmo* de vibrações cuidadosamente ajustadas que parecem transcender o espaço e o tempo (Gaskin, 2025). Inspirado nos turbilhões de maré que atravessam o Estreito de Naruto no Japão, gerando redemoinhos de até 20 metros de diâmetro, este foi um tema recorrente no museu e em muitas das obras do teamLab espalhadas pelo mundo que exploraram o vórtice como uma força natural e um fenómeno cognitivo – *uma forma de dar sentido ao movimento e atrair o corpo para o fluxo* (Gaskin, 2025).

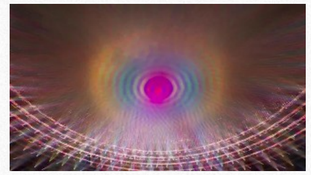
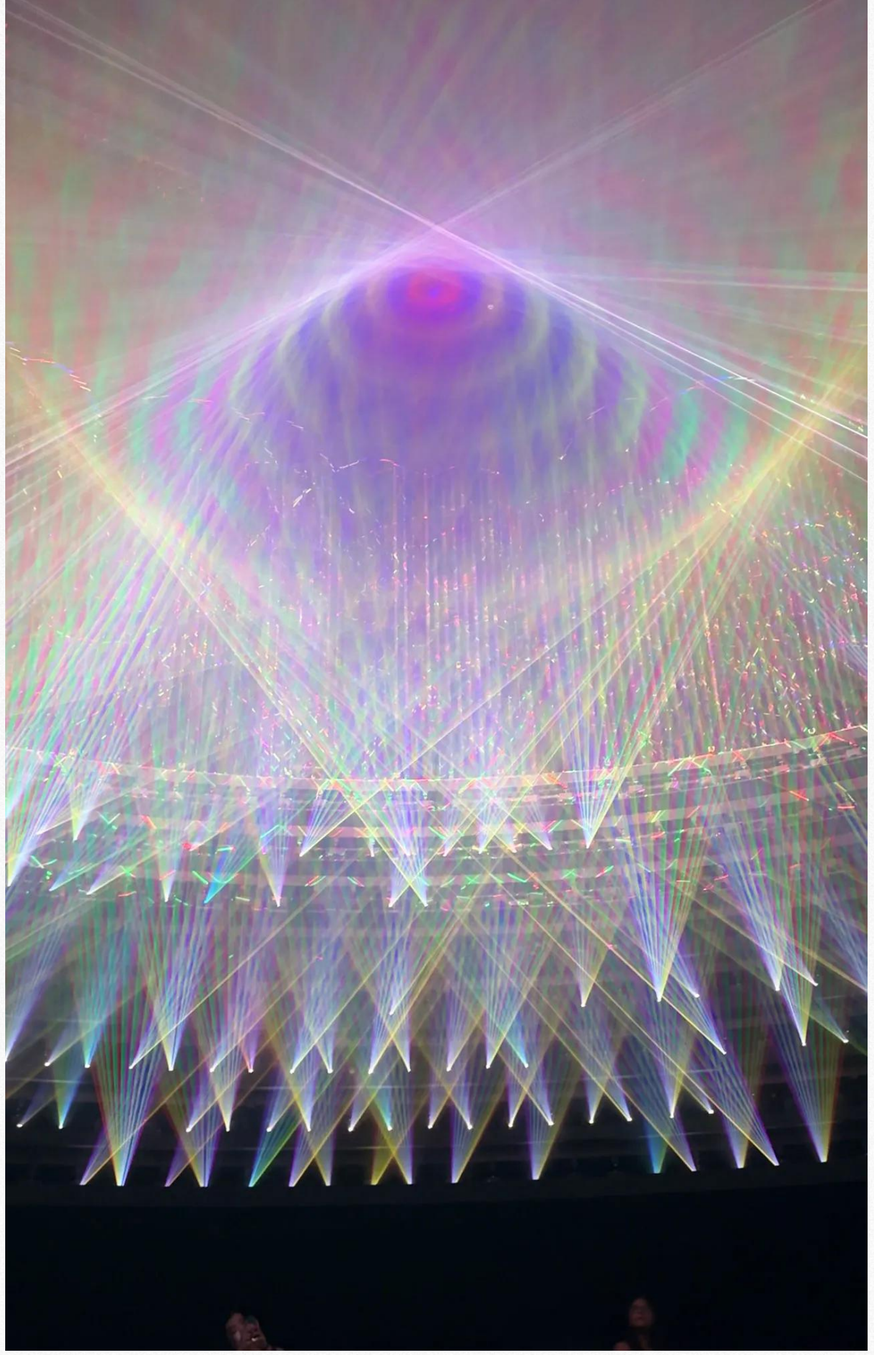


Fig. 220 teamLab, *Light Vortex* (2016-), Instalação, Som: Hideaki Takahashi, teamLab Phenomena, Abu Dhabi, Ilha Saadiyat, Emirados Árabes Unidos. © teamLab.

Especificamente, em Abu Dhabi, esta ideia assumiu muitas formas para além dos feixes de luz que convergem num vórtice central dinâmico de movimento, sendo explorada em *Morphing Continuum* (2025) – uma sala de paredes espelhadas e correntes de ar que ajudam a moldar de forma imprevisível, por vezes caótica, ou espiralando em torno de um eixo central invisível, milhares de balões prateados em altos redemoinhos que se dissipam e se transformam à medida que o espectador se move entre eles; ou em *Massless Amorphous Sculpture* (2020-) – uma sala de nuvens de bolas de sabão em tons de roxo que se formam, fundem, sobem e se dissolvem constantemente, rodeiam e, por vezes, envolvem os visitantes (Khan, 2025 & Gaskin, 2025). Mas, entre os principais destaques está *Levitation Void* (2025), uma esfera negra monumental levitante com, aproximadamente, 9 metros de altura, pintada de forma tão fosca que mais parece um círculo plano que incorpora a ideia central do museu – de que a energia, e não a massa, dá forma (teamLab, 2025b) (Fig. 222). Uma entidade *escultural sem substância* que não assenta ou está suspensa sobre nada, nem possui força própria, mas flutua livremente numa sala iluminada a vermelho inescrutável como uma *inteligência alienígena* que oscila ligeiramente para a esquerda e para a direita, por vezes sobe, outras afunda, no entanto, como que para reparar o seu estado, permanece a flutuar no ar até recuperar gradualmente o equilíbrio (teamLab, 2025b). Aqui vemos novamente a *ordem de energia* de que nos fala o teamLab (2025b), gerada no centro do espaço por um fenómeno de um ambiente único que, ultrapassando a barreira das noções convencionais de objetos físicos, sustenta a sua existência no ar. Da mesma forma que os redemoinhos de Naruto são oceano no oceano, não existindo qualquer distinção material entre si e a sua envolvente, *Light Vortex*, *Morphing Continuum*, *Massless Amorphous Sculpture* ou *Levitation Void* – *são ar no ar* (Gaskin, 2025), são os seus próprios ambientes, fazendo da obra de arte um estado de ser que depende inteiramente destes para existir, que muda juntamente com eles e que, enquanto mantiver a sua estrutura, permanecerá intacta, capaz de se restaurar naturalmente, mesmo que perturbada.

Fig. 221 teamLab, *Light Vortex* (2016-), Instalação, Som: Hideaki Takahashi, teamLab Phenomena, Abu Dhabi, Ilha Saadiyat, Emirados Árabes Unidos. © teamLab; Fotografia: Mona Basharat.



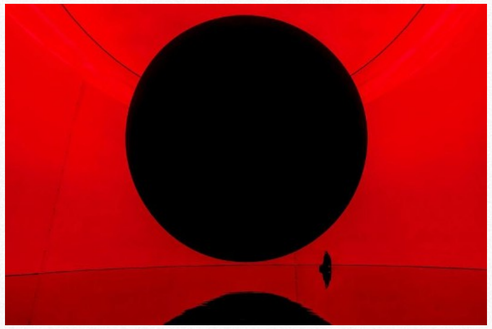
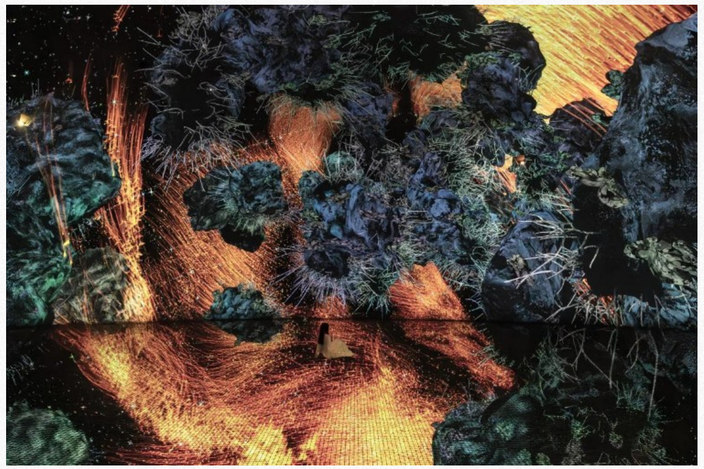


Fig. 222 teamLab, *Levitation Void* (2025), da série *Levitation – Flattening Red and Blue & Blurred Violet* (2021-), Instalação, Som: teamLab, teamLab Phenomena, Abu Dhabi, Ilha Saadiyat, Emirados Árabes Unidos. © teamLab.

Fig. 223 teamLab, *Biocosmos* (2025), da série *The Way of Birds* (2017-), Instalação, Som: Hideaki Takahashi, teamLab Phenomena, Abu Dhabi, Ilha Saadiyat, Emirados Árabes Unidos. © teamLab.



Ainda dentro desta ideia de *atrair o corpo para o fluxo*, de imergir o corpo na obra tornando-se uno com o ambiente, o teamLab desenvolveu *Biocosmos* (2025) – uma das salas fisicamente mais intensas do museu, onde o chão foi substituído por uma grande rede esticada sobre um vazio que, caminhando sobre ela, saltava suavemente, provocando no espectador um sentimento aumentado de desorientação (Khan, 2025) (Fig. 223). Acima e à volta, projeções digitais de bandos de aves a voar em movimentos coordenados, formando o que parece ser uma entidade singular, um modelo espacial de tempo e forma onde elementos separados – pássaros, ritmos, pulsos de luz – agem como um só, dando-nos a sensação de estarmos inteiramente dentro de um sistema (Khan, 2025). Na busca por esta ligação com os elementos, um dos ambientes mais lúdicos e sensoriais talvez seja *Floating Microcosms* (2025) – uma vasta piscina de baixa profundidade onde os visitantes, com as pernas submersas um pouco acima do tornozelo, percorrem um jardim espelhado repleto de *ovoides* brilhantes que flutuam suavemente na água e que, quando pressionados ou balançados pelas ondas, recuam e depois sobem, libertando uma luz e um tom musical; outros próximos respondem um após o outro com cor – um total de 32 – e som sincronizados que continuam a ressoar pelos elementos circundantes (Khan, 2025). No final, um ambiente espacial com limites ambíguos moldado pela influência do comportamento humano que, a cada movimento tomado, faz do espaço da obra de arte *algo menos previsível, mais (...) senciente* (Kudo cit. Palm, 2025).

Em última análise, podemos afirmar que, das 26 instalações digitais imersivas incluídas no interior do *teamLab Phenomena*, todas elas foram moldadas por variáveis naturais e biológicas em tempo real, permitindo que o espaço responda em conjunto como um ecossistema em evolução. Kudo comparou-as a *um arco-íris — algo que só aparece sob condições ambientais muito específicas, como ângulos precisos de luz e reflexo*. [Sendo que] *para atingir este mesmo tipo de sensibilidade em ambientes interiores* [tornou-se necessário] *construir ambientes inteiros adaptados às necessidades das obras de arte* (Kudo cit. Palm, 2025). Sem instruções ou guias, textos nas paredes ou mapas a seguir, sem um ponto de vista fixo – neste modo alternativo de representação onde o ecrã deixa de ser uma *janela* observada de um pon-

to de vista específico, permitindo múltiplas visões através da sobreposição de camadas no espaço (teamLab, 2001) – procuraram criar uma experiência sem fronteiras, ambientes utópicos que superam os limites da nossa perceção, da relação entre o *eu* e o mundo, e da continuidade do tempo, onde o visitante desempenha um papel preponderante na construção das projeções, transmitindo a sua experiência corporal para o ambiente virtual, enquanto permanece imerso na composição. Na nossa opinião, fizeram-no com sucesso! Mostraram que, embora historicamente o ser humano tenha criado objetos tangíveis que moldam a forma como percecionamos o mundo, *na verdade, há muito do mundo que não se baseia em objetos no sentido físico* (Inoko cit. Gaskin, 2025). O *teamLab Phenomena* é um resultado direto deste posicionamento – um museu que o coletivo afirma não ser um espaço para ser compreendido, mas, sentido, pois acredita que as suas experiências imersivas têm a capacidade de mudar a perspetiva do público: *Queremos que as pessoas sintam algo diferente. (...) Não apenas algo bonito ou divertido, mas algo que mude a forma como pensam ou sentem sobre o mundo que os rodeia* (Kudo cit. Palm, 2025). Logo, não é um objeto em si, mas antes, um processo continuamente redefinido pelo espectador, no sentido em que a obra se dá a partir de uma avalanche de trocas nas quais o sujeito-observador, a construção artística e o contexto se encontram para moldar a experiência estética. – Um fenómeno simulado, induzido artificialmente, mas que, estranhamente, tendemos a *naturalizar* ao ponto de este se começar a assemelhar à sua própria representação, onde o autêntico e o *não-natural* se apresentam como elementos intercambiáveis – uma *natureza artificial* ao lado da *natureza natural* que interfe cada vez mais nela, gerando novas situações cognitivas (Sorel cit. Martins, 2012 p. 176). Ou, como colocara o professor francês Léon Delpech, *ao limite da concretude (...) nem natureza nem artifício, mas uma síntese original e movente que podemos chamar de natureza artificial ou um artifício natural* (Delpech cit. Couchot, 2003, p. 97).

Desde as primeiras aproximações da arte à tecnologia de Nam June Paike ou Baumgarten, até à criação de estruturas, ambientes e situações tecnológicas e computacionais que evocam fenómenos físicos com Elliasson, Munro ou o teamLab, passando por todo um espetro de formas visuais e narrativas inovadoras desvinculadas das antigas leis físicas e, muitas vezes, completamente virtuais, em autores como Struth, Baumgartner, Ruff, McCaslin, Fischli e Weiss, Fontcuberta, Goldberg, Jiang, Leal e Teuta – todas estas propostas introduziram certas habilidades técnicas e materiais que solicitaram outras perceções além da visão, como um prolongamento contínuo e um novo impulso na simulação. Recusando-se a encerrar em uma especificidade, seja ela qual for, deram acesso a um imenso depósito de novas impressões e comportamentos que procuraram mergulhar o espectador em situações fisiológicas diversas, nas quais os fenómenos de perceção são acionados para provocar nele uma atitude de recriação percetiva do mundo (Couchot, 2003, pp. 23-24). Este novo modelo dialógico – em que *a máquina pode fazer dupla connosco, atingir os nossos olhos, orelhas, o nosso corpo* – veio colocar-nos numa situação muito diferente em relação àquilo que oferecia a tradição visual, no sentido em que, se por um lado, permitiu libertar do real a imagem e o pensamento figurativo no seu conjunto, ao introduzir uma nova ordem visual, geralmente mais percetiva que substitui a representação (e os seus diversos modos de apresentação e *sobreapresentação*) pela simulação (Couchot, 2003, p. 157). Por outro lado, graças aos novos jogos das *interfaces*, permitiu recriar pontos de readerência à realidade, redefinindo uma nova hierarquia sensorial reconstruída a partir de descrições da linguagem lógico-matemática, eventualmente, no seu aspeto visível (bi ou tridimensional), mas, sobretudo, no *devir virtual,* no decurso das suas interações com o observador - o qual, longe de desaparecer na abstração dos símbolos, passou a ver o seu corpo aumentado por novas possibilidades de ação sobre a máquina e de novas experiências percetivas (Couchot, 2003, pp. 173 & 179-180). De todas as proposições artísticas com aplicações tecnológicas aqui mencionadas, enquanto algumas se esforçaram em simular, de um modo mais próximo possível, as qualidades físicas das técnicas pictóricas mais tradicionais, outras colocaram em evidência a presença do *pixel*, explorando tanto as possibilidades geométricas e repetitivas do computador quanto a sua capacidade de realizar efeitos visuais irrealizáveis na pintura. Outras, por sua vez, trataram de orquestrar a resposta humana em ambientes e contextos específicos, e fabricar circunstâncias para a sensação, baseando-se em geografias de pro-

ximidade e presença que negam a posição de imaginar mundos que persistem mesmo na nossa ausência, uma vez que a obra de arte é contingente ao espectador, não existindo por si só, deixando de estar presente sem ele. No seu conjunto, ao invés de uma rutura estraçalhadora nas relações de continuidade entre técnica, linguagem e a arte, a incrementação de mecanismos tecnológicos cada vez mais numerosos e sofisticados por parte destes artistas não dispersaram as ferramentas e mecânicas materiais preexistentes, mas renovaram-nas e hibridizaram-se com elas, dando lugar a novas linguagens programáticas que não são mais do mundo real, mas aquelas da simulação – linguagens que arrastaram a arte num anel suplementar de automatização que, a pouco a pouco, se estendeu até ao pensamento e ao imaginário (Couchot, 2003, pp. 157-158 & 266). Mas, embora estas transformações tenham possibilitado outras formas de remapearmos o espaço, abrindo caminhos – agora globais, digitais, dinâmicos e interativos – de comunicação com a natureza, parte do que esta mudança metaforiza é, na verdade, a nossa compreensão alterada das relações outrora estáveis e imutáveis entre nós e o mundo – *entre os dados de uma perceção fisiológica normal e aqueles alcançáveis através de mecanismos eletrónicos e os infinitos artefactos que o ser humano assumiu recentemente* – onde a própria natureza é retratada como irreversivelmente modificada no processo (Dorfles, 2003, p. 9). Independentemente disso, notemos que tal não invalidou que, como já ocorreu em parte nas últimas décadas, tenhamos, alternativamente, períodos em que parece prevalecer um tipo de criatividade mais ligada à *naturalidade* da experiência humana, mantendo-se deliberadamente longe das conquistas científico-tecnológicas, precisamente para desenvolver a sua própria experiência criativa natural autónoma, e períodos em que o artifício, influenciado pelo produto tecnológico, domina a cada dia um pouco mais sobre o natural (Dorfles, 2003, pp. 174-175).

Se há algo que não nos deixa espaço para dúvidas, é que o diálogo *ser humano/máquina* veio redefinir uma nova hierarquia sensorial (Couchot, 2003, p. 12), tornando impossível conceber hoje um campo de perceções, processos, acontecimentos que não tenha nenhuma relação com a interferência das novas tecnologias (Dorfles, 2003, p. 53). Sobre este assunto Dorfles afirma que:

> *o que distingue, talvez de maneira decisiva, o nosso período cultural de qualquer outro anterior é a criação incessante de 'objetos' e 'acontecimentos' que saem do reino da naturalidade e que são já 'constitucionalmente' fictícios, falsificados. (...) como nunca antes, vivemos num mundo onde a importância assumida pelos objetos que nos cercam, tornou-se quase tão grande quanto a da natureza que nos criou e da qual o nosso planeta é composto; que, portanto, se quisermos fazer uma análise da nossa civilização, da nossa sociedade, da nossa arte, só podemos fazê-lo com a condição de levarmos em conta esse objeto e universo 'artificial' do qual não podemos mais nos libertar de nós mesmos, mas de que – e é isso que importa – podemos e devemos finalmente tomar consciência* (2003, pp. 35 & 43).

De facto, a metáfora tecnológica não só invadiu nos nossos dias certas estruturas que até ontem estavam livres da sua interferência, mas, no decorrer desse processo, tornou-se crucial para a nossa autointerpretação, no sentido em que, uma vez produzidos, cada artefacto, cada objeto tecnológico tornou progressivamente acessível à consciência humana – poderes, capacidades e faculdades – muitas vezes ocultas que foram sendo desvendadas através da consideração das nossas próprias produções (Martins, 2012 p. 16). Nestes termos, o espaço atual disponível para a experiência passou a ser a esfera domesticada ou o recipiente artificial da existência que é um ambiente mediado (Latour cit. Hornby, 2017, pp. 66-67) – não só porque para nos adaptarmos à natureza, a ajustamos constantemente a nós mesmos, transformando-a, interpretando-a e reinterpretando-a por meio de *mundos de vida* singulares e pontos de referência concretos que orientam a ação humana; como, ao fazê-lo, assumimos um certo carácter *artificial* que nos situa necessariamente num ambiente humano fundamentalmente técnico e transformador onde reagimos constantemente às nossas próprias obras e não mais apenas à Natureza (Cecilia, 1995, pp. 194-195 & 202).

Como nos lembra Rosset (1974, pp. 13-14), *na verdade, é precisamen-*

te da natureza que o artifício retira a sua força: só isso permite às suas extensões artificiais viverem e prosperarem; uma produção artificial, privada de todos os laços naturais, está condenada a perecer. Mas, se de tal argumento parece derivar um dos maiores perigos para a civilização de hoje – *o de ver cada vez mais fenómenos naturais tornados completamente artificiais* – um mundo onde as inovações tecnológicas parecem cada vez mais afastar-nos da experiência direta com o mundo natural (mundo tátil), conduzindo-nos, aparentemente, para uma experiência paralela e indulgente, produzida pela *tecnologia do ecrã* que nos condiciona a ver a *natureza* (inclusive, a nós mesmos) como manipulada, desencarnada e absolutamente removida de qualquer contexto – tal como afirma Dorfles (2003, pp. 16-17), caber-nos-á a nós *reconverter em natureza* esses elementos artificiais, buscando métodos para restaurar a nossa relação com o mundo. – Ora, a influência da criação artística nesse processo é evidente! Pois, como comprovam todas estas propostas, nenhuma delas se limitou a produzir um simples objeto, mas aspiraram a criar uma ligação capaz de levantar o véu das formas mais *infraleves* de diálogo e conflito entre o artifício da mão humana e as forças de produção da natureza, as suas *hiper-mutações* que colocam o ser humano, ontologicamente – como dissera em algum lugar o filósofo espanhol Ortega y Gasset – ao mesmo tempo, *dentro e fora de si* (Ortega y Gasset cit. Martins, 2012, p. 344). Revelaram que, mesmo num período de *antinaturalidade* em que a crença superficial é que a tecnologia pode, deve e, inevitavelmente, irá substituir a natureza, ou que as pessoas estão destinadas a viver em ambientes inteiramente definidos e sustentados pelo artifício (Bruiger, 2006, p. 4) – o objeto ou a ação artística permitem de alguma forma ir colmatando essa lacuna, porque permitem mapear, ainda que com todo o seu artifício, a mutabilidade dos fenómenos da natureza, não a substituindo, mas entranhando-se nos seus territórios físicos, simbólicos e conceptuais, falando a sua estranha língua. Ora, *a arte é essa experiência da identidade do sujeito e do objeto* [onde] *tudo se liga numa mesma produção* (Merleau-Ponty, 2000, p. 74). E, por isso mesmo, não sendo totalmente artifício, expressa, em toda a sua *artificialidade*, uma *natureza outra* insubstituível que se acresce a essa *natureza maior*, enquanto veicula partes de si. Funciona como aquilo que Tim Ingold definiu como *modelo tecidual* – uma fusão de consciência orgânica, de significados conscientes e inconscientes, de localização geográfica, de presença física, tempo pessoal, movimento generalizado (Berleant, 1992, p. 134) – ou, nas palavras do autor, *algo em perpétua transformação* que nos desafia a compreender melhor que não estamos apenas conectados à natureza, mas incorporados nela (Ingold cit. Tiberghien, 2017, p. 245). Isto é, de que não habitamos apenas lugares físicos, mas lugares percetivos em que colaboramos na criação, lugares que surgem do intercâmbio recíproco entre o nosso *eu* como fonte e gerador da perceção, e as condições físicas e sociais das nossas sensações e ações (Vogel, 2015, p. 68). Pois, como colocara o filósofo francês Paul Ricoeur (1967, p. 60) – *não sou eu mesmo primordialmente possível, o que inaugura possibilidades no mundo?*

Certamente, somos um dos seus inumeráveis agentes possíveis (Bacon cit. Rosset,1974, p. 68), cuja existência consiste numa transformação contínua da natureza e de nós mesmo, do nosso próprio modo de ser. Já não somos considerados *aqueles humanos insignificantes dominados pela 'natureza', mas, pelo contrário, como um gigante coletivo que, em termos de terawatts, cresceu tanto que se tornou a principal força geológica que molda a Terra* (Latour, 2011, p. 3). Isto significa que, cada interferência é hoje, portanto, um meio-termo entre nós e o mundo natural, e neste sentido, pensar nesta interação parece-nos essencial não só para entendermos o que nos liga ao mundo em que vivemos, mas, sobretudo, para derrubar a ideia de uma oposição categórica entre *natureza* e *máquina*, ou *cultura,* que se opõe à *sinergia da pessoa e do ambiente* (Ingold cit. Tiberghien, 2017, p. 245). Embora, a arte não subscreva no essencial essa assimetria ontológica e epistemológica, acreditamos que se perfila, à luz das suas práticas, como um elemento determinante para uma possível resolução de dois mundos profundamente antagónicos e, invariavelmente, complementares – como mediações que se insinuam e se interpõem entre nós e o mundo natural, uma vez que no gesto do fazer artístico existe o potencial para uma reflexão mútua e de transmutação entre imagem e realidade. O potencial para induzir transformações nos mundos, tanto orgânico como inorgânico, que modificam o modo como entendemos, experienciamos e interpretamos um conjunto específico de valores, características e significados de um determinado sítio/lugar. Mas, se na rela-

ção com o mundo está incluída a relação do corpo (Merleau-Ponty, 2000, p. 360), e se na relação do corpo – aberto, transformável, armado de instrumentos de observação e de ação – esta incluída a relação *inter* e *intra-territórios* – obra + contexto, ou contexto + obra – não poderá o sentido criativo dos nossos gestos funcionar como uma extensão daquilo que entendemos hoje por *natureza*, os seus processos multissensoriais, as suas formas cinestésicas e os seus modos de ser experienciada ou tornada experiência? Isto é, – Não estará o corpo mergulhado em tudo aquilo que somos capazes de vivenciar e experienciar como tal? – Até que ponto não poderá este servir como um elemento dialógico de abertura ao novo e ao desconhecido, proporcionando novas vinculações que permitem conquistar e adquirir outras *territorialidades*?



Fig. 224 Deambulações pela Mata Nacional do Camarido, Registo fotográfico de uma *corpo-grafia* do lugar, realizado durante uma das primeiras incursões pelo território, em março de 2021, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos © Fotografia da autora.

IN SITU ACTION(S): UMA PRÁTICA AUTORAL E LABORATORIAL EM BUSCA DE UMA DIALÉTICA DO LUGAR

Pisoteando o mundo: O movimento dos pés como *imagem-paisagem*. Diálogos com o solo: mapeamentos e *corpo-grafias*. Objetos de um encontro: rastos de um tempo e de um território diacrónico.

Cada vez que atravessamos um mero pedaço de terra, o nosso corpo mapeia o movimento, diz-nos qual o caminho a seguir, relata-nos o coeficiente de adversidade com que nos deparamos no momento de o percorrer (Casey, 2005, p. 179). A cada um dos nossos passos dados habitamos lugares. Habitamos espaços, terras e territórios, mas, sobretudo, habitamos paisagens. Organizamos com o nosso corpo uma compreensão do mundo, ou como diria Merleau-Ponty (2000, p. 123) – habitámo-lo e por ele habitamos as coisas – como se houvesse um sexto sentido em funcionamento, medindo a distância de tudo na nossa visão periférica e em relação aos sons que nos retornam de objetos e superfícies próximas e distantes (Crowe, 1997, p. 54). Desde o tempo longínquo em que alcançamos o patamar de *homo sapiens* manifestamos uma predisposição inata para transformar e moldar o ambiente ao nosso redor, e embora não tenhamos sido os únicos a fazê-lo, fizemo-lo materialmente (Vogel, 2015, p. 175) por meio desse *corpo-percipiente* que se move e que se sente, que ocupa e é uno com o espaço. – Um corpo que comunica consigo mesmo interiormente e com outra coisa que não sua própria massa (Merleau-Ponty, 2000, pp. 122-123), através de uma experiência concreta que, *simultaneamente, é ato percetivo e criativo, é leitura e escrita do território* (Careri, 2020, p. 51). Mesmo antes de erguermos o menir[109] – *a primeira pedra que emergiu do caos* – já aí, possuíamos *uma fórmula simbólica*

[109] Palavra derivada do dialético bretão que significa literalmente *pedra longa* (*men* = pedra e *hir* = longa). Diretamente ligada ao universo da *errância* e do *nomadismo*, o seu alteamento é representativo da primeira transformação física da paisagem, de um estado natural a um estado artificial. Constitui um dos objetos mais simples e densos de significados de toda a *Idade da Pedra* – uma nova presença no espaço do neolítico – que se apresentou como um objeto, ao mesmo tempo, abstrato e vivente a partir do qual, a seguir, se desenvolveram a arquitetura (a coluna tripartida) e a escultura (a lápide-estátua) (Careri, 2020, p. 56). De um ponto de vista geral, os menires estavam ligados ao culto da fertilidade, da *deusa-mãe Terra* e ao culto do sol, podendo igualmente indicar lugares onde heróis lendários encontraram a morte, lugares sagrados em que se fazia notar uma forte energia ctónica, lugares em que estava presente a água (também sagrada), ou mesmo delimitações de confins e propriedades (Careri, 2020, p. 52). Para além disso, algumas das pedras – conhecidas como *perdas litteradas* ou *pedras letradas* – foram também utilizadas como material sobre o qual inscrever figuras simbólicas (como no caso dos obeliscos egípcios); como elementos e sinais com os quais escrever ou descrever o território de modo a construir arquitetonicamente a paisagem como

com a qual transformar a paisagem. Essa forma era – de acordo com o professor e arquiteto italiano Francesco Careri (2020, p. 27) – *o caminhar*, [uma ação de ocupação e atravessamento do espaço] *apreendida com fadiga nos primeiros meses da vida e que depois deixa de ser uma ação consciente para tornar-se natural, automática*. Ora, os vestígios de um passado impresso como rasto sobre o território comprovam isso mesmo – que sempre nos deslocamos pela paisagem, sempre andamos a pé![110] Erguermo-nos sobre duas pernas foi o nosso primeiro feito e foi esta capacidade de andar, de colocar um pé diante do outro, que iniciou o nosso percurso no mundo (Labbucci, 2013, p. 25).[111] Há mais de setenta mil anos que a história da nossa espécie tem sido definida pela nossa capacidade de nos locomovermos (*bipedismo*), sendo que tudo aquilo que fazemos hoje e que nos distingue das outras espécies pode ser verificado nas origens da nossa marcha (Kagge, 2018, p. 181).

uma espécie de geometria – entendida etimologicamente como medida da terra – com a qual desenhar figuras abstratas a serem contrapostas ao caos natural: o ponto (o menir isolado), a linha (a agrupação rítmica de mais menires), a superfície (o *cromlech*, isto é, a porção de espaço cercada por menires dispostos em círculos); e para revelar a geografia do lugar, ou seja, descrever tanto a sua estrutura física como a sua utilização produtiva e místico-religiosa, funcionando como um sistema de orientação territorial, uma espécie de guia esculpido na paisagem, cujo objetivo era o de conduzir o viajante ao seu destino, orientando-o de um sinal ao outro, ao longo de grandes caminhos de travessia (Careri, 2020, pp. 52- 54).

[110] Numa breve referência a esta ideia de *rasto*, não poderíamos deixar de mencionar aquele que se pensa ser o testemunho mais antigo da existência do ser humano no mundo, nomeadamente, a marca de um percurso – pegadas de um *Australopithecus Afarensis* adulto e, potencialmente, do seu filho – ocorrido há 3.700.000 anos, que se solidificou no lodo vulcânico de Laetoli, na Tanzânia, situada na África Oriental (Careri, 2020, p. 41). Também, é de referir, que as próprias línguas humanas estão impregnadas de conceções que definem a vida como uma *simples e longa caminhada*, visível, por exemplo, no sânscrito, uma das línguas mais antigas do mundo, originária da Índia, que considera o passado – *gata* – como *aquilo que já percorremos*, o presente – *pratyutpanna* – por algo tão natural como *aquilo que está diretamente à nossa frente*, e o futuro – *anagara* – como *aquilo que ainda está por percorrer* (Kagge, 2018, p. 20).

[111] Em primeiro lugar, aprendemos a caminhar. Em seguida, a fazer fogo e a preparar comida. E só, posteriormente, é que desenvolveríamos a linguagem (Kagge, 2018, p. 19). É curioso pensarmos que não foram as tabuletas cuneiformes dos sumérios ou os hieróglifos egípcios que o ser humano aprendeu a interpretar primeiro, mas antes, os rastos no solo, as pegadas dos seus semelhantes e dos animais que caçava ou que, por sua vez, o obrigavam a bater em retirada (Labbucci, 2013, pp. 11-12).

Careri descreve este lastro temporal como uma história de movimentos, uma história de migrações dos povos e de intercâmbios culturais ocorridos ao longo de trajetos intercontinentais que, por meio de contínuas caminhadas praticadas pelos primeiros seres humanos que habitaram a terra, permitiram inaugurar uma operação lenta e complexa de apropriação e de mapeamento do território (2020, p. 44). Sobre este assunto, o autor afirma: *Foi caminhando que o ser humano começou a construir a paisagem natural que o circundava. Foi caminhando que, no último século, se formaram algumas categorias com as quais interpretar as paisagens que nos circundam. (...) o caminhar transformou-se numa fórmula simbólica,* que nos tem permitido habitar o mundo (p. 27). Ou, recorrendo novamente a Merleau-Ponty, experimentar aquilo que o autor descreveu como sendo uma *perspetiva vivida* e que diz respeito ao modo como somos capazes de per-



Fig. 225 Deambulações pela Mata Nacional do Camarido, Registo fotográfico de uma *corpo-grafia* do lugar, realizado durante uma das primeiras incursões pelo território, em março de 2021, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

cecionar o mundo com todo o nosso ser – corpo e pensamento (Merleau-Ponty cit. Kagge, 2018, p. 158). Pois, *desde sempre, caminhar tem tudo a ver com pensar e com as questões que estão na base da filosofia: quem somos, onde estamos, para onde vamos; porque caminhar exprime, como poucas experiências, essa abertura para o mundo e para si mesmo* (Labbucci, 2013, p. 33). Em linha com esta perspetiva, também o norueguês Erling Kagge (2018, p. 17), considerado um dos grandes aventureiros e exploradores do nosso tempo, posto que foi a primeira pessoa a chegar aos três polos (Polo Norte em 1991, após uma viagem de 800 km pelo gelo do Ártico; Polo Sul em 1993, depois de uma travessia solitária de 50 dias pela Antártida; e Evereste em 1994), defendeu que colocar um pé à frente do outro – caminhar – é uma parte essencial da nossa natureza. De entre os seus inúmeros livros acerca das suas viagens e desafios polares, o autor apresenta-nos em *A Arte de Caminhar: Um Passo de Cada Vez* (2018, p. 22) uma combinação entre narrativa pessoal e reflexão filosófica que, a partir de algumas questões como – *Porque razão caminhamos? Porque razão caminho? A partir de onde é que eu caminho e qual é o meu destino?* (p. 22) – procurou explorar o conceito de *caminhada*, relacionando-o com a experiência do tempo, a busca do silêncio e o conhecimento interior. Ao longo do texto que percorre as páginas do seu livro, Kagge (2018, p. 158) vai desvelando que só na caminhada é que consegue encontrar uma linguagem comum entre o seu corpo e tudo aquilo que o rodeia, e é essa linguagem que lhe permite conhecer e conhecer-se no mundo. Nas suas palavras: *quanto mais longe caminho, menos distinção faço entre o meu corpo, a minha mente e o que me rodeia. O mundo exterior e interior sobrepõem-se. Deixo de ser um observador a olhar para a natureza, pois todo o meu corpo está envolvido* (2018, p. 158). Da mesma forma, em *Caminhar, uma revolução* (2013) o autor italiano Adriano Labbucci apontou na mesma direção, afirmando que:

> *caminhamos com o nosso corpo. Esse simples facto nos remete à vida, aos seus elementos e às suas necessidades mais elementares (...) na qual os nossos sentidos estão todos trabalhando com uma potência e uma capacidade maravilhosas, que não experimentamos normalmente. (...) A esse corpo que vive, pulsa, reclama os seus direitos, que é unha e carne com o caminhar e do qual, caminhando, exigimos tanto (...) a esse corpo devemos aquilo que há tempos se perdeu e que nenhuma tecnologia ou ideologia pode substituir: atenção e escuta para corresponder, nada mais* (pp. 23-24).

Embora, tanto Kagge (2018, p. 187), como Labbucci (2013, p. 33) não assinalem de forma fechada possíveis respostas a algumas das suas perguntas, ambos os autores concluem de um modo profundamente assertivo, dizendo que, na sua opinião, *pormo-nos a caminho,* caminhar com as nossas duas pernas sempre significou um revolvimento em direção ao modo como nos vemos e experienciamos a nós próprios, às nossas ações e a tudo aquilo que nos rodeia – e, portanto, está na base de tudo aquilo que somos hoje. Mais do que simplesmente movermos os nossos pés numa determinada direção, representa uma experiência de liberdade, uma viagem à consciência, um momento de meditação plena e de comunhão com a natureza, um ato solitário propício para o devaneio, uma busca pelo equilíbrio entre o corpo e o espírito, um motor de criatividade. Mesmo que não se afigure uma tarefa fácil enumerar todas as interpretações possíveis e modos de compreendê-las, factual é que a prática da caminhada não deixou de ser abordada por inúmeros autores, cujas pesquisas se dedicaram a analisar os seus múltiplos conceitos e significados sob diversas perspetivas – de um ponto de vista histórico (e.g. Solnit, 2001), enquanto filosofia (e.g. Gros, 2015), como prática engajada socialmente (e.g. Pujol, 2018), como experiência estética (e.g. Careri, 2020), como guia espiritual (e.g. Hanh, 2015) –, mas sempre apontando para a caminhada como sendo uma ferramenta essencial para estimular o pensamento. Michel de Montaigne afirmava que para a reflexão ser mais profunda, a mente deveria apoiar-se no exercício do corpo: *Os meus pensamentos dormitam se os deixo parados. A minha mente não funciona se não movimento as minhas pernas* (Montaigne cit. Gros, 2015, p. 218). Jean-Jacques Rousseau dizia não poder pensar de verdade, compor, criar e ins-

pirar-se se não fosse caminhando:

> *Nunca pensei tanto, existi tanto, vivi tanto, nunca fui mais eu próprio (...) quanto naquelas viagens que fiz sozinho a pé. A caminhada tem algo que anima e reaviva as minhas ideias: quase não posso pensar quando fico parado, é preciso que o meu corpo esteja em movimento para impulsionar a minha mente* (Rousseau cit. Labbucci, 2013, pp. 54-55).

E enquanto Søren Kierkegaard declarava: *os melhores pensamentos ocorreram-me enquanto caminhava, e não conheço pensamento tão pesado a ponto de não poder ser deixado para trás com uma caminhada* (Kierkegaard cit. Labbucci, 2013, p. 34), também Henry David Thoreau afirmava que: *no preciso instante em que as minhas pernas começam a mover-se, os meus pensamentos começam a fluir* (Thoreau cit. Kagge, 2018, p. 108). Já para Friedrich Nietzsche, a caminhada ao ar livre apresentou-se como um companheiro invariável da sua escrita, no sentido em que considerava que todos os pensamentos verdadeiramente grandes eram concebidos apenas caminhando:

> *caminho muito, pelos bosques, e mantenho comigo mesmo brilhantes conversas (...) Não somos desses que só rodeados de livros, inspirados por livros, chegam a pensar – estamos acostumados a pensar ao ar livre, caminhando, saltando, subindo, dançando, de preferência em montanhas solitárias ou à beira mar, onde até os caminhos se põem pensativos* (Nietzsche cit. Gros, 2015, pp. 23-26).

Numa frase, tomada de empréstimo do filósofo francês Frédéric Gros em *Andar, uma filosofia* (2015, p. 28): *pensar caminhando, caminhar pensando, e que a escrita não seja senão uma pausa ligeira, enquanto descansa o corpo que caminha mediante a contemplação dos grandes espaços.*

Se hoje, num contexto exponencialmente marcado pela ubiquidade dos avanços tecnológicos e industriais – ou como diria Kagge, na *Era do Ruído* (2017) – caminhar, divagar e parar parecem atividades humanas incompatíveis com a civilização das máquinas, a cultura dos mecanismos e o mito da velocidade em que, forçosamente, estamos imersos. Se tudo isso – o ócio, a atividade, a reprodução e o consumismo – parecem indicar que vivemos num período onde o autoquestionamento sem finalidade imediata ou a submissão das coisas ao crivo crítico praticamente desapareceram – Labbucci não deixa de revelar um certo otimismo, acreditando que *quem caminha é inevitavelmente levado a examinar o que encontra, a aguçar o engenho, a desenvolver o senso crítico que induz a fazer comparações e a perguntar o porquê e o como das coisas que nos circundam* (2013, pp. 33-35). Ademais, não cessa de nos recordar que se caminha sempre dentro de um contexto natural e de um contexto social, e, nesse sentido, os pés fazem o pensamento se movimentar, sendo ineludível questionar e questionar-se (2013, p. 54). Do ponto de vista do autor, a afirmação final parece ser, então, de que *não existe nada mais subversivo, mais alternativo em relação ao modo de pensar e de agir, hoje dominante, que o caminhar. (...) Caminhar é uma modalidade do pensamento. É um pensamento prático* (Labbucci, 2013, p. 9) que, em todas as épocas, tem produzido arquitetura e paisagem, incidindo na importância que as suas diferentes abordagens têm para compreendermos a forma como vemos o mundo, na medida em que enfatizam a dimensão da experiência sensível e afetiva da caminhada (Careri cit.Tiberghien, 2020, pp. 18-20).

Isto significa que falar de *paisagem* hoje é falar do corpo como parte da sua propriedade, matéria e significação. É falar não só do olho que vê e mapeia o território, mas da ação – real, simbólica e/ou conceptual – que o atravessa como sua primeira condição. Habitando a paisagem, o corpo é parte dos *processos-paisagem* que a fundamentam, que bordam e transbordam o seu entendimento, os seus *fenómenos-limite*, as suas cinestesias e materialidades mais singulares. Assim, da mesma forma que dizemos que o corpo está em jogo em conhecer a paisagem, então o lugar está igualmente em jogo – um por causa do outro – sempre que nos exteriorizamos para lá desse *eu* que atua e contempla o território. Segundo o filósofo francês Henri Bergson em *Matière et Mémoire* (1939), é precisa-

mente esta *ação do corpo* à qual necessariamente nos submetemos que organiza e faz emergir o mundo da produção de sentido (Bergson cit. Gonçalves, 2019, p. 174). Faz emergir a paisagem como qualquer coisa que está viva à nossa frente e que é construída por essa relação com o corpo e no corpo que a transforma reciprocamente. Isto é, por um programa de experimentação e interpretação do mundo no qual o corpo é um companheiro constante e realizador da experiência, posto que – como dissera Casey – *eu estou com o meu lugar circundante na medida em que estou a experimentá-lo com o meu corpo; e estou com o meu corpo na medida em que experimento a paisagem que se descortina ao meu redor. Eu existo com ambos ao mesmo tempo* (2005, p. XXI). *Pois, o corpo não é apenas um instrumento, um ponto de aplicação. É a base da minha 'implantação' na terra* (Merleau-Ponty cit. Casey, 2005, p. 103).

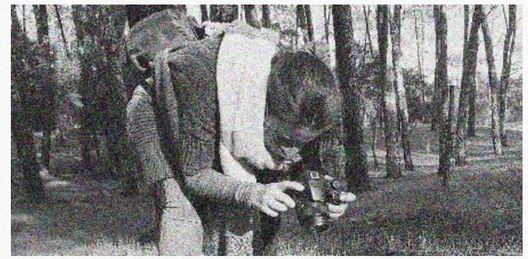






[112] A metáfora de Merleau-Ponty baseia-se no mundo biológico ao sugerir que o corpo humano cresce a partir da terra e é sustentado por ela. Uma vez que *plantare*, a raiz de *implante*, significa *impulsionar com a sola do pé*, o movimento dinâmico do corpo em relação à terra também é seu significado. Se o corpo está implantado no mundo, é porque ele se pressiona na superfície do corpo do mundo, na sua própria carne (Merleau-Ponty cit. Casey, 2005, p. 103).

Fig. 226 Produção diária de arquivos fotográficos: catalogação dos diversos espaços e territórios, a partir de um *olhar micrológico* do solo e da vegetação existente na Mata, no período temporal de outubro de 2021 e janeiro de 2022, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.



Este é, talvez, o ponto de partida para adentrarmos no território da criação. Para explorarmos a forma como o corpo produz paisagem e faz da paisagem não só um território de negociação (Denzin, 1997, p. 247), mas, sobretudo, de práticas e *operações-paisagem* que transcendem o mundo como mera condição de representação (no sentido de Schopenhauer[113]), interferindo direta ou indiretamente no modo como o percebemos e experienciamos física, psicológica e conceptualmente, ao nível das suas mais variadas formas e sentidos. Por certo, o que começou no início do século XX como uma redescoberta do percurso, formas de deriva e deambulação, sobretudo, no campo literário (em autores como Breton que transformou a *antiarte* do dadá em Surrealismo através da expansão à psicologia[114]; ou os situacionistas que, partindo novamente do dadá, procuraram transformar a antiarte numa ação estética unitária e interdisciplinar - o *urbanisme unitaire* - através da expansão à política[115]), rapidamente se estabeleceu, como vimos no terceiro capítulo, no campo da escultura, em autores como Smithson, Long e Fulton que, seguindo uma linha lógica que passa pelos objetos minimalistas (o *menir*), as obras territoriais da *land art* (a paisagem) e pelas errâncias (o caminhar), tomaram o objeto escultórico como uma construção que liga a prática do caminhar a um campo de atividade que opera como transformação da crosta terrestre comum à arquitetura e à paisagem (Careri, 2020, pp. 31-32). Porém, se hoje nos parece um *lugar-comum* pensarmos esta última a partir de algumas dessas posturas e legados da *arte da terra* amplamente adotadas desde o final da década de 60, tornou-se igualmente inevitável juntarmos às suas dimensões estéticas e poéticas, problemáticas de outra ordem – ambiental, ética e política (tal como referido no capítulo 4) – que vieram implementar uma *expansão de campo* por via de outras formas de descobrirmos e explorarmos um território, cidade e geografia específicos e, simultaneamente, buscarmos uma experiência consciente do lugar ocupado pelo corpo e pela mente, quando imersos num processo de contínua

[113] De acordo com o filósofo alemão em *O mundo como vontade e representação* (2011), o mundo só é dado à perceção como representação e, neste sentido, é puro fenómeno. Ele existe na sua relação com o ser que o percebe ou, como afirma Schopenhauer (2011, p. 9), para *um olho que vê o sol, uma mão que apalpa a terra (...) o mundo ao seu redor existe apenas como representação*. Contudo, a ideia defendida no presente texto é a de que o corpo, existindo na paisagem que o envolve, torna-se parte dela, parte dos processos que a fundamentam, indo além dessa mera condição de exterioridade. E, neste sentido, o corpo está implícito e implicado na sua compreensão, produção e significação.

[114] Em maio de 1924, após uma longa série de *visitas-excursões*, deambulações e derivas aos lugares banais da cidade de Paris – operações que permitiriam à arte rejeitar os lugares célebres que, até então, lhe estavam reservados e, assim, percorrer e reconquistar o espaço urbano que passou a ser utilizado como forma estética capaz de substituir a representação e, por isso, de atacar frontalmente o sistema da arte (Careri, 2020, pp. 71-74) – os membros do grupo dadaísta, dos quais André Breton, Louis Aragon, Max Morise e Roger Vitrac, organizaram uma nova intervenção no espaço real. Mas, ao invés de se encontrarem num lugar previamente escolhido da cidade (como acontecera na 1º operação executada 3 anos antes, no dia 14 de abril de 1921 em frente à igreja de Saint-Julien-le-Pauvre), realizaram um percurso errático num vasto território natural, em campo aberto, como uma *exploração pelos limites entre a vida consciente e o sonho* (Breton cit. Careri, 2020, p. 78). Ao descobrir no caminhar um elemento onírico e *surreal*, e ao definir esta experiência como uma espécie de *escrita automática* no espaço real, apta a revelar as zonas inconscientes e o suprimido da cidade, o Dadá produziu um percurso iniciático que marcou a passagem definitiva para o Surrealismo (Careri, 2020, p. 78.). A viagem, empreendida sem escopo e sem meta, transformou-se numa errância literário-campestre (originando o *1º Manifesto Surrealista* (1924), publicado por Breton) que, a partir de um deambular pelos territórios empáticos do universo primitivo – bosques, campos, sendeiros e pequenos aglomerados rurais – instigou a um *estado de hipnose*, a uma perda de controle desorientada que permitiu aos artistas surrealistas entrar em contato com a parte inconsciente do território (Careri, 2020, pp. 78-80). Foi o princípio da aplicação das pesquisas freudianas do inconsciente da cidade, tema que viria a ser desenvolvido a seguir pelos letristas e situacionistas (Careri, 2020, p. 77).

[115] A teoria situacionista do *urbanismo unitário* apresentou-se como uma nova atividade criativa de transformação do espaço urbano que adotou o mito dadaísta da superação da arte e o traduziu numa primeira tentativa de superação da arquitetura (Careri, 2020, p. 101). Foi através de *New Babylon* (1959-1974) do artista holandês Constant Nieuwenhuys – inspirada num acampamento de ciganos que se estabelecera em Alba (Itália) – que esta teoria adquiriu uma base histórica e uma tridimensionalidade arquitetónica na contemporaneidade, ao projetar *um campo nômade de escala planetária* (Constant cit. Careri, 2020, p. 101), edificado coletivamente pela criatividade arquitetural de uma nova sociedade errante, de uma população que constrói e reconstrói infinitamente o seu próprio labirinto numa nova paisagem artificial (Careri, 2020, p. 101). De acordo com este novo tipo de urbanismo, nomadismo e cidade transformar-se-iam num único grande corredor labiríntico que viaja ao redor do mundo, pensado como um espaço único para uma deriva contínua – uma cidade hipertecnológica e multicultural que se transforma continuamente, tanto no espaço como no tempo: *não termina em lugar algum (por ser redonda a terra); não conhece fronteiras (por não haver economias nacionais) nem coletividades (por ser flutuante a humanidade). Todo o lugar é acessível a um e a todos. A terra inteira torna-se uma casa para os seus habitantes. A vida é uma viagem infinita através de um mundo que muda tão rapidamente que sempre parece outro* (Constant cit. Careri, 2020, p. 106).

mobilidade.

De facto, no contexto da arte atual, a natureza do vínculo entre *sujeito-objeto-local*, bem como, a interação entre *lugar-espaço* tem despertado as mais diversas teorizações – culturais, sociais e discursivas – em torno do estabelecimento de possíveis conexões entre si, através da exploração de instrumentos estéticos (e.g. caminhada, *performance*, instalação, pintura, escultura, desenho, meios digitais) capazes de descrever e modificar os espaços que, muitas vezes, se apresentam como uma natureza que ainda deve ser:

> *compreendida e preenchida de significados, antes que projetada e preenchida de coisas.* (...) [Instrumentos que, pelas suas] *características intrínsecas de simultânea leitura e escrita do espaço, se prestam a escutar e a interagir na variabilidade desses espaços, a intervir no seu contínuo devir como uma ação sobre o campo, no 'aqui' e 'agora' das transformações, compartilhando desde dentro as mutações desses mesmos espaços* (Careri, 2020, pp. 32-33).

Mais do que isolados ou separados hierarquicamente, a relação dialógica entre o artista e o lugar passou a compreender – como apontado pelo filósofo francês Félix Guattari em *Caosmose: Um novo paradigma estético* (2006, p. 11) – o modo como ambos se envolvem numa contínua reciprocidade. Como entrelaçam diferentes campos de significação, agenciamentos e trocas simbiontes entre si: entre o corpo do agente que atua no território (gesto artístico) e o território que é alterado pela sua ação, mediado pelos seus processos e adulterado pelas suas transformações. Pois, uma paisagem já não é só uma imagem que retemos de um espaço. É o conjunto de imagens, sensações e *meta-narrativas* em permanente diálogo cinestésico e fenomenológico com o corpo, a forma como captamos o ambiente ao nosso redor, a sua alteração no tempo, mas, sobretudo, tudo aquilo que envolve ou ultrapassa direta ou indiretamente os nossos sentidos. Isto é, que está implicado nas suas relações de visibilidade e invisibilidade (Rancière, 2005, p. 52), nas subtilezas de um *macro* e *micro-cosmos,*

nas diversas *layers* de informação que se sobrepõem e se anulam simultaneamente à nossa frente à medida que avançamos sobre ela, num movimento que é tanto de mundanidade, de repetição intensiva, quanto de transformações e afirmações lancinantes. Mesmo no limite – diante do nada branco e do nada preto – ainda aí continuamos presos, tangencialmente, a uma condição simbólica e sensorial que inscreve tudo o que vemos no domínio conceptual dessa palavra, no sentido em que não conseguimos formular a ideia de uma imagem ou de uma outra qualquer realidade que não pressuponha a nossa relação do corpo para com a coisa percecionada. Como uma condição *sine qua non*, estamos sempre inscritos numa dimensão tridimensional da realidade. Assim, o expressa Merleau-Ponty (1989, pp. 252-253):

> *O espaço sempre se precede a si mesmo (...) ser é sinónimo de estar situado (...) uma vez que o mundo percebido é apreendido apenas em termos de direção, não podemos dissociar o ser do ser orientado.* E continua: *A constituição de um nível espacial é apenas um dos meios de constituição de um mundo integrado: o meu corpo está voltado para o mundo quando a minha perceção me apresenta um espetáculo tão variado e tão claramente articulado quanto possível (...). Essa nitidez máxima de perceção e ação aponta claramente para um fundamento percetivo* [mas, também, cognitivo e operativo] *um cenário geral no qual meu corpo coexiste com o mundo* (p. 250).

Disto resulta que, assim como os lugares não podem ser separados do seu contexto experiencial, também não podem ser separados do agente que os experimenta (Relph cit. Santaella, 2007, p. 164), uma vez que o espaço, como o observamos, é-nos dado pela capacidade de poder ser experimentado de várias maneiras – como localização relativa de objetos ou lugares, distâncias e extensões percorridas, e mais abstratamente, como área definida por uma rede de locais (Tuan, 2001, p. 12). Em todas estas situações, a paisagem integra o ser humano, transforma-se em parte do seu espaço preceptivo e cognitivo (Norberg-Schulz cit. Santaella, 2007,

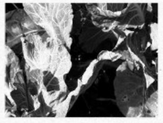




DSC01294



DSC01295



DSC01296

p. 171) e compreende a ideia de uma *corporalidade vivida* que é experienciada transversalmente pelo corpo (Casey, 2005, p. 168). Um corpo que *se faz massa do solo que pisa. E assim, progressivamente, já não habita a paisagem: é a paisagem* (Gros, 2015, p. 93).

No plano da nossa produção autoral, esta situação revelou ser um tanto similar, no sentido em que pensar este *corpo-andante* – este *corpo-presente* – que se inscreve e pulsa a partir da própria experiência com o lugar, transformou-se numa espécie de laboratório de investigação, ecoada por um passado recente de pesquisa que, no decorrer da última década, nos tem levado a tomar o corpo como um *ingrediente literal* na construção da experiência artística (Smithson cit. Casey, 2005, p. 101). Isto é, a tomá-lo como uma ferramenta capaz de abrir caminho no mundo material, mapeando-o não apenas materialmente, mas cineticamente (Casey, 2005, p.104), a partir de uma condição fenomenológica de um corpo que *anda*, *habita* e *atua* no território. – Um corpo que percebe o mundo não apenas por meio de si mesmo, mas, mais crucialmente, como um companheiro que carrega consigo toda a experiência, regista-a, mantém-na na sua órbita e, assim, constitui o reservatório de onde a obra pode nascer. De facto, o movimento de percorrer e descobrir um determinado espaço ou local desde sempre ocupou a forma como fomos pensando a paisagem no panorama da Arte Contemporânea – as demandas que lhe inserimos, o modo de a mapear e expressar. Contudo, se num primeiro momento, esta vontade de a habitar esteve associada a uma *poética da casa*[116] corporizada no exterior do seu *jardim* (que ocupou parte daquela que foi a nossa pesquisa de mestrado)[117] (Fig. 227-228), no decorrer desta investigação foi vendo alargar o seu campo de interesse e ação, ultrapassando as barreiras físicas e conceptuais desse espaço habitacional, transladando as suas marcas e vestígios para outros domínios.

[116] Termo cunhado pelo filósofo francês Gaston Bachelard para se referir à profunda importância, embora muitas vezes inconsciente, que a *casa* sempre desempenhou na nossa experiência e afetação na maneira como entendemos o mundo. Mas que, no contexto da nossa prática, foi empregue em referência à escolha pelo nosso jardim pessoal enquanto objeto de representação que, pela possibilidade de um conhecimento e convivência mais íntimos



DSC06885



DSC06886



DSC06887



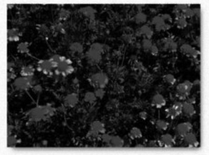
DSC06891



DSC06895



DSC06896



DSC06913



DSC06914



DSC06919



DSC06924



DSC06925



DSC06926

Fig. 227 Deambulações em torno do *Jardim-Casa*, Levantamento fotográfico e reencenações do espaço, Catalogação e estudos de composição a p/b. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.



DSC06927





Fig. 228 Maria Regina Ramos, *Curcubitaceae* (2019), Spray acrílico e marcador sobre MDF, 125 x 125 cm, Exposição *12º Prémio Amadeo de Souza-Cardoso* (2020), Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, Portugal. © Fotografia da autora.

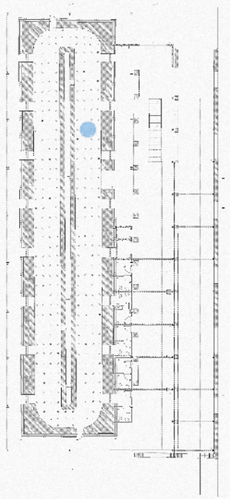
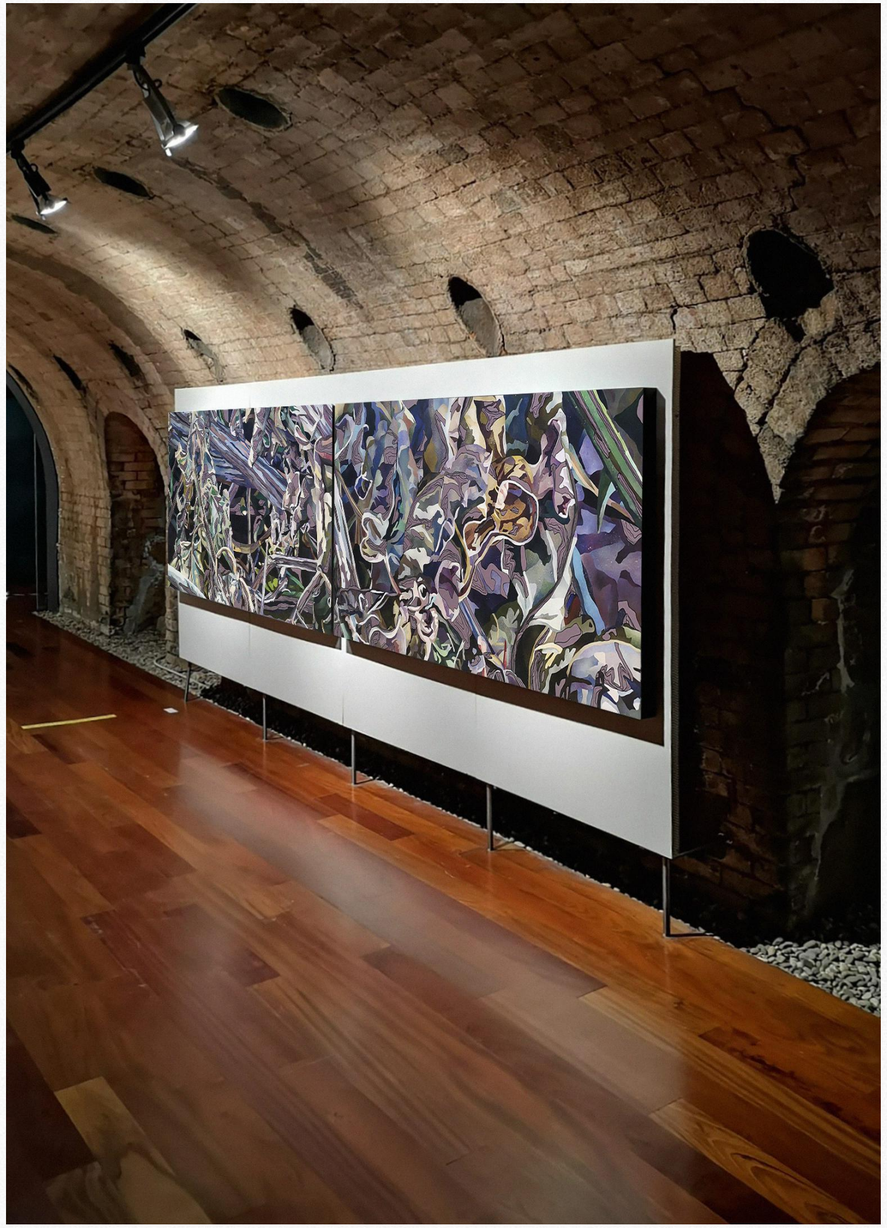


Fig. 229 Planta da Galeria Museológica do Fórum Cultural de Ermesinde, Forno da antiga Fábrica de Cerâmica, Porto, Portugal. Localização da obra em contexto expositivo.



Como um olhar em retrospetiva poderia indiciar, um momento que marca essa transformação – e que se fez acompanhar pelo início do nosso Doutoramento – ocorreu na transição de 2020 para 2021, a propósito da exposição *Liminal* realizada na *Galeria Museológica* do Fórum Cultural de Ermesinde que, pela forma inusitada do seu espaço expositivo – elítico – bem como pelo facto de praticamente não dispor de paredes capazes de suportar uma qualquer obra, desafiou-nos a repensar o modo de apresentação do nosso trabalho adaptado a esse contexto específico (Fig. 229). No decorrer desse processo de questionamento espacial, o formato arredondado da galeria que se parece prolongar numa circularidade infinita, suscitou em nós uma vontade empírica de deriva, um desejo de nos perdermos nesse ciclo repetitivo que nunca acaba, que volta a pisar e a trilhar

mos com o lugar, nos permitiu assumi-lo como uma extensão e parte integrante da nossa casa. Aquilo que, à época, definimos por – *jardim-casa* – um espaço que, segundo a aceção de Bachelard (1978, pp. 200-201), mostrou ser *o nosso canto no mundo (...) o nosso primeiro universo (...) um verdadeiro cosmos (...) em toda a aceção do termo (...) um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos*, indissociável de uma essência íntima e familiar, consequente da sua função primeira de habitar. Um espaço, portanto, que não está separado da casa, mas em sintonia com ela, onde o mais importante mostrou ser o grau de intimidade e intensidade da nossa experiência ali, na especificidade daquele local.

[117] Pesquisa apresentada sob a forma de Dissertação, defendida em provas públicas a 1 de outubro de 2019, sob a orientação do Professor Doutor Domingos Loureiro, podendo ser consulta no Repositório Aberto da Universidade do Porto, sob o título - *O Olhar Aproximado: Fragmentos de uma paisagem selecionada – o jardim*. URL: https://hdl.handle.net/10216/123086.

[118] Exposição em formato de coletiva, apresentada entre 5 de dezembro de 2020 a 30 de abril de 2021 que, tendo por base a obra de três artistas-investigadores – Ivan Postiga, Maria Regina Ramos e Daniela Pinheiro (alunos inseridos no Programa Doutoral em Artes Plásticas, investigadores-integrados no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade e bolseiros ao abrigo da Fundação para a Ciência e a Tecnologia) – teve como principal objetivo propor um questionamento e experimentação em torno dos fenómenos da perceção, por meio de um conjunto de práticas subversivas, processos disfuncionais e estratégias disruptivas do exercício do olhar, do fazer e do pensar. Tomando o espaço da galeria como um espaço movediço de natureza instável e provisória da prática artística, um espaço manobrável da ação onde diferentes discursos, saberes e experiências se cruzam, apresentou-se, por isso, como um convite à tomada de consciência sobre o lugar da arte como investigação, mediante a afirmação da sua dimensão de pesquisa, mas, simultaneamente, da autonomização de processos que, habitualmente, estão associados à ciência e/ou tecnologia, numa outra forma de pesquisa e, consequentemente, numa alternativa de perecionar o mundo e dele tirar conhecimento.

Fig. 230 Maria Regina Ramos, *Nyctaginaceae* (2019), Spray acrílico e marcador sobre MDF, 100 x 360 cm, Exposição *Liminal* (2020-2021), Vista lateral, Galeria Museológica do Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

o mesmo caminho vezes sem conta, assemelhando-se aos pequenos trajetos por nós realizados repetidamente no nosso jardim. Com esses procedimentos coreográficos em mente, a exposição foi desenhada como uma espécie de percurso por imagens ficcionais, pequenos fragmentos de *naturezas selecionadas* que procuraram transportar para o espaço expositivo essa dimensão performativa de um corpo que anda e deambula por esse cenário pessoal e familiar que é uno com todas as arquiteturas naturais e artificiais que povoam o nosso universo da casa.

Ao entrar na exposição, uma peça de grandes dimensões suspensa num dos poucos painéis ainda presentes na galeria, assinalava o ponto de partida para essa viagem física e emotiva com o com lugar (Fig. 230). Uma paisagem constituída por *elementos vagos, meros apontamentos e reminiscências* (Castro, 2006, p. 16) de linhas desenhadas, pedaços do fundo por preencher, manchas de tinta sobrepostas umas às outras, captando alguns dos espaços mais pequenos e recônditos do jardim – desde as suas particularidades mais ínfimas e impercetíveis, às folhas de plantas secas caídas sobre o chão. Embora, suscitando para esse olhar que corre paralelo ao fio do horizonte, para essa linha imaginária que separa a terra do céu (Castro, 2006, p. 14), a tradução poética desse *microcosmos* reivindicou um *outro espaço* que não o espaço da paisagem convencional, ao convocar uma imagem apenas parcial e fragmentada do mundo natural. – Um *olhar aproximado* que, mais do que buscar um qualquer ideal romântico de uma pintura que primava pelo simbolismo e pelo idealismo como ponte para uma reunião sublime entre o observador solitário e o ambiente externo, (como tão bem o fizera o pintor alemão David Friedrich), procurou colocar essas *grandezas do ínfimo*[119] ao nível do observador – esse *mundo do pequeno* que aos nossos olhos revelou ser igualmente imenso e arrebatador.

[119] Expressão alusiva à obra *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001) do poeta brasileiro Manoel de Barros que, recorrendo ao universo minúsculo das coisas e dos seres do Pantanal – os ciscos, as formigas, os passarinhos, as lesmas – procurou demonstrar como essas criaturas ínfimas e, muitas vezes, esquecidas possuem igual importância e valor, defendendo que a simplicidade é também ela uma forma de sabedoria, que a verdadeira ascensão dos seres está sempre em retornar à natureza: *Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro. /Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as nossas)* (p. 403).

Este lado arqueológico da imagem, em que o olhar, para além de ser projetado para a frente é, ao mesmo tempo, convidado como que a desviar-se e a fixar-se em baixo, seria exacerbado uns metros mais a frente quando, abandonando esse mesmo espaço da parede, a obra deslocar-se-ia para o chão, rompendo com essa relação vertical que faz dela uma *janela para o mundo*, para se aproximar de uma dimensão horizontal muito mais chegada à geologia, nomeadamente, às matérias que fazem parte da formação da terra, e que estão sujeitas aos acontecimentos e às transformações que nela ocorrem (Fig. 231).

A adoção destas diferentes topologias e formas de tomar e ocupar o espaço reverberaram nas diferentes obras que acompanharam o resto da exposição que, alternando entre cima e baixo, esquerda e direita, *andar em torno de,* convidaram o espectador a um *desnormatizar* o olhar (Fig. 232-236). A encenar certas relações entre os objetos e o seu corpo, num diálogo estabelecido a partir das suas próprias experiências e memórias, e aquelas facultadas pela nossa convivência íntima e permanente com o *jardim.* Sendo que, nos intervalos dessa coleta de impressões pictóricas fragmentadas foram ainda colocados em vitrines elementos de diversas naturezas – como mapas, troncos, lupas, pincéis, pequenos frascos com vegetações, uma máquina fotográfica, uma bússola, entre outros – concebidas como um inventário de *objetos arqueológicos* (Guasch, 2011, p. 192), um *arquivo etnográfico* no sentido de Hal Foster[120] (Fig. 233-234) que, à imagem de *On Tropical Nature* (1991) do artista americano Mark Dion, procuraram apontar para esse processo de mapeamento e de *trabalho de campo*, para essa experiência de observação participante *in situ* que coleciona, analisa, classifica e expõe objetos, materiais e documentos.

[120] Refletindo sobre o legado artístico do texto *The Author as Producer* (1934) de Walter Benjamin, o crítico de arte americano Hal Foster afirmou que a vontade de ampliar o espaço estético, a partir de meados da década de 50, levou a uma virada na arte e crítica contemporâneas marcada pelo aparecimento de um novo paradigma: *o artista como etnógrafo* (1996b, pp. 171-204). Segundo esta conceção de *etnografia* (i.e. o método utilizado pela antropologia na coleta e análise de dados, tendo por base o contato intersubjetivo entre o pesquisador e um determinado grupo ou situação social) – também o artista passou a trabalhar de dentro da sua própria cultura para fazer sobre ela um comentário ou para aí introduzir novos pontos de vista, aproximando-se do *antropólogo* para descobrir como se organiza o seu sistema de sig-



Fig. 231 Maria Regina Ramos, *Arecaceae* (2019), Spray acrílico e marcador sobre MDF, 110 x 104 cm, Exposição *Liminal* (2020-2021), Galeria Museológica do Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

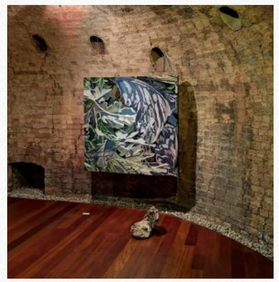


Fig. 232 Maria Regina Ramos, *Curcubitaceae* (2019), Spray acrílico e marcador sobre MDF, 125 x 125 cm, Exposição *Liminal* (2020-2021), Galeria Museológica do Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Na sua conjuntura, em toda a exposição houve uma clara intenção da nossa parte em sublimarmos os diversos níveis de perceção que um mesmo espaço pode comportar, contrariando, de alguma forma, um certo *conformismo formal* – a adaptação e nivelamento de uma visão formativa ubíqua e mais imediata que normalmente surge associada às nossas características fisionómicas e que, em consequência do nosso corpo, nos fazem apreender o espaço de um ponto vista mais global, unificado num todo. Isso mostrou-se visível não só no modo como escolhemos representar graficamente os objetos selecionados – vista aproximadas de diálogos cromáticos que transitam entre a figuração e a abstração, estendendo-se até aos limites dos suportes, numa espécie de *pintura total* (*all over*)[121] onde figura e fundo aparecem cruzadas de forma indissociável, esbatendo qualquer sentido de orientação. Mas, ao mesmo tempo, pela forma como esse cenário reconstruído e *reencenado* a partir da nossa experiência com o lugar convidou a um deambular errático pelo espaço, empurrando, de algum modo, o nosso olhar para essa necessidade de descobrir sucessivamente esses pequenos espaços contidos dentro de um espaço maior, compenetrando-nos com as suas particularidades e idiossincrasias mais ínfimas, uma vez que aquilo que é aparentemente reconhecível, quando visto de um ponto de vista aproximado e analítico, é capaz de se revelar em todo um novo contexto formal, semântico e poético.

nificados culturais. Um processo que Foster descreveu da seguinte forma: *o artista seleciona um local, entra em sua cultura e aprende o seu idioma, concebe e apresenta um projeto para depois passar para o novo local onde o ciclo é repetido. (...) não só mapeia um local como também trabalha em termos de tópicos, enquadramentos etc. (que podem ou não indicar uma priorização geral do espaço sobre o tempo no discurso pós-moderno). (...) Esse modo horizontal de trabalhar requer que os artistas e críticos estejam suficientemente familiarizados não só com a estrutura de cada cultura, para mapeá-la, como também com sua história, para narrá-la.* (1996b, p. 202). Para tratamentos mais específicos acerca deste assunto ver a versão completa do texto *The Artist as Ethnographer,* disponível em *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (1996), capítulo 6, pp. 171-204.

[121] A pintura *all-over* refere-se ao tratamento uniforme e não diferenciado da superfície de uma obra de arte bidimensional que não possuiu um ponto de interesse dominante ou qualquer indicação do seu correto posicionamento. O termo foi utilizado pela primeira vez em 1948 pelo crítico de arte americano Clement Greenberg no seu ensaio *The Crisis of the Easel Picture* para descrever o surgimento de *composições descentralizadas* e *polifónicas* – como as camadas emaranhadas de tinta escorrida do artista americano Jackson Pollock ou as densas caligrafias abstratas do artista americano Mark Tobey – baseadas numa *trama de elementos idênticos ou muito semelhantes que se repetem sem variação acentuada de uma extremidade da pintura à outra* (p. 155). Como refere Greenberg, mais do que um qualquer estilo ou movimento, apresentou-se como uma técnica que, cobrindo cada centímetro do suporte com *elementos equivalentes em acento e ênfase,* procurou romper com a convenção da chamada *pintura de cavalete,* bem como, com a perceção tradicional da tela como tendo um centro, onde o topo ou base deixam de ser viáveis e a pintura torna-se, muitas vezes, a mais completa abstração: *É um tipo de pintura que dispensa, aparentemente, princípio, meio e fim. (...) todas as distinções hierárquicas foram, literalmente, esgotadas e invalidadas (...) nenhuma área ou ordem da experiência é intrinsecamente superior, em qualquer escala final de valores, a qualquer outra área ou ordem da experiência* (1948, pp. 155-157).

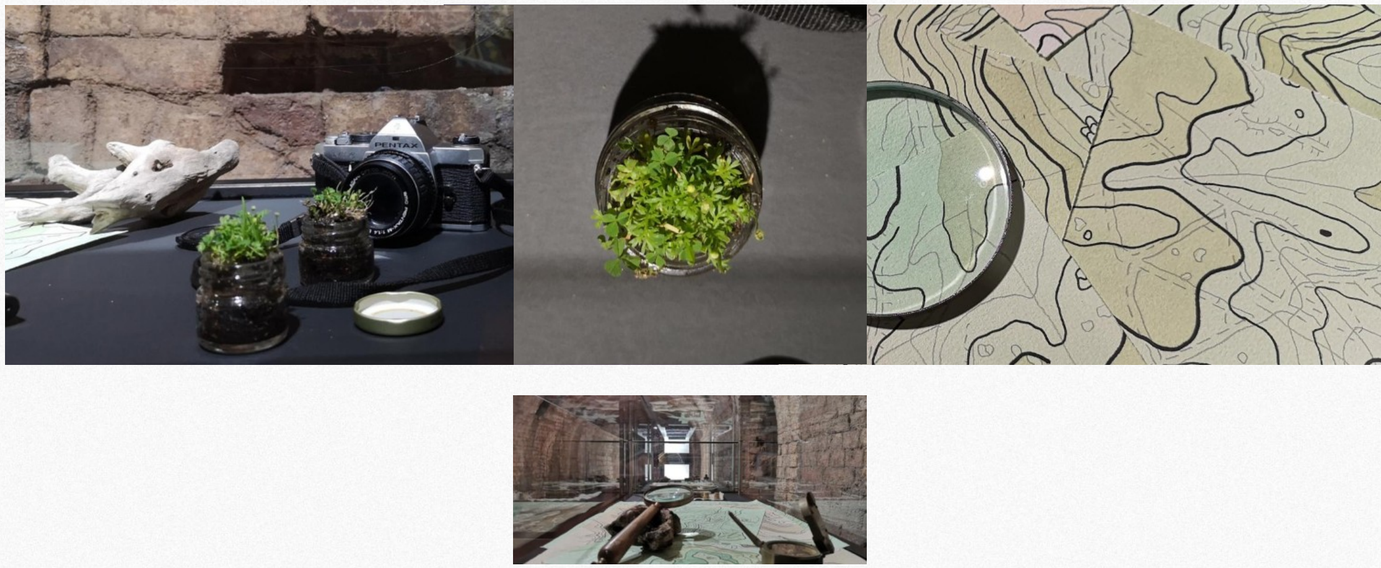


Fig. 233 Maria Regina Ramos, *Fragmentos de uma cartografia* (2020), Aguarela e marcador sobre papel, e objetos da coleção da artista, Dimensões variadas, Exposição *Liminal* (2020-2021), Galeria Museológica do Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 234 Maria Regina Ramos, *Fragmentos de uma cartografia* (2020), Aguarela e marcador sobre papel, e objetos da coleção da artista, Dimensões variadas, Exposição *Liminal* (2020-2021), Galeria Museológica do Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 235 Maria Regina Ramos, *Arecaceae* (2019), Spray acrílico e marcador sobre MDF, 110 x 104 cm (cada), Vista geral da Exposição *Liminal* (2020-2021), Galeria Museológica do Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.





Fig. 236 Maria Regina Ramos, Série *Brassicaceae* (2019), Aguarela, acrílico e marcador em papel sobre MDF, 37,2 x 27,5 cm (cada), Vista geral da Exposição *Liminal* (2020-2021), Galeria Museológica do Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

De facto, relacionar o corpo com essa compreensão e apreensão da paisagem revelou ser um elemento fundamental para percorrer e descobrir o território, em parte por meio dessa performatividade do gesto de um corpo que coleciona e *re-coleciona* impressões enquanto vagueia erraticamente pelo lugar. E, mais tarde, mediado por um processo de descaracterização sígnica que, quando transposto para o plano da imagem bidimensional, o impregna de novas leituras e significados que se desdobram para o plano do simbólico, sob a forma de uma coleta de impressões fragmentadas. Mas, se em muitos destes processos de moldar e atuar na configuração das formas oferecidas pelo jardim vemos uma tentativa de atravessamento e extravasamento dos limites da própria condição real e fictícia do território, personificados nessas pequenas coreografias que encenam, inventam novas configurações e especulam sobre as suas possibilidades compositivas – com o surgimento e, posterior, disseminar da pandemia estes princípios viram-se ampliados e confrontados com outros cenários.

O fim da exposição coincidiu com este momento marcante da nossa história recente, fazendo-se acompanhar por todo um conjunto de restrições a si associadas – medidas de segurança que coagiram ao isolamento, à proibição de sair de casa (exceto, em situações de primeira necessidade), ao encerramento de entidades, infraestruturas e instituições (que, salvo as consideradas essenciais para a nossa manutenção no dia-a-dia, foram reduzidas aos serviços mínimos). Face a este cenário, vimo-nos perante uma situação que não só nos obrigou a um deslocamento territorial, mas, por esse mesmo motivo, a uma mudança de habitação e, subsequente, privação quer do nosso atelier quer do nosso jardim pessoal, marcada por essa transição da cidade da Póvoa de Varzim para um dos territórios situados mais a norte de Portugal – a vila de Caminha. Em contrapartida, nem tudo revelou ser negativo! Na realidade, tal conjetura levou-nos a uma revalorização do lugar, das caminhadas ao ar livre, do silêncio, uma busca por espaços por onde divagar, onde vivenciar as intrusões físicas e topológicas da paisagem. A Mata Nacional do Camarido tornou-se nesse refúgio! Nesse lugar de concentração, de discussão, de convergência. Um lugar *sagrado* de um isolamento quase total (Fig. 237).



Fig. 237 Deambulações pela Mata Nacional do Camarido, Registo fotográfico de uma *corpo-grafia* do lugar, realizado durante uma incursão pelo território, em abril de 2022, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Um abrigo onde parar, claro, mas sempre pronto a partir [onde] *habitar não significa permanecer (...) mas estar intimamente ligado ao ambiente (...) física e psiquicamente* (Tiberghien, 2017, p. 59 & 240)



Um lugar que, se por um lado, a partir desse *corpo-andante* veio ativar uma continuação de muitos dos questionamentos já levantados anteriormente – sobretudo, no que diz respeito à exploração dos limites percetivos, qualidades sensoriais, morfológicas e plásticas da paisagem. Por outro lado, veio introduzir novas questões direcionadas para o modo como podemos olhar para um espaço aparentemente natural e ver nele artificialidades, ou vice-versa. Isto é, o modo como a mão humana – leia-se também, a ação artística – podem contribuir nesse processo de transformação da paisagem e, ao mesmo tempo, ficarem submersas no seu processo de contínua transformação e mutação.

A confluência destes princípios – que requerem um território sobre o qual se mover, um corpo em movimento que mapeie a sua dimensão espacial e um gesto (inclusive, de natureza pictórica) que registe essas formas à medida que elas incidem sobre o corpo (Casey, 2005, p. 14) – tornaram-se na nossa base de metodologia no campo do pensamento e da prática artística empregue para compreendermos o modo como as nuances de um *continuum* de fluxos, permutas, contaminações e interferências deixadas por essas trajetórias de movimento através da paisagem podem alterar a forma como percebemos os seus lugares, quer na sua individualidade quer uns em relação aos outros. Em particular – a modulação dos seus artifícios específicos, os seus modos de *relação-operação* no mundo, os seus modos de ser que nos colocam em diálogo com esse lado construído do próprio real, com as marcas e os vestígios reais e dissimulados dessa transformação constante do território. Ao invés de uma intenção de fazer uma obra sobre um lugar, passou a interessar-nos, sobretudo, falar da forma como a obra pode invadir o lugar, nascer do lugar ou, inclusive, tornar-se no próprio lugar, transformando-o ativamente, ao mesmo tempo que permite que os seus processos (naturais) operem dentro de si. Por outras palavras, passou a ser muito mais uma questão assente na experiência do *estar lá*, no modo como o corpo atua no território e a forma como este último é alterado pela sua ação, mediado pelos seus processos e adulterado pelas suas transmutações. Ou, como diria Casey (2005, p. 117) – uma questão de *olhar com os olhos, mas ver com o corpo* – a possibilidade de incorporar no trabalho as condições físi-

Fig. 238 Deambulações pela Mata Nacional do Camarido, Registo fotográfico de uma *corpo-grafia* do lugar, realizado durante uma incursão pelo território, em abril de 2022, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.



Fig. 239 *Carta Militar de Portugal: Serviços Cartográficos do Exército*, Escala 1: 25. 000, Estereofotogrametria aérea e restituição Serviços Cartográficos do Exército, Trabalhos de campo: 1949, Cap. Gaspar, Região Norte de Portugal, com destaque para a zona da Mata Nacional do Camarido, assinalada com recurso a um alfinete vermelho e uma nota relativa à sua latitude/longitude, 53,5 x 74 cm (medida do documento de papel). Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

cas de um determinado lugar, enquanto parte integrante da produção, apresentação e receção do objeto artístico.

Esse é o caso de *Rethinking the Artificial Character of a Landscape* (2020-), uma das primeiras propostas realizadas dentro do contexto real da própria mata, onde o corpo – caminhando sobre o local, medindo os seus contornos pelas cadências da perambulação a fim de *scaneá-lo* e produzir uma *varredura* (movimento de percorrer/cruzar a paisagem) – se transformou no próprio gesto de criação. Afirmando-se como uma intervenção poética no território, uma reação ao espaço da caminhada, toda a obra foi atravessada pela ideia errática de um trajeto deambulante pelo lugar, pontuada a partir de uma lata de tinta vermelha (Fig. 240, 244, 246) que, em tudo, nos lembra a famosa ação performativa *The Green Line* (2004) (Fig. 243) do artista belga Francis Alÿs – quando este, atravessando o município de Jerusalém, deambulou durante 24 km, vertendo uma lata de tinta verde, numa alusão à linha de fronteira do armistício desenhada sobre um mapa por Moshe Dayan no final da guerra entre Israel e a Jordânia em 1948 (Alÿs, 2004).[122] Porém, contrariamente a Alÿs, cuja ação procurou questionar o papel dos atos poéticos em situações políticas altamente tensas (ao mesmo tempo que reconhecia que a relação da poética com a política é sempre contingente)[123], a nossa ação de colorir com



Fig. 240 Maria Regina Ramos, *Rethinking the Artificial Character of a Landscape_23-03-2021* (2021), Processos de mapeamento e tintagem de árvores decepadas, Registo fotográfico da ação performativa *in situ*, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 241 Maria Regina Ramos, *Mapping by Walking* (2021), Processos de mapeamento e tintagem de árvores decepadas, Registo fotográfico da ação performativa *in situ*, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

[122] A propósito deste assunto, Alÿs descreve – citando a obra literária *City of Stone: The Hidden History of Jerusalem* (1996) do historiador e politólogo israelita Meron Benvenisti – que, *durante os meses de dezembro de 1947 a junho de 1948, ocorreram intensos combates em Jerusalém e nas suas imediações. A cidade foi dividida em duas pelas linhas da frente (...). A base jurídica em que se baseou a partição de Jerusalém foi o acordo de cessar-fogo assinado a 30 de novembro de 1948 entre Moshe Dayan, comandante de todas as forças israelitas na região de Jerusalém, e Abdullah Al-Tal, em representação da Legião Árabe e de todas as outras forças na zona de Jerusalém. (...) As linhas foram esboçadas num mapa mandatório à escala 1:20.000. Moshe Dayan desenhou a linha israelita com um lápis de cera verde, enquanto Abdullah Al-Tal marcou a sua linha da frente com um lápis de cera vermelho. Os lápis formavam linhas com 3 a 4 milímetros de largura. Esboçadas num mapa à escala de 1:20.000, estas linhas representavam, na realidade, faixas de terreno com 60 a 80 metros de largura* (Benvenisti cit. Alÿs, 2004) – as quais se mantiveram até à *Guerra dos Seis Dias* em 1967, após a qual Israel ocupou os territórios habitados por palestinianos a leste da linha.

[123] Ideia colocada pelo próprio autor, visível na afirmação – *Sometimes doing something poe-*



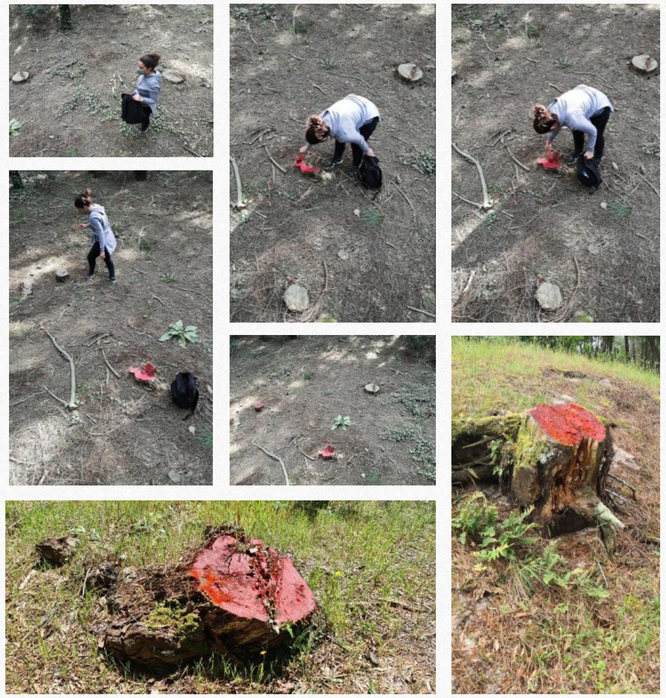


Fig. 242 Maria Regina Ramos, *Rethinking the Artificial Character of a Landscape_23-03-2021* (2021), Processos de mapeamento e tintagem de árvores decepadas, Registo fotográfico da ação performativa *in situ*, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

tic can become political, and sometimes doing something political can become poetic – apresentada nos primeiros segundos do seu vídeo documental (17:41 min.), registando a sua performance com uma lata de tinta verde a verter (58 litros de tinta), seguindo o troço da *Linha Verde* (24 km) que atravessa o município de Jerusalém. – Uma ação experienciada pela primeira vez no verão de 1995, numa caminhada com uma lata de tinta azul a verter na cidade de São Paulo, Brasil, e quase 10 anos depois, em junho de 2004, reinterpretada e filmada como uma espécie de gesto poético na cidade de Jerusalém, Israel (Alÿs, 2004).

uma cor berrante – vermelho – todo um conjunto de cepos de árvores que, desde 2011, têm vindo a ser cortadas com a implementação do plano de gestão e restruturação florestal aprovado pelo ICNF[124], teve como principal objetivo apontar para o carácter transformado da paisagem nessas derivas ao longo dos 164 hectares de processos naturais e *natureza-construída*. Nesta *ação-acontecimento*, onde a pintura começa não aplicando tinta na tela, mas aplicando-a nos troncos cortados encontrados ao longo do caminho, estas marcas transformam-se não só num gesto pictórico de inserção de linguagem poética (tinta vermelha) na identidade e características do lugar, reforçando esse lado *baudrillariano* que envolve a própria ideia de *natureza*. Mas, simultaneamente, em pontos coloridos num mapa para os quais o olhar é remetido no meio da densidade do pinhal, que obrigam e que forçam a esse reconhecimento de corpos estranhos no território. Artifícios que, recuperando a textura crua do que está por baixo, o corte daquilo que pertence à terra, foram pensados para projetar a sua evidência no espaço subjetivo do transeunte: quer uma inevitável associação simbólica ao sangue e à morte que paira sobre esta ideia da árvore que é derrubada ou do tronco que é cortado, e que, simbolicamente, alude a esse espetro da transformação, manipulação e artifício humano; quer como uma alusão metafórica à ideia de vida, onde a intervenção do ser humano pode ser vista como um fator determinante de equilíbrio e de subsistência de todo um ecossistema. O que no caso da mata provou estar correto, no sentido em que, apesar das inúmeras críticas ao trabalho de abate das árvores realizado nos últimos anos, considerado por muitos *excessivo e despropositado,* a Autoridade Florestal Nacional defendeu-a como uma operação de *gestão tecnicamente adequada e sustentável*, face à necessidade urgente de rejuvenescimento e diversificação do arvoredo decrépito (maioritariamente, composto por *pinheiro-bravo*), bem como, a redução progressiva de controlo de espécies invasoras – *Acácias-Australianas* – que nos últimos anos tomaram de assalto o espaço da mata (O MINHO, 2020).

[124] Sigla para – *Instituto de Conservação da Natureza e das Florestas.*



Fig. 243 Francis Alÿs, *The Green Line* (2004), Vídeo, 17:41 min., Jerusalém, Israel. © Francis Alÿs; Colaboração: Philippe Bellaiche, Rachel Leah Jones & Julien Devaux.



Fig. 244 Maria Regina Ramos, *Rethinking the Artificial Character of a Landscape_23-03-2021* (2021), Processos de mapeamento e tintagem de árvores decepadas, Registo fotográfico da ação performativa *in situ*, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

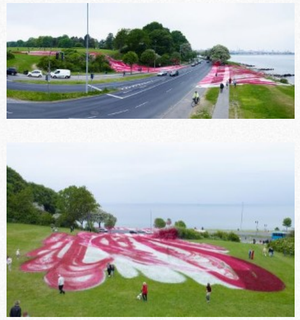


Fig. 245 Katharina Grosse, *Asphalt Air and Hair* (2017), 1200 x 5700 x 10.800 cm, Aarhus, Dinamarca / ARoS Triennial, *THE GARDEN – End of Times; Beginning of Times. The Garden – The Future.* © Katharina Grosse & VG Bild-Kunst Bonn, Alemanha, 2026; Fotografia: 2017_4003 René Dame; Phlox Films; 2017_4003.002; 2017_003.003 Nic Tenwiggenhorn.

Fig. 246 Maria Regina Ramos, *Rethinking the Artificial Character of a Landscape_23-03-2021* (2021), Processos de mapeamento e tintagem de árvores decepadas, Registo fotográfico da ação performativa *in situ*, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Ao lado destas ações de limpeza (visando a retirada de arvoredo derrubado, seco e em declínio vegetativo), a salvaguarda da segurança de pessoas e bens, ações de reflorestação (assentes no plantio de 18. 350 novas árvores) e a preservação da biodiversidade (por meio do desbaste gradual de povoamentos de acácias no âmbito da sua reconversão em povoamentos-mistos com pinheiro-bravo e manso, sobreiro, bordo (ácer), carvalho, freixo e salgueiro) – também a nossa ação do pintar, sobrepondo-se à paisagem, apresentou-se como uma ferramenta potenciadora, como diria o filósofo francês Gilbert Simondon, para aceder a esse território entre o artificializado (pela constante ação humana, mais ou menos invasiva) e o naturalizado (pela capacidade de gerir as suas relações através de uma consistência interna própria) (Simondon cit. Costa, Fonseca & Axt, 2012, p. 53). Um pouco à imagem da intervenção *Asphalt Air and Hair* (2017) (Fig. 245) da artista alemã Katharina Grosse que, movendo-se no meio da matéria, *precipitando o próprio mundo como janela (para si mesmo e para além de si)*, espalhou tinta cor-de-rosa por mais de 5 km ao longo da costa dinamarquesa, criando uma espécie de jardim móvel – um *ecossistema pictórico* (Andueza, 2024) – apontando, tal como no nosso trabalho, para essa omnipresença do artifício no panorama cultural que, na atualidade, determinam, interferem e contaminam todo o nosso entendimento da noção de *paisagem*, ao mesmo tempo, que se tornam parte dos seus processos de reinvenção e, por vezes, manutenção, preservação e subsistência. Pinturas topográficas que, abandonando não só a bidimensionalidade das paredes, mas, simultaneamente, a noção fronteiriça de *moldura*, vieram deitar abaixo os *maniqueísmos dentro-fora*, *natural-artificial* (Eckert cit. Andueza, 2024), trespassando os limites da paisagem sem, contudo, apagar o que já lá estava – que permanece visível como um vestígio de algo pretérito, restos de uma inflexão de algo que aconteceu, de uma dobra do mundo sobre si mesmo que o fez explodir em hiatos de cor (Grosse cit. Andueza, 2024). Porém, se no trabalho de Grosse as suas velaturas sobre o território (agora sem parede), apenas invadiram o plano físico e simbólico do real, no nosso processo de cruzamento de tempos e lugares (por via do gesto ou ação do pintar) estas foram além do entendimento do espaço como *raros oásis pictóricos* (Andueza, 2024).









Fig. 247 Maria Regina Ramos, *Rethinking the Artificial Character of a Landscape* (2021-), Processos de impressão: tiragem da série *LandMarks_Artificial Constructed Nature* a partir do procedimento técnico da *frottage*, Registo fotográfico da ação performativa *in situ*, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 248 Bryan Nash Gill, Registo fotográfico do processo técnico de xilogravura por detrás da sua série *Woodcuts* iniciada em 2003, e levada a cabo até ao ano da sua morte em 2013, Bryan Nash Gill Gallery, New Hartford, Connecticut, EUA. © 1990-2015, Bryan Nash Gill.

Fig. 249 Bryan Nash Gill, *Ash* (2003), Xilogravura, Tinta sobre papel, 144,78 x 144,78 cm, Bryan Nash Gill Gallery, New Hartford, Connecticut, EUA. © 1990-2015, Bryan Nash Gill.





Sendo que, desses movimentos de mapeamento feitos passo a passo, alicerçados no *derramamento da tela sobre o mundo* em diálogo com a própria experiência da caminhada, resultaram as séries *Mapping by Walking* (2020-) (Fig. 241) e *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2020-) (Fig. 247). A primeira, apresentando-se como um relato ou mapeamento dessas intervenções físicas no espaço real da mata, isto é, como cartografias fragmentadas desses múltiplos trajetos errantes pelo lugar. Um exercício ficcional que, apesar de não corresponder a um levantamento cartográfico preciso do posicionamento dos troncos reais, permitiu-nos, a cada nova projeção, fabular sobre o número e localização desses objetos intervencionados, reconstruir essa experiência como sendo sempre nova, como se voltássemos lá uma e outra vez para produzir esse exercício de colorir esses troncos decepados. Já no caso da segunda, apresentou-se como uma matriz onde o gesto pictórico, com recurso à *frottage* – um procedimento escultural por excelência que *permite transformar, através da interface de uma pele sensível, um volume num outro* (Didi-Huberman, 2009, p. 72) – foi captado e traduzido na presença desse corte da figura (árvore abatida), trazendo ao de cima a singularidade que ela trouxe ao mundo – *as primaveras felizes, os invernos rigorosos, a constância da mudança*, num gesto similar às xilogravuras *Woodcut* (2003-2013) (Fig. 248-249) do artista norte-americano Bryan Nash Gill, criadas igualmente a partir de partes de árvores mortas ou danificadas que o autor recolhia e levava para o seu estúdio, preparando secções transversais da madeira para impressão em relevo (Bryan Nash Gill Studio, 2025).[125] No caso do nosso trabalho, essa *essência* da árvore captada *in situ* foi, posteriormente, relacionada e re-encenada com registos fotográficos do espaço envolvente, tendo por base a sua localização específica (Fig. 250). O que, em termos visuais, compre-

[125] Desde 2003 até à sua morte prematura em 2013, Gill criou gravuras a partir de uma grande variedade de árvores, sendo a mais antiga um castanheiro caído com 200 anos. Em 2012, a *Princeton Architectural Press* publicou *Woodcut* – um livro que exibe uma seleção de alguns desses trabalhos em torno das árvores e que foi considerado um dos melhores livros do ano pela revista *The New York Times Magazine*. No início de 2013, uma exposição com o mesmo nome, composta por 30 gravuras, foi exibida no *Chicago Botanic Garden*, localizado em Glencoe, Illinois (EUA).





Fig. 250 Maria Regina Ramos, *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2021), Processo de trabalho em contexto de atelier, Mesclagem de dois substratos de textura: testes para transferência da tiragem final da impressão. © Fotografia da autora.



Fig. 251 Maria Regina Ramos, *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2021), Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 70 x 100 cm (cada), Estudo simulativo das obras em contexto de exposição. © Fotografia da autora.

endeu uma experimentação dessa *impressão digital* do corte da árvore e da sua matéria circundante, expressa na junção incoerente entre dois tipos de impressões distintas: uma pictórica, captada diretamente desses troncos intervencionados no espaço real da mata; e outra fotográfica, que ficciona esse *micro-cosmos* de natureza *quase-arqueológica*, constituída por pequenos apontamentos de vegetação rasteira, *naturezas-mortas* e matéria orgânica caída sobre o chão (Fig. 251). O efeito – um rico *palimpsesto* pictórico, onde estão embutidas nas suas multicamadas e superfícies, presenças ocultas escondidas em certas materialidades que trazem atreladas a si não só o aspeto texturizado da própria superfície da árvore, condicionado quer pelo médium da tinta quer pela intensidade da nossa mão em ir fundo nessas tridimensionalidades e volumetrias. Mas, simultaneamente, o golpe da motosserra que, mesmo misturando-se com os elos concêntricos do tronco, se desvela numa única impressão. Uma impressão que é a da árvore, do corte, mas, também, da pressão do nosso gesto e das ficionalidades fotográficas que, mais tarde, inserimos ao seu redor. – Uma mistura entre gesto, tinta, impressão e matéria orgânica de onde transitam marcas, fragmentos e vestígios, *lembretes metonímicos* que juntos *aludem ao enredo – uma palavra cujo primo linguístico é o lugar – sem se referir explicitamente a ele, muito menos descrevê-lo* (Casey, 2005, pp. 29-30), mas, cuja superfície coberta pelas pequenas marcas das ferramentas que a investigam, percorrem, escavam e sublinham os seus veios, no limite, revelam o tecido pulsante da floresta.

Tomando o local como um – *estar no meio* – como mais um estado de *devir* do que de ser – um movimento no tumulto, no enxame (Dieterich & Furrer, 2017, p. 84), o mapeamento e a pintura convergiram, por isso, numa experiência da paisagem que é, sobretudo, *absorvente*: a matéria inerte da tinta e a materialidade viva do lugar que foram transladados para o plano da obra de arte e, mais tarde, para o espaço expositivo – a *Casa das Artes* do Porto, com relação à exposição coletiva *When Ativity Becomes Art* (2021)[126], onde parte da obra foi deslocada novamente para o plano

[126] 1ª Exposição coletiva realizada no âmbito do Programa Doutoral em Artes Plásticas entre 19 de junho e 26 de julho de 2021, sob a coordenação do Professor Doutor Fernando José Pereira e a curadoria de Vera Carmo que – inspirando-se na famosa e polémica exposi-

horizontal como uma tentativa de reconstruir a nossa experiência real com o lugar, não com fidelidade, mas com ficionalidade, a partir de fragmentos de imagens e de pequenas lapelas e/ou rodelas de madeira tintadas a vermelho trazidas do local, montadas deliberadamente para deixar partes do espaço por preencher que, assim, se manteve como um lugar hipotético, virtual e em aberto (Fig. 252-254). Um lugar que não tem uma concretude finalizada e cuja configuração é semelhante a um arquipélago de pequenas ilhas de informação que parecem flutuar nessa incógnita de não se saber o que existia naquele intervalo ou pedaço de chão.

Desde o gesto de colorir os troncos a vermelho no espaço da mata até à sua tradução em obra plástica – todos esses procedimentos serviram como um relato dessa inscrição do corpo no lugar. E, mais ainda, como impressões fugidias dessa experimentação do território em primeira pessoa, desses trajetos aleatórios, dessas *psicogeografias*.[127]

ção *Live in Your Head – When Attitudes Becomes Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information*, organizada pelo historiador e curador suíço Harald Szeeman em 1969 na Kunsthalle de Berna (Suiça), procurou refletir em torno dos processos que circundam a atividade artística, especificamente, sobre todo um conjunto de atividades que levam ou se transformam em arte, evocando a totalidade de *Trabalhos – Conceitos – Processos – Situações – Informações* que constituem o útero que nutre qualquer obra no contexto artístico atual. Procurando olhar despreconceituadamente para uma espécie de *meta-linguagem* que a recodifica e situa, e que ao fazê-lo potencia toda a estrutura de um pensamento tornado *fazer arte*, apresentou-se, por isso, como a face visível de uma atividade que incorpora no seu fazer todas as aprendizagens, todas as discussões, todas as leituras – todas as possibilidades investigativas que, em forma peculiar, o grupo de autores selecionados, dada a especificidade da sua condição de *artistas-investigadores* (não dupla, mas plena de individuação estrutural), procurou introduzir nas suas obras, abraçando com a força que lhe advém dessa condição. Mais informações disponíveis em: CARMO, Vera (Org.) & PEREIRA, Fernando José Pereira (Coord.). (2021). *When Activity Becomes Art* [Catálogo]. Porto: i2ADS. edições. Disponível em https://i2ads.up.pt/en/blog/edition/when-activity-becomes-art/.

[127] Termo proposto pela *Internationale Situationniste* em 1957, em contestação à deambulação surrealista por não ter levado ao extremo as potencialidades do projeto dadaísta, e que esteve diretamente associada a *dérive* – uma atividade lúdica coletiva que, mais do que definir as zonas inconscientes da cidade, teve como principal objetivo investigar, a partir do conceito de *psicogeografia*, os efeitos psíquicos que o contexto urbano produzia no indivíduo (Careri, 2020, pp. 83-85). Empregue pela primeira vez em 1953, pelo filósofo francês Gilles Ivain e, posteriormente, levado a termo nas pesquisas desenvolvidas pelo teórico francês Guy



Fig. 252 Maria Regina Ramos, *Rethinking the Artificial Character of a Landscape* (2021-), Instalação composta por *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2021), Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 70 x 100 cm (cada); *Carta Militar de Portugal: Serviços Cartográficos do Exército* (1949), 53,5 x 74 cm (medida do documento de papel); e *Objetos encontrados_matrizes*, dimensões variadas; Vista geral da Exposição *When Activity Becomes Art* (2021), Casa das Artes do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Debord *o conceito de deriva está indissoluvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que, de todos os pontos de vista, o opõe às normas clássicas de viagem e passeio (...) na sua unidade, a deriva abarca, ao mesmo tempo, esse deixar-se ir conforme as solicitações do terreno e a sua contradição necessária: o domínio das variações psicogeográficas através da consciência e do cálculo das suas possibilidades* (Debord cit. Careri, 2020, p. 88). De acordo com esta definição, *psicogeografia* diz respeito ao *estudo dos efeitos precisos do meio geográfico, conscientemente organizado ou não, que atuam diretamente no comportamento afetivo dos indivíduos* (Internationale Situationniste cit. Careri, 2020, p. 90).

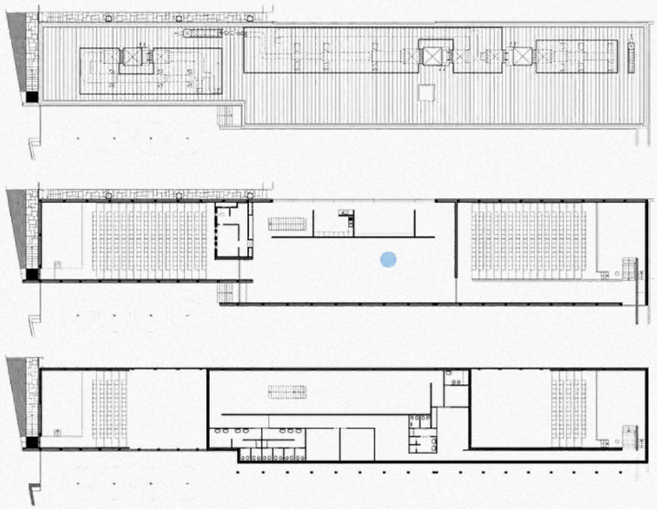


Fig. 253 Planta da Galeria de Exposições da Casa das Artes do Porto, projetada pelo arquiteto português Eduardo Souto Moura. Localização da obra em contexto expositivo.





Fig. 254 Maria Regina Ramos, *Rethinking the Artificial Character of a Landscape* (2021-), Instalação composta por *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2021), Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 70 x 100 cm (cada); *Carta Militar de Portugal: Serviços Cartográficos do Exército* (1949), 53,5 x 74 cm (medida do documento de papel); e *Objetos encontrados_matrizes*, dimensões variadas; Vista geral da Exposição *When Activity Becomes Art* (2021), Casa das Artes do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Apresentaram-se como a força poética da construção de uma *situação*[128] – no sentido atribuído pelos próprios situacionistas – a potência desse corpo que anda, desse corpo em constante movimento, em pleno ato de se mover. Ora, este desejo contínuo de traduzir e materializar esse percurso em obra levou-nos ao encontro de *Rastos de um território percorrido* (2021), uma obra construída no mesmo plano contextual que, apoiando-se na expressão *enrolar um percurso*, isto é, na relação dialógica e quase umbilical entre o olho que perceciona a paisagem e os pés que a mapeiam, nasceu, igualmente, da condição de produzir uma impressão *in situ* – neste caso, uma *monotipia*, mediante a captação de uma série de etapas e momentos nos quais estão compreendidos e subentendidos os gestos de andar e de caminhar. Fazendo destes a maneira mais literal e reveladora pela qual o nosso corpo em movimento se inscreve no território (Casey, 2005, p. 104) – mais do que expor as marcas reais do local ou o registo fidedigno dessa presença de um corpo que anda, atua e intervém na paisagem e no espaço físico do lugar, esta ação performativa apresentou-se, sobretudo, como o movimento de translação de um universo de traços e vestígios, e a sua tradução temporal num objeto diacrónico, composto pelos diversos tempos que compõem a ação: – o levantamento da vegetação caída no chão a partir de rolos de vinil auto-colante (Fig. 255); – a construção de uma matriz única (com material tridimensional) (Fig. 256); – processos de tintagem e impressão (através do *pisotear* o suporte) (Fig. 258-259, 262-265); e, por último – reencenações gráficas a partir do desenho nos vazios deixados pelos objetos não captados (Fig. 267).

[128] *Situação construída* refere-se *ao momento da vida concreta e deliberadamente construído, mediante a organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos* (Internationale Situationniste cit. Careri, 2020, p. 90). No caso dos situacionistas teve haver com a cidade ser explorada como um *terreno passional objetivo* e não apenas como um *terreno subjetivo-inconsciente*, marcado pela construção de situações propícias à experimentação de novos comportamentos na vida real e por modos alternativos de habitar a cidade, fazendo jus ao slogan *morar é estar em qualquer lugar como na própria casa* (Careri, 2020, pp. 85 & 98). Segundo este ponto de vista, a cidade deveria ser interpretada como *um jogo a ser utilizado para o próprio aprazimento, um espaço para ser vivido coletivamente e onde experimentar comportamentos alternativos, onde perder o tempo útil para transformá-lo em tempo lúdico-construtivo* (Careri, 2020, p. 98).



Fig. 255 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Processo de captação do solo, Registo fotográfico da ação de estender película adesiva sobre o chão, 0,45 x 10 m, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 256 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Arquivos de imagem do processo de captação do solo e produção de matriz para realização de monotipia sobre papel, 0,45 x 10 m, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Este gesto de colocar o papel sobre a própria terra, ao invés de trazer a terra diretamente para a superfície do papel, poderia ser facilmente comparado à obra *Niagara River Gorge Path Relocated* (1975) (Fig. 257) da artista americana Michelle Stuart, quando esta, num movimento ousado como as obras de *terraplenagem* de grande escala de Smithson, estendeu uma longa tira de papel desdobrada suavemente, sequencialmente como um mapa, fazendo-a correr pelo rio abaixo, numa alusão ao curso original das cataratas antes destas terem sido redirecionadas para a sua localização atual, em virtude do último glaciar (Casey, 2005, p. 63). Da mesma forma que o papel esfregado com terra e xisto vermelho do local segue o caminho descendente da água para o desfiladeiro, revelando o fluxo da água agora ausente (Casey, 2005, pp. 63-64), também em *Rastos de um território percorrido*, não só o solo é absorvido pelo papel quando pressionado contra a sua superfície (quando os pés *pisoteiam* a terra), como a própria experiência é absorvida na obra. Entre os dois – *um chão de linguagens tangíveis e devaneios herbáceos infinitos* (Silvestre, 2017, p. 19), uma *arquitetura de teias e filamentos* (Tsing, 2019, p. 43) que, se por um lado, revelam o registo do trabalho do corpo sobre o espaço natural, por outro lado, nos permitem estabelecer paralelos com a nossa experiência real e o modo como podemos perceber e interpretar o território enquanto *caminhamos* através dele.



Fig. 257 Michelle Stuart, *Niagara Gorge Path Relocated* (1975), Terra e xisto do local sobre papel com fundo de musselina, 140,2 x 1,57 m, Artpark, Lewiston, Nova Iorque, EUA. © Michelle Stuart; Cortesia: Galerie Lelong, Nova Iorque, EUA & Marc Selwyn Fine Art, Los Angeles, EUA.

[128] Apesar da semelhança com Smithson ao nível do seu gesto – e antecipando o envolvimento posterior dos panos de Christo e Jean-Claude sobre a paisagem – Stuart chamou a esses e a outros esforços comparáveis de *Land Works* em distinção aos *Earth Works*, no sentido em que considerou que, mais do que envolver uma entidade planetária tridimensional e o seu solo superficial com uma certa profundidade mínima, os seus pedaços de papel individuais – costurados para formar uma vasta fita contínua – implicaram principalmente a superfície da terra como uma instância crucial, um piso sólido (que também significa propriedade ou estado, algo possuído, bem como, nação ou território de um povo), sugerindo um único curso de água (Casey, 2005, p. 64). Telas concatenadas que traçam a forma da escarpa, e assim a mapeiam, apontando, igualmente, para o seu carácter construído, a sua própria artificialidade deixada visível pelos pilares feitos pelo ser humano e pelas paliçadas esculpidas através das quais o papel é colocado (Casey, 2005, p. 64). Nestes termos, podemos afirmar que o trabalho *sugere um 'terreno' do rio, meio cultivado (tanto em rocha remodelada quanto em papel costurado) e meio selvagem (na rocha natural e na vegetação não cultivada na sua encosta). (...) uma superfície laborada da terra elementar que se tornou uma escarpa coerente, graças à intervenção humana no século XIX e do artista da terra no nosso tempo* (Casey, 2005, pp. 64-65).

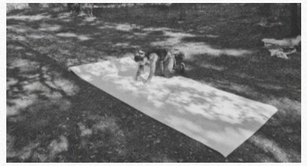
Fig. 258 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Processo de tintagem da matriz de 1,35 x 10 m para impressão da monotipia sobre papel, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 259 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), *Frames* de vídeo do processo de tintagem e momentos iniciais de centragem do rolo de papel sobre a matriz de matéria orgânica, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.









Neste processo de deslocamento, indo de um ponto a outro, a paisagem abre-se diante dos pés como um desfiladeiro de passos, de ritmos, de objetos caídos sobre o chão (e.g. folhas, ramos, terra, pedras). – Uma paisagem que é a da superfície calcada, do *micro-organismo*, deste plano aproximado que já não tem associado a ideia de uma imagem que se desdobra até ao infinito, mas que passa a estar à frente dos nossos olhos como qualquer coisa que é palpável, onde tudo pode ser agarrado pela mão, *pisoteado* pelos pés. Onde a paisagem se desdobra para lá do olhar, rebatendo-se no plano do chão, ficando, por isso, mais próxima e em contato direto com o corpo, uma vez que há medida que andamos sobre esse plano imprimimos e captamos os seus elementos, modificámo-lo pelo simples gesto de caminhar sobre si (Fig. 262). Isto equivale a *sentir a paisagem por baixo, penetrar nela com o peso do nosso corpo preso à terra* (Casey, 2005, p. 117), não apenas estabelecendo um simples contato com ela, mas instituindo um contrato para mapeá-la de um modo distintamente corpóreo – um contrato onde desenhar significa, literalmente, mapear *com/dentro* dela, traçar um mapa arrastando um corpo físico diretamente sobre a paisagem – neste caso, os pés – com o objetivo de delinear um caminho, fazer uma trilha para conhecer a superfície quer do papel quer da própria terra enquanto entidade geográfica (Casey, 2005, p. 146).

De um ponto de vista geral, a sua concreção volatizou-se nesse recurso à *frottage*, sobretudo, no conhecimento tátil que ela autoriza – uma maneira de desenvolver uma projeção visual e temporal que viabiliza a oportunidade de nos inscrevermos e relacionarmos com o lugar, de *sersítio*, pois como descrevera o artista italiano Giuseppe Penone – em referência aos seus ciclos *Pressioni* (1974-1980)[130] (Fig. 260) – nesse tipo de impressão em que a imagem é formada por pressão, é o nosso corpo que a cria e somos nós que criamos esse gesto de tatear (Penone cit. Celant, 1989, p. 20).

[130] Ciclos produzidos a partir de imagens da impressão da pele, captadas a partir de adesivo transparente e, posteriormente, projetadas numa escala muito ampliada sobre uma parede, para serem contornadas a grafite. Como observado pelo autor, em todas estas obras foi introduzido aquilo a que chamou de *prática do alargamento*, cuja lógica assenta no facto de o tato não ser capaz de dar indicações imediatas sobre a dimensão real das coisas (Penone cit. Lancioni, 2018a). Daí *desdobrar* a sua própria pele – um elemento externo por definição –

Fig. 260 Giuseppe Penone, *Pressioni* (1977), Carvão sobre parede, dimensões determinadas pelo ambiente, Obra criada para a exposição no Kunstmuseum, Lucerna, Suiça. © Giuseppe Penone, 2026.





Fig. 261 Kazuo Shiraga, *Making Painting With His Feet* (1956), Registo fotográfico da ação de Shiraga durante a produção de uma das suas pinturas com os pés. © Kazuo Shiraga; Gutai Art Association.

Mais do que uma imagem achada alhures, é um processo de paciência e de submissão às formas já traçadas, um trabalho de leitura corporal que produz um conhecimento íntimo e aproximado, mas, por essa mesma razão, privado da distância habitual que normalmente atribuímos às nossas objetivações (Penone cit. Didi-Huberman, 2009, pp. 67-69). No limite – *é como andar na nossa pele e, ademais, andar na pele do espaço* (Penone cit. Celant, 1989, p. 164), uma vez que quando o nosso corpo faz o traçado, ele constitui o mapeamento como um mapa terrestre corpóreo, *mapeia a paisagem movendo-se nela por procuração dos corpos que pinta – corpos que se desenham na paisagem, se não caminhando nela, rastejando e se arrastando por ela, traçando assim a sua topografia* (Casey, 2005, p. 148). – Este é um retrato de um movimento contratual em que ambos os parceiros – terra e corpo – são atraídos juntos na duração do mapeamento, encontrando ali um *espaço-comum*. Um lugar construído num diálogo inseparável entre diferentes intensidades de linhas e pequenos apontamentos de cor terrosa onde, abandonando o pincel para *pintar com os pés*, o gesto pictórico apresentou-se não só como um meio, um método, mas como o terreno material e técnico sobre o qual esse caminho é traçado. – Um lugar de colocação, de transição e de acontecimento (Kirkkopelto cit. Dahlstedt, 2017, p. 30), cujas pegadas indiciais registam claramente a temporalidade do ato, recordando-nos as famosas *pinturas dos pés* adotadas em 1954 pelo artista japonês Kazuo Shiraga que, concebendo esse método corporal como uma radicalização da horizontalidade de Jackson Pollock, procurou romper *o elo que – pelo pincel – sempre mantivera unido mão, gesto e inscrição* (Bois, 2016, p. 437) (Fig. 261).

Também aqui, parafraseando o filósofo francês Paul Valéry, emprestamos o nosso corpo à obra que produzimos, como uma doação permanente em que a contribuição ativa do corpo permanece evidente enquanto durar o trabalho em si – e essa contribuição é a da *matéria animada*

nas paredes do espaço expositivo, por considerar que tudo, todo o processo vital, se concretiza à superfície: *A pele, tal como o olho, é uma fronteira, o ponto extremo capaz de nos dividir e separar daquilo que nos rodeia, o ponto extremo capaz de envolver fisicamente enormes extensões. (…) É o ponto que ainda nos permite, afinal, reconhecer-nos* (Penone cit. Lancioni, 2018a).

(Valéry cit. Casey, 2005, p. 178). É precisamente este *corpo-vivido*[131] que é ao mesmo tempo o órgão e o veículo, *a fonte de saber o caminho* e, portanto, de dar a conhecer determinada paisagem que, convivendo de maneira dinâmica e inseparável com a obra, traz à tona as potencialidades entre si, já que ambas se colocam mutuamente a trabalhar (Casey, 2005, p. XVII). Fundem-se numa identificação total, uma *soma de forças* que, renunciando às formas previsíveis, encontram nesse trabalho de mapeamento um modo de caminhar na inevidência do material informe: [de] *achar a trilha, percorrê-la, sondá-la* (Penone cit. Celant, 1989, p. 154), para depois *perder o espaço (...) refutá-lo, invertê-lo (...) revirar todas as suas coordenadas usuais (...)* [mostrando que] *o que nos circunda no espaço visível, como uma paisagem, é de facto o que nos circunda, de maneira tátil* (Penone cit. Didi-Huberman, 2009, pp. 77-79).

[131] Em referência à expressão *corpo-vivido* empregue pelo filósofo alemão Edmund Husserl que, graças a uma análise atenta ao *ato de caminhar*, afirmou que é a partir desta experiência totalmente mundana que unimos o nosso corpo (pelo menos, provisoriamente) ao ambiente que nos rodeia, que não só animamos as coisas, mas, também, os seus devidos lugares: *é porque os nossos 'eus' têm corpos tão eficazes – eficazes na orientação e na coordenação da cinestesia com as aparências – que o mundo é tão localizado e, portanto, tão recetivo às coisas que o habitam. O 'corpo-vivido' não apenas ativa lugares, mas também precisa deles; encontra-os e também os funda. (...) O resultado é um 'lugar-mundo' que é o correlato do 'corpo ambulante' – um mundo constituído pelo mesmo corpo que depende dele para a sua própria localização contínua* (Hurssel cit. Casey, 1998, pp. 226 & 228). Aquilo que Merleau-Ponty também chamou de *corpo-costumeiro*, um corpo que é *a matriz da ação habitual* que não apenas sente, mas conhece os lugares num nível pré-objetivo e eficaz aos quais está tão intimamente ligado: *Precisamente porque o meu corpo é um 'meio de ingresso num ambiente familiar', ele possui conhecimento dos lugares através do conhecimento direto (e contínuo) deles* (Merleau-Ponty cit. Casey, 1998, p. 232). O que significa que, segundo o autor, não apenas o corpo humano (real ou virtual) nunca está sem um lugar ou vice-versa, mas que o próprio *corpo-vivido* é um lugar. O seu próprio movimento, em vez de efetuar uma mera mudança de posição, constitui e produz o lugar, faz com que ele exista, trazendo à tona outros lugares através dos seus movimentos expressivos e de orientação, do seu dinamismo literalmente cinético (Merleau-Ponty cit. Casey, 1998, pp. 235-236). Ver *The Fate of Place: A Philosophical History* (1998) de Edward Casey, especificamente, o capítulo 4, texto *By Way of Body: Kant, Whitehead, Husserl, Merleau-Ponty* (pp. 202-242).

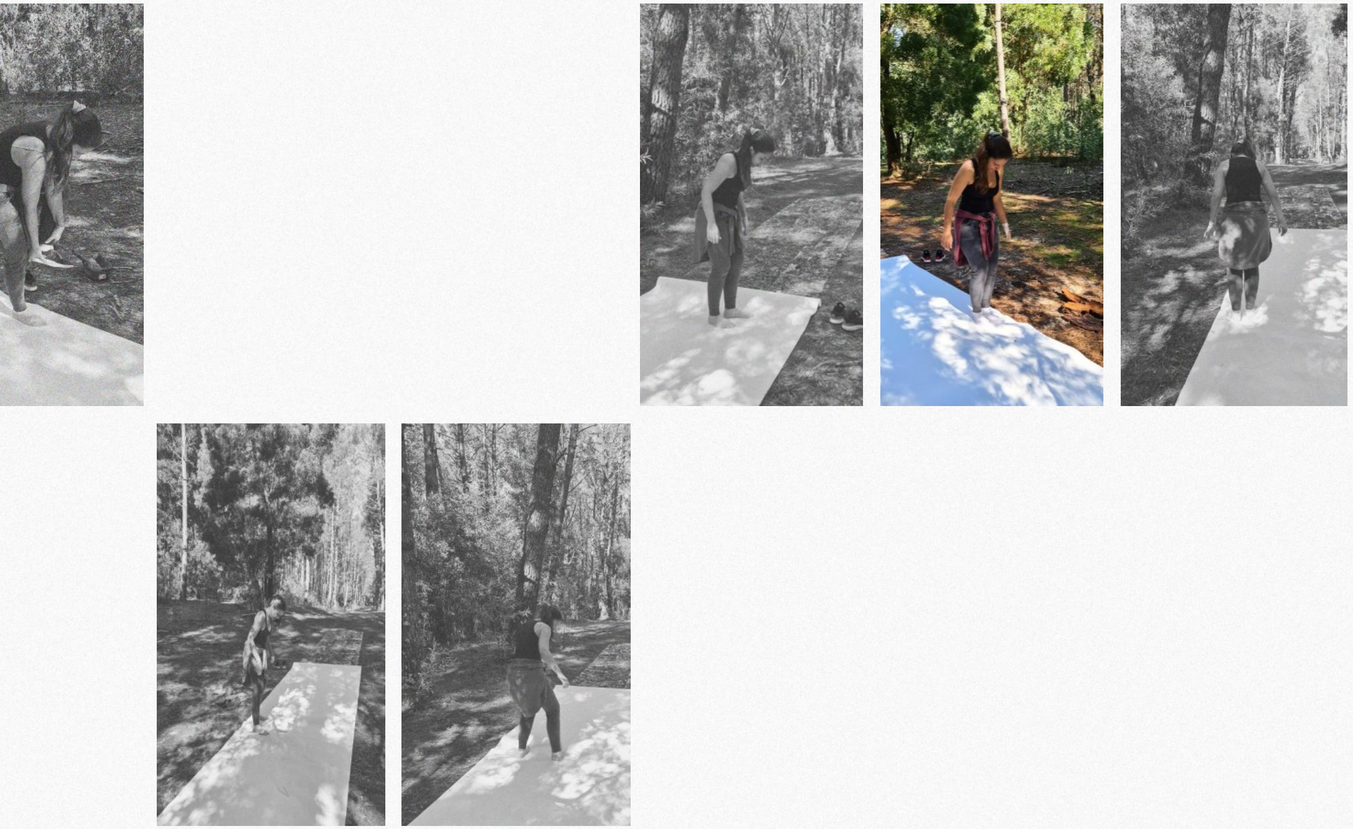


Fig. 262 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Coreografias do corpo sobre folha de papel, *Frames* de vídeo, registando a ação de *pisotear* o suporte, 1ª parte da tiragem, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 263 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Coreografias do corpo sobre folha de papel, *Frames* de vídeo, registando a ação de *pisotear* o suporte, 2ª parte da tiragem, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 264 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Etapas finais e processos de secagem do monótipo, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 265 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Imagens após a conclusão da ação performativa: recolha das matérias utilizadas e processo de *enrolar o percurso*, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.





Através do envolvimento dos materiais fluídos do meio ambiente no processo de criação, podemos afirmar que há, portanto, num primeiro momento, um mapeamento físico pelo lugar – o corpo que anda, o corpo que vagueia por esses *caminhos que levam a lugar nenhum,* onde andamos numa espécie de *trilha desaparecida* às apalpadelas, com tatilidade, porque não temos os meios de prever as suas múltiplas ramificações (Penone cit. Didi-Huberman, 2009, p. 77). E, num segundo momento, um mapeamento simbólico que corresponde à criação de conteúdo que está para lá da experiência, se autonomiza e se torna em experiência por si mesma, dando ao espectador um tipo de reencenação desses percursos, por via de uma narrativa alongada e expandida da ação que – à imagem do que fizera o artista japonês Akira Kanayama, quando em julho de 1956 percorreu todo o terreno de um parque com uma faixa de vinil branco de quase 92 metros de comprimento, adornada com pegadas pretas, que a faziam parecer uma pista de corrida, terminando pendurada numa árvore (Bois, 2016, p. 439) (Fig. 266) – é agora desdobrada e desenrolada no cenário da exposição. Em – *When Activity Becomes Art II – Diálogo* (2021-2022)[132] realizada na *Casa-Museu Abel Salazar*, São Mamede Infesta – como uma espécie de poesia geográfica, o testemunho da existência de um acontecimento onde todo o corpo está envolvido e que remete para uma dimensão horizontal da paisagem, mais próxima da ideia de mapeamento, cartografia e/ou arqueologia num diálogo que conecta o plano da visão com o plano do chão – o plano dos pés (Silva, 2001, p. 27) (Fig. 267-268).



Fig. 266 Akira Kanayama, *Footprints* (1956), Tinta sobre papel, aprox. 92 m de comprimento, Instalação que fez parte da 2ª exposição de arte ao ar livre do grupo Gutai, na qual participaram igualmente outros membros como Yoshihara Jiro e Shimamoto Shozo, que decorreu em julho de 1956 no Ashiya Park, Japão. © Akira Kanayama; Estudantes do EALC 335: Japanese Modernism Across Media & Erin Schoneveld.

[132] 2ª Exposição coletiva, ocorrida entre 4 de dezembro de 2021 e 5 de fevereiro de 2022, que reuniu novamente as obras de um conjunto de artistas a frequentar o Doutoramento em Artes Plásticas e que, sob a premissa da arte como pensamento sobre si e sobre o mundo, teve como objetivo responder ao desafio de ocupar a Casa-Museu Abel Salazar – um lugar onde impera uma biografia, veiculando não só a história de um homem, mas, simultaneamente, todo o período que lhe foi contemporâneo. Neste sentido, e nas palavras da curadora Vera Carmo (2022, pp. 8-9), os artistas *vieram acordar os fantasmas da casa e estabelecer um diálogo com as suas memórias*, povoando-a de objetos, sons e imagens inesperadas, dando às paredes da antiga morada de Abel Salazar novas intrigas que espelham uma sociedade profundamente diferente daquela que as ergueu. – Uma viagem no tempo, um confronto entre épocas que procurou tornar evidente – pelo contraste entre a vida e a obra de um pintor ainda pré-moderno e os seus contemporâneos – as transformações sociais e políticas que subjazem a toda a história da arte. Mais informações disponíveis em CARMO, Vera (Org.) & PEREIRA, Fernando José Pereira (Coord.). (2022). *When Art Becomes Dialogue*. Porto: i2ADS. edições. Disponível em https://i2ads.up.pt/en/blog/edition/when-art-becomes-dialogue/.

Em suma – uma combinatória de espaços que prescreve ações, ou como diria De Certeau (1998, p. 206), *um 'diário de marcha' – traçado, escalonado por marcas de passos com distâncias regulares entre eles e pelas figuras de acontecimentos sucessivos no decorrer da viagem* que nos permite entrar em conexão fenomenológica e cinestésica com a terra. Isto é, trazer o nosso próprio corpo para a relação síncrona com o corpo do mundo que nos rodeia (Casey, 2005, p. 179) – *as suas depressões, leitos de rios, montanhas, planaltos, um relevo similar à crosta terrestre* – que fazem da paisagem, mais do que um qualquer ser morto ou massa inerte:

> [uma] *caixa de projeções* [que podemos possuir]*, dentro da qual pensamos, a paisagem que nos envolve. Uma paisagem a ser percorrida, a ser tateada, a ser conhecida com o toque, a ser desenhada ponto a ponto, como o cego tateia com a sua bengala e decifra o espaço que o circunda* (Penone, 1994, p. 7), se considerarmos que, muitas vezes, são os nossos pés que *veem.*

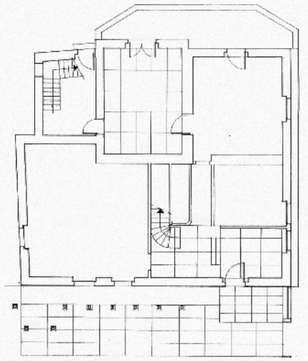


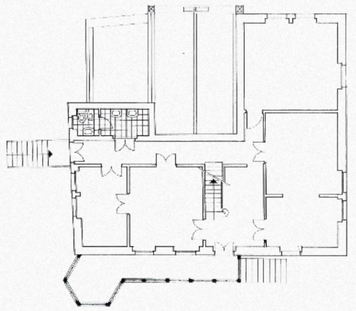
Fig. 267 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Impressão manual a acrílico e marcador sobre papel, 140 x 10 m, Vistas da Exposição *When Activity Becomes Art II – Diálogo* (2021-2022), 3º Piso, Casa-Museu Abel Salazar, São Mamede de Infesta, Matosinhos, Portugal. © Fotografia da autora.

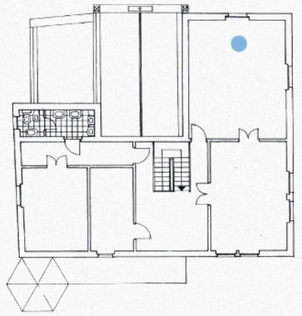




Fig. 268 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Impressão manual a acrílico e marcador sobre papel, 140 x 10 m, Vista da Exposição *When Activity Becomes Art II – Diálogo* (2021-2022), 3º Piso, Localização da obra assinalada nos planos arquiteturais da Casa-Museu Abel Salazar, São Mamede de Infesta, Matosinhos, Portugal. © Fotografia da autora.







Ou, melhor dizendo, são eles que mapeiam, percorrem e inscrevem o corpo no território, e por extensão de ideias, o próprio ato de contemplar um determinado lugar. Neste sentido, não apenas toda jornada encontra-se embutida de uma ponta à outra da folha de papel, mas, a cada um dos nossos passos dados, está inelutavelmente conectada ao lugar – por meio de uma abstração pictórica que é colocada em sintonia com a criação de trilhas do corpo na superfície da paisagem, criando percursos nos quais a caminhada real ou virtual pode ocorrer (Casey, 2005, p. 148).

Ainda dentro desta mesma metodologia – de colocar um pé a frente do outro enquanto processo de experimentação do espaço – por volta do mesmo período, desenvolvemos uma outra produção – *Arqueologia de um percurso* (2021) – que veio abrir um momento diferente no diálogo entre a nossa prática e a mata, ao transportar essa abordagem para uma outra localização – as paisagens do *Parque Paleozoico* da cidade de Valongo, no âmbito das *Residências Artísticas GroundLab*[133], inseridas na *II Bienal da Ardósia de Valongo* que decorreram na Casa-Museu Dias de Oliveira entre 20 e 30 de setembro de 2021. A partir de uma exploração consubstanciada em tecnologias, ferramentas e procedimentos técnicos e simbólicos que estão associados à ardósia (numa relação direta com o território, a comunidade do município, a história local e as transformações ocorridas quer no espaço quer nos seus utilizadores), a obra teve igualmente como ponto de partida a vontade de reconstituir um fragmento de um percurso – um passeio coletivo realizado nos territórios ocupados pelo parque, mediante a coleta de impressões residuais físicas e sensitivas encontradas ao longo do caminho. Mas, à semelhança do que acontecera nas propostas anteriores, também aqui, a caminhada foi tomada como uma hipótese criativa de romper com os limites de uma conceção de *paisagem*, fundamentalmente, assente numa dimensão ótica, no sentido em que introduzzimos novamente à experiência da mesma – o plano dos pés.

Nesta demanda de deambulação e de mapeamento do espaço, o corpo negro da ardósia transformou-se não só num veículo para a experimentação dessa sucessão de camadas geológicas que formam a pedra e que, inevitavelmente, nos remetem para a força do chão, do solo, da terra. Mas, ao mesmo tempo, no plano de uma palpação do mundo, cuja natureza é de uma sensorialidade primordialmente matérica, na qual se encontra inscrita a performatividade do gesto – o caminhar – e, no limite, o próprio ato de pintar. Em linha com essa perspetiva, *Arqueologia de um percurso* apresentou-se, sobretudo, como uma porta dialógica para com o lugar que processa. Ou seja, o registo de um mapeamento num sentido quase cartográfico/topográfico do termo que se evapora sobre o olhar micrológico de marcas, estratos e impressões físicas e cognitivas, as quais colocam diante de nós a intuição de todas essas camadas narratológicas e geológicas sobrepostas da experiência que se apresenta ao olhar: – a *viagem* feita a pé na paisagem (Parque Paleozóico); – o cartografar desses múltiplos trajetos errantes realizados no espaço físico do lugar, através do *pisotear* a terra e do registo fotográfico desses elementos que constituem o chão; – processos de manipulação e montagem de imagens; – transposição dos blocos negros de ardósia para o espaço do atelier (Casa-Museu Dias de Oliveira); – reencenações gráficas com recurso ao desenho e à pintura sobre a superfície texturizada da pedra; e, por último – transladaram a exposição *Ground Lab: Ensaios sobre a ardósia,* exibida na *Galeria de Exposições* do Fórum Cultural de Ermesinde entre 19 de setembro e 30 de novembro de 2021; a comunicação *Rastos de um território percorrido: A experiência do caminhar como dispositivo de investigação em arte,* apresentada no âmbito do Seminário *Diálogos com a pedra*, apresentada a 22 de outubro de 2021 no Fórum Cultural de Ermesinde; e, por último, o capítulo de livro *Ensaios (cegos) sobre um caminho: A 'deriva' como princípio desnormativo da 'paisagem' no contexto da investigação artística,* publicado em 2023d no livro *GroundLab: Residências Artísticas – II Bienal de Ardósia de Valongo* (pp. 51-60).



Fig. 269 Maria Regina Ramos, *Arqueologia de um percurso* (2021), Registo fotográfico do processo de transferência da imagem para soletos de ardósia, durante as Residências Artísticas – 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Casa-Museu Dias de Oliveira, Valongo, Portugal. © Fotografia da autora.

[133] Residências artísticas coordenadas pelo Professor Doutor Domingos Loureiro, que tiveram como principal base laboratorial – o território de Valongo – assumido como espaço de introdução primordial das matérias, mas, simultaneamente, dos procedimentos técnicos e simbólicos que estão associados à Ardósia. A implementação e desenvolvimento destas Residências vieram proporcionar uma dupla condição, nomeadamente: – o envolvimento de equipas de investigação transdisciplinares e de diferentes graus; – e a relação contínua entre a pesquisa, reconstrução e implementação pela arte, como princípios geradores de uma recolha, reconstrução, recondução e aplicação de tecnologias, ferramentas, procedimentos ou matérias. A partir do desenvolvimento de pesquisas em diferentes áreas de atuação – desenho, gravura, pintura, instalação e vídeo – mesclando-se, por vezes, com áreas como a botânica, a química, a engenharia, a arquitetura, entre outras – as residências incidiram, assim, em processos de arqueologia tecnológica que, posteriormente, foram reconduzidos para usos poéticos e artísticos em áreas distintas daqueles de onde se extraem, promovendo novas perspetivas, implicações práticas e uma recondução do *saber fazer*. Destas investigação, resul-

ção desse universo de traços *fugidios* para o contexto expositivo (Galeria de Exposições do Fórum Cultural de Ermesinde) e, mais tarde, para o espaço público da cidade de Valongo (CIAMR – Centro de Interpretação Ambiental e da Mineração Romana).

Enquanto o gesto de deambular errático pelo parque, aliado à fotografia, serviram como esse primeiro momento de mediação entre a nossa visão e o real – uma extensão do nosso corpo que, ao incorporar características como o *zoom* (neste caso, associado à *macrofotografia*), nos possibilitaram deslocar o parque para fora do seu sentido e contexto original (pelo modo como a lente da câmara adultera a nossa perceção e, indubitavelmente, amplifica o nosso olhar); os elementos da pintura e do desenho que constituem a imagem representaram esse lado mais ativo do gesto que propõe torções, afirma percursos e proporciona deambulações, ao conduzir o olhar do observador para uma espécie de imersão sugestiva num *outro espaço* que não o espaço da paisagem convencional, que muitas vezes nos leva a um *achatamento* da imaginação criadora e a uma generalização das formas representadas. De facto, ao recorrer a processos técnicos – camadas de *stencil* sobrepostas – que acentuam a eventual tradução da sua tridimensionalidade numa aparente bidimensionalidade, a pintura reforçou essa descaracterização do objeto, visto cada pequeno elemento que compõe a composição transformar-se numa espécie de tessela que, quando estendida juntamente com as outras tesselas ao longo da superfície da pintura, formam uma espécie de malha de formas abstratas que transitam entre a figuração e a abstração, numa confluência de diálogos cromáticos. Também, a adoção da técnica *all over* – de imagens em *close-up* ou em detalhe prolongadas até aos limites do suporte – contribuiu igualmente para essa perda de espacialidade e profundidade, privando o espectador do contexto que se torna evidente pela sua própria ausência. Ao projetar o espaço à maneira de um cartógrafo, a obra apresentou-se, por isso, como um movimento pleno de abstração que – tal como *Sombras à volta de um centro* (1980-1987)[134] (Fig. 271-272) da artista portu-

[134] Série composta pelo menos por 50 desenhos, produzidos inicialmente em 1980 em Paris e, mais tarde, entre 1984 e 1987 na ilha da Madeira, voltados para uma pesquisa plástica em torno da sombra projetada pelas formas que compõem o mundo natural – especifica-





Fig. 270 Maria Regina Ramos, *Arqueologia de um percurso* (2021), Estudo de composição realizado a partir de uma caminhada no Parque Paleozóico de Valongo, Registo fotográfico do processo de transferência da imagem para soletos de ardósia, durante as Residências Artísticas – 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Casa-Museu Dias de Oliveira, Valongo, Portugal. © Fotografia da autora.





Fig. 271 Lourdes Castro, *Sombras à volta de um centro (Salsa)* (1980), Tinta-da-china e recorte sobre papel, Moldura desenhada por Manuel Zimbro, 61 x 39 cm. © Lourdes Castro; Coleção: em depósito desde 2023 na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal.

Fig. 272 Lourdes Castro, *Sombras à volta de um centro (Folhas)* (1980), Lápis de cera sobre papel, Moldura desenhada por Manuel Zimbro, 60 x 50 cm. © Lourdes Castro; Coleção: em depósito desde 2003 na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal.

guesa Lourdes Castro – procurou revelar o lado translúcido do mundo natural, retendo dele apenas o essencial: a ideia da sua existência (Fernandes, 1999). Em ambos os casos, o gesto de retirar todo o volume aos objetos retratados, revelou ser fundamental para levar o espectador a intervir com a imaginação, demonstrando que é o vazio que se encontra dentro e fora do contorno que define verdadeiramente a forma (Castro, 2003, p. 62). Embora, os *pedaços de chão* ou as jarras compostas de flores possam ser identificadas como plantas reais pertencentes ao mundo natural, estas não deixaram de rejeitar, simultaneamente, a sua materialidade por via de uma elaboração plástica que, conferindo à imagem pura bidimensionalidade, utilizou-se da linha (e, por vezes, da mancha) como um elemento suficiente para evocar a imagem – traços essenciais de uma simplicidade absoluta onde estão presentes toda uma dimensão vivencial associada à memória, à presença de uma ausência que tanto nós como a autora fazemos questão de recordar e partilhar.

mente, jarras de flores que a artista sempre arranjou e compôs *com vagar e cuidadoso afeto* (Castro, 2003, p. 50). Dando sequência ao *Grande Herbário de Sombras* realizado uns anos antes durante o verão de 1972 (também este na ilha da Madeira), constituído pelas sombras projetadas de cerca de 100 espécies botânicas diferentes, todas elas etiquetadas com a respetiva genealogia, nome científico, nome vulgar e *habitat*, e registadas sobre papel heliográfico amoniacal (que quando exposto à luz solar lhe permitia, num espaço de segundos, registar as sombras das formas colocadas entre a folha e o sol) (Frazão, 2012, pp. 77-78) – no caso deste trabalho, a sombra foi captada a partir de um vazio central, base ou fundação correspondente ao contorno da jarra onde as flores estão dispostas, que suporta quer a irradiação das sombras florais que o rodeiam quer a base do recipiente que as contém (Castro, 2003, p. 16). Relativamente ao processo de trabalho que está na origem desta série de desenhos, este era iniciado numa atitude de estudo prévio, em que Lourdes Castro recolhia as flores, dispondo-as em variados reservatórios, tais como, tubos de ensaios, tinteiros, frascos ou jarras. Em seguida, estas eram colocadas em cima de papel onde, por fim, a artista dedicava-se, então, a contornar a sombra ditada pela luz vertical, de cima para baixo, que projetava os contornos das flores na superfície do desenho (Castro, 2003, p. 50). Contudo, para além das plantas variadas e do recurso a diversos materiais e suportes (e.g. lápis, lápis de cor, lápis de cera, tinta-da-china e feltro sobre papel ou papel vegetal e, em algumas situações, recorrendo à colagem e à litografia), também o lugar onde coloca a jarra na folha seria determinante para toda a mobilidade da imagem (Castro, 2003, p. 56).





Fig. 273 & 274 Maria Regina Ramos, *Arqueologia de um percurso* (2021), Registo fotográfico do processo de materialização pictórica da obra, Residências Artísticas – 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Casa-Museu Dias de Oliveira, Valongo, Portugal. © Fotografia da autora.



Mais do que um registo exato da realidade, *Arqueologia de um percurso* foi pensada para puder adotar diferentes posições, assumir configurações e disposições espaciais fragmentadas que parecem expandir-se como as raízes de um *rizoma* em direção a um aparente *lugar sem forma*. Isto é, um lugar, simultaneamente, conhecido e desconhecido que se desdobra num misto entre a materialidade física do espaço real e a imaterialidade mental indefinida e contínua da sua forma. Impressões e transcrições de linhas que, devido há compressão da imagem e da sua transformação em objeto bidimensional, parecem remeter-nos para uma ideia de

fóssil, de qualquer coisa que ficou congelada no tempo e no espaço, como resto ou vestígio de uma ação passada preservada num extrato da pedra que, assim, permanece intacta. Esta possibilidade do percurso se poder remontar em várias combinações, de pudermos moldar e especular sobre as suas possibilidades compositivas, exprimiram o modo como o lugar é experienciado e especulado em novas paisagens que, em tudo, representam novas realidades enquanto metáforas de novos modos de ver e de sentir o mundo. Dentro deste cenário, a obra correspondeu não só a esse elemento que capta essa *aventura* pelo lugar, narrando-a sob a forma de um *outro* território que reitera fragmentos e vestígios do primeiro, como também, a esse jogo de retroação que faz com que nesse processo algo seja acordado, perturbado e, invariavelmente, deslocado para um *outro* espaço físico e mental, expresso na experiência do pintar. E, neste sentido, torna-se numa presença pictórica com vida própria que, excedendo a sua origem geográfica delimitada, pode ser lida dentro de uma dinâmica de perpétua reconfiguração do lugar, mostrando que a paisagem não se inicia apenas a partir de uma questão de um olhar contemplativo, mas antes, de uma postura participativa de quem atua sobre o objeto contemplado – neste caso, um lugar pré-existente que é de algum modo trazido para o presente, num novo raciocínio capaz de revelar a impercetibilidade da sua natureza que não é nem um dado objetivo nem uma ilusão subjetiva, mas, possivelmente, uma experiência irrepetível e insubstituível que abre a paisagem a todo um novo mundo de novas *territorialidades* onde o *eu* está compreendido. Aquilo que *Arqueologia de um percurso* propõe é, portanto, uma conceção de paisagem renovada que representa, estrutura e simboliza o espaço material – Parque Paleozoico – e o espaço imaterial – emoção/imaginação – num novo *território processado intelectual e esteticamente* (Andrews cit. Castro, 2006, p. 3). Um território móvel repleto de *cartografias cambiantes*, numa direccionalidade que é, ao mesmo tempo, tanto para baixo no sentido da terra, da superfície do solo, como para essa relação afetiva e sensitiva que advém da experiência e dos deslocamentos físicos realizados no espaço – da união corporal e psíquica com a materialidade do seu entorno imediato (Casey, 2005, p. 179).

Fig. 275 Maria Regina Ramos, Detalhe da obra *Arqueologia de um percurso* (2021), Spray acrílico e marcador branco sobre ardósia, Dimensões variadas, Exposição *Laboratory Results: GroundLab - Ensaio sobre a ardósia* (2021), 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 276 Maria Regina Ramos, *Arqueologia de um percurso* (2021), Spray acrílico e marcador branco sobre ardósia, Dimensões variadas, Vista geral da Exposição *Laboratory Results: GroundLab - Ensaio sobre a ardósia* (2021), 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 277 Maria Regina Ramos, Detalhe da obra *Arqueologia de um percurso* (2021), Spray acrílico e marcador branco sobre ardósia, Dimensões variadas, Exposição *Laboratory Results: GroundLab - Ensaio sobre a ardósia* (2021), 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 278 Maria Regina Ramos, Detalhe da obra *Arqueologia de um percurso* (2021), Spray acrílico e marcador branco sobre ardósia, Dimensões variadas, Exposição *Laboratory Results: GroundLab - Ensaio sobre a ardósia* (2021), 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



De volta ao contexto da mata, trilhando os seus caminhos, transitando pelos seus lugares, deparamo-nos novamente – na continuação do pensamento que deu origem à proposta *Rethinking The Artificial Character of a Landscape* – com um interesse pela árvore que é derrubada ou cortada, mas agora direcionado para o rasto que permanece após a sua queda (Fig. 279-282). Ou seja, para a separação da *pele* envolvente desse corpo – cascas que, desprendendo-se da árvore durante a sua colisão com o chão e, posterior, remoção do espaço natural da mata, permanecem como um vestígio arqueológico da sua presença; como uma prova quase forense de um determinado decurso de eventos ou acontecimentos, ligado ao corte intencional e premeditado da árvore, ou ao seu derrubamento por fatores naturais alheios a uma qualquer intervenção humana. A identificação dos diversos espaços marcados por essas evidências materiais de *naturezas caídas* – esteve na base de *Reskining Fallen Memories* (2023-), uma ação que, à imagem dos troncos pintados a vermelho, passou por assinalar os diversos fragmentos desse *corpo de delito* que aparentemente foi subtraído à paisagem, no sentido de, através da captação *in situ* das suas marcas indeléveis, reconstruir a história de um evento pretérito, uma espécie de relato de substratos mnemónicos deixados pelo tempo que parecem fugir à nossa visão. A partir de uma imersão tátil no lugar por via da aplicação técnica da *frottage*, o processo de printagem das cascas – neste caso, a azul sobre a folha branca de papel – correspondeu precisamente a essa tentativa de preservação da memória, de reconstrução desse *corpo-objeto* que é apenas:

> *um rasto (...) substituto presente de um passado que não existe mais (...) já não está lá, mas está quase lá; tem-se dele o negativo, que se lhe relaciona não como o signo à significação, o efeito à causa, mas como algo dele mesmo. (...) algo que permanece: a estrutura (...). Espessura do passado, 'Grundbestand'* ['elemento fundamental'] *do corpo real. (...) – a continuação do rasto, a génese do sulco* (Merleau-Ponty, 2000, pp. 436-437) (Fig. 283-286, 288).



Fig. 279 & 280 Registo de documentação fotográfica de corpos arbóreos cortados ou derrubados no território da Mata Nacional do Camarido, Campanha de recolha e reconhecimento dos locais a intervencionar, no âmbito da produção da obra *Reskining Fallen Memories* (2023-), Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 281 Registo de documentação fotográfica de corpos arbóreos cortados ou derrubados no território da Mata Nacional do Camarido, Campanha de recolha e reconhecimento dos locais a intervencionar, no âmbito da produção da obra *Reskining Fallen Memories* (2023-), Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.





Fig. 282 Registo de documentação fotográfica de corpos arbóreos cortados ou derrubados no território da Mata Nacional do Camarido, Preparação de um dos locais a intervencionar, no âmbito da produção da obra *Reskining Fallen Memories* (2023-), Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.



Fig. 283 Sequência fotográfica de imagens, documentando o processo de limpeza, tintagem e *frottage* dos revestimentos de árvores abatidas deixadas na paisagem, Reconstituição da cena e das configurações originais do objeto, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.



Fig. 284 Sequência fotográfica de imagens, documentando o processo de limpeza, tintagem e *frottage* dos revestimentos de árvores abatidas deixadas na paisagem, Reconstituição da cena e das configurações originais do objeto, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Procurando devolver esse corpo ao lugar, no sentido de perceber que há ali um vestígio de algo que está ausente, que já ali não está, mas que apesar de tudo permanece presente pelas cascas e pela maneira como estas evidenciam a sua passagem naquele espaço, fizeram desse contacto memorizado na impressão, a ação tátil de exploração arqueológica por excelência, capaz de trazer à luz fósseis de gestos, traços antigos e menos visíveis, tempos breves (rastos) ou tempos longos (formações geológicas) endurecidos, cuja qualidade visual é, irrefutavelmente, a de um campo de escavações (Didi-Huberman, 2009, p. 63). Um campo que nos permite entrar no espaço delimitado pela casca que, como dissera Penone, acerca de *Una lettura tattile della scorza dell'albero* (1969) – uma obra que consistiu na deteção de um tronco inteiro em quinze folhas de papel friccionadas com grafite (Fig. 287) – tem a propriedade de delimitar e ao mesmo tempo separar a pele como uma superfície sensível que se relaciona com o mundo: *é como estar encerrado dentro da árvore, num 'círculo mágico' dentro do qual se encontram centenas de anos* (Penone cit. Lancioni, 2018b). Um círculo que reúne dias de chuva, sol, nevoeiro, contém estações do ano, memórias de lugares e de tempos vividos que enchem a floresta com a sua presença, invadem a paisagem, sugerem a possibilidade de ver as coisas de dentro e de fora ao mesmo tempo, e que só pela ação da mão – *o elo da ferramenta com a terra* – pode ser engendrado numa única imagem decifradora da forma – a imagem da pressão suscitada pela *pele totalmente desaparecida pela aderência* (Penone cit. Celant, 1989, p. 104).[135] Uma *frottage* delicada dos microscópicos relevos, redes e nervuras da superfície arbórea que são, assim, rebatidos sobre a folha de papel, operando como uma ferramenta ótica e projetiva, uma espécie de *diapositivo de cegueira tátil* que é desenvolvido por uma transposição precisa – pela intimidade de um gesto ou contato que conspiram com o lugar (Didi-Huberman, 2009, pp. 62).



Fig. 285 Processo de tintagem do revestimento de uma das árvores abatidas deixadas na paisagem, Reconstituição da cena e das configurações originais do objeto, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

[135] Uma ideia completada por Penone quando afirma que: *O instrumento do toque é mão, a epiderme das mãos. Os centros de captação sensorial do nosso corpo situam-se principalmente na superfície e não no interior. (...) Para compreender a forma da superfície (...) e para ter consciência dela, temos que tocá-la com as mãos, vê-la com os olhos* (1994, pp. 6-7).



Fig. 286 Processo de *frottage* da mesma cena, captando as marcas do revestimento da árvore, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.



Fig. 287 Giuseppe Penone, *Una Lettura tattile della scorza dell'albero* (1970), *Frottage* a grafite em papel sobre tela, 147 x 395 x 4 cm. © Archivio Penone.



Fig. 288 Continuação dos processos de *frottage*, num dos outros locais identificados, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Como um elemento dissonante da paisagem, um corpo anómalo divergente dos tons terrosos que normalmente a povoam, o azul foi empregue precisamente para reforçar a ausência desse corpo, a perpetuação das marcas que ele deixou, relembrando-nos (direta ou indiretamente) mais do que as esculturas de troncos azuis, as famosas *Anthropométries* (1960) do artista francês Yves Klein, não só pelo uso da própria cor, mas porque os corpos das árvores caídas, posteriormente, arrastados pelas máquinas ou pela nossa própria ação, em tudo nos lembram as coreografias deste autor – quando este se utilizou de modelos nuas cobertas com tinta azul, movendo-as como *pincéis vivos* e imprimindo-as sobre telas para formar a imagem (MAMAC, 2025).[136] Também aqui, ao pintar esses elementos arbóreos de azul, transpondo-os para o corpo da obra, procuramos captar a impressão desse movimento que se desdobra pelo chão – esse trajeto quase coreográfico da árvore que cai, que é arrastada e que perde parte da sua constituição, subsistindo apenas de si as cascas que vai largando nesse mesmo trajeto, como uma *muda de serpente* cuja pele abandonou o corpo. Uma presença etérea de *documentação de um momento efémero, transitório e fugidio* (Fernandes, 1999) que ultrapassa a mera condição material da sua forma, transformando-se em algo imaterial e intangível, onde os traços essenciais, ainda que de forma abstrata, são os únicos que subsistem (Culturgest, 2013, p. 3): *é um gesto vegetal; é o rasto, o percurso, a aderência em potência, o fóssil do gesto feito, a ação imóvel, a espera (...) – ponto de vida e ponto de morte* (Penone cit. Celant, 1989, p. 158).

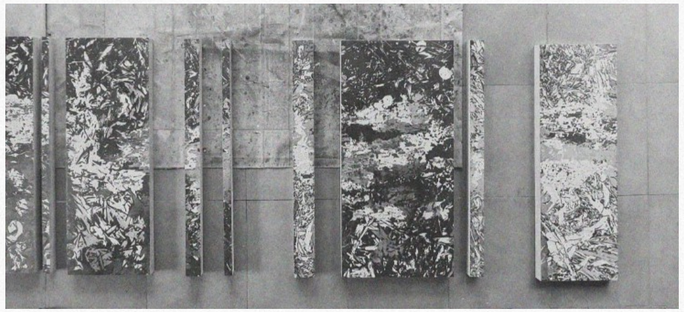


Fig. 289 *Reskining Fallen Memories* (2023-), Estudos e maquetização da obra em espaço de Atelier, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões da obra dependentes da configuração do contexto e do espaço expositivo, Póvoa de Varzim, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

[136] Curiosamente, a respeito deste assunto, poderíamos ainda estabelecer paralelismos com o corpo feminino: no caso do nosso trabalho, ligado a uma ideia de árvore, muitas vezes, interpretada como um organismo vivo com uma aparência muita próxima da figura humana – a natureza portadora de fecundidade e vitalidade; e, no caso de Yves Klein, o recurso a um corpo feminino literal.

Posteriormente, a juntar a estes vestígios materiais recolhidos no espaço real da mata (à imagem automática e inconsciente da impressão), o desenho foi utilizado como um prolongamento intuitivo desses elementos que nos permite divagar para esse lado mais derivativo da criação e reconstituir uma nova plasticidade ancorada nestes subprodutos da memória – reminiscências que se vão obliterando ao longo do tempo, mas cujo traçado, agora consciente e voluntário, amplia e refaz todas as suas partes. O que, em termos visuais, se traduziu na representação de segmentos de imagem a preto e branco – pedaços de vegetação envolvente semelhantes a fotogramas – que vão ora obscurecendo ora clareando de acordo com aquilo que a memória é capaz de lembrar (Fig. 291-295). Formas desenhadas a azul ou em diferentes tons de cinzento muito presentes, bem definidas e detalhadas, ou, pelo contrário, pedaços e retalhos quase a desaparecer em camadas de escuridão levadas até ao negro, em que a memória vai perdendo a sua capacidade de rememorar essa mesma informação. Ou, ainda, formas totalmente por preencher, exceto por pequenas cruzes que parecem apontar para uma ideia de mapa ainda por descobrir ou fazer, para uma dimensão do trabalho que ainda não foi mapeada, vista ou traduzida para o desenho. Fragmentos dispostos em diferentes espaçamentos que, na sua conjuntura, apontam para a impossibilidade de construirmos uma memória ao milímetro, pois há sempre partes difusas sem puderem ser definidas, há sempre esbatimentos que colidem com zonas com mais definição ou contraste, onde a memória é mais viva e assertiva. Porém, como forma de contrariarmos esses lapsos voluntários ou involuntários que ficaram em apontamento, foram recolhidas algumas das matérias que estiveram na sua origem – segmentos de cascas pintadas – destinados à possibilidade de estabelecermos uma relação circular no espaço expositivo, capaz de tornar inseparável o aconteci-



Fig. 290 Giuseppe Penone, *Lo spazio della scultura – pelle di cedro* (2001), Bronze e couro, 1 elemento: 145 x 85 x 170 cm; 23 elementos: 90 x 160 cm cada (Dimensões totais determinadas pela configuração da instalação). © Archivio Penone; Marian Goodman Gallery, Nova Iorque, EUA.

mento real e a sua encenação, unindo-os como registos de uma dupla temporalidade – uma forma de diálogo entre o evento e as suas consequências. Ou seja, a reconstrução de uma memória, onde a tinta também se transforma numa nova *pele* para a casca, numa nova roupagem – um *reskining* e um *redressing,* como diria a autora e artista americana Mary Flanagan[137] – que, se por um lado, não deixa de ter as marcas do objeto natural, os resquícios do que ficou. Por outro lado, quando se separa da árvore passa a carregar a ideia de artifício que é exacerbada pela ação artística que é feita em cima dela, por esta ideia de pintar e remontar o objeto, de dar uma nova forma a um tronco que desapareceu e que deixa o objeto nesta situação intermitente entre ser algo alheio ao espaço natural e, ao mesmo tempo, algo que não deixa de remeter para esse espaço perdido, deixado e explorado que já só simbólica e conceptualmente aparece na exposição. Um objeto que se apresenta, portanto, como um certo processo de devolução e captação dessas marcas deixadas na paisagem, uma memória, a última palavra no relato do que aconteceu – uma tentativa de manter a continuidade (em vão) de um pulsar de vida que ameaça extinguir-se, ou que foi impiedosamente interrompida. Em suma, como colocado por Penone a propósito de *Lo spazio della scultura – pelle di cedro* (2001)[138] (Fig. 290), uma *pele-limite*, *pele-divisão* ou *pele-imersão* (Penone cit. Celant, 1989, p. 58, 60 & 104) – um elemento fronteiriço que larga o discurso da pintura e da escultura, e passa agora a assumir o discurso da evidência, da prova, de uma história suprimida que representa *um gesto redentor, uma ressurreição de corpos caídos* que pertencem e testemunham a ordem do espectral (Merewether, 1997, p. 161). Signos, porta-impressões do mundo que, mesmo afastando-se do ponto de origem – o evento – podem ser lidos e rastreados como a *casca residual da evidência* (Merewether, 2002, p. 127), tendo em conta que, como refere o filósofo francês Paul Ricoeur, da paradoxalidade dessa relação causal que engendra um e outro, e um no outro, os fragmentos e vestígios falam não só da coisa que passou, mas também do traço, desse processo de passagem, de transformação e de descontinuidade que ocorre separando, ao mesmo tempo que unifica, origem e representação (Ricoeur cit. Merewether, 2002, pp. 122-123).

[137] Conceitos utilizados pela autora em *Critical Play: Radical Game Desing* (2009, pp. 32-33), em referência a táticas e procedimentos subversivos dentro do universo lúdico, mas que aqui foram tomados para explorar esta ideia de dar uma nova pele e uma nova roupagem a determinados discursos e ações no contexto do pensamento e experimentação artísticas.

[138] Exposta pela primeira vez no *Centre Pompidou* de Paris, em 2004, exibiu a marca da casca de uma árvore que foi impressa em peles de bovino e cujas rugosidades transferidas para o suporte se aproximaram dos sistemas venoso, nervoso e linfático. Em 2007, no pavilhão italiano da Bienal de Veneza, o mesmo padrão percorreu as peles implantadas nas paredes de *Corteccia di cuoio,* e marcou o pavimento em mármore com os veios em relevo – *Pelle di marmo - cervello* –, desenhando o contorno semelhante ao de um cérebro. Em *Scultura di linfa*, que também dá título ao conjunto indissociável destas três obras, a seiva evocada em todo o redor materializou-se numa escavação (o negativo da árvore) feita nas duas metades de uma viga (Lancioni, 2012, pp. 392-394).



Fig. 291 *Reskining Fallen Memories* (2023-), Primeiros ensaios de possíveis configurações de apresentação da obra, Detalhe da obra fixada em espaço de Atelier, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões da obra dependentes da configuração do contexto e do espaço expositivo, Póvoa de Varzim, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 292 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Estudo simultivo da obra em contexto de exposição, em configuração horizontal. © Fotografia da autora.



Fig. 293 *Reskining Fallen Memories* (2023-), Estudos e maquetização da obra em espaço de Atelier, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões da obra dependentes da configuração do contexto e do espaço expositivo, Póvoa de Varzim, Portugal. © Fotografia da autora.





Fig. 294 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Estudo simulativo da obra em contexto de exposição, em configuração vertical e horizontal, ocupando parede e chão. © Fotografia da autora.

Fig. 295 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Estudo simulativo da obra em contexto de exposição, em configuração horizontal. © Fotografia da autora.





Fig. 296 TJ Watt, *Before & After* (2025), Fotografia a cores, Colúmbia Britânica, Canadá. © TJ Watt Conservation Photographer.

Ainda no decorrer das caminhadas, à medida que fomos revisitando o lugar, voltamos a deparar-nos com a primeira intervenção que nos havia introduzido no corpo da mata. Porém, agora sob um olhar mais atento verificamos que, com a sucessão e intervalos de diferentes tempos, muitas das marcas haviam começado a desaparecer da própria paisagem, a fundir-se e a fazer parte dela, devido à relação entre a materialidade da própria tinta (de base aquosa) e os processos naturais de apagamento – o crescimento de pequenas vegetações envolventes (e.g. musgos, líquenes, cogumelos), camadas de folhas caídas, a sedimentação da terra ou a passagem da chuva – que, engolindo o artifício da cor, desse gesto de pintar, voltaram a tomar conta desses espaços, obliterando a nossa atuação (Fig. 298-299). A constatação de tal situação, reacendeu em nós não só uma vontade de monitorizar essas transformações e modificações das configurações do território (num momento em que, coincidentemente, a mata enfrentava um dos seus maiores períodos de desmatamento) (Fig. 301), mas, simultaneamente, de voltar a introduzir essas manchas de tinta, sinais poéticos que apontam para essa metamorfose do lugar – num gesto similar ao tomado pelo fotógrafo e ativista canadense TJ Watt que, caminhando por um mar de tocos e áreas estéreis, registou o antes e o depois da exploração florestal, apontando para o facto de árvores que cresceram durante séculos e sustentaram redes complexas de espécies, terem sido destruídas para sempre (Watt, 2025) (Fig. 296). Embora, as suas fotografias impactantes de *cedros-vermelhos-ocidentais* gigantes na bacia hidrográfica do rio Caycuse, no sul da Ilha de Vancouver, estrategicamente posicionadas ao lado de imagens de cepos enormes após o desflorestamento tenham tido como principal objetivo sensibilizar o público para as políticas de exploração controversas das florestas costeiras primárias na Colúmbia Britânica (Canadá) – ecoando, de alguma forma, o trabalho levado a cabo na década de 90 pelo fotógrafo americano Robert Adams nas florestas do noroeste americano (Adams, 2025) (Fig. 297) – no caso do nosso trabalho, estas ações procuraram não só reforçar a presença da mão humana nesse processo de *lifting* do espaço arbóreo (i.e. intervenções de natureza cultural e de exploração dos recursos que, de acordo com o ICNF, visaram a produção sustentada de bens e serviços por eles proporcionados, bem como, atividades e usos dos espaços) (O MINHO, 2020). Mas, sobretudo, demonstrar o modo como a paisagem sobre a qual caminhamos é – como dissera Thoreau – *um corpo (...) orgânico e transparente às influências do espírito* e do tempo, dos encontros e interações entre nós e o ambiente natural (Thoreau cit. Nash, 1989, pp. 35-37). Um corpo fluído, vivo e mutável que, inelutavelmente, é o produto dessas trocas que acontecem de um território para o outro – da natureza para a ação humana, do seu lado de aparente artificialidade de volta ao domínio da natureza.



Fig. 297 Robert Adams, *On Humbug Mountain* (1999), Fotografia a p/b, Clatsop County, Oregon, EUA. © Robert Adams; 2026, Prix Pictet Ltd.

De facto, ao ser constantemente revisitada e ressocializada, a mata transformou-se num território *cénico*, um território de vivências, de transmutação estética e política, onde a inscrição do nosso corpo no espaço e a sua reação poética ao mesmo procuraram operar tanto como uma extensão dos seus gestos, quanto como mais um elemento paisagístico construindo o lugar. – Um lugar, num sentido performativo do termo, onde as paisagens estão vivas, o corpo desempenha papéis e encena nos seus teatros a partir de uma atividade que excede qualquer mero traçado de uma realidade anterior ou subjacente, e que tem vida e direccionalidade próprias. Uma atividade criada para encontrar a forma através da *ação (per-)experimental*, o que implicou colocar o *corpo-vivido* e em movimento plenamente no ato, isto é, torná-lo operativo e não apenas operacional – ou como diriam os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari – *uma experimentação em contato com o real*, um engajamento corporal em contacto com a terra (Deleuze & Guattari cit. Casey, 2005, p. 181). Sendo que, dessas derivas por esse espaço *em perpétua transformação* (Ingold cit. Tiberghien, 2017, p. 245) resultaram novas projeções das obras *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2020-) – impressões realizadas a partir de matrizes feitas de cepos de árvores centenárias e de maior porte que, mesmo carregando os vestígios dos acontecimentos que ali se desenrolaram (Descola, 2013, p. 28) e acompanhando as fases de maior exacerbar desse fenómeno (abate de árvores), procuraram revivificar antigas continuidades até o presente por meio da adesão, num mesmo espaço pictórico, dos aspetos concretos da matéria que investiga – o entrelaçamento das relações sociais existentes entre o gesto artístico e o contacto íntimo com as superfícies arbóreas, ao ponto de revelar os seus fundamentos (Fig. 300).



Fig. 298 *Revisiting the Artificial Character of a Landscape_09-04-2023* (2023), Registo fotográfico pós-evento, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.



Fig. 299 *Revisiting the Artificial Character of a Landscape_12-04-2023* (2023), Registo fotográfico pós-evento, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.







Fig. 300 Maria Regina Ramos, *Rethinking the Artificial Character of a Landscape* (2021-), Processos de impressão: nova tiragem da série *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (junho e agosto de 2024), acompanhando o processo atual de desflorestação da Mata, Registo fotográfico da ação performativa *in situ*, Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 301 Trabalhos Florestais (2023-2024), Registo fotográfico de acompanhamento das diversas ações de limpeza, preservação da biodiversidade e campanhas de reflorestação aplicadas em etapas graduais desde 2011, a partir de um plano de gestão florestal implementado pelo ICNF – Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.



Fig. 302 Maria Regina Ramos, *Rethinking the Artificial Character of a Landscape* (2024), Ensaios para a produção de um ambiente instalativo, Primeiros ensaios de maquetização da obra em espaço de Atelier, Diálogo entre secções de troncos cortados pintados a vermelho e impressão sobre acrílico de imagens de vegetação caída sobre o solo, Póvoa de Varzim, Portugal. © Fotografia da autora.

Um processo partilhado com a natureza que é reverberado como duas realidades diacronicamente paralelas, mas, igualmente distintas – a obra e os processos realizados *in situ*. Todavia, para além de traduzirmos esses elementos em imagem pictórica, optamos igualmente por explorar a sua desmaterialização através da encenação dessas cartografias e trajetos, da reconstrução desse campo de ação sob a forma de uma instalação de - *arqueologia do solo* – uma espécie de mapeamento fragmentário do espaço composto por algumas rodelas trazidas diretamente da mata e utilizadas na captação dessas marcas, e por pequenos pedaços de chão que, ainda dentro da ideia de arquipélago, parecem como que *flutuar* ao seu redor (Fig. 302, 305). Pedaços de pequenas ilhas fragmentadas que, à semelhança dos grandes planos de folhagem caída reproduzidos em *Structure Piece — Leaves (1)* (1974) (Fig. 304) pelo artista alemão Jan Dibbets, procuraram criar uma tensão deliberada entre o espaço real e a superfície bidimensional representada. Mas que, ao contrário da obra do autor, onde a textura da vegetação e a apresentação serial dos motivos são montados numa linha horizontal de modo que não seja visível qualquer transição entre as imagens, criando um padrão geométrico que parece obscurecer a relação figura/fundo (Israel, 2001, p. 136). No nosso trabalho, essa descontextualização da paisagem não só se deu pela *decomposição* da imagem em inúmeros fragmentos fotográficos, como por esse *olhar aproximado* que, concebendo um novo horizonte, apontou numa direccionalidade que é, ao mesmo tempo, tanto para baixo, no sentido da terra, como para esses movimentos de mapeamento dialógico entre o corpo e a mata levado a cabo pela própria experiência da caminhada.

Paralelamente, a acompanhar estes objetos desfragmentados onde culminam vários tempos e várias ações, desenvolvemos novamente *Mapping by Walking* (2020-), reinterpretando parte dos seus elementos num novo documento direcionado para as práticas de mapeamento gestuais e performáticas que estiveram na base de como o nosso corpo foi guiado pelo aparecimento das árvores cortadas e cepos a colorir encontrados ao longo do caminho. Contudo, em lugar de tomar uma forma física concreta, este foi projetado para assumir duas configurações específicas: por um lado, uma em que o seu corpo só é visível enquanto a projeção durar – e

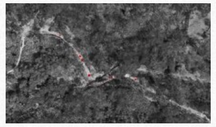


Fig. 303 Maria Regina Ramos, *Mapping by Walking* (2024), Reinterpretação dos mapas e dos percursos realizados *in situ*, Projeção visual, simulando as ações de mapeamento pictórico no território. © Fotografia da autora.



Fig. 305 Maria Regina Ramos, *Rethinking the Artificial Character of a Landscape* (2024), Ensaios para a produção de um ambiente instalativo, Primeiros ensaios de maquetização da obra em espaço de Atelier, Diálogo entre secções de troncos cortados pintados a vermelho e impressão sobre acrílico de imagens de vegetação caída sobre o solo, Póvoa de Varzim, Portugal. © Fotografia da autora.



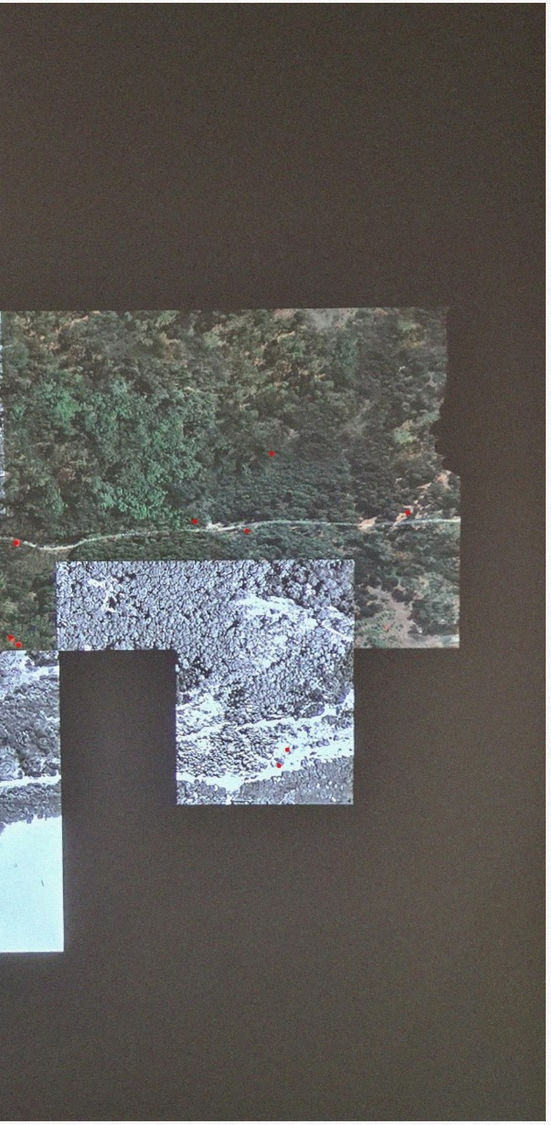
Fig. 304 Jan Dibbets, *Structure Piece – Leaves (1)* (1974), Montagem de fotografias a cores, 40,5 x 200 cm. © Coleção: Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal (Aquisição em 2005).

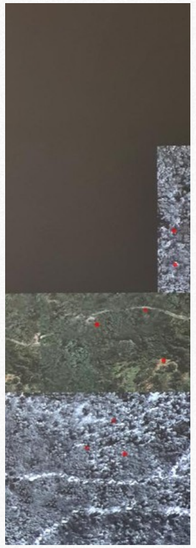
que pode ser observada no recurso a pequenos pontos vermelhos (alfinetes), utilizados para produzir uma reconstrução aproximada dessas narrativas espaciais que funcionam como um exercício ficcional, uma vez que não foi feito nenhum levantamento cartográfico da localização exata desses troncos intervencionados no contexto físico da mata (Fig. 303, 306-307); e, por outro lado, uma configuração que, quando a projeção se apaga e o mapa desaparece, deixando apenas esses pontos como que a pairar no vazio, aponta para a ideia de um trajeto errante que se desimpede da presença do caminho. Uma cartografia incerta, já sem direções assumidas, sem linhas ou trajetos delineados que acontece no vazio da parede – como se limpássemos todas as referências espaciais da mata, usando esse espaço em branco como um lugar que pode ser igualmente cartografado uma e outra vez, encorajando o espectador a envolver-se mais diretamente na criação de uma história espacial (Lammes, 2015, p. 206). A tornar-se um *cartógrafo em turné* que – como acontecera em *The Naked City: Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique* (1957) do teórico francês Guy Debord – ao inscrever-se nessa *interface de navegação* é convidado a estabelecer a sua própria jornada à medida que vagueia pelas camadas projetadas das nossas aventuras pessoais (Lammes, 2015, p. 208). Ambos os mapas são um convite a perder-se no espaço, cuja unidade foi completamente perdida e na qual reconhecemos apenas fragmentos, ora de floresta ora de uma cidade histórica (Paris explodida em pedaços), que flutuam no território vazio de amnésias urbanas e não-urbanas (Careri, 2020, p. 92). Percursos que, ao invés de indicarem localizações exatas de lugares específicos, apresentam-se como essas ilhas passíveis de serem percorridas livremente, pois os pontos ou as setas a vermelho representadas apenas sugerem as derivas possíveis, trajetórias no vazio, errâncias mentais entre lembranças e ausências (Careri, 2020, p. 92). Um exercício que, portanto, a cada repetição nos permite fabular sobre os trajetos, a localização e a quantidade dos troncos intervencionados, revisitar o espaço já não a partir do real, mas a partir da reconstrução incessante da atividade – o que faz de si um exercício sempre novo, como se voltássemos à mata para produzir esse gesto de colorir os cepos renovadamente.

Neste sentido, podemos afirmar que há uma espécie de reforçar a ação, numa primeira etapa, muito dependente da mata e em ligação com o registo que é produzido lá. E, numa segunda etapa, já autonomizada dela, a partir das ferramentas produzidas dessa experiência com o real, desse trazer e transformar essa matéria que é traduzida em objetos pictóricos, mapas e cartografias que são transladados para o contexto expositivo como uma reconstituição do espaço – uma espécie de *simulacro* da ação que reanima o lugar.



Fig. 306 Maria Regina Ramos, *Mapping by Walking* (2024), Reinterpretação dos mapas e dos percursos realizados *in situ*, Projeção visual, simulando as ações de mapeamento pictórico no território em contexto expositivo. © Fotografia da autora.







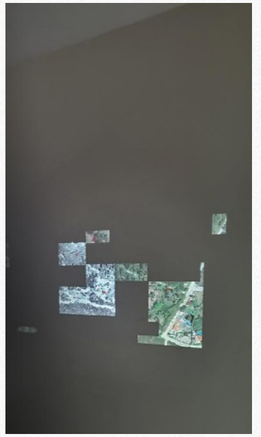


Fig. 307 Maria Regina Ramos, *Mapping by Walking* (2024), Reinterpretação dos mapas e dos percursos realizados *in situ*, Projeções visuais, simulando as ações de mapeamento pictórico no território em contexto expositivo. © Fotografia da autora.



Fig. 308 Maria Regina Ramos, *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2025), Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 135 x 135 cm (cada), Estudo simulativo das obras em contexto de exposição. © Fotografia da autora.



Fig. 309 Maria Regina Ramos, *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2025), Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 135 x 135 cm, Estudo simulativo da obra em contexto de exposição. © Fotografia da autora.

Embora, de um modo generalizado, todas as propostas apresentadas até ao momento tenham acarretado, inegavelmente, uma dimensão associada a uma transformação poética e estética do território, onde o gesto artístico foi empregue como uma ferramenta capaz de interferir ativamente no seu corpo, produzindo verdadeiras *cirurgias* sob a sua superfície (ainda que, nem sempre engajadas com preocupações ecológicas e/ou ambientais) – esta retroação contínua para com o lugar e vice-versa conduziu-nos, igualmente, para uma vontade de compreendermos e explorarmos a forma como o gesto criativo também pode, *cirurgicamente,* apresentar-se como uma marca quase impercetível na modificação da paisagem e do lugar. Assim, dentro de um questionamento voltado para uma ideia de trabalhar não mais apenas com a terra (com a matéria que dela pode ser retirada), mas ativamente para ela, pela sua saúde e bem-estar, desenvolvemos - *Surgical Forest* (2022-) – um núcleo específico de propostas constituído por várias ações – *ScanScapes*, *Para-site Drawings* e *Dialectical Objects* – onde o ser *cirúrgico* foi tomado como uma tentativa de produzir o menor impacto possível sobre o território, onde a utilização do corpo na sua transformação se dá, principalmente, no plano simbólico e conceptual.[139] Tendo por base o corte de matéria indesejada da superfície das árvores – *Cogumelos Fomitopsis* – a nossa ação consubstanciou-se, por isso, numa in-



Fig. 310 & 311 Identificação e registo fotográfico de áreas e zonas de contágio do pinheiro-bravo pelo parasitismo da espécie - cogumelo *Fomitopsis*, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

[139] Parte desta pesquisa foi desenvolvida dentro e a propósito de um convite para participar no Simpósio *Curar a Paisagem: A ética como definição da paisagem contemporânea em arte* que ocorreu no dia 30 de junho de 2023, no Museu Municipal e Arquivo Histórico de Valongo – uma situação que revelou ser altamente profícua para a investigação, no sentido em que permitiu não só explorar o papel da ética na formação da paisagem contemporânea, numa época em que a consciência do *Antropocénico* e a urgência imposta pelas alterações climáticas, tornaram evidente a necessidade de implicações éticas em substituição ou detrimento das determinações estéticas para compreender e caracterizar a Paisagem Contemporânea em Arte. Mas, simultaneamente, a partir da nossa própria prática, refletir em torno do modo como determinadas práticas articulam distintamente processos *naturais-artificiais* que estimulam novas formas de envolvimento com o mundo natural, revelando o potencial da arte para atuar, curar e restaurar paisagens danificadas. Sendo que, disto resultou a comunicação e o capítulo de livro *Plotting and Shaping the Path: O corpo como 'processo cirúrgico' de experimentação do território no contexto da paisagem contemporânea* (2023e), publicado em LOUREIRO, Domingos (Coord). (2023). *Curar a Paisagem: A Ética como definição da paisagem contemporânea em arte* (pp. 84-107). Porto: i2ADS. edições.

vestigação direcionada para o impacto que *espécies parasitas* produzem na paisagem ao longo do tempo (Fig. 310-311). Nomeadamente, a forma como fungos penetram nas pequenas feridas húmidas das árvores e se alimentam das fibras brancas de celulose da madeira, dos compostos de açúcar armazenados ou, ainda, da celulose e lignina, sugando e penetrando profundamente o seu cerne, até ao dia em que tronco apodrecido, ressequido de nutrientes, se parte e a vida da árvore chega ao fim (Wohlleben, 2016, p. 73). A partir desse gesto literal de remoção dos cogumelos que crescem horizontalmente no tronco morto, como uma *prateleira* em forma de prato cortado ao meio, aquilo que procuramos fazer foi contrariar essa inevitável decomposição e pulverização do esqueleto da árvore, atuando como um mediador de certos eventos, processos e transformações sofridas no corpo da paisagem, inclusive, como um agente de preservação e subsistência do seu ecossistema e ambiente, ao mesmo tempo trazendo dela a matéria para a construção das nossas propostas e gestos de criação (Fig. 312-316). Mais do que mudar a aparência e identidade de um dado sítio ou lugar, o *corte cirúrgico* assumiu-se, portanto, como um ato ou gesto participante do processo de criação/preservação, como uma necessidade de alterar subtil ou significativamente a relação entre corpos, entre os seus elementos, modificar as suas hierarquias e reverter os seus parasitismos, no sentido de travar determinadas obsolescências e degenerações do território. Uma intervenção direta sobre a paisagem, funcionando não só como uma ação poética e estética, cujas marcas (zonas raspadas da casca da árvore) são praticamente impercetíveis ao olhar do transeunte – estão, na verdade, camufladas, completamente integradas e disfarçadas no terreno, deixando o menor impacto possível sobre o espaço natural, naquilo que poderia ser visto como uma forma *cirúrgica* de atuar no lugar. Mas, por outro lado, servindo como um tratamento paliativo num sentido quase médico e clínico do termo, uma necessidade quase vital para a mata, neste caso o funcionamento e a preservação da espécie arbórea – o *pinheiro-bravo* – que sabemos que não se vai curar, mas que poderá apenas retardar ou, de alguma forma, melhorar as condições de vida da árvore.



Fig. 312 Primeiras ações de remoção do cogumelo *Fomitopsis* do território da Mata Nacional do Camarido, enquadradas dentro do projeto *Surgical Forest* (2022-) Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.



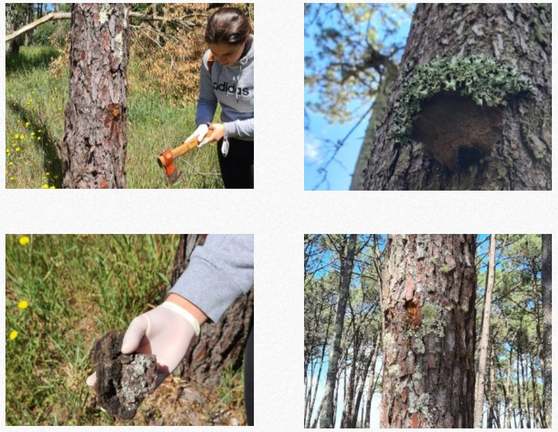
Fig. 313 Maria Regina Ramos, *Surgical Forest* (2022-), Arquivo de imagens de uma sequência de ações, removendo cogumelos *Fomitopsis* do corpo do pinheiro-bravo, Trabalho de campo realizado periodicamente, ao longo de vários meses pelos diversos espaços da Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 314 & 315 Maria Regina Ramos, *Surgical Forest* (2022-), Imagens documentais dos utensílios utilizados para os procedimentos de remoção da espécie invasora do corpo do pinheiro-bravo, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 316 Maria Regina Ramos, *Surgical Forest* (2022-), Arquivo de imagens de várias sequências de ação de remoção do cogumelo *Fomitopsis* dos diversos espaços da Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.



Mapear e dar visibilidade a essas atuações deram lugar à série de impressões – *ScanScapes* – uma espécie de mapas das intervenções realizadas *in situ*, onde a obra se apresentou como a materialização dessa ação de remoção dos cogumelos do território da mata, como uma imagem onde o processo ganha corpo pelas marcas que lhe são inseridas – pequenos sinais em forma de + – que interferem na sua leitura e que, simultaneamente, apontam para as coordenadas dos sítios intervencionados (Fig. 319-322). Sinais que parecem aproximar-se simbólica e metaforicamente da imagem de um *penso rápido* – da cozedura de uma pequena cicatriz, ferida ou *cirurgia* – onde nada mais parece existir exceto uma espécie de vestígio que atesta a ausência da ação, a ausência do corpo, a ausência do objeto removido, ao mesmo tempo que os afirma como algo indelével. Algo subentendido na paisagem que a fotografia capta num lastro temporal que vai desde o simples gesto de atravessar o território, a um gesto performático, escultural e arquitetural do lugar (Beardsley, 2006, p. 42). Por outras palavras, funcionam como um documento, isto é, como aquilo que o curador e crítico de arte francês Nicolas Bourriaud descreveu como sendo um elemento *semionauta*[140] – um *gestor de movimentos de signos* – que nos permite percecionar a dimensão real dessa atuação, todos esses golpes e cirurgias infligidas no corpo do pinheiro que apenas um olhar atento e minucioso seria capaz de decifrar, uma vez que, quando observados no espaço físico da mata, se parecem mesclar de forma indissociável com o domínio da paisagem, dando-nos a falsa sensação de que esta permanece igual. Dentro deste enquadramento, a inserção de tais grafismos sobre o plano bidimensional da imagem procurou apontar precisa-

[140] Termo criado por Bourriaud em *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si* (2011), para designar artistas e produtores que inventam percursos pessoais através da extração de signos. De acordo com as suas definições: *Um semionauta concebe itinerários e os permeia com obras, ações e projetos. Trata de esboçar linhas de pensamento no campo dos fenómenos sociais, culturais ou mentais. Quer isole elementos há demasiado tempo associados, quer ponha em contato realidades disparatadas, quer opere dentro dos canais comunitários, quer crie novas aberturas, ele move-se na paisagem das ideias e das representações como um transformador de energias. Pois a arte é também sinalética (...) orienta a perceção* (2011, pp. 148-149) e, neste sentido, funciona – como dissera Guattari – como um *operador de bifurcações na subjetividade* (Guattari cit. Bourriaud, 2011, p. 149).

mente para essa simulação do espaço, para esse *ambiente simulado* onde as marcas do corte dos cogumelos são vistas como uma evidência a chamar-nos para essa ação. – Esse gesto incisivo que é igualmente reforçado pela inclusão de pequenos *glicths*, recortes, desacertos visuais de coisas que parecem que falham, saltam para a frente ou para trás, e que, ao deslocarem pequenos segmentos de informação visual para fora do seu sítio de origem, sugerem um certo sentimento de *delay* – falhas de *scaneamento* tanto da visão como do dispositivo tecnológico utilizado na sua captação, forçando assim o espectador a uma outra leitura do território, mais tecnológica, denunciadora de uma narrativa dos acontecimentos, desse lado mais artificializado da paisagem.

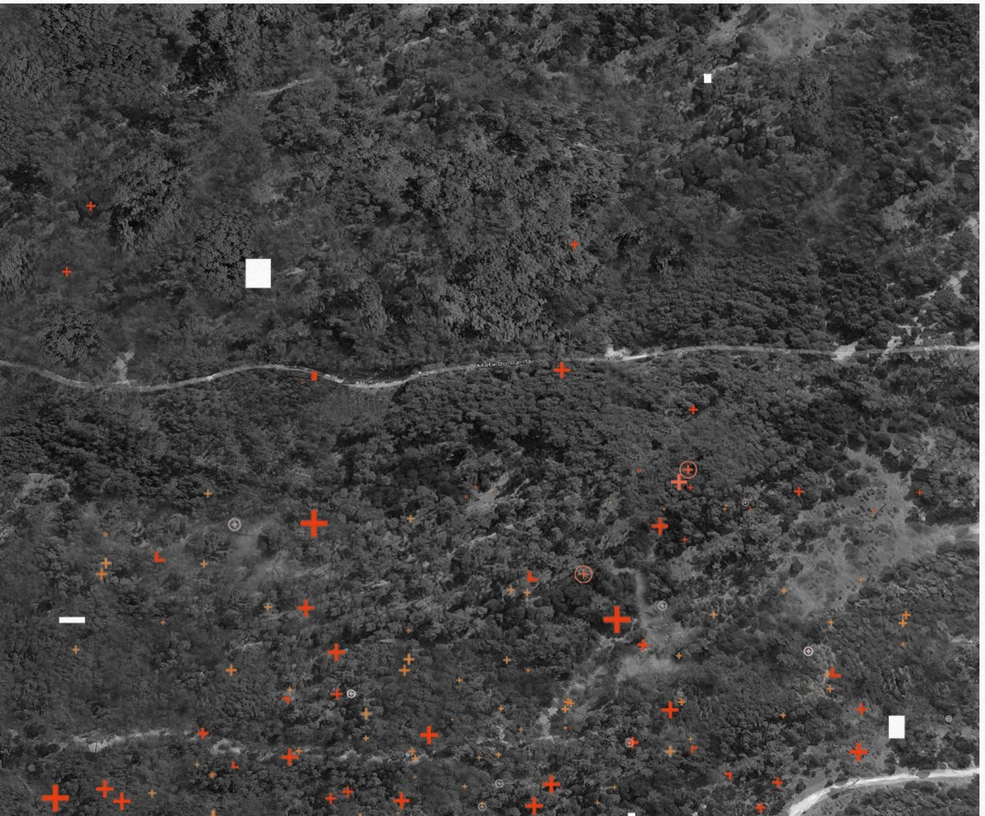


Fig. 317 Maria Regina Ramos, Surgical Forest (2022-), Vista aérea da Mata Nacional do Camarido a partir da ferramenta *GoogleMaps*, Coordenadas dos locais intervencionados, Caminha, Portugal. © Montagem fotográfica da autora.

Já em *Para-site Drawings* assistimos a um culminar dessas ações: a transferência desses objetos parasitários para o plano do desenho e da representação pictórica, numa dupla artificialidade marcada por uma tensão entre o *real* e o *ficcional*, o *natural* e o *artificial*, que transporta a obra para uma outra dimensão tanto do território da manipulação quanto do território da colagem (Fig. 323-326). – Uma dimensão onde matéria e imagem reinventam a relação dessas duas realidades a partir de um questionamento que procurou explorar a noção – *parasite*[141] – do filósofo francês Michel Serres, direcionada para uma ideia de *parasitismo* estabelecida entre os desenhos e os objetos que foram subtraídos à paisagem (elementos arbóreos). Mas, igualmente, para uma leitura compreendida na separação destas duas palavras – *para* e *site* – como qualquer coisa que, à imagem da palavra *paranormal*, usa o *para* no sentido de induzir algo que está para lá do *site* (enquanto conceção de Smithson). Isto é, qualquer coisa que se autonomizou do seu sítio de origem e se afirma como *outro*, como diferencial, continuando, tal como acontece com os cogumelos retirados dos troncos (nos quais a sua presença está subentendida), a reverberar partes de si. Partes dessa relação de um corpo híbrido, parasitário, onde o cruzamento de instâncias distintas – a obra e os objetos trazidos do espaço real – produzem um campo de ficionalidade que manipula a matéria e a imagem em *colagens* que reinventam a ligação dessas duas realidades, afirmando percursos, propondo deambulações, cenários hipotéticos e novas cartografias.



Fig. 318 Maria Regina Ramos, *Surgical Forest* (2022-), Ensaios sobre uma superfície plana, a partir dos objetos trazidos do espaço para o contexto do Atelier, Póvoa de Varzim, Portugal. © Fotografia da autora.

[141] De acordo com a definição proposta pelo autor em *The Parasite* (1982), *o parasita é um micróbio, uma infeção insidiosa (...) um hóspede (...) o ruído, a estática num sistema ou interferência num canal (...) E, como tal, é ao mesmo tempo o átomo de uma relação e a produção de uma mudança nessa relação* (Serres cit. Schehr, 1982, p. X).





Fig. 319 Maria Regina Ramos, *ScanScapes_#06* & *#05* (2024), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 100 x 70 cm (cada), *Exposições Simultâneas* (2024), Ap'Arte Galeria, Miguel Bombarda, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 320 Maria Regina Ramos, *ScanScapes_#03* (2024), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 100 x 70 cm, *Exposições Simultâneas* (2024), Ap'-Arte Galeria, Miguel Bombarda, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 321 Maria Regina Ramos, *ScanScapes_#07* (2024), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 149 x 113 cm, Exposição *Imagens para o Inverno* (2025-2026), Perspective Gallery, Palacete Severo, Porto, Portugal. © Fotografia: Perspective Gallery, 2026.



Fig. 322 Maria Regina Ramos, *ScanScapes_#08* (2025), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 152 x 145,5 cm, Maquetização da obra em espaço expositivo. © Fotografia da autora.



Fig. 323 Maria Regina Ramos, *Para-site Drawings* (2023), Acrílico, vernizes, desenho a grafite e matéria orgânica (Cogumelos *Fomitopsis*), Dimensões variadas, Maquetização/Estudo simulativo das obras em espaço expositivo. © Fotografia da autora.



Fig. 324 Maria Regina Ramos, *Para-site Drawings* (2023), Acrílico, vernizes, desenho a grafite e matéria orgânica (Cogumelos *Fomitopsis*), Dimensões variadas, + *Scan-Scapes_#09* (2025), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 108 x 62,5 cm, Maquetização/Estudo simulativo das obras em espaço expositivo. © Fotografia da autora.





Fig. 325 & 326 Maria Regina Ramos, *Para-site Drawings* (2023), Vistas aproximadas, Acrílico, vernizes, desenho a grafite e matéria orgânica (Cogumelos *Fomitopsis*), Dimensões variadas, Maquetização/Estudo simulativo das obras em espaço expositivo. © Fotografia da autora.

Fig. 327 Maria Regina Ramos, *ScanScapes_#09* & *#010* (2025), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 108 x 62,5 cm & 152,5 x 92 cm, Maquetização/Estudo simulativo das obras em espaço expositivo. © Fotografia da autora.







Fig. 328 Registo fotográfico do processo de produção de moldes de gesso em Atelier para a replicação posterior de exemplares reais de cogumelos *Fomitopsis*, por via da aplicação da técnica *Kilncasting*, Póvoa de Varzim, Portugal. © Fotografia da autora.

De facto, forçar esse diálogo entre os elementos arbóreos e os processos de parasitismo identificados na mata, levou-nos a tentar emular e replicar esses mesmos processos no corpo da obra, a explorar o seu *duplo* e perceber o modo como essa captação levaria, inevitavelmente, a uma transformação do objeto. Porém, ao invés de tentar mimetizar fidedignamente esses elementos, interessou-nos, sobretudo, explorar possíveis relações *simbiontes* entre si, através da remontagem desses parasitismos – processos de *enxertia* de um corpo que está dentro da mata para um corpo que agora é todo ele artifício – o desenho – que fala não só de memória, mas, de hibridismo, choque e colagem de signos e objetos. Uma situação, mais tarde, exacerbada em – *Dialectical Objects* (2023-) – uma proposta que, tendo por base os mesmos princípios, serviu-se da *duplicação* e tradução desses objetos retirados da mata em *matéria vítrea*, como um indutor de metamorfoses – pequenas deformidades, comportamentos errantes, matérias não fundidas – que se somaram e mesclaram indissociavelmente às características identitárias do objeto. A partir da produção de 28 moldes de gesso concebidos no decorrer de vários meses, todo o enunciado ensaiou, por isso, a possibilidade de replicar objetos e discursos do espaço, entregando-se à dinâmica intrínseca dos seus processos de formação, das morfogéneses físicas das matérias utilizadas. Um processo composto por diferentes fases que compreenderam: – a elaboração de *moldes-base* em tiragens de gesso e silicone para a captação do negativo dos objetos reais; – a sua transladação em cera de abelha; e, por último – a concretização de *moldes-finais* com recurso ao método de *cera perdida*[142] para a aplicação da técnica de *Kilncasting*[143] e respetiva obtenção das 32 peças de vidro reciclado (Fig. 328-331, 334-336). Cogumelos de pequenas e grandes dimensões que, apesar de conterem a impressão do real, não deixam de ter atrelados a si a dimensão da diferença, cada um com a sua especificidade, apresentando-se como *cópias-modificadas* uma vez que há sempre uma deformação causada pelos próprios processos de cozimento, bem como, pela junção de cogumelos num só molde ou extravasamento da cera que os unifica, criando novos objetos. – *Clonagens vítreas* que carregam, direta ou indiretamente, mais do que uma *mimesis*, *uma ontogénese material da forma*[144], ecoando de algum modo os processos utilizados por Penone em *Essere fiume* (*Ser rio*) (1981)[145] – uma obra onde o ato de esculpir, mais do que revelar um qualquer aspeto oculto da natureza, consistiu em reconstituir as fases dos processos naturais e repeti-los com técnicas e materiais mais tradicionais (no caso do autor, a pedra, no nosso caso, o gesso, a cera e o vidro) (Penone cit. Lancioni, 2018c) (Fig. 332-333).

[142] *Cera perdida* ou *microfundição* é um método de escultura de peças por moldagem. Consiste em fazer um *modelo-base* em cera que é revestido com refratário para formar um molde, sendo posteriormente aquecido até a cera derreter e sair do molde, deixando-o vazio para ser preenchido pelo vidro.

[143] Técnica de *fundição em forno* que diz respeito ao processo no qual os objetos de vidro são moldados, direcionando vidro fundido para dentro de um molde onde este se solidifica. É feito aquecendo vidro frio dentro de um molde (geralmente, a uma temperatura entre os 800º e os 900º), até que este fique quente o suficiente para derreter, fluir e preencher os espaços vazios interiores. É um processo relativamente comum, sendo talvez a parte mais difícil de todo esse processo a obtenção desses *objetos-recetores* tridimensionais: no caso do nosso trabalho, moldes semiabertos feito a partir de uma combinação de partes iguais de gesso, água e sílica, e do recurso ao método *cera perdida* para a obtenção de estruturas vítreas completas. Salienta-se, ainda, a importância de fatores como os processos de recozimento e de arrefecimento controlado e contínuo, determinante no sucesso da execução das peças de vidro, de modo a eliminar tensões internas que, em caso de uma execução incorreta, podem causar fraturas a partir do seu interior.

[144] A *ontogenia* diz respeito à origem e ao desenvolvimento de um organismo. A palavra é, comummente, utilizada para se referir ao período que vai desde o momento da fertilização de um ovo até ao momento em que o organismo atinge a sua forma madura e completamente desenvolvida – embora, também possa ser empregue de forma mais ampla para se referir ao estudo de um organismo durante todo o seu ciclo de vida, não se restringindo somente ao seu desenvolvimento embrionário. No campo da antropologia é utilizado em referência ao processo através do qual cada um de nós incorpora a história da nossa própria formação.

[145] A primeira obra deste género foi apresentada numa exposição individual intitulada *Essere fiume*, na galeria *Konrad Fischer* em Düsseldorf, Alemanha, em 1981. Na primeira ocasião em que foram mostradas as duas pedras – a natural e a recriada pelo artista – estas foram colocadas em duas salas distintas sobre um suporte construído por Penone para relembrar uma ideia de fluidez inerente ao elemento – *rio*. Todavia, no ano seguinte, em 1982, para a edição da *Documenta 7* em Kassel, as pedras foram colocadas uma ao lado da outra, acentuando essa dificuldade de estabelecermos a hierarquia exigida pela noção usual de *mimésis*. Nas décadas seguintes, Penone criou novas variações do rio, cada uma diferente na forma e no tamanho, mas o material foi sempre a pedra (Penone cit. Lancioni, 2018c).





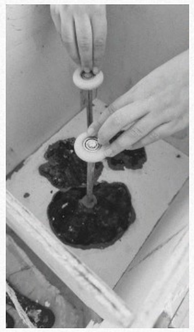
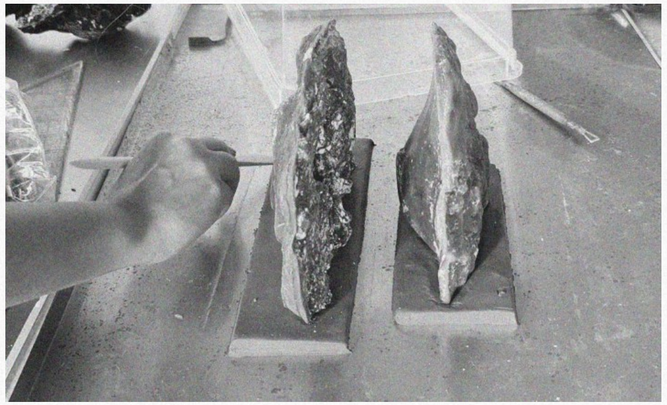




Fig. 329 Primeira fase de produção de moldes-base em gesso para a captação do negativo dos objetos reais recolhidos *in situ* – Cogumelos *Fomitopsis* – para numa segunda fase proceder ao derretimento e vazamento de cera de abelha para dentro destes, de modo a obter a peça em formato de positivo. © Fotografia da autora.



Fig. 330 Retoques, modelagem e aperfeiçoamento dos objetos de cera retirados dos moldes-base, seguidos da concretização de novos moldes de gesso e materiais refratários – sílica – em torno destes, mediante a construção de caixas de madeira ou do recurso a caixas de plástico, para a obtenção dos moldes-finais. © Fotografia da autora.



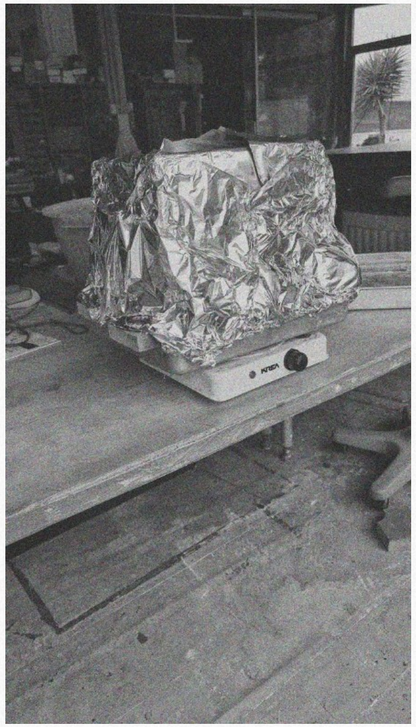


Fig. 331 Recurso ao método de *cera perdida* para vazar os moldes através de discos elétricos, libertando as suas concavidades, posteriormente a serem ocupadas pelo vidro partido de garrafas recicladas. © Fotografia da autora.

Fig. 332 Giuseppe Penone, *Essere fiume* (*Ser rio*) (1995-1996), Registo fotográfico de produção e replicação de uma pedra a partir de um bloco retirado de uma pedreira, tendo por base uma outra recolhida diretamente no rio. © Giuseppe Penone; Fotografia: Paul Andriesse.



Como relatado pelo próprio, isso correspondeu a *extrair uma pedra que o rio esculpiu, recuar na história do rio, descobrir o lugar certo da montanha de onde veio essa pedra, extrair da montanha um bloco novo, reproduzir exatamente a pedra extraída do rio no novo bloco de pedra* (Penone cit. Celant, 1989, p. 110), tornando-a idêntica a essa forma específica que é o resultado da sua exposição contínua à água corrente e a uma série de acidentes naturais (e.g. rolamentos, colisão com outras pedras ou ação corrosiva da terra). Em suma, *produzir uma pedra em pedra*, esculpi-la sendo rio, pois como o mesmo afirmou, *acariciar* a pedra com lixa ou outras pedras, e trabalhá-la com cinzel, lima ou bisturi, revelou ser um processo semelhante ao que acontece quando o fluxo da água do rio alisa as rochas (Penone cit. Lancioni, 2018c): *O rio carrega a montanha. O rio é o veículo da montanha. (...) Tudo serve para esboçar a forma (...). A forma desenha-se e torna-se sempre mais aparente. (...) Impossível imaginar, impossível trabalhar a pedra segundo um modo diferente desse que o rio usa.* (Penone cit. Celant, 1989, p. 110). – O que significa que, na verdade, Penone vê o rio como escultura e a escultura como um rio em plena atividade (Didi-Huberman, 2009, p. 48).

Também no nosso trabalho, toda a moldagem manual sobre o material ou *processo que tende a criar formas* compreendeu essa aproximação ao corpo da árvore e dos seus objetos, na tentativa de reproduzir as suas linguagens, especificidades e idiossincrasias. Mas, se como vimos, em *Parasite-Drawings* isso mostrou ser visível no modo como a matéria orgânica, coberta de grafite, foi transposta de forma literal para o espaço da obra numa aproximação aos materiais da terra, enxertada a fragmentos de desenhos exibidos como uma mostragem planificada desse tecido contaminado da espécie arbórea. Aqui, foi traduzida na corporização física desses elementos em *objetos-vidro*, enxertados a objetos tridimensionais reais – troncos de árvore – recolhidos durante uma série de derivas alargadas aos limites do Camarido, ao espaço territorial de ligação entre a mata e a praia, o rio e o mar (Fig. 349-351). Com efeito, a busca por um corpo capaz de acolher esses hibridismos levou-nos a identificar, no decorrer dessas caminhadas, a extensão desses parasitismos a outras espécies que não somente o corpo do *pinheiro-bravo*, inclusive, a presença de outras estirpes em madeiras de várias naturezas dispersas ao longo do areal.



Fig. 333 Giuseppe Penone, *Essere fiume* (*Ser rio*) (1981), 1ª versão da obra apresentada durante uma exposição individual com o mesmo título e no mesmo ano, realizada na Galeria Konrad Fischer, em Düsseldorf, Alemanha. © Giuseppe Penone; Fotografia: Nanda Lanfranco.



Fig. 334 Desenfornamento das 32 peças-finais, após aplicação da técnica de *Kilncasting*, que permitiu aos pedaços de vidro no interior dos moldes derreterem e preencherem os espaços vazios dentro de si, formando objetos tridimensionais, posteriormente limpos, polidos e preparados para sustenção. © Fotografia da autora.



Em resultado disso, decidimos coletar alguns desses outros troncos espalhados pela praia, precisamente por trazerem sincopados a si todo um conjunto de acontecimentos sucessivos em cima do seu corpo, processos de erosão e desfasamento resultante das suas viagens pelo rio ou pelo mar – histórias de colisões contra as rochas, de desgaste causado pela salitra, *de grandes e pequenos choques, vagarosas passagens de areia, de estilhaços cortantes, da lenta fricção de grandes pressões* que corroem a madeira (Penone cit. Celant, 1989, p. 110) – mas, simultaneamente, processos de artificialização provocados pela mão humana, manifestos nas deformidades envoltas no corte da sua superfície (Fig. 337). Um pouco como dissera Michael Heizer sobre as pedras das suas *terraplanagens* – que, uma vez movidas, guardam sempre algo do espírito do lugar de onde foram extraídas (Heizer cit. Tiberghien, 2017, p. 258).

Arrastados pelas correntes marítimas que, sobretudo, no inverno parecem transformar a praia num cemitério de árvores mortas de pequenas e grandes dimensões que vêm ali desaguar, muitos destes *objetos-encontrados*[146], em certo sentido, algo exóticos na sua aparência, vieram introduzir no contexto paisagístico e territorial do lugar discursos e signos que não os seus. – Lugares desconhecidos que nos ultrapassam, pedaços de histórias e viagens que ao habitarem o areal passam a falar igualmente do Camarido, a reconhecer todos esses artifícios inscritos na transformação do tronco (desde o corte ao polimento que é dado à madeira durante esses trajetos que, não sendo um efeito próprio do crescimento da espécie arbórea, apontam para uma artificialização que é a própria natureza que a

[146] Alusão ao *objet trouvé* do dada, cujo princípio operacional era pegar em algo encontrado na cultura em geral e extraí-lo do seu contexto, dando-lhe forma e sentido dentro de uma nova dimensão prático-existencial da criação fora de qualquer domínio estrito. Curiosamente, em 1938, o escritor, poeta e teórico francês André Breton veio afirmar uma junção entre sua própria ideia de objeto surrealista encontrado em sonhos por meio do automatismo psíquico e outros dispositivos semelhantes, e os *readymades* do artista francês Marcel Duchamp, apresentando no *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, a seguinte definição de *readymade* assinada com as iniciais *M.D.* de Duchamp: *um objeto comum elevado à dignidade de obra de arte por mera escolha de um artista*. A propósito deste assunto, ver *O 'objet trouvé' ou readymade e suas implicações: virtualidade e transicionalidade* do investigador, professor de filosofia e psicanalista brasileiro Paulo Domenech Oneto, publicado em 2017 na *Wrongwrong Magazine*.



Fig. 335 Registo fotográfico do processo de desenfornamento dos 28 moldes de gesso e respetivas peças finais, realizado no espaço de trabalho da CENCAL – Centro de Formação para a Indústria Cerâmica, em novembro de 2023, Marinha Grande, Leiria, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 336 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Peça vítrea, Catalogação de 1 de 32 objetos. © Fotografia da autora.

faz), dos quais, mais tarde, nos apropriamos adicionando-lhe novos *layers* de sentido através de materiais e elementos vítreos que são enxertados a esses protótipos naturais. Processos de remontagem que resultaram em dois conjuntos de objetos arbóreos – um suspenso no ar e o outro atravessando a parede – aproximando-nos dos gestos tomados pela artista portuguesa Gabriela Albergaria em *A Natureza detesta linhas retas* (2021) (Fig. 338) que, tal como nós, apropriou-se de fragmentos de árvores provenientes de diferentes lugares (e.g. das florestas de Neuenkirchen, na Alemanha; das margens do rio Magdalena, na Colômbia; e outros ainda, recolhidos nos campos do familiar Alentejo) – para criar uma grande árvore com todas as suas irradiações e desenhos sinuosos, provocando uma tensão entre as formas ondulantes dos outrora ramos infinitos pertences ao mundo vivente e a linha que agora os mantém fixos no ar (Carbone, 2021).







Fig. 337 Arquivo de imagens, registando a coleta de objetos tridimensionais – troncos de madeira – destinados à sustentação das peças vítreas, no areal da praia do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.



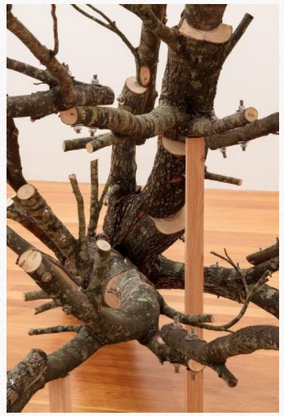


Fig. 338 Gabriela Albergaria, *Árvore* (2004-2020), Instalação, Acácia reconfigurada na sua morfologia, Vista geral + detalhe, no contexto da Exposição *A Natureza detesta linhas retas* (2021), Culturgest, Lisboa, Portugal. © Gabriela Albergaria.

Embora, em ambos os casos, pareça imperar um olhar de continuidade e fluidez próprios da natureza autorreguladora que aqui é corporizado no formato de árvore, quando nos aproximamos e somos confrontados com a obra verificamos que a linearidade e continuidade que originalmente atribuímos à sua forma natural não passa, afinal, de um exercício de *enxertamento* (Carbone, 2021). Isto é, de uma construção humana, um remendo – *objetos assemblavéis* (visível na presença de grandes parafusos) - que são aqui revelados e colocados propositada e intencionalmente ao nível do observador, no sentido de estabelecer um diálogo entre a natureza e o processo da sua apropriação e dominação. De um ponto de vista geral, também cada uma das nossas esculturas apontou para a existência de um organismo constituído por ramos cortados e cogumelos de vidro unidos artificialmente uns aos outros por um simulacro de *enxertia* que, como em Albergaria, tiveram na sua base a *desconstrução de uma árvore para reconstruir depois, mas de uma outra forma, segundo uma lógica racional (...)* [uma lógica] *apropriativa, assente numa condensação de diferentes matérias primas, de diferentes origens, de diferentes lugares do mundo. Induzindo a uma nova cultura. Incansavelmente recriadora da natureza* [que lhe veio atribuir uma nova] *alma e um novo horizonte* (Carbone, 2021). – Uma nova versão de si mesma que força a natureza a desviar-se do seu curso para reanimar justamente esse curso que não deixa de ser uma *naturalidade/artificialidade* do seu processo.



Fig. 339 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Peça vítrea, Catalogação de 2 de 32 objetos. © Fotografia da autora.

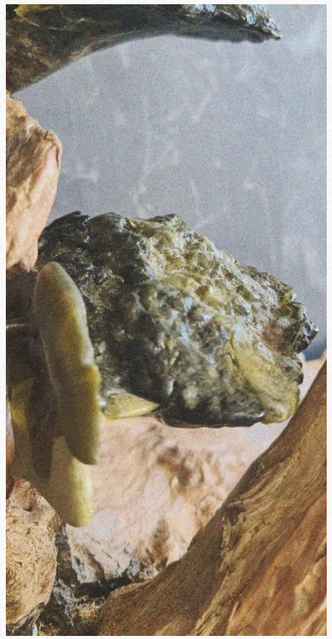


Fig. 340 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.



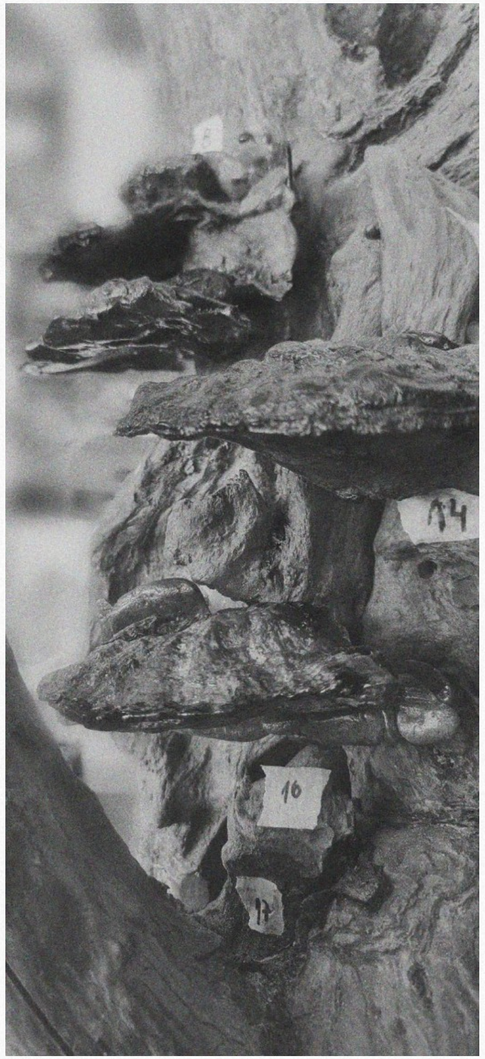


Fig. 341 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

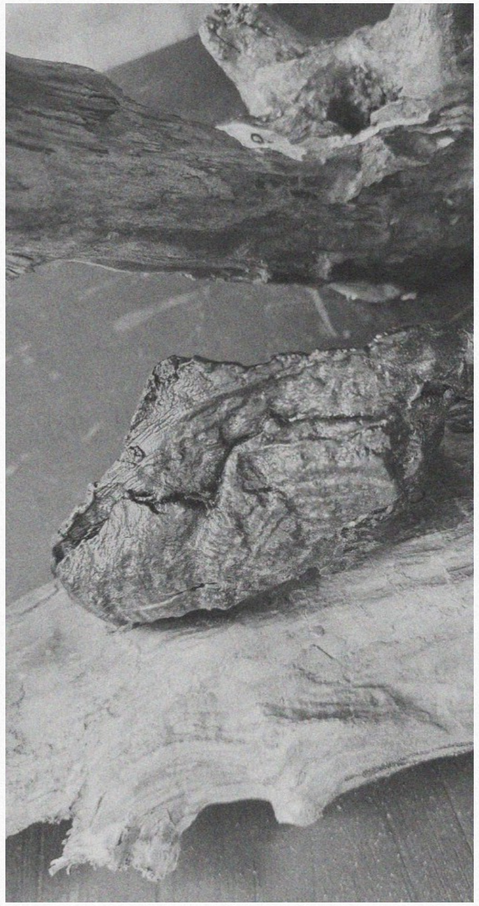
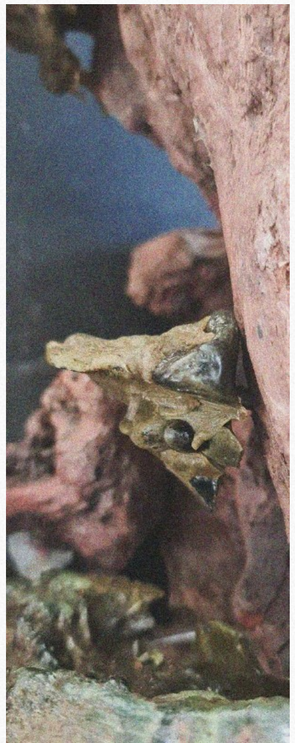






Fig. 343 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.



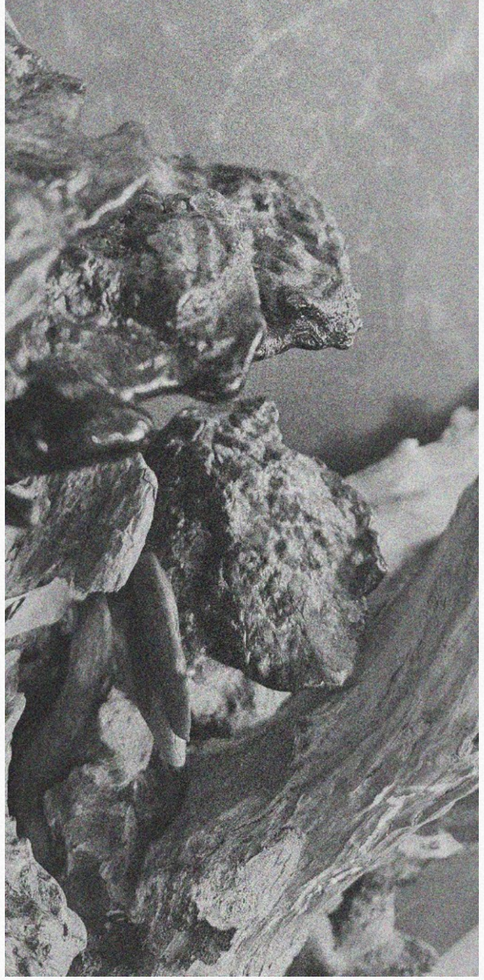


Fig. 344 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

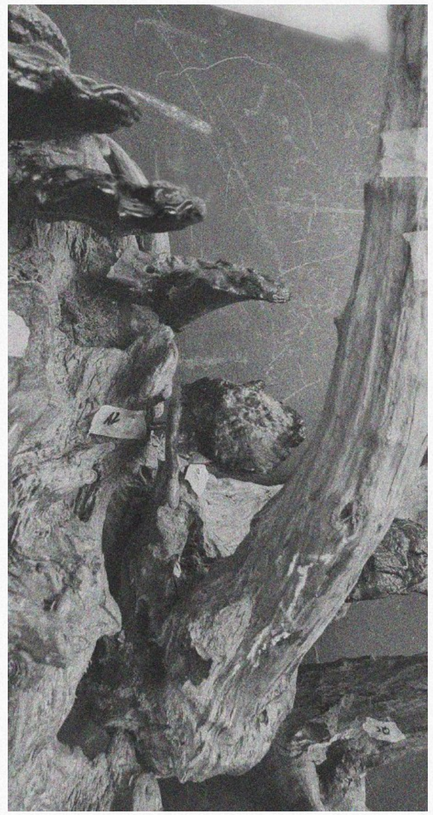




Fig. 345 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 346 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 347 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.



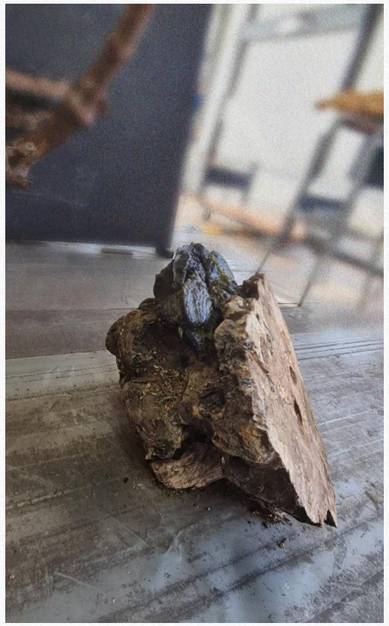


Fig. 348 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.





Fig. 349 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 350 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 351 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vitreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Uma versão que poderia ser igualmente aqui correlacionada com *Pequi Tree (Pequi vinagreiro)* ou *Roots* do artista e arquiteto chinês Ai Weiwei, um conjunto de obras exibidas em 2021 na Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto, a propósito da sua exposição individual *Entrelaçar* que, se no primeiro caso, correspondeu a uma árvore de ferro fundido com 32 metros de altura, captada e modelada a partir de uma árvore morta real localizada na Mata Atlântica brasileira e, posteriormente, produzida na China, procurando estabelecer o máximo de fidelidade possível com o objeto real (que em tudo, nos lembra as pedras de Penone mencionadas anteriormente). No segundo caso, apresentaram-se como 7 esculturas de raízes, também elas de ferro fundido, produzidas a partir de um sistema de raízes de diferentes árvores encontradas na área circundante ao tronco da árvore, mas que, tal como nós ou como fizera Albergaria, o autor combinou, fundiu, intercalou características de umas com as outras, concebendo um novo corpo híbrido, uma raiz que é desenterrada e trazida para a superfície, para o nível do observador, empurrando o nosso olhar para esse lado de tudo aquilo que existe debaixo dela (Vergne, 2021) (Fig. 352).



Fig. 352 Ai Weiwei, *Palace* (2019), 1 de 7 esculturas em bronze da Série *Roots,* apresentada na Exposição *Entrelaçar* (2021) na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Ainda dentro deste universo, surgiu um interesse recente da nossa parte em devolvermos esses objetos ao espaço real da mata, reencenado e retomando esse diálogo de trocas e interações, de parasitismo que ocorrem da natureza para ação artística e da ação artística de volta ao domínio da natureza. Uma espécie de trazer e levar, de ir, vir e voltar novamente ao espaço, que deu origem à realização de – *Enxerto-corpus* (2026-) – uma ação que pretendeu restituir os cogumelos vítreos ao corpo da árvore, colocando-os novamente no sítio específico de onde saíram, agora num formato inofensivo que já não afeta mais o pinheiro, mas que assume o lugar de *invasor* de uma forma mais pacífica (Fig. 353). Um artifício que é inserido na paisagem como se estivesse a simular a sua presença, mas já sem a componente lesiva para a espécie arbórea. Ou seja, passa a viver num estado de partilha de um corpo onde a árvore não beneficia da presença do cogumelo, mas também não é afetada permanentemente por si, uma vez que esse parasitismo que usa o território da árvore para crescer e se desenvolver nele como um intruso foi substituído por uma relação simbiótica onde esses dois organismos de diferentes espécies se conectam um com o outro numa relação benéfica para o hospedeiro e neutra para o *simbionte*.

De todas estas cadeias de ações, relações entre as coisas, processos de viagem em torno de si e múltiplas camadas de transformação sofridas em todas essas etapas, importa referir que, contrariamente às pedras de Penone que, quando colocadas uma ao lado da outra, se focaram na sensação de admiração despertada no espectador pela visão de dois elementos que parecem naturais, mas, estranhamente idênticos: de um lado – que nunca se saberá qual – uma pedra esculpida da maneira mais tradicional e humildemente mimética possível; do outo, o *modelo* desse objeto – uma massa *naturalmente* formada por um tempo geológico muito longo (Didi-Huberman, 2009, p. 46), no qual *as pedras se chocam, explodem* e em que *a água lava, leva a poeira de pedra, pule o material* (Penone cit. Celant, 1989, p. 21) – no caso do nosso trabalho, a reprodução desses elementos parasitários que povoam a mata, apesar de demonstrarem afinidades evidentes com os cogumelos reais, tiveram como principal objetivo estabelecer um diálogo com esse lado construído do lugar. Dar visibilida-



Fig. 353 Maria Regina Ramos, *Enxerto-corpus* (2026), 1 de 50, Registo fotográfico do processo de devolução dos objetos vítreos à Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

de aos seus pequenos e grandes hibridismos e mutações, colocando numa mesma imagem dialética uma paisagem temporal das coisas que acontecem com/ e para com o corpo do sítio, coisas que são trazidas e se transformam em extensões do mesmo – *links* de outras temporalidades, outras objetualidades, outras matérias que passam a viver a partir destes objetos, mas que não deixam de o reverberar. Outras *territorialidades* que falam daquele território, mas também do território do corpo, do seu diálogo com a mata.

Numa fase mais atual, numa das nossas muitas derivas pelo espaço, a nossa atenção redirecionou-se para a presença de marcas que sulcam o território – linhas de pneus, traços de um *corpo-maquinal*, de sedimentos, interstícios e contatos mais ou menos vincados, cravados e esculpidos no espaço que insinuam trajetos, presenças de passagem efémeras que se desdobram até ao seu inevitável desaparecimento. Seguir esses trilhos, esses indícios de algo ou alguma coisa que passou, mas cujo *vestígio existe e permanece* (Ricoeur cit. Merewether, 2002, p. 122) – *histórias fragmentárias e isoladas em si (...) dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que se podem desdobrar*, mas que parecem permanecer ali como histórias no estado de *quebra-cabeças*, enigmas, enfim, simbolizações à espera de serem desveladas à medida que avançamos sobre o lugar (De Certeau, 1998, p. 189) – deram início a todo um processo de diligência em torno desse diálogo intermitente entre esses traços e o seu contexto: quem os produziu; de que forma se inserem no território; qual o seu significado por acréscimo de outras ações que os rodeiam, que nos permitiram habitar[147] o sítio pela compreensão das suas marcas, ligadas quer ao manuseamento de terras, quer a processos de desflorestação, quer de manutenção/preservação (Fig. 354-355).

A busca por responder a esse questionamento envolto nas transformações provocadas por esses rastos incorporados na paisagem, estiveram

[147] No sentido do filósofo alemão Martin Heidegger, que estabeleceu paralelismos entre o conceito de *habitar* (*dwelling*) e o ato de construir ou criar um lugar para viver (*building*), afirmando o primeiro como concetualmente sinónimo do segundo, podendo ainda, significar *valorizar* e *proteger*, *preservar*, *cuidar* e/ou *cultivar* (Heidegger cit. Crowe, 1997, p. 39).

na origem de *Redesign Forest* (2025) – um conjunto de desenhos pertencentes a série *Woodland Detective*[148] que, movendo-se por entre uma condição etnográfica de documentação que coleciona, analisa, classifica e expõe objetos, materiais e documentos, exploraram esse universo da industrialização do espaço natural, mediante a deteção e captação de marcas deixadas pela ação humana no espaço concreto da mata. Tomando o papel do artista com o de um *detetive/investigador*, que é responsável por revelar um facto, investigar, desmascarar circunstâncias e/ou pessoas nelas envolvidas, apresentaram-se como uma espécie de arquivo de provas compiladas a partir da experiência e observação participante *in situ*. Um relato de evidências de um curso de acontecimentos quase *benjaminiano* de um *aqui* e *agora*[149] que narram um duplo momento no tempo: um processo de *passagem* de um *corpo-maquinal* que atua e intervém no território (neste caso, ligado à manutenção da mata), visível na captação de marcas de pneus cravadas no traçado dos padrões do solo; e um outro corpo que, pela própria passagem do tempo e da mutação dos seus espaços e a-

[148] Série composta por 3 trabalhos, que integraram o ciclo de exposições *O Processo – Acusação* (30.04.2025-08.07.2025), *Julgamento* (11.07.2025-06.11.2015) e *Sentença* (25.11.2025-15.01.2026) – realizadas ao longo de mais de um ano, no Palácio da Justiça – Tribunal da Relação do Porto, numa parceria entre a instituição, a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e a Universidade Católica Portuguesa, que procurou explorar a arte em contexto judicial, e que culminou na publicação do capítulo de livro *The Woodland Detective: A prática artística como discurso e arqueologia do lugar* (2025), publicado em MATOS, José Igreja, LOUREIRO, Domingos & MONTEIRO, Patrícia Tonel (Coords.), *Ciclo O Processo: Acusação, Julgamento e Sentença. Arte em contexto judicial* (pp.188-201). Porto: Tribunal da Relação do Porto & i2ADS. edições.

[149] Benjamin (2009, pp. 504-505) fala da questão do *aqui* e *agora* em relação à fotografia, que capta esse lado quase verídico da necessidade da existência da coisa no sítio para acontecer, ela marca um *aqui* e *agora*, uma prova da existência da coisa: *Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrónicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até ao ponto de explodir. (...) A imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação.* [Em outras palavras] *a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. (...) a imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda a leitura.*



Fig. 354 Catalogação de *corpos-maquinais* na paisagem e dos efeitos massivos de limpeza da Mata, Zona norte do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

contecimentos, se vai incorporando na natureza e identidade do lugar, à medida que a chuva ou o crescimento de vegetação vão apagando e mesclando os vestígios da sua atuação (Fig. 357-358). Um relato que, como o próprio título indica, apontou para um *redesenhar* da floresta que é feito não só pelas limpezas na mata, pelas marcas que são deixadas por elas durante esse processo. Mas, simultaneamente, para um *redesenhar* que é feito pela natureza quando apaga as marcas da presença humana e reconstitui o ambiente a partir dos fenómenos da sua própria mutação que lhe devolvem esse carácter natural, fazendo com que esses rastos deixados no território e que vão desaparecendo gradualmente da paisagem deixem de ser uma evidência na forma como a lemos e interpretamos, uma vez que acabam por se fundir com ela, ao ponto de desaparecerem e se tornarem indecifráveis ou impercetíveis. Porém, em lugar de simplesmente documentar restos residuais, sinais e pistas fragmentárias de um conjunto de elementos estratigráficos de sedimentos sobre a folha de papel, funcionaram como um *artefacto arqueológico* que regista a evidência material e mnemónica da vegetação calcada pelas marcas do pneus – algo que se moveu no espaço e que permanece, como dissera o sociólogo francês Roland Barthes (1980, pp. 142 & 176) como um remanescente visual, *uma estranha estase, a essência de uma paralisação* que reproduz o passado próximo, uma ausência presente – e, portanto, um enigma de simultaneidade. Isto é – um *momento conjuntivo de passado/presente* (Shanks & Svabo 2013, p. 100) – pelo qual o que passa deixa um vestígio do que passou. Um vestígio que, à semelhança de *The path series* (1999) (Fig. 356) de Olafur Elliasson, transmitiu o desenrolar literal de uma viagem, a essência da história, o arquivo (Drutt, 2004, p. 12). Uma sobreposição de coisas acumuladas que codificam, enquadram, traduzem e comunicam, trazem consigo associações e experiências que redistribuem o que é visto e o que não é visto, criando memória e valor de lugar (Chapman, 2016, p. 198), mesmo que por meio de uma proximidade relativamente constante ao solo – uma poética do *micro-espaço* que é mantida enquanto todas as referências da paisagem envolvente são excluídas (Drutt, 2004, p. 12). Dentro deste contexto, as obras procuraram, por isso, delinear esses fragmentos óticos de momentos passados que são recebidos e interpretados na simetria de um momento presente como um meio final de prova que, se por um lado, colocam a nu as dimensões subliminares da nossa presença, por outro lado, colocam igualmente a nu a intervenção de processos naturais que estão além da nossa influência.







Fig. 355 Catalogação de *corpos-maquinais* na paisagem e dos efeitos massivos de limpeza da Mata, Zona mais a sul do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Fig. 356 Olafur Eliasson, *The Path Series* (1999), Fotografias a cores, 24 C-prints. © Olafur Eliasson; The Menil Collection, Houston, 1999 – 2004; Fotografia: Oren Slor.





Fig. 357 Catalogação de rastos e vestígios da passagem de *corpos-maquinais* na paisagem. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.



Fig. 358 Maria Regina Ramos, *Redesign Forest* (2025), Grafite sobre papel, 153 x 102,5 cm, Obra desenvolvida a propósito do Ciclo de Exposições *O Processo # Acusação* (2025), 1ª de 3, Palácio da Justiça – Tribunal da Relação do Porto, e posteriormente apresentada nas *Exposições Simultâneas* (2025-2026) da Ap' Arte Galeria, Miguel Bombarda, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

O evento prático de desvelar o lugar, os detalhes vívidos e inexoráveis das suas marcas únicas, levaram-nos, numa segunda fase da pesquisa, à implementação de uma espécie de campanha arqueológica pela mata – a adoção de um processo de criminologia para a análise do solo, seleção de provas, isolamento de espaços, captura e observação minuciosa de elementos – que, mais do que jogar *os jogo do espelho, do objeto e do sujeito, do passado e do presente como significante e significado* (McFadyen & Hicks, 2020, p. 3), constituiu-se como o vislumbre de um gesto de inscrição simbólica, poética e conceptual do corpo no território. – A criação de um espaço performativo de experimentação da paisagem que, partindo de uma relação dialógica de pesquisa e vivência do lugar, procurou descortinar novas formas de visualização e interpretação do mundo, de relações de afetação com o espaço e as suas circunstâncias locacionais (Fig. 359-360). A produção deste espaço enraizado em experiências reais – distendidas entre um corpo que participa sempre, seja como sujeito do movimento seja como sujeito da perceção, e a mata como campo de ação – deu lugar à serie fotográfica *Archê_loggia* (2025): *archê* apontando para uma ideia de origem, princípio e/ou fundamento do ser e da natureza; e *loggia* relativo ao seu estudo na relação com o meio e a sua envolvente – neste caso, o estudo desse processo contínuo da presença da mão humana na manutenção e preservação de todo um ecossistema natural. Em termos visuais, isso correspondeu à tradução de um conjunto de encenações e/ou atividades de campo – pequenas escavações e geometrização do espaço pelo ato de cavar e seccionar o terreno (de algum modo já indiciado pelo traço que separa a palavra no título que, ironicamente, parece apontar para esse espaço de abertura que se deixou no local) – cujo principal objetivo passou por trazer para primeiro plano toda uma arqueologia do solo (Fig. 361). Um arquivo de *acumulação* de ações e tempos na paisagem que fala não só da história de uma ação passada, deixada nas marcas desses *corpos maquínicos* que perfuram a paisagem e que têm uma relação direta com a sua transformação. Como, simultaneamente, de uma outra que se sobrepôs – um tempo presente que deixou vazios no seu espaço, sob a forma de um duplo gesto – de preservação e apagamento – em que o artista opera como mais uma camada de mudança da paisagem e profundidade temporal, não só ao emprestar a

Fig. 359 Maria Regina Ramos, *Archê_loggia* (2025-), Campanha arqueológica no território, Fotografia do início da escavação. © Fotografia da autora.



habilidade e a firmeza das suas faculdades, mas, também, ao comunicar à obra, através de uma espécie de conivência, a profundidade que nela existe (Dufrenne, 1973, p. 36). Na sua conjuntura, procuraram demonstrar que, mesmo mantendo o elo entre passagem e passado, a paisagem contém sempre em si movimentos em curso – está repleta de ocupação! De indícios que nos permitem passar da prova para a sua interpretação e, a partir daí, compreender o modo como inevitavelmente afetamos e *redesenhamos* o lugar, não apenas documentando os seus elementos, mas transformando e atuando efetivamente nos seus espaços, criando tempo e intemporalidade. Ou, nas palavras de De Certeau (1998, pp. 200 & 208), *geografias de ações (...) 'operações de demarcação', contratos narrativos e compilações de relatos (...) compostos por fragmentos tirados de histórias anteriores e 'bricolados' num todo único*, envolvendo uma conceção diferente de movimento, uma que aprofunda os sulcos (Carter, 1996, p. 113).

A tentativa de perverter a obliteração desses movimentos temporais no espaço – e, assim, evocar a unidade de uma sucessão diacrónica de pontos percorridos (De Certeau, 1998, p. 98) destinados à ruína pela erosão do solo e das chuvas, onde a passagem do tempo define e desfaz a cena – conduziram todas essas *operações de demarcação* do território para uma transposição física e tridimensional dessas marcas em objeto escultórico. – *Artificial Grounds* (2025) – um pedaço de terra, de paisagem *roubada* ao lugar que, se por um lado, veio transmitir a superfície das coisas, os ritmos no/ através do solo, pequenos nadas ou quase-nadas que simbolizam e orientam os traços dessas trajetórias (De Certeau, 1998, p. 185). Por outro lado, apresentou-se como uma forma de perscrutar por baixo dessas mesmas superfícies e sondar as vísceras do mundo através das suas inscrições empíricas e evidenciais (Daston, 2019, p. 65). (Fig. 362-363). De fazer uma *anamnese* do material onde a mão se afundou, pois como dissera Penone, *quando se afunda a mão para extrair terra, cria-se um vazio onde a mão passou: a terra mistura-se, a escultura toma forma* (Penone cit. Celant, 1989, p. 27). O que a mão extrai do material não é outra coisa senão uma forma presente onde se aglutinaram, inscritos, todos os tempos do lugar singular que constituem o material de onde extraímos o seu *estado nascente* (Didi-Huberman, 2009, p. 55).



Fig. 360 Maria Regina Ramos, *Archê_loggia* (2025-), Campanha arqueológica no território, Fotografia do início da escavação. © Fotografia da autora.

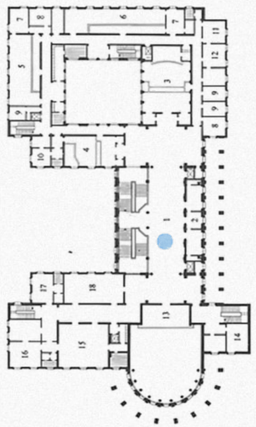


Fig. 361 Maria Regina Ramos, *Arché_loggia* (2025), Impressão fotográfica, pigmento, acrílico, fios e alfinetes em papel sobre madeira, 82,2 x 61,5 cm (cada), Ciclo de Exposições *O Processo # Julgamento* (2025), 2ª de 3, Palácio da Justiça – Tribunal da Relação do Porto, Porto, Portugal. Localização da obra assinalada na planta. © Fotografia da autora.

– Um chão transplantado de um sítio para outro que, ligando num mesmo objeto histórias perdidas, gestos opacos, rumos e direções – *a função de articular uma geografia segunda, poética, sobre a geografia do sentido literal* (De Certeau, 1998, p. 185) – atrai o espectador para o submundo magnético do substrato, um mundo *sobre* e *logo abaixo da terra* para o qual estamos sempre em processo de retorno (Casey, 2005, p. 32). A acompanhar os contornos e as formas destes baixos e altos relevos, por toda a parte furados e cravados, atravessados por resquícios de vegetação caída, raízes e marcas de passagem, desenvolvemos um conjunto de desenhos captados a partir de um pneu encontrado na própria mata. Manchas negras sobrepostas de cheios e vazios que remetem para esse acumular de operações, efeitos de dissimulação e de fuga, possibilidades de passagem a outras paisagens, de certo modo animadas pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Percursos de espaços justapostos numa mesma *colagem* dos quais se tem então, como resultado final – *um traço no lugar dos atos, uma relíquia no lugar das performances (...) apenas o seu resto, o sinal do seu apagamento* (De Certeau, 1998, p. 99), mas cuja superfície está pontilhada de múltiplos fragmentos indissociáveis do lugar, do corpo e do território real da mata que o envolve e constitui. É um mapa de aventuras narradas, um memorando de um encontro entre programas de ação, *não um 'mapa geográfico', mas um 'livro de histórias'* (De Certeau, 1998, p. 206) que falam desse trazer para o espaço do olhar do espectador o fenómeno da *apropriação* da identidade dos lugares e dos seus objetos; da catalogação das suas marcas e vestígios sígnicos; da tradução dos mesmos em relatos e extratos mnemónicos, sensoriais e imagéticos. Que, não só nos revelam que os lugares estão sempre a mudar, no processo de ser e de se tornar, alterando-se de acordo com os ritmos naturais, como a progressão das estações, a hora do dia ou as qualidades de luz e sombra. Como, nos permitem compreender o modo como a mão humana – leia-se, também a ação artística – pode contribuir nesse processo de transformação da paisagem e, ao mesmo tempo, ficar submersa no seu processo de contínua transformação e mutação. Na sua totalidade, as obras tiveram como efeito uma tríplice função *enunciativa*, apresentando-se: como um processo de apropriação do sistema topográfico de marcas e vestígios de ações de passagem; a realização espacial do lugar, desde a identificação dos diferentes locais intervencionados, aos trajetos realizados durante a expedição, às pequenas escavações no território; e, por último, implicando relações entre os diferentes espaços a partir de programas conflituais ou proximidades contratuais, onde todas as observações e experiências recolhidas entram em jogo, mudando a cada passo, lançando suspeitas, arriscando, transgredindo, afirmando novos caminhos. Percursos que já não podem, por isso, ser reduzidos a uma única dimensão identitária do lugar, mas que, pelo contrário, prevalecem como um corpo de *simulacros*, de ecos e reverberações de episódios e fragmentos de um tempo em constante processamento e alienação (Ramos, Almeida & Loureiro, 2023c, p. 61). Percursos que, se por um lado, parecem sempre querer guardar algo daquilo que é objeto de registo (da sua identidade), onde diferentes camadas de memória parecem colidir e reverberar umas nas outras. Por outro, abrem-se a um novo horizonte de sentidos que, remexendo nos terrenos ardilosos da sua *arqueologia*, revirando a ecologia das coisas e dos lugares, dos sentidos e do sensível, são capazes de representar e captar as evidências do tempo, do seu fio de continuidade ou descontinuidade (Ramos, Almeida & Loureiro, 2023c, p. 62), da lógica ou imprevisibilidade dos seus espaços identitários, simbólicos e discursivos em direção a uma *outra espacialidade* – uma experiência antropológica, estética, poética e mítica do espaço (Merleau-Ponty, 1976, pp. 332-333).



Fig. 362 Maria Regina Ramos, *Artificial Grounds* (2025), Segmento de terra tridimensional construído a partir de estratos geológicos recolhidos na Mata Nacional do Camarido (Caminha), acompanhado de rolos de papel vegetal com impressões a acrílico de um pneu real encontrado *in situ*, Dimensões variadas, Ciclo de Exposições *O Processo # Sentença* (2025-2026), 3ª de 3, Palácio da Justiça – Tribunal da Relação do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 363 Maria Regina Ramos, *Artificial Grounds* (2025), Segmento de terra tridimensional construído a partir de estratos geológicos recolhidos na Mata Nacional do Camarido (Caminha), acompanhado de rolos de papel vegetal com impressões a acrílico de um pneu real encontrado *in situ*, Dimensões variadas, Ciclo de Exposições *O Processo # Sentença* (2025-2026), 3ª de 3, Palácio da Justiça – Tribunal da Relação do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Se juntarmos a estas três últimas propostas as atividades que estiveram na origem das obras anteriormente apresentadas (e.g. as derivas pelo território; os gestos iniciais de colorir objetos na mata; o *pisotear* a folha de papel; o trazer e devolver, transladar e mesclar matérias recolhidas no espaço para o plano pictórico da representação e, mais tarde, para o contexto expositivo) – se há algo que podemos arriscar concluir à medida que nos aproximamos do fim da nossa investigação, é que a ideia de uma relação indissociável entre a obra, o corpo e o lugar mostrou ser transversal e permeável a todo esse acumular de práticas, discursos e processos criativos. Ações que, invadindo o território, abrindo-se ao imprevisível, às múltiplas vozes e tensões inerentes ao espaço, nos permitiram afirmar a sua potência como um dispositivo crítico – um campo vivo onde a arte e a vida se entrelaçam para produzir novas leituras e narrativas, novas possibilidades de criar e existir, de repensar modos de estar, habitar e pertencer que não emergiriam num trabalho dissociado do lugar. Pois, como dissera o filósofo americano Joseph Grange numa passagem a propósito do texto *Place, body and situation* (1985, p. 71):

> [sem lugar] *não haveria linguagem, nem ação, nem ser (...). Não haveria 'onde' dentro do qual a história pudesse ocorrer. 'Onde' nunca está lá, uma região oposta a nós, isolada e objetiva. 'Onde' é sempre parte de nós e nós parte dele. Mistura-se com o nosso ser, tanto que o lugar e o humano estão entrelaçados, formando um tecido que é particular, concreto e denso.*

Um tecido que, concordando com a afirmação tecida pelo autor, não poderia ser constituído por outra coisa senão por aquilo a que poderíamos chamar de – *paisagens cumulativas* – paisagens de acontecimentos passados, recordados, mas, ao mesmo tempo, de ações presentes e futuras que, no conjunto das suas sobreposições e processos de interação com o ambiente como um todo, fornecem o meio pelo qual os nossos valores são criados e expressos (Strang, 1997, p. 176). Isto é, *insights* para o modo como compreendemos o mundo – o *'onde' – de toda a prática humana, em qualquer ou todas as suas dimensões* (David & Thomas, 2016, pp. 38 & 39).

Habitando o espaço natural da Mata Nacional do Camarido, encontramos esse lastro de justaposições nas suas paisagens. Caminhos trilhados, povoamentos de arvoredo centenário, rastos de *corpos* e de passagens, de idas e vindas que colocam diante de nós a intuição de todas essas camadas narratológicas que se apresentam visíveis e invisíveis ao olhar. No seu contexto, percorrer e desvelar essas dimensões históricas, sociais, políticas e afetivas que tencionam e envolvem a identidade do lugar, transformou-se não só numa base metodológica e processual para cartografarmos as suas histórias sobrepostas, tensões silenciosas, memórias apagadas e formas de ocupação, mas, sobretudo, num posicionamento ontológico e epistemológico que, deslocando a prática artística para o campo expandido de uma atividade *in situ*, nos consentiu a tomar o espaço, também ele, como produtor de sentidos. – Um lugar que não só nos situa, desafia, ancora e localiza, mas, mais do que isso, nos empresta as suas próprias identidades distintas ao mesmo tempo que assume as qualidades dos seus ocupantes (e.g. pessoas, animais e/ou coisas de vários tipos), refletindo-as na sua própria constituição e descrição, na sua ocorrência enquanto fenómeno e acontecimento (Casey, 2016, p. 44).

De facto, como ecoado pelo historiador francês Michel de Certeau (1998, p. 189) – *só existe lugar quando frequentado!* A sua *descoberta* é conseguida através do corpo e, neste sentido, só *encontramos lugares quando já estamos no meio deles, corporal e espacialmente localizados, e vivendo-os através dos nossos próprios sentidos* (Tilley, 1994, p.13). Um lugar, portanto, *praticado* (De Certeau, 1998, p. 202) – que no caso do nosso trabalho, deixou de dizer respeito unicamente a uma entidade geográfica ou cartográfica – um objeto passivo no qual deixamos a nossa marca – mas, passou a referir-se a uma unidade básica da experiência vivida, um ambiente dinâmico que é subtilmente alterado à medida que o seu contexto constitutivo é transformado. Um lugar que, como referido por Casey (1996, p. 27), *não só é, como acontece (e é porque acontece que se presta tão bem à narração, seja como história ou como narrativa).* Tal como o somatório das obras comprovam, ao adotarmos esta abordagem situada que articula num mesmo objeto – corpo, espaço e experiência – mais do que simplesmente representarmos a

superfície da terra, aquilo que procuramos fazer foi *reapresentá-la* de uma maneira plenamente transformadora (Casey 2005, p. 54)! Uma maneira que, ao invés de seguir os traçados de estruturas existentes na paisagem ou reduzir-se às projeções isomórficas de uma qualquer obra meramente representativa, implicou um envolvimento ativo com (na) própria matéria, onde o plano da imanência e da experiência do sensível se solidificam no contato com o lugar. Por outras palavras, implicou uma observação do território não de fora, mas entrando nele como um *corpo-vivido,* envolvido nas mesmas dinâmicas que procurou analisar e que, por meio de gestos como caminhar e mapear, registar e coletar objetos, ou ativar através deles pequenas ou grandes ações performativas, nos permitiram cartografar as suas relações, expor contradições, bem como, abrir os seus espaços a imaginários que escapam à leitura convencional do espaço. Em muitas destas propostas, aquilo que mostrou estar em causa foi não tanto o resultado da ação, a sua concretização sob a forma de um objeto ou figura, mas – como colocado por Guattari (2006, p. 45) – o *processo* que foi posto em movimento por essas mesmas ações, articulando um *antes* e um *depois* de *interposições, interseções e mediações* entre o nosso corpo enquanto agente e o território sobre o qual atuamos. Um processo onde a matéria não foi apenas marcada, muito menos representada, mas alterada na sua própria identidade, transformando-se no próprio trabalho. Em lugar de contextualizar o território, as obras vieram remapear os elementos da terra, colocá-los num outro lugar, aumentá-los, elevá-los a um outro registo, encontrar para eles outra moldura, animando-os novamente, no sentido de os *re-situar* e *ressignificar* de um modo mais sublime que é tanto estético e poético, como, em certos casos, ético e político. Vieram fornecer paisagens que não apenas representam os seus elementos, mas os incorporam, interferem com eles e com os seus lugares, reapresentando-os por transmutação na obra, onde corpo e paisagem – cada um tomado como pura presença massiva – se dissolvem um no outro e se tornam um no outro (Casey, 2005, pp. 56 & 154), num mundo de possibilidades, de processos, tensões invisíveis e potências latentes.

Em toda esta combinatória de operações e produções, aquilo que se tornou evidente é que, independentemente do acontecimento – sejam aqueles que podemos ver com um único olhar ou percorrer com as nossas pernas em movimento, alguns naturais, outros culturalmente constituídos, outros criados pela nossa própria agência e manipulação da paisagem – qualquer um deles, mais do que um conceito abstrato, tomando como nossas as palavras da crítica de arte americana Lucy Lippard (1997, pp. 7-8), revelou ser:

> *latitudinal e longitudinal dentro do mapa da vida de uma pessoa. (...) temporal e espacial, pessoal e político. Uma situação cheia de histórias humanas e memórias (...)* [com] *largura assim como profundidade. Está sobre conexões, o que o cerca, como foi criado, o que aconteceu e o que ainda poderá acontecer aí (...) o nosso 'backgroud' em todos os sentidos.*

Ao estruturarmos a nossa prática a partir desse encontro com o lugar – com os seus fluxos, as suas memórias, as suas ruínas, materiais, sons e temporalidades – o processo criativo afirmou-se como um meio de produzir conhecimento que não se limita ao campo estético, mas atravessa práticas antropológicas, geográficas e sócio-políticas. Um campo em que a obra deixa de ser um objeto isolado e exterior ao espaço, passando a constituir-se como um campo de relações simbólicas e etnográficas, onde o território já não é somente cenário, mas, sobretudo, protagonista! Isto é – matéria fundamental para a construção poética e crítica da prática artística, um agente ativo na construção do pensamento estético e político que orienta escolhas, desafia métodos, provoca deslocamentos e redefine o nosso sentido de presença. Seguindo esta premissa, propostas como *Rethinking the Artificial Character of a Landscape*, *Rastos de um território percorrido*, *Reskining Fallen Memories*, *Surgical Forest* e *Woodland Detective* apresentaram-se como um modo de entrar em relação direta com o espaço, reinscrever o corpo nos seus sentidos, produzir fissuras e desestabilizar narrativas hegemónicas que naturalizam e artificializam a paisagem. Apresentaram-se como práticas que não encerram o território, mas o prolongam, reinscrevem e reanimam os seus sentidos, não para os fixar, mas

para fazer emergir deles algo que está sempre em processo, sempre em fuga, sempre a reivindicar novas formas de existência e de reinvenção – ou nas palavras de Deleuze e Guattari – formas de *desterritorialização* e *reterritorialização*[150] – maquinarias de *territorializações*[151] incessantes, uma corrente que se fixa, se desfaz e se reconfigura.

No meio de tais processos, a obra apresentou-se como o traço dessa dupla operação: desse diálogo silencioso que regista o movimento, que, simultaneamente, desfaz e refaz o território, desloca o olhar habitual, abre linhas de fuga, *desterritorializa* o lugar, ao mesmo tempo que, na mesma operação, absorve e apropria-se das suas expressões e linguagens *reterritorializando-as* em si mesma e/ou através de si, reinscrevendo o território como um novo tecido de atmosferas onde o real e o imaginário se imiscuem. Um novo tecido simbólico que se implanta no existente, revelando zonas anteriormente invisíveis, pequenos territórios momentâneos que dão forma e consistência às experiências que, de outro modo, se dissipariam, mas que aqui continuam a reverberar no território e nos modos como nele nos situamos, habitamos e imaginamos futuros possíveis – possibilidades de o experienciarmos de uma forma mais ampliada, de tornar audível o que este apenas murmura, abrindo espaço para novas formas de o habitar e de pensar. Deste ponto de vista, o território, não é apenas o que se investiga; é o que se cria, o que se vive e aquilo que continua a mover-se para além da obra. Aquilo que permanece em *devir*, sempre pronto a voltar, a ressurgir. Algo que não se impõe, mas responde, que aparece ao corpo e se dobra sobre si mesmo para gerar novos modos de existir. Não é um espaço neutro, mas matéria que respira connosco – um campo de presença onde cada superfície vibra com memórias sedimentadas e onde cada gesto devolve algo que estava soterrado no silêncio. Ora, a dimensão fenomenológica da nossa prática reside precisamente nessa atenção ao vivido, naquilo que só se revela na proximidade, na lentidão e no encontro, nessa relação de *co-pertença* que não trata de mapear o território tal como ele é, mas de acompanhar os processos que o fazem ser – a sua materialidade, a sua atmosfera, o seu ritmo e a sua poética – a sua fenomenalidade, aquilo que nele vibra, resiste ou se oculta, que permanece apenas como traço. Sejam instalações, desenhos, pinturas ou *performances* – a obra final, seja qual for a sua forma, funciona como uma cartografia viva que não se encerra num único objeto, mas permanece como uma construção aberta, um campo de disputa e experiência no qual o corpo se inscreve e a consciência se constitui, onde o território não é exterior ao gesto artístico, mas o próprio horizonte fenomenológico que o sustenta. É nele que o olhar se funda, que o corpo encontra resistência e que a imaginação se abre para o possível. É nele que a obra emerge como um *entre-lugar*, onde a perceção e o pensamento se *co-produzem*. Um lugar *diacrónico* em que cada deslocamento se tornou num modo de habitar, de compreender o lugar como um modo de ser – como uma presença sensível repleta de espessura temporal, onde cada tempo da obra (a ação que fabrica objetos no/do espaço e a ação que os transforma em atos subtis do lugar, *entre-lugares*), persiste envolvendo-se e alimentando-se mutuamente (Didi-Huberman, 2009 p. 46).

A prática artística realizada confirma esta visão – que corpo, ação e paisagem cedem lugar ao lugar constituído da obra. Assumem-se como coordenadas dos seus universos compossíveis (Guattari, 2006, p. 95), como *norte* de uma bússola responsável pelos movimentos esboçados no ter-

[150] Segundo os autores: *não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte* (Deleuze cit. Haesbaert & Bruce, 2002, p. 7). Contudo, estes conceitos não são por nós aqui tomados como a totalidade de um pensamento, mas são antes empregues para cartografar um modo de atuação, composto por processos fragmentados. Assim, não tem haver com o ato de deixar ou adquirir territórios geográficos, mas antes, com revisões de mundos, afetos, negociações consigo e com o outro, agitações e estados de território, isto é, com o modo como somos capazes de nos reposicionarmos e criar novos laços e novas *territorialidades*, mediante a contaminação e o envolvimento com o território.

[151] Nas palavras de Guattari, *território é sinónimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma (...) é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos e cognitivos* (Guattari & Rolkin cit. Haesbaert & Bruce, 2002, p. 12) - e, por conseguinte, diz respeito ao pensamento e ao desejo, este último, entendido como uma força criadora produtiva (Deleuze & Guattari cit. Haesbaert & Bruce, 2002, p. 14). Logo, não é exclusivamente físico e geográfico, no sentido em que também pode ser algo subjetivo – uma relação, um sentimento, um modo de ver o mundo, uma área de conhecimento, um acontecimento e um pensamento, ainda que sempre articulado às noções de *ter* e de *pertencer*, flutuando entre as relações de propriedade e apropriação (Rosa, 2015, p. 106).

reno que criam ambientes próprios, onde cada obra é um *mapa-terra* e um *mapa-corpo* em igual medida (Casey, 2005, p. 143), encena, reverbera e coexiste com as marcas deixadas e trazidas do espaço, altera e é alterada por si, permitindo-nos pensar um lugar que é afetado, um corpo que sofre as suas afetações, um lugar de encontros, de alteridade. Um corpo que é também um encontro com outros corpos. A conclusão que se afirma, é, portanto, que a obra é o traço dessa turbulência organizada, o fragmento de um *devir* que permanece em rotação, onde o corpo se descobre como abertura, um campo de fluxos em contração contínua, o próprio núcleo do acontecer. E, neste sentido, opera precisamente nessa zona de entrelaçamento – uma zona onde o visível encontra o movente, e o estável encontra a sua própria impermanência! É, apenas, o vestígio dessa aproximação intensa – uma espécie de precipitação poética do encontro. Se o espaço chama a ação, e antes da ação a imaginação trabalha, *o espaço compreendido pela imaginação (...). É vivido (...) não na sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em particular, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protege* (Bachelard, 1978, pp. 196 & 205). E, assim, como diria Gaston Bachelard, ecoando Arnaud, somos o espaço onde estamos (Arnaud cit. Bachelard, 1978, p. 287)!



CONCLUSÃO

DOS ARTIFÍCIOS DA NATUREZA À NATUREZA DOS ARTIFÍCIOS: CAMINHOS PARA UMA CONCLUSÃO

Disposições Finais

Na tentativa de responder às questões colocadas pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche em *A Gaia Ciência* (1882) – *Quando é que teremos a natureza completamente 'desdivinizada'? Quando é que nos será finalmente permitido, a nós humanos, começarmos a ser naturais, a nos 'naturalizarmos' com a natureza?* (Nietzsche cit. Rosset, 1974, p. 9) – Clément Rosset, respondeu que o *ser humano será 'naturalizado' no dia em que assumir plenamente o artifício.* Uma resposta direta e objetiva que não poderíamos deixar de reconhecer aqui como tendo sido uma das principais linhas orientadoras que ecoou por toda a nossa investigação e que, em certo sentido, se mostrou agora, na sua fase terminal, prenunciadora de alguns daqueles que serão os nossos posicionamentos e considerações finais, tendo em conta que é com base nas suas ideias que fomos sendo capazes de sair não só dos quadros pré-estabelecidos, de pôr em causa uma forma tão historicamente determinada de dividir o mundo e de nos dividirmos dele. Mas, sobretudo, de explorar e mapear muitos daqueles que demonstraram ser os seus dualismos, movências e desdobramentos quase infinitos de um tema que atravessa todo o território da arte – a *artificialização da natureza* e a *naturalização do artifício* – que acreditamos ser hoje – como dissera Moscovici (1975, p. 365) – um dos pontos centrais para garantirmos *o bom andamento de uma biosfera complexa que evolui e continua evoluindo, exercendo uma influência imediata sobre a nossa história, assim como também nós exercemos influência sobre ela.* Apesar de todos os artifícios ensaiados, que nos acompanharam nesta nossa longa viagem por percalços, dúvidas e questionamentos contínuos – desde as ambiguidades terminológicas à variação de géneros, das aparentes concessões aos diversos pontos de vista convocados, às teses inconclusivas quando não, propositadamente, contraditórias (Bernardo, 2012, p. 9), às múltiplas linguagens e expressões artísticas que povoam o universo criativo – o certo é que, à medida que nos aproximamos do final da nossa pesquisa, continuamos a ser reconduzidos novamente, repetidamente, *como um 'boomerang', ao ponto de partida da nossa interrogação* (Morin, 1977, p. 340): – Será ainda plausível classificarmos hoje como universal-transcultural uma oposição entre *natureza* e *cultura*? – Teremos resolvido em definitivo e resolutamente o cerne desta questão?

Ainda que não possamos oferecer uma resposta totalmente fechada – pois concordamos com Dorfles (2003, pp. 9-10), de que o nosso senso acerca do que constituiu uma balança ideal entre o nosso mundo construído e o mundo natural *não é o mesmo para toda gente em todos os* [tempos e] *lugares*, culturas, gerações, visões e ideologias – o caminho que fomos traçando ao longo desta pesquisa mostra-nos que, em muitos casos, esta não só deixou de fazer sentido, como a relação entre *natural-ser humano* e *não-humano* transformou-se, substancialmente, numa dança bem mais complexa. Uma dança cuja linguagem dos seus próprios gestos passou a definir *tanto a nossa separação quanto a nossa inseparável interdependência* (Kidner, 2000, p. 13) uma vez que, como dissera Soper e Moscovici:

> *nunca falamos sobre a natureza, sem ao mesmo tempo falarmos sobre nós mesmos* (1995, p. 73). *A natureza não existe sem nós, existe connosco e por nós (...). A sociedade reage às mudanças da natureza, da qual ela é um dos polos, assim como a natureza, englobando-a, responde ao que acontece nas sociedades escalonadas (...) do mundo vivo. Em vez dum vínculo unilateral, percebemos um vínculo recíproco, em vez do hermetismo uma comunicação, em vez dum encaixe mecânico* [a regulação de um todo orgânico e existencial] (1975, pp. 358 & 363).

Dentro deste cenário, a divisão absoluta e estática de tais domínios demonstrou ser, na realidade, uma construção bastante porosa e mutável, onde o encontro entre o nosso corpo e os seus lugares, as suas paisagens e os seus processos tornaram-se indissociáveis da experiência vivida, do seu fluxo incessante de forças, agenciamentos e articulações:

> *Não só uma definição científica, mas um imperativo humanístico* [que] *chega a partir de um ponto de vista pessoal acerca daquilo em que cada um de nós acredita que o mundo deva ser; sobre o que é a natureza, o individual e sociedade; e o que são o passado e o futuro. (...) uma visão de mundo* [que] *está sempre a mudar, condicionada tanto por experiências pessoais, forças religiosas e culturais, bem como, conhecimento científico friamente objetivo* (Dorfles, 2003, pp. 9-10).

Como foi sendo apanágio dos vários capítulos e argumentos desenvolvidos ao longo do texto, estamos convictos de que, se outrora tudo indicava sermos diametralmente diferentes e opostos a natureza, tal visão (senão desapareceu) tem vindo efetivamente a ser substituída pela existência de certas continuidades nas suas relações. Os exemplos que fomos reunindo, mostram que a mescla dos territórios e a ausência de fronteiras entre os domínios do *natural* e do *artificial* tornou-se numa marca bem própria do contemporâneo (Cauquelin, 2007, p. 8), cuja esfera não só se ampliou, passando a compreender noções como *território, meio ambiente, ecossistema* e subsequentes denominações que, a pari passo, se cruzam com a própria vida. Como, longe dessa ampliação relegar ou recobrir tais conceitos a um segundo plano, permitiram dar a ver de uma forma mais alargada o quanto tais extensões são fruto de um longo, complexo e paciente processo de debate e aprendizagem, e o quanto dependem de relações recíprocas de diversos setores de atividades (Cauquelin, 2007, p. 8). O primeiro e o segundo capítulo demostraram precisamente isso – que embora, as conceções modernas da sociedade tenham insistido na oposição entre *ser humano* e *natureza*, pondo a enfâse na preeminência da regra, do económico ou do político, subestimando a importância da regulação que efetuamos em relação às forças materiais, bem como, negligenciando a criação das faculdades produtivas e científicas (Moscovici, 1975, p. 358), também manifestaram, como parte do seu próprio desenvolvimento, o questionamento ininterrupto das barreiras que ergueram em torno da *comunidade humana,* mostrando-nos como o seu progresso e alteração sistemática consistiu numa iluminação gradual em relação às suas próprias exclusões (Soper, 1995, p. 71). De facto, quando examinada de

perto, a sociedade das últimas décadas tem-se apresentado como um expoente máximo dessa condição, aparecendo, muitas vezes como *forma e fundo, relação a si mesma e relação ao universo, sistema autónomo e parte dum sistema cósmico mais amplo, totalidade dotada duma existência específica incluída na totalidade* [quer] *das ordens naturais* [quer das ordens] *sociais* [e culturais] (Moscovici, 1975, p. 358). Uma visão que procuramos mobilizar para questionar toda a episteme moderna e contemporânea, a estrita separação entre *natureza* e *cultura*, e a sua interpenetração. Graças à fórmula bem conhecida: *culturalização da natureza* e *naturalização da cultura* (Maffesoli, 1996, p. 28), exploramos o modo como a atividade humana nunca deixou de criar misturas entre essas duas entidades simbiontes em redes de estrutura cada vez mais complexas, nas quais os objetos e os seres humanos – as suas práticas, materiais, efeitos e convenções sociais – coexistem e podem ser interpretadas numa situação de *tradução* e reverberação mútuas (Latour cit. Descola, 2013, p. 53). Os trabalhos de Moscovici (1975) e de Morin (2005), por exemplo, contribuíram amplamente para essa questão, ao apresentarem – como diria o sociólogo francês Michel Maffesoli (1996, pp. 71, 73 & 93) – teses que descrevem um movimento irreprimível de atrações e repulsões entre a experiência do *eu* e do mundo circundante, *a necessidade de 'asselvajar' a vida para melhor viver o doméstico* [quotidiano]*, ou ainda, pensar o paradigma da natureza para melhor compreender* [e desconstruir] *a própria cultura.*

A partir das suas teorias, bem como das visão de um conjunto alargado de muitos outros autores que foram sendo mobilizados ao longo do texto, mais do que conquistar o mundo natural, procuramos criar uma ponte material capaz de estabelecer uma relação direta e indireta entre os seus *mitemas* e as suas atuais leituras antropológicas que nos permitem hoje continuar a falar dos seus *espaços selvagens*, dos seus vínculos com/ e para lá do humano. – Como é que construímos essa ponte? Fizemo-lo tomando a *Terra* como *um experimento artístico* (Coccia, 2021, p. 168), um espaço onde a prática e o fazer do artista desafiam as próprias construções culturais através das quais certas ideias são construídas, em que cada autor é também um agente e um *ator* (Latour, 2012, p. 28) que desafia e destabiliza radicalmente a noção de que a natureza é matéria inerte e passiva, destinada ao simples consumo cultural, enfatizando, por sua vez, a agência, a atividade e a sua capacidade para significar (Deleuze & Guattari cit. Alaimo, 2000, p. 12). Com esta premissa em mente, em lugar de seguirmos uma cronologia exaustiva ou os labirintos de encaminhamentos mais singulares, optamos por destacar estruturas e situações específicas – sobretudo, a partir de meados da segunda metade do século XX – que, ao invés de tomarem a representação como uma forma de criar as condições ideais para que uma imagem pudesse assumir o lugar da natureza (Cauquelin, 2007, p. 112), estabeleceram um comprometimento resoluto com a produção e a manipulação do lugar, assente no movimento literal do corpo do artista para fora do atelier, do museu ou galeria (Buren, 2004, p. 22), rompendo com a ideia tradicional do processo de criação artística, exclusivamente, vinculada ao estúdio, aos meios e ao enquadramento institucional; realocando o significado de dentro do objeto de arte para as contingências do seu contexto; e substituindo um antigo modelo cartesiano para um fenomenológico da experiência corporal vivida (Kwon, 2000, p. 39). Um momento que, como comprova o capítulo 3 e, na sua sequência, o capítulo 4, revelou ser determinante no modo como os artistas e as suas produções passaram a habitar e a ligar-se inextricavelmente a paisagens e a lugares, no sentido em que, nas suas diversas formas, trouxeram consigo um interesse pela terra e as suas formações profundas e superficiais; uma vontade de mergulhar psíquica, somática e cineticamente na terra; um compromisso com uma espécie de demanda ética ambiental explicita ou implícita; uma paixão pela *performance*, não no sentido de *performance art* (na qual o corpo do artista e/ou dos outros é teatralizado), mas implicando um envolvimento ativo com os materiais disponíveis e a terra sob os pés (Casey, 2005, p. 180). Para muitos destes autores (nos quais também nos incluímos) a estranheza que atravessa a relação entre arte e natureza mostrou ser aqui entendida não como um problema a resolver, mas como uma condição a sustentar. Uma possibilidade de pensamento e de experimentação. Um olhar crítico, um processo de reinvenção e renegociação de valores, práticas e costumes que servem para lembrar ao observador *o caráter altamente específico da Terra nas suas configurações locais, a sua topografia exata, a maneira como* [a sua superfície] *se dobra e se quebra, suaviza e desmorona* (Casey, 2005, pp. 93-94).

Na maioria dos casos tornou-se evidente que esta opção por entrar na própria paisagem e apropriar-se dos seus materiais e características mais ínfimas (Beardsley, 2006, p. 7), transformou-se numa estratégia central e criativa para muitos dos exemplos invocados, permitindo-lhes edificar e *re-imaginar* uma poética baseada no lugar, na qual o sincrónico e o diacrónico, como o geológico e o cultural, se reúnem num mesmo campo de atuação, estendendo-se por trajetórias *corpo-gráficas* e *topo-gráficas*, compromemtimentos e cenas onde o princípio orientador é o *sentido vivido*, aquilo que se sente e se experiencia fenomenológica e cinestesicamente (Casey, 2005, p. 170). Estas *ações locatórias* deram lugar a hibridismos e emparelhamentos com o mundo da arte e da tecnologia que abriram o capítulo 5, onde a discussão em torno da deslocação da experiência estética para ambientes virtuais e simulados, mediações da natureza nos quais a ação humana se entrelaça com processos automatizados, decisões algorítmicas, mecanismos e ferramentas inteligentes, permitiram desmontar a ideia de verdade visual, mostrando como a tecnologia pode produzir ficções convincentes do natural, construir ambientes informatizados e *tecno-mediados*, explorar e questionar os regimes de veracidade e verosimilhança ligados a uma ideia de representação mais tradicional do espaço natural. Estas novas formas de experienciar a paisagem, os lugares, provaram ser, no panorama atual, uma gama significativa de novas estratégias e dispositivos culturais por meio dos quais o Planeta Terra se tornou percetível e experienciável, dando origem a corpos e ambientes parcialmente naturais e parcialmente projetados, *habitats* que são em parte biosfera e em parte artefacto, onde elementos físicos são transmutados em elementos virtuais – substitutos simbólicos de uma espécie de *Gaia eletrónica* (Heise, 2008, pp. 62 & 70). *Artealizar*[152] o mundo – seja através de intervenções físicas, processos colaborativos ou da criação de sistemas emuladores do real – abriram um espectro de novos gestos humanos e caminhos de comunicação com a natureza, onde esta é retratada e reiterada como algo irreversivelmente alterado e modificado no seu processo, metamorfoseado do ponto de vista percetivo, interpretativo e significacional. Nas suas entrelinhas, ficou patente que muitos dos instrumentos tecnológicos utilizados por estes autores, mais do que alimentarem a *falácia da substituibilidade infinita* (Daly cit. Martins, 2012, p. 19), mostraram-se ao serviço de uma tentativa de reaproximação à natureza, de produzir formas específicas de ação, sensibilidade, temporalidade e experimentação no mundo.

Concordando com os argumentos de Cauquelin (2007, p. 16), esta virada tecnológica – longe de destruir o *valor da paisagem* – ajudou, inversamente, a redescobrir um interesse pela revalorização da vivência do lugar. Uma revalorização que nos levou, no capítulo 6, a compreender a mata – a sua superfície florestal – como um laboratório possante de criação. E nela, o ato de andar, de observar lugares e gerar situações, a vontade de nos infiltrarmos num determinado quotidiano, de experimentarmos as suas mais variadas conexões e desconexões, bem como, as contradições, tensões, desafios e mutações inerentes. A paisagem tornou-se para nós num território existencial, um *universo personológico* de vivências, onde o domínio do corpo se estabeleceu como extensão e *interface* dos domínios poéticos e estéticos do território (Guattari, 1989, pp. 311-318), como mais um elemento paisagístico habitando e construindo o lugar. Nesse vaivém entre o corpo individualizado do artista e o corpo em extensão do ambiente natural, todas as propostas por nós desenvolvidas tenderam a reforçar essa mesma posição – de que, pelo envolvimento ativo com o lugar, não só moldamos a paisagem circundante, como somos, simultaneamente, moldados por si. Nenhum dos dois lados possui uma dominância total dessa relação – cada um é apropriado pelo outro e para o outro, enfatizando a sua mútua justaposição. Assim se unem dois extremos de uma mesma cadeia numa perpétua sinergia, onde o artista incorpora o ambiente e o integra como parte de si. Nele, lugares vividos tornaram-se lugares falados. Lugares onde o gesto criativo rabisca a sua presença, vasculhando o mundo, procurando coisas que o afetam diretamente (Gombrich, 1995, p. 293). Articular essas várias posições no processo criativo, entre o corpo, o espaço e a experiência, permitiu-nos repensar os modos de estar, habitar e pertencer a um determinado sítio, friccionar e

[152] *Artealização* é uma expressão emprestada do filósofo francês Michel Montaigne, desenvolvida pelo filósofo e escritor francês Alain Roger, que defende que a paisagem é *natureza pensada*, é um produto da arte, é *natureza artealizada* e, neste sentido, a perceção estética da natureza é sempre mediada por uma operação artística. Ver: ROGER, Alain. (2001). *Nus et Paysages. Essai sur la fonction de l'art*. Paris: Aubier.

disputar os seus sentidos, por via de um *corpo-mapeando* as suas fissuras e os seus interstícios. Uma *escuta sensível* do território que revelou ser um denominador comum entre os nossos gestos criativos de percorrer e atravessar a paisagem, e as práticas e as poéticas dos autores invocados, aproximando-nos não só de parte dos seus questionamentos, abordagens, estratégias e metodologias, mas, sobretudo, de um modo muito particular de *fazer-se existir* e atuar nos seus espaços. Um modo que, por se mover no plano do sensível, traz consigo sensibilidades. Por se mover sobre o território dos seus afetos, das suas perceções, traz consigo componentes, partes afetivas, cognitivas, axiológicas, éticas e estéticas que os seus comportamentos poéticos *desterritorializam* e *reterritorializam* tanto no plano da obra quanto nas marcas deixadas nos lugares. Ao produzirem novas paisagens por cima das já existentes, sejam estas reais, virtuais ou fictícias, muitas destas propostas buscaram como resultado não só numa rutura de sentido anterior, o *curto-circuito* de significações pré-estabelecidas, mas simultaneamente, primaram pelo aparecimento não-redundante de outros sentidos sobrepostos e *sobreimpressos* que se mesclam com o existente, criando focos de diálogo, de alteridade absoluta ou parcial sob as suas superfícies.

Temas tão variados como grandes escavações na paisagem; manipulações do terreno; caminhadas documentadas; *performances*; fotografias; breves descrições de ações coletando ou deixando para trás arranjos de objetos, marcas e vestígios da produção humana; construção de arquivos sonoros e imagéticos; intervenções *in situ*, formas de *site-specific*, instalações arquitetónicas ou introdução de elementos artificiais no espaço natural; reprodução de *habitats* e/ou de flora nativa desaparecida no passado; experimentos em botânica; remediação da paisagem atual; até à criação de um mundo informatizado; naturezas assistidas e *tecno-mediadas*; *ciber-paisagens*, *interfaces*, ambientes simulativos, digitais e imersivos; agências e procedimentos tecnológicos, inteligentes e generativos, entre muitos outros – na sua multiplicidade de linguagens e expressões, mais do que fornecerem *armas para os combates (...)* [passaram hoje a travessar a quotidianidade, contribuindo para redesenhar na atualidade] *novas configurações do visível, do dizível e do pensável, e por aí, uma nova paisagem do possível*

(Rancière, 2008, p. 113). Talvez, por esse motivo, seja hoje tão difícil falarmos sobre a *natureza* – dos seus ciclos, dos seus processos e das suas paisagens, mas, também, do seu sensório e das suas visualidades – uma vez que aquilo de que falamos é, na realidade, de um campo de experiências ampliado, das suas ferramentas e tecnologias, dos seus acréscimos e das suas supressões que são veículos e extensões para a nossa mente e o nosso corpo, numa busca por mapear o limite do próprio incompreensível que envolve a nossa conceção de *mundo natural*. Embora, muitas vezes, erradamente acusada de distante ou exterior, com todos os seus processos, a obra de arte contribui para essa visão expandida do conceito, para mapear a mutabilidade dos seus fenómenos. Não a substitui, mas, entranha-se nos seus territórios físicos, simbólicos e conceptuais, falando a sua estranha língua. E, por isso mesmo, não sendo totalmente *artifício*, expressa, em toda a sua *artificialidade*, uma *natureza outra* insubstituível que se acresce a essa *natureza maior*, enquanto veicula parte de si. Ao invés de estar ao serviço de uma busca pela definibilidade última desta conceção ou primar por um ideal de pureza, um retorno ingénuo à sua *condição original* ou à aceitação fácil do galopante desaparecimento da mesma, entrega-se a esta, comungando dos seus espaços e lugares mais recônditos, intervindo ao nível das suas coisas mais elementares, mesclando-se nos seus processos de contínua mutabilidade. Atuando como sua causa, efeito ou mesmo fim, apresenta-se como o lugar de pequenas e grandes mudanças, de mutações e metamorfoses da paisagem que nos rodeia, envolvendo-se e envolvendo-a não só poética e esteticamente, mas atrelando-lhe outras preocupações que, no quadro atual, se têm vindo a desdobrar cada vez mais por questões que dizem respeito ao ambiente, à sustentabilidade, passando pela reparação e preservação de territórios, regiões e ecossistemas, gestos e posicionamentos simbólicos que encerram em si não só um comprometimento ético, mas, mais do que isso, uma participação e um envolvimento pessoal – um ato, uma ação política. Isto porque, a obra de arte está sempre predisposta a transformar o mundo que a rodeia. A alterar as suas relações, a exacerbar os seus diálogos e contradições, tornando-os um *gatilho* de um pensamento que se predispõe a pensar o mundo e a imiscuir-se nos seus problemas.

De facto, como mostrou ser visível nos vários momentos da investigação, vivemos num tempo em que nunca o ser humano construiu e transformou com tanta intensidade o mundo sobre a base do conhecimento. Assistimos cada vez mais *à criação de uma verdadeira 'natureza artificial', ao lado da 'natureza natural'* (Sorel cit. Martins, 2012, p. 176), e interferindo cada vez mais nela. Como participantes, provocamos equilíbrios e desequilíbrios naturais, aparecemos como reguladores e construtores da sua arquitetura, como agentes da sua ação que, se por um lado, reduz a distância e a estranheza da nossa relação com a ordem das coisas, estabelecendo a possibilidade duma familiaridade (Moscovici, 1975, p. 365), por outro lado, não deixa de acarretar, direta ou indiretamente, na sua agregação, uma *ecologia sombra*, uma *pegada ecológica* de custos naturais visíveis e invisíveis, de efeitos ecológicos ou ecossociais eventualmente nocivos (Martins, 2012, p. 112). Tanto que se hoje ainda podemos falar de *natureza*, então falamos de um estado de coisas que afetam, mas que, simultaneamente, são afetadas por tudo isso, *re-afetando-as*, inexoravelmente, numa relação de *pseudo-equilíbrios* (Guattari, 2013, p. 10). Uma relação que, como colocaram Deleuze e Guattari, se realiza:

> *num processo: 1) inclusivo, do qual não há exterioridade possível: 2) mutante, porque se efetua pela transformação ininterrupta; 3) flexível, para o qual não há determinações; 4) fortuito, por materializar* [um conjunto de contingências e de] *acasos; 5) comunicante, porque se dá por 'passagens', por 'estados'. É um processo que engendra multiplicidades, pelas quais tudo se pode interpenetrar em tudo – sem hierarquia entre as instâncias individuais, coletivas e institucionais – mudando a natureza do que se vai produzindo* (Deleuze e Guattari cit. Silva, 2013, p. 202).

Imersos em algo, usualmente, referido como *crises ambientais*, distopias tecnológicas inseridas num quadro de grandes incertezas identitárias, geopolíticas e civilizacionais resultantes do nosso sucesso em utilizar os recursos naturais para proliferar os nossos números e a nossa riqueza material (Dorfles, 2003, p. 8), a arte – tal como outras áreas do conhecimento – tem servido para adensar essa consciência da necessidade urgente de preservação da natureza e para exacerbar a sua implementação, apontando para a impossibilidade de nos descurarmos que a defesa do mundo natural está intimamente associada à manutenção da sanidade e sobrevivência da espécie humana, uma vez que, em todos os domínios da nossa atividade, desde os nossos gestos quotidianos mais insignificantes até à definição de regras que norteiam a atividade industrial ou a vida das cidades, tornou-se imprescindível salvaguardar a manutenção do equilíbrio ecológico. E, embora o sentido desta reflexão não vise ou se restrinja à sugestão de atitudes preservacionistas, ecológicas e ativistas, não poderíamos deixar de reconhecer em todos os casos e projetos supracitados uma postura reativa face a essa rápida transformação da noção de *natureza*, apontando, por vezes, até mesmo de forma paradoxal, para o facto de recair igualmente na ação humana, no recurso à tecnologia e à ciência, o auxílio para a sua própria preservação. Também, posicionamentos éticos ou não éticos poderiam ser amplamente aqui debatidos do ponto de vista da sua eficácia, dos seus propósitos diretos ou indiretos, dos seus motivos mais claros e dirigidos, ou ativados posteriormente. Porém, acreditamos que pensar em questões de ética no contexto da prática artística não deixaria de levantar dilemas igualmente problemáticos, uma vez que sabemos de antemão que diferentes atividades e ações podem ter interpretações muito diferenciadas, e aquilo que aparenta ser ético para uns pode para terceiros implicar precisamente o seu contrário. Controvérsias na esfera dos valores humanos e no debate académico são, portanto, assuntos sobre os quais não existe oficialmente uma só opinião ou diretiva. E, neste sentido, a dimensão ética ou não ética talvez diga mais respeito ao modo como o artista se posiciona ele mesmo perante o território, procura atuar em sincronia com este, procura sentidos para a sua ação, experiência e experimentação do mesmo, do que propriamente a forma como os seus atos se possam desenvolver subsequentemente ou simplesmente serem interpretados (Harris, 2010, pp. 7-8).

Mesmo que isso traga implícito criar novas *territorialidades*, a arte surge não como um *epifenómeno*, mas como algo de mais profundo e en-

trosado. Como uma resposta imediata ao ambiente físico que nos desafia a entender melhor que a natureza é resiliente e pode fornecer uma fonte de reflexão, catarse e regeneração (Grande, 2004, p. XV). Que esta não é só uma imagem, um som ou uma experiência fenomenológica e cinestésica. Ela é, sobretudo, sincrónica e diacronicamente, a junção de todas as imagens, de todos os sons, de todos os espaços e tempos. É o entendimento do não entendível, daquilo que resiste à conceptualização e, por isso, transcende e extravasa o humano. E, logo, a tentativa de produzir uma definição fechada é, somente um resquício desse antropocentrismo que colocara o ser humano no centro do universo, capaz de ordenar e de conhecer esse *caosmos* – utilizando um termo de Guattari – a partir da sua condição de grão ou de pequena formiga. A própria definição de *natureza* está ferida de morte, porque tudo aquilo que foi usado para a definir corresponde apenas à expressão – *uma agulha num palheiro*. Neste caso, um grande palheiro, onde o pensamento é apenas uma agulha. Até porque, para além das escolhas epistemológicas compreendidas ao longo da investigação, somos conscientes de que lentes centradas numa cosmovisão colonial, *decolonial* ou *pós-colonial*, bem como, formas de pensamento em torno de conceitos como *Antropocénico*, *Eco-criticismo* e *Ativismo Ambiental*, ou entendimentos morais e éticos em torno de questões como a sustentabilidade e a ecologia, poderiam contribuir, de igual modo, para agregar novas perspetivas (em muitos casos até contraditórias) sobre a integralidade do binómio *humano-natureza*.

Uma coisa é certa – não há dúvida de que *a vincada fronteira ontológica entre esses mundos bem como entre o natural e o artificial entrou agora na arena do essencialmente contestável* (Gallie cit. Martins, 2012, p. 28), à luz das capacidades tecnológicas contemporâneas. A criação de novas *tecno-espécies*, envolvendo várias combinações do orgânico e do inorgânico, do natural e do artificial, do humano e do não-humano; a extinção e/ou o reavivamento de material genético de flora e fauna extinta; grandes projetos e campanhas massivas de desflorestação e reflorestação de território e ecossistemas; *rewilding*; alterações atmosféricas e do próprio eixo de rotação da terra; expedições pelo espaço sideral; bem como, a busca por novos planetas e paisagens habitáveis, são alguns dos exemplos que tenderão,

hoje e amanhã, num futuro próximo, a desafiar as nossas ideias pré-concebidas, os antigos paradigmas sobre os quais pensamos e interpretamos o universo e o mundo. As expressões *simbiose*, *simbionte* e *simbiótico* tornar-se-ão termos incontornáveis para entendermos a nossa relação com o que nos rodeia (Martins, 2012, p. 285). Se bem que, não deixa de ser indubitável que qualquer área, da arte à tecnologia, deverá ser cuidadosamente avaliada quanto às suas implicações ontológicas, mas também não será demais sublinharmos que nos parece ser razoavelmente claro o papel essencial que estas podem desempenhar no sentido de mitigar as insuficiências e enfermidades da condição humana (Martins, 2012, p. 19). Que o acento por vezes seja mais militante, ou poético, filosófico, ecológico, estético, significa apenas que são múltiplas as maneiras pelas quais a questão pede para ser abordada (Pelbart, 2019, p. 10).

Neste cenário, torna-se difícil colocar a natureza como um mero pano de fundo para as façanhas do ser humano, uma vez que esta está sempre tão próxima como a nossa própria pele – talvez ainda mais próxima (Plumwood cit. Alaimo, 2010, p. 2). É a epiderme que nos cobre, é o meio que nos envolve, o tecido sob e sobre o qual vivemos, nos movemos, e existimos – *é sempre a própria substância de nós mesmos* (Alaimo, 2010, p. 4), *a substância da nossa existência no mundo* (Fromm cit. Alaimo, pp. 11-12). Apesar de não conseguirmos resolver em absoluto a questão que nos conduziu aqui, ainda, assim, pesquisas como esta, ou como muitas das que, a espaços, demos eco, são um esforço digno para abraçar um problema/investigação de tamanha dimensão. Isto porque, falar de *natureza* sem a conhecermos no seu todo, pressupõe um ato de pura adivinhação. Ou, por outras palavras, de pura incompreensão que só pode ser percebido pela necessidade humana em dominar, expressar e conter com as suas linguagens tudo aquilo que o rodeia sem se dar conta da imprecisão dos seus instrumentos – do seu próprio conhecimento. E a arte não pode fugir a essa condição por *defeito*.

Muitas das práticas artísticas apresentam-se como uma extensão dessa ideia de natureza, mas, como sendo uma *outra* que não conheceríamos a menos que a tivéssemos experienciado, expandindo, invariavelmente, aquilo que entendemos ao nível do seu todo:

> [Ela] *não consiste, como acontece com demasiada frequência, em aproximar à força as partes afastadas para reatar a cadeia a despropósito onde ela se encontra interrompida (...) consiste em acrescentar novos elos às partes separadas, a fim de torná-las o menos distantes possível* (Diderot, 2012, pp. 136-137).

E, no limite, não sendo descabido afirmar que o próprio humano é *natureza*, as suas ações remetem-nos primeiro para este, mas, logo de seguida, para uma natureza na qual ele mesmo está contido.

Num mundo tão profundamente *artificializado* e *virtualizado*, onde a natureza atualmente existente está muitas vezes a ser destruída, modificada e suplementada por uma *natureza sintética* e *sincrética*, *antropogénica* e *artificial*, factual é que o interesse pelo mundo natural continua a prevalecer nas artes visuais atuais como um símbolo preponderante e heterogéneo da sua vitalidade que, se por um lado, carregam consigo a nostalgia da *natureza real*, por outro lado, assumem o *simulacro* como parte importante do seu questionamento e da sua renovação. E, aí, onde reina o movimento de *desterritorialização* e *reterritorialização* da própria arte, vemos não só surgir o movimento que rasga, arrasta, distorce e mastiga o que é objeto de apropriação, mas, também, o seu contrário, isto é, um desdobrar-se em reproduções de novas terras, inseparáveis das estases (incapacidades de agir) que as interrompem, que as exasperam ou que as fazem andar à roda para, em algum momento, se *reterritorializarem* na experiência da obra de arte – uma *experiência vivencial outra* – tão natural quanto artificial, tão ficcional quanto verdadeira (Deleuze & Guattari, 2004, pp. 136 & 332). Artistas como os mencionados anteriormente procuram reinventar e renegociar todos os dias, das mais variadas formas, essas fronteiras e definições mais enraizadas, contribuindo para *desconstruir* a sua aparente solidez ontológica e epistemológica, fazendo da prática o mecanismo para colapsar as barreiras que separam o mecânico do orgânico, o natural do artificial, o humano do não-humano. Perante as distopias do mundo atual, das suas visões e realizações *prometeicas* onde influem as suas tecnologias modernas e o papel, intrinsecamente, ambíguo (contingencial) das alterações causadas pela mão humana, é também

a arte que permite *lavar* a face desse horizonte mais sombrio, fazendo – a partir das suas linguagens estéticas e poéticas – um exame crítico das nossas sociedades *tecnocêntricas*, trazendo à superfície todos esses *layers* de manipulação e fusão heurística de um mundo cada vez mais *hibridizado* e *artealizado* pela nossa influência sobre ele.

Embora as várias propostas não subscrevam, no essencial, essa assimetria entre os termos *natureza* e *artifício,* perfilam-se, à luz das suas práticas, como um elemento determinante para uma possível resolução de dois mundos profundamente antagónicos e, invariavelmente, complementares. Experienciar *natureza* num objeto artificial ou num ambiente profundamente domesticado talvez possa levantar algumas perguntas e futuras respostas para a definibilidade desses territórios aparentemente *impossíveis* de conciliar.

> *Sem a dupla convenção que ligou as ideias às vozes, e as vozes aos caracteres, tudo ficaria no interior do ser humano e aí se extinguiria (...). É por estas obras que as faculdades do ser humano se aproximaram e combinaram (...). Uma vez este idioma aceite e instituído, as noções tornam-se de imediato permanentes; a distância dos tempos desaparece; os lugares tocam-se; estabelecem-se ligações entre todos os pontos habitados do espaço e da duração,* [onde tudo o que é vivo] *conversa entre si* (Bernardo, 2012, p. 26).

Mas, se é verdade que as interações entre o corpo e o espaço construído se desdobram entre campos efetivos, campos de virtualidade, de complexidade, de caos (Guattari, 2006, p. 159), talvez caiba aos artistas pensar tanto a complexidade da relação desses *corpos-paisagem* como os seus outros caminhos. Caminhos da *diferença* que superem essa asfixia para que possamos, mais do que olhar para as suas incompatibilidades, encontrar nas suas dimensões estéticas e poéticas estranhos equilíbrios. Equilíbrios – como diria Guattari – cada vez mais dependentes da intervenção huma-

na, até porque chegará um momento em que vastos programas precisarão ser estabelecidos para regular o relacionamento entre os seus elementos, a preservação de espécies que hoje é feita de forma mais artificial do que propriamente natural (2006, p. 66). Precisamos de novas práticas sociais e estéticas, novas práticas do *eu* em relação ao outro, ao natural, ao estranho, ao familiar (Guattari, 2006, p. 68). Um lugar onde a arte se envolva, necessariamente, como extensão e *interface* das suas cartografias (Guattari, 1989, pp. 311-318). Nada mais, porém, nada menos que uma ecologia da criação que se impõe como complemento necessário das ecologias do já existente (Guattari, 2006, p. 139). Uma ecologia do corpo, uma ecologia do corpo na paisagem e dos processos envoltos na sua realização. Pois, como dissera em algum tempo e em algum lugar o professor e poeta brasileiro Fernando Teixeira de Andrade:

> *Há um tempo em que é preciso abandonar as roupas usadas, que já tem a forma do nosso corpo, e esquecer os nossos caminhos, que nos levam sempre aos mesmos lugares. É o tempo da travessia: e, se não ousarmos fazê-la, teremos ficado, para sempre, à margem de nós mesmos* (s/data, s/p.).

'Perder-se' por esses caminhos é, pois, encontrar a floresta, encontrar-se nela (Borges-Duarte, 1998, p. IX). – E, eventualmente, encontrar nela a nossa natureza e a sua possível condição!

PARA_SITE: ARQUIVOS DE UMA PASSAGEM PELO MUSEU

FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO



Fig. 364 Maria Regina Ramos, *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2025), Vista aproximada, Instalação (fragmentos de madeira, matéria orgânica e impressão manual sobre acrílico), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.







Fig. 365 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Registo fotográfico do processo de preparação e montagem da exposição (1º dia), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 366 Maria Regina Ramos, *ScanScapes_#06* (2024), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 100 x 70 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 367 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Registo fotográfico do processo de preparação e montagem da exposição (2º dia), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.





Fig. 368 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 369 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Em 1º plano: *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2025), Instalação (fragmentos de madeira, matéria orgânica e impressão manual sobre acrílico), Dimensões variadas; Em 2º plano: *Reskining Fallen Memories* (2023), Instalação (acrílico e grafite em papel sobre MDF + acrílico e grafite sobre fragmentos de madeira), Dimensões variadas, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 370 Maria Regina Ramos, *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2025), Vista aproximada, Instalação (fragmentos de madeira, matéria orgânica e impressão manual sobre acrílico), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.





Fig. 371 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Em 1º plano: *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2025), Instalação (fragmentos de madeira, matéria orgânica e impressão manual sobre acrílico), Dimensões variadas; Em 2º plano: *LandMarks_Artificial Constructed Nature*, Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 100 x 70 cm (2021, 4 trabalhos) & 135 x 135 cm (2025, 1 trabalho), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 372 Maria Regina Ramos, *LandMarks_ Artificial Constructed Nature* (2021), Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 100 x 70 cm (cada), Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 373 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.





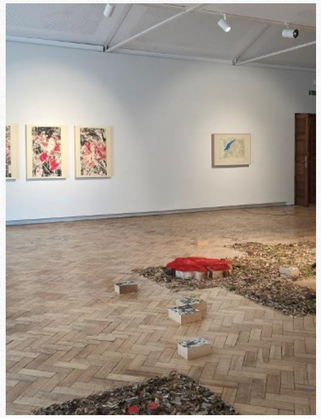


Fig. 374 Maria Regina Ramos, *LandMarks_ Artificial Constructed Nature* (2021), Vista lateral, Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 100 x 70 cm (cada), Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 375 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 376 Maria Regina Ramos, *LandMarks_ Artificial Constructed Nature* (2021), Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 100 x 70 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.





Fig. 377 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Em 1º plano: *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2025), Instalação (fragmentos de madeira, matéria orgânica e impressão manual sobre acrílico), Dimensões variadas; Em 2º plano: *Carta Militar de Portugal: Serviços Cartográficos do Exército*, Escala 1: 25. 000, Estereofotogrametria aérea e restituição Serviços Cartográficos do Exército, Trabalhos de campo: 1949, Cap. Gaspar, Região Norte de Portugal, com destaque para a zona da Mata Nacional do Camarido, assinalada com recurso a um alfinete vermelho e uma nota relativa à sua latitude/longitude, 53,5 x 74 cm (medida do documento de papel), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 378 Maria Regina Ramos, *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2025), Detalhe, Instalação (fragmentos de madeira, matéria orgânica e impressão manual sobre acrílico), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 379 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Em 1º plano: *Land-Marks_Artificial Constructed Nature* (2025), Instalação (fragmentos de madeira, matéria orgânica e impressão manual sobre acrílico), Dimensões variadas; Em 2º plano: *Carta Militar de Portugal: Serviços Cartográficos do Exército*, Escala 1: 25. 000, Estereofotogrametria aérea e restituição Serviços Cartográficos do Exército, Trabalhos de campo: 1949, Cap. Gaspar, Região Norte de Portugal, com destaque para a zona da Mata Nacional do Camarido, assinalada com recurso a um alfinete vermelho e uma nota relativa à sua latitude/longitude, 53,5 x 74 cm (medida do documento de papel), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.





Fig. 380 *Carta Militar de Portugal: Serviços Cartográficos do Exército*, Escala 1: 25. 000, Estereofotogrametria aérea e restituição Serviços Cartográficos do Exército, Trabalhos de campo: 1949, Cap. Gaspar, Região Norte de Portugal, com destaque para a zona da Mata Nacional do Camarido, assinalada com recurso a um alfinete vermelho e uma nota relativa à sua latitude/longitude, *53,5* x 74 cm (medida do documento de papel), Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

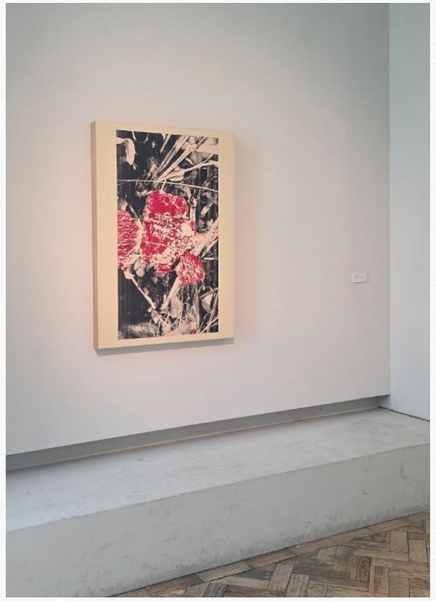


Fig. 381 Maria Regina Ramos, *LandMarks_ Artificial Constructed Nature* (2021), Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 100 x 70 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 382 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

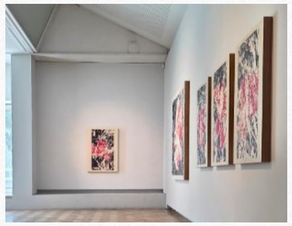


Fig. 383 Maria Regina Ramos, *LandMarks_ Artificial Constructed Nature*, Vista geral, Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 100 x 70 cm (2021, 4 trabalhos) & 135 x 135 cm (2025, 1 trabalho), Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

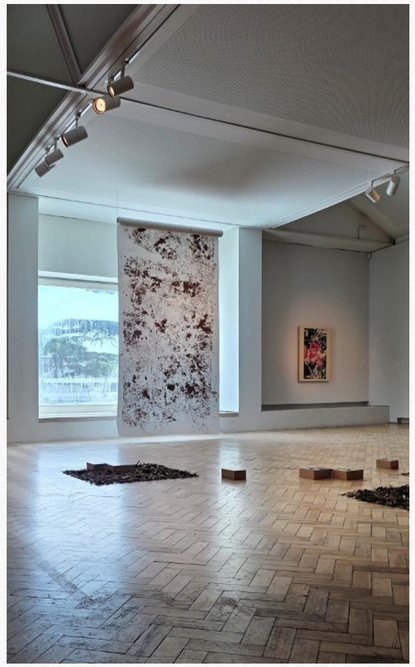




Fig. 384 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 385 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Impressão manual a acrílico e marcador sobre papel, 140 x 10 m, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 386 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Detalhe, Impressão manual a acrílico e marcador sobre papel, 140 x 10 m, Exposição *Para_ Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 387 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 388 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Em 1º plano: *Land-Marks _Artificial Constructed Nature* (2025), Instalação (fragmentos de madeira, matéria orgânica e impressão manual sobre acrílico), Dimensões variadas; Em 2º plano: *Reskining Fallen Memories* (2023-), Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

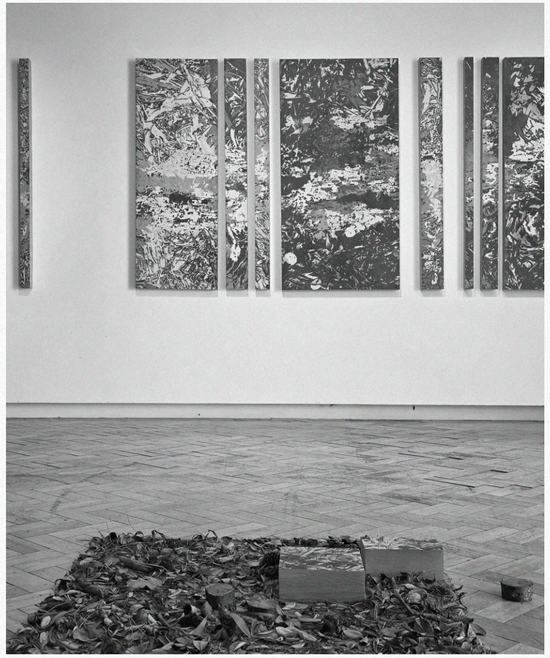




Fig. 389 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Vista lateral, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 390 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Vista aproximada, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

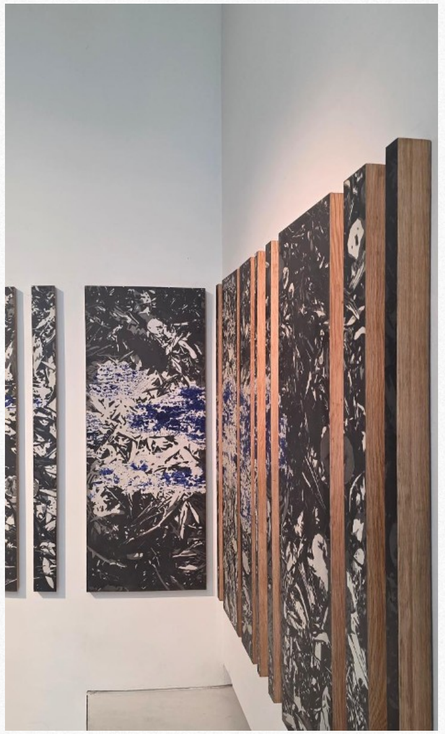


Fig. 391 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Vista lateral, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 392 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Vista geral, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.





Fig. 393 & 394 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Vistas aproximadas, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Di-mensões variadas, Exposição *Para_Site* (20-26), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 395 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Vista frontal, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 396 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Vista aproximada, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

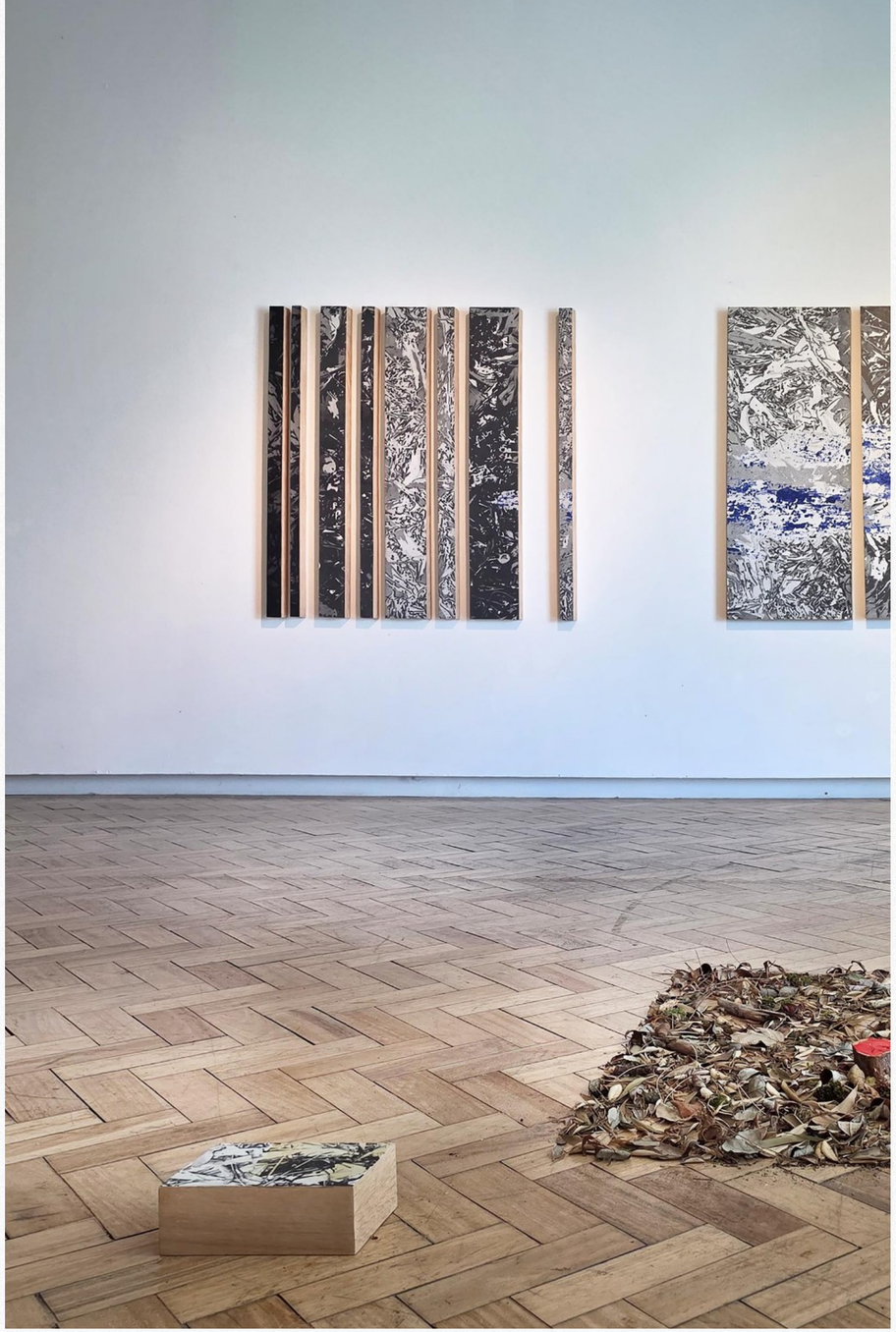
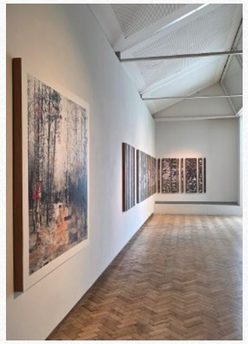


Fig. 397 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Vista frontal, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 398 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Vista lateral, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.





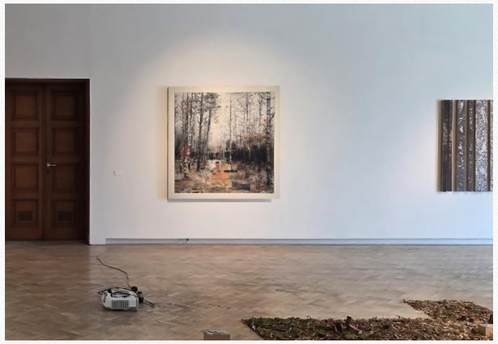


Fig. 399 Maria Regina Ramos, *Scan-Scapes_#08* (2025), Vista lateral, Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 152 x 145,5 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 400 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 401 Maria Regina Ramos, *Scan-Scapes_#08* (2025), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 152 x 145,5 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 402 Maria Regina Ramos, *Mapping by Walking* (2024), Vista geral, Projeção (fragmentos cartográficos a cores e a p/b dos vários percursos realizados *in situ,* assinalados com recurso a pioneses vermelhos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 403 Maria Regina Ramos, *Mapping by Walking* (2024), Vista aproximada, Projeção (fragmentos cartográficos a cores e a p/b dos vários percursos realizados *in situ,* assinalados com recurso a pioneses vermelhos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.





Fig. 404 Maria Regina Ramos, *Mapping by Walking* (2024), Vista geral dos vários percursos realizados *in situ,* assinalados com recurso a pioneses vermelhos, após o apagamento da projeção, Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 405 Maria Regina Ramos, *Mapping by Walking* (2024), Vista aproximada, Projeção (fragmentos cartográficos a cores e a p/b dos vários percursos realizados *in situ,* assinalados com recurso a pioneses vermelhos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 406 Maria Regina Ramos, *Mapping by Walking* (2024), Vista aproxi-mada dos vários percursos realizados *in situ,* assinalados com recurso a pioneses vermelhos, após o apagamento da projeção, Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.







Fig. 407 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023), Vista aproximada, Instalação (acrílico e grafite sobre fragmentos de madeira), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 408 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023), Vista geral, Instalação (acrílico e grafite sobre fragmentos de madeira), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



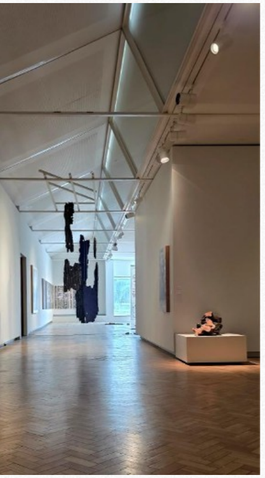


Fig. 409 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 410 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023), Vista aproximada, Instalação (acrílico e grafite sobre fragmentos de madeira), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 411 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023), Vista aproximada, Instalação (acrílico e grafite sobre fragmentos de madeira), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 412 Maria Regina Ramos, *Scan-Scapes_#09* (2025), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 108 x 62,5 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

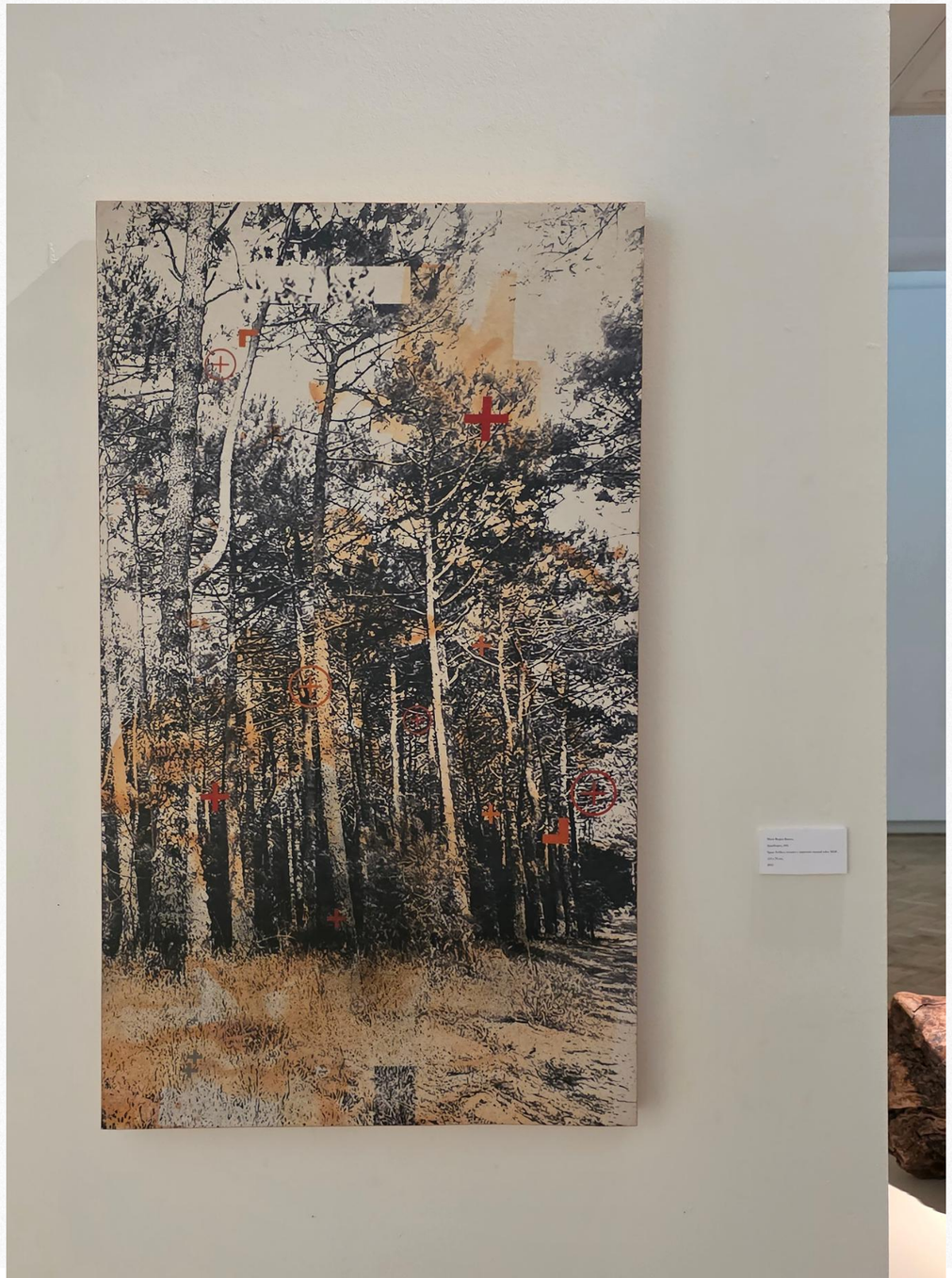






Fig. 413 & 414 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vistas gerais da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

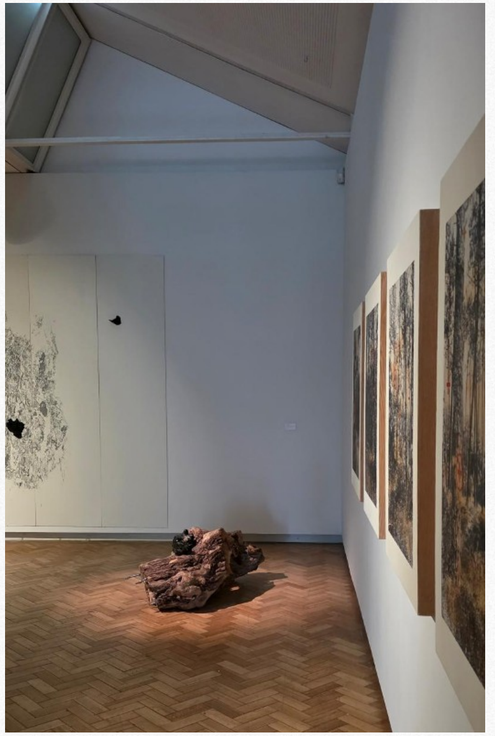


Fig. 415 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 416 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, À esquerda: *Dialectical Objects* (2023), Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas; À direita: *ScanScapes_#06, _#03, _#05, _#04* (2024), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 100 x 70 cm (cada), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 417 Maria Regina Ramos, *Scan-Scapes_#05* (2024), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 100 x 70 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 418 Maria Regina Ramos, *Scan-Scapes_#06* (2024), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 100 x 70 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

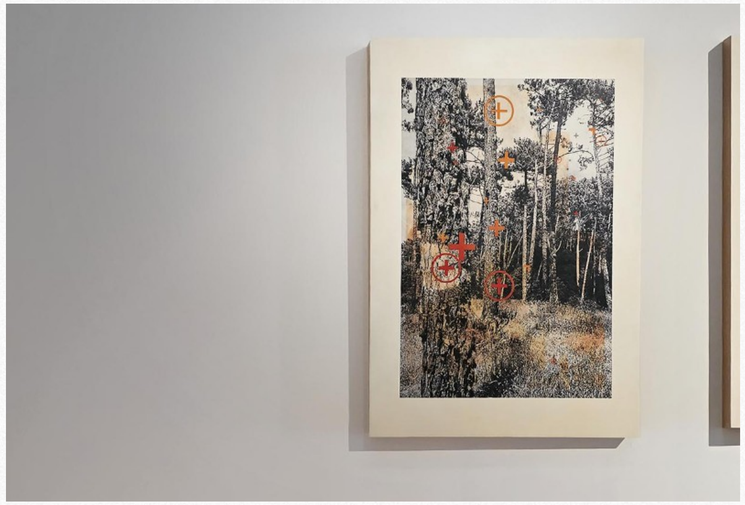




Fig. 419 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, À esquerda: *Para-site Drawings* (2026), Acrílico, verniz, desenho a grafite e matéria orgânica (*Cogumelos Fomitopsis*) sobre mdf, 240 x 660 cm; À direita: *Dialectical Objects* (2023), Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 420 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

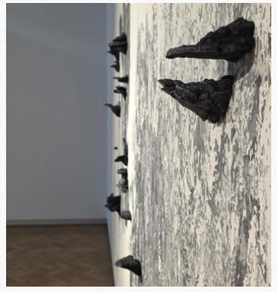


Fig. 421 Maria Regina Ramos, *Para-site Drawings* (2026), Detalhe, Acrílico, verniz, desenho a grafite e matéria orgânica (*Cogumelos Fomitopsis*) sobre mdf, 240 x 660 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 422 Maria Regina Ramos, *Para-site Drawings* (2026), Detalhe, Acrílico, verniz, desenho a grafite e matéria orgânica (*Cogumelos Fomitopsis*) sobre mdf, 240 x 660 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 423 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 424 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista aproximada, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 425 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista aproximada, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 426 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.





Fig. 427 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, À esquerda: *ScanScapes_#07* (2024), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 149 x 113 cm; À direita: *ScanScapes_#010* (2025), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 152,5 x 92 cm, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 428 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista aproximada, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 429 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista aproximada, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 430 Maria Regina Ramos, *Scan-Scapes_#09* (2025), Vista lateral, Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 108 x 62,5 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

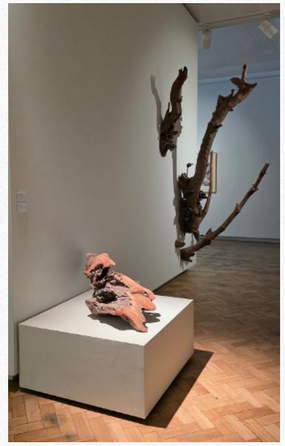


Fig. 431 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista geral, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 432 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista geral, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 433 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista aproximada, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 434 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista aproximada, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 435 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista aproximada, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

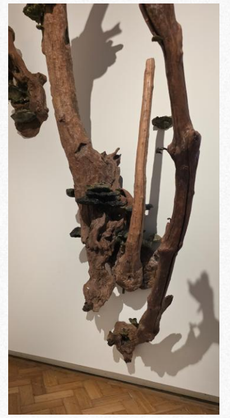




Fig. 436 & 437 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vistas aproximadas, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.





Fig. 438 & 439 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vistas aproximadas, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 440 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista aproximada, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 441 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista aproximada, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 442 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista aproximada, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 443 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista geral, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.





Fig. 444 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Em 1º plano: *Artificial Grounds* (2025), Segmento de terra tridimensional, construído a partir de estratos geológicos recolhidos na Mata Nacional do Camarido (Caminha), Dimensões variadas; Em 2º plano: *Archê_loggia* (2025), Impressão fotográfica, pigmento, acrílico, fios e alfinetes em papel sobre madeira, 82,2 x 61,5 cm (cada), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 445 Maria Regina Ramos, *Artificial Grounds* (2025), Vista frontal, Segmento de terra tridimensional, construído a partir de estratos geológicos recolhidos na Mata Nacional do Camarido (Caminha), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.





Fig. 446 Maria Regina Ramos, *Artificial Grounds* (2025), Vista lateral, Segmento de terra tridimensional, construído a partir de estratos geológicos recolhidos na Mata Nacional do Camarido (Caminha), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 447 Maria Regina Ramos, *Artificial Grounds* (2025), Detalhe, Segmento de terra tridimensional, construído a partir de estratos geológicos recolhidos na Mata Nacional do Camarido (Caminha), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 448 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Em 1º plano: *Artificial Grounds* (2025), Segmento de terra tridimensional, construído a partir de estratos geológicos recolhidos na Mata Nacional do Camarido (Caminha), Dimensões variadas; Em 2º plano: *Arché_loggia* (2025), Impressão fotográfica, pigmento, acrílico, fios e alfinetes em papel sobre madeira, 82,2 x 61,5 cm, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 449 Maria Regina Ramos, *Para_ Site* (2026), Vista geral da exposição, À esquerda: *Artificial Grounds* (2025), Segmento de terra tridimensional, construído a partir de estratos geológicos recolhidos na Mata Nacional do Camarido (Caminha), Dimensões variadas; À direita: *Archê_loggia* (2025), Impressão fotográfica, pigmento, acrílico, fios e alfinetes em papel sobre madeira, 82,2 x 61,5 cm (cada), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

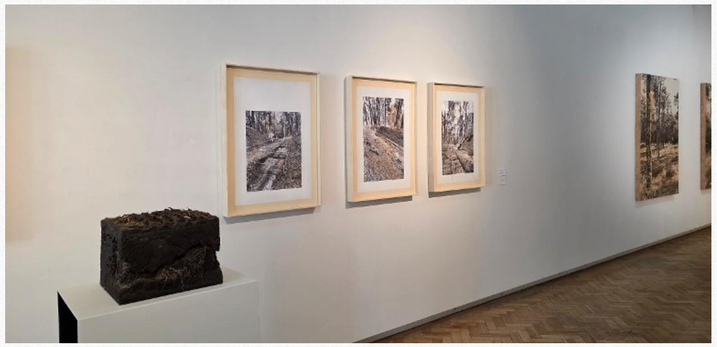




Fig. 450 Maria Regina Ramos, *Para_ Site* (2026), Vista geral da exposição, À esquerda: *Archê_loggia* (2025), Impressão fotográfica, pigmento, acrílico, fios e alfinetes em papel sobre madeira, 82,2 x 61,5 cm; À direita: *ScanScapes_#07* (2024), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 149 x 113 cm & *ScanScapes_#010* (2025), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 152,5 x 92 cm, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.



Fig. 111 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, À esquerda: *Artificial Grounds* (2025), Segmento de terra tridimensional, construído a partir de estratos geológicos recolhidos na Mata Nacional do Camarido (Caminha), Dimensões variadas; À direita: *Archê_loggia* (2025), Impressão fotográfica, pigmento, acrílico, fios e alfinetes em papel sobre madeira, 82,2 x 61,5 cm (cada), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Referências Bibliográficas

_ADAMS, Robert. (2025). Robert Adams 'Turning Back'. *Prix Pictet*. Acedido a novembro 26, 2025, em https://prix.pictet.com/cycles/power/robert-adams.

_ADRIANI, Goltz, **KONERTZ**, Winfried **& THOMAS**, Karin. (1979). *Joseph Beuys: Life and Work*. New York: Barron's Educational Series.

_ALAIMO, Stacy. (2000). *Undomesticated Ground: Recasting Nature as Feminist Space*. Ithaca & London: Cornell University Press.

_ALAIMO, Stacy. (2010). *Bodily Natures: Science, Environment, and The Material Self*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

_ALŸS, Francis. (2004). *The Green Line*. Acedido a novembro 18, 2025, em https://francisalys.com/the-green-line/.

_ANDERSEN, Charles R. (Ed.). (1973). *Thoreaus Vision: The Major Essays* Englewood Cliffs: Prentice Hall.

_ANDUEZA, Nicholas. (2024). A pintura de Katharina Grosse pode aparecer em qualquer lugar. Seus extensos trabalhos são mundos visuais multidimensionais nos quais paredes, tetos, objetos e edifícios e paisagens inteiros são cobertos com cores vivas. *DASartes 142/Matéria de Capa*, Indexa Editora. Acedido a novembro 18, 2025, em https://dasartes.com.br/materias/katharina-grosse-2/#_ftn2.

_ARENDT, Hannah. (2007). *A condição Humana* (Roberto Raposo, Trad.) (10ª ed.) Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Obra original publicada em 1958)

_ARS ELECTRONICA. (2014). Future Innovators Exhibit. *ARS Electronica 2014*, Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft. Acedido a setembro 3, 2025, em https://webarchive.ars.electronica.art/festival/2014/c/en/index.html%3Fp=2779.html.

_AVGIKOS, Jan. (Autumn, 2006). The flowering of a new unreality? Fischli/Weiss II, *Tate Etc.*, Issue 8. Acedido a agosto 25, 2025, em https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-8-autumn-2006/flowering-new-unreality.

_BACHELARD, Gaston. (1978). A Poética do espaço. In CIVITA, Victor (Ed.), *Gaston Bachelard: A filosofia do não; O novo espírito científico; A Poética do espaço* (RAMOS, Joaquim José Moura, LEAL, Remberto Francisco Kuhnen Antônio da Costa & LEAL, Lídia do Valle Santos, Trads.) (pp. 180-354). São Paulo: Abril Cultural, Os Pensadores. (Obra original publicada em 1958)

_BALLANTYNE-WAY, Duncan (Ed.). (2016). Thomas Ruff's Jpegs and Portraits Print Series Encapsulate his Radical Explorations into Image Making, *fineartmultiple*. Consultado a agosto 25, 2025, em https://fineartmultiple.com/blog/thomas-ruff-jpegs-print-series/.

_BARBOSA, Livia N. H. **& DRUMMOND**, José A. (1994). Os direitos da natureza numa sociedade relacional: reflexões sobre uma nova ética ambiental. *Estudos Históricos*, 7(14), 265-289. Acedido a maio 23, 2022, em https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1987.

_BARIDON, Michel. (2004). *Los Jardines: Paisajistas, Jardineros, Poetas. Antiguedad – Extremo Oriente* (Juan Calatrava, Trad.). Madrid: ABADA Editores. (Obra original publicada em 1998)

_BARROS, Manoel de. (2001). Tratado geral das grandezas do ínfimo. In *Poesia completa/Manoel de Barros* (2010) (pp. 397-422). São Paulo: Leya.

_BARTHES, Roland. (1980). *La Chambre claire*. Paris: Seuil/ Gallimard.

_BATISTELA, Airton C. **& BONETI**, Lindomar W. (2008). A Relação Homem/Natureza no Pensamento Moderno. *Congresso Nacional de Educação – EDUCERE*, 1099-1116. DOI: https://doi.org/10.1590/S0102-69922005000100003.

_BAUDRILLARD, Jean. (1981). *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St. Louis, Missouri: Telos.

_BAUDRILLARD, Jean. (1991). *Simulacros e Simulação* (M. J. C. Pereira, Trad.). Lisboa: Relógio d'Água. (Obra original publicada em 1981)

_BAVINGTON, Dean. (2005). Homo Administrator: Managing a Needy Nature? In HEYD, Thomas (Ed.), *Recognizing the Autonomy of Nature: Theory and Practice* (pp. 121-136). New York: Columbia University Press.

_BEARDSLEY, John. (2006). *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape* (4ª ed.). New York & London: Abbeville Press.

(Obra original publicada em 1984)

_BEAUDE, Joseph. (2002). Apresentação. In LENOBLE, Robert, *História da Ideia de Natureza* (Teresa Louro Pérez, Trad.) (pp. 11-24). Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1969)

_BEDWORTH, Candy. (March, 2025). Identity and belonging in the work of Ana Mendieta. *DailyArt Magazine*. Acedido a julho 21, 2025, em https://www.dailyartmagazine.com/identity-and-belonging-in-the-work-of-ana-mendieta/.

_BENJAMIN, Walter. (2009). *Passagens* (Willi Bolle & Olgária Chain Féres Matos, Orgs.; Irene Aron & Cleonice Paes Barreto Mourão, Trads.) (2ª ed.). Belo Horizonte & São Paulo: Editora UFMG & Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. (Obra original publicada em 1982)

_BENNETT, Jane **& CHALOUPKA**, William. (Eds.). (1993). *In the Nature of Things: Language, Politics, and the Environment*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.

_BERLEANT, Arnold. (1992). *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia, Pennsylvania: Temple University Press.

_BERNARDO, Luís Manuel A. V. (2012). Introdução: Uma crítica da Razão Materialista. In DIDEROT, Denis, *Pensamentos sobre a interpretação da natureza* & De MAUPERTUIS, Pierre Louis Moreau, *Ensaios sobre a formação dos corpos organizados* (Luís Manuel A. V. Bernardo, Trad.) (pp. 9- 48). Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus. (Obra original publicada em 1753)

_BERTZ, Iris. (2000). *Joseph Beuys 7000 Eichen fur Kassel: an attempt at social sculpture and its reception*. West Midlands: University of Wolverhampton.

_BLANK, Gil **& STRUTH**, Thomas. (summer, 2007). The Tower and The View: Gil Blank and Thomas Struth in Conversation. *Whitewall*, 6, 104-119. Acedido a agosto 20, 2025, em https://gilblank.com/new/wp-content/uploads/2024/10/blankstruthintvw.pdf.

_BOIS, Yve-Alain. (2016). 1955a: In their first exhibition in Tokyo, the artists of the Gutai group propose a new reading of Jackson Pollock's drip canvases that engages with traditional Japanese aesthetics and interprets the phrase 'action painting' in a literal sense. In FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain Bois, BUCHLOH, Benjamin H. D. & JOSELIT, David (Eds.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (3ª ed.) (pp. 435-440). London: Thames & Hudson. (Obra original publicada em 2004)

_BORGES-DUARTE, Irene (Coord.). (1998). Prólogo à Edição Portuguesa. In HEIDEGGER, Martin, *Caminhos de Floresta* (Irene Borges-Duarte et. al., Trads.) (pp. V-XX). Lisboa: Serviço de Educação e Bolsas Fundação Calouste Gulbenkian. (Obra original publicada em 1977)

_BÖRNER, Klaus. (2006). Visions of Paradise. In SCHULZE, Sabine (Ed.), *The Painter's Garden: Design, Inspiration, Delight* (pp. 288-291). Frankfurt: Städel Museum.

_BOSWELL, Peter. (2017). Invisible Aesthetic: Revisiting Mel Chin's Revival Field. *Walker Reader: Visual Arts*. Acedido a abril 6, 2025, em https://walkerart.org/magazine/mel-chin-revival-field-peter-boswell-rufus-chaney-eco-art.

_BOURRIAUD, Nicolas. (2011). *Formas de vida: A arte moderna e a invenção de si* (Dorothée de Bruchard, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada em 1999)

_BRANCO, Sara Castelo. (2015). Pode o Museu ser um Jardim? *Arte Capital*, Exposições Atuais. Acedido a setembro 5, 2025, em http://www.artecapital.net/exposicao-441-colectiva-pode-o-museu-ser-um-jardim-.

_BRUIGER, Dan. (2006). *Second Natures: The Man-made World of Idealism, Technology and Power*. Seattle, Washington: Left Field Press.

_BRYAN NASH GILL STUDIO. (2025). *About Bryan*. Acedido a novembro 18, 2025, em https://www.bryannashgill.com/about-bryan.

_BUREN, Daniel. (2004). The Function of the Studio. In DOHERTY, Claire (Ed.), *Contemporary Art: From Studio to Situation* (pp. 15-27). London: Black Dog Publishing Limited.

_BURR, Vivien. (1995). *An Introduction to Social Constructionism*. London: Routledge.

_CARBONE, Carla. (2021). Gabriela Albergaria: A Natureza Detesta Linhas Retas. *PARQ*, Arte. Acedido a dezembro 4, 2025, em https://parqmag.com/wp/a-natureza-detesta-linhas-retas/.

_CARERI, Francesco. (2020). *Walkscapes: O caminhar como prática estética* (Frederico Bonaldo, Trad.). Barcelona: GG. (Obra original publiccada em 2002)

_CARLSON, Allen. (2000). *Aesthetics and the Environment: The appreciation of nature, art and architecture*. London & New York: Routledge.

_CARMO, Vera (Org.) **& PEREIRA**, Fernando José Pereira (Coord.). (2021). *When Activity Becomes Art*. Porto: i2ADS. edições. Disponível em https://i2ads.up.pt/en/blog/edition/when-activity-becomes-art/.

_CARMO, Vera (Org.) **& PEREIRA**, Fernando José Pereira (Coord.). (2022). *When Art Becomes Dialogue*. Porto: i2ADS. edições. Disponível em https://i2ads.up.pt/en/blog/edition/when-art-becomes-dialogue/.

_CARNEIRO, Alberto. (1965). In CARNEIRO, Alberto & FREITAS, Helena (Eds.), *Alberto Carneiro: Exposição Antológica* (1991). Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian & Porto: Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea.

_CARTER, Paul. (1996). *The Lie of the Land*. London: Faber and Faber.

_CARVALHO, Marcos. (2003). *O que é Natureza?* (2ª ed.). São Paulo: Editora Brasiliense. (Obra original publicada em 1991)

_CASEY, Edward S. (1996). How to get from space to place in a fairly short stretch of time. In FELD, Steven & BASSO, Keith H. (Eds.), *Senses of Place* (pp. 13–51). Santa Fe: School of American Research Press.

_CASEY, Edward S. (1998). *The Fate of Place: A Philosophical History*. Berkeley & Los Angeles, California & London: University of California Press. (Obra original publicada em 1997)

_CASEY, Edward S. (2002). *Representing Place: Landscape Painting and Maps*. Minneapolis, Minnesota & London: University of Minnesota Press.

_CASEY, Edward S. (2005). *Earth-Mapping: Artists Reshaping Landscape*. Minneapolis, Minnesota & London: University of Minnesota Press.

_CASEY, Edward S. (2016). Place in Landscape Archaeology: A Western Philosophical Prelude. In DAVID, Bruno & THOMAS, Julian (Eds.), *Handbook of Landscape Archaeology* (pp. 44-50). London & New York: Routledge, Taylor & Francis Group. (Obra original publicada em 2008)

_CASTRO, Lourdes. (2003). *Sombras à volta de um centro*. Lisboa: Assírio & Alvim.

_CASTRO, Laura. (2006). Antes e Depois da Paisagem. *APHA – Associação Portuguesa de Historiadores da Arte: A Paisagem*, 3, 1-19. Acedido a janeiro 28, 2022, em https://apha.pt/wp-content/uploads/boletim3/LauraCastro.pdf.

_CASTRO, Laura. (2010). *Exposições de Arte Contemporânea na Paisagem: Antecedentes, Problemáticas e Práticas*. Tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal.

_CATRICALÀ, Valentino & **GOLDBERG**, Ken. (2021). What can a Robot do? Thinking diversity through gardening, robotics and Artificial Intelligence. *Nero*, Design/Ecology. Acedido a setembro 1, 2025, em https://www.neroeditions.com/what-can-a-robot-do/.

_CAUQUELIN, Anne. (2005). *Arte Contemporânea: Uma introdução* (Rejane Janowitzer, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada em 1992)

_CAUQUELIN, Anne. (2007). *A Invenção da Paisagem* (Marcos Marcionilo, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada em 2000)

_CECILIA, Avelina. (Mars, 1995). Nature et Culture: Paul Ricoeur. *Journal of French and Francophone Philosophy*, 7 (3), 193-207. DOI: https://doi.org/10.5195/jffp.1995.104.

_CELANT, Germano. (1989). *Penone*. Milan: Electa.

_CHAPMAN, John. (2016). Object Fragmentation and Past Landscapes. In DAVID, Bruno & THOMAS, Julian (Eds.), *Handbook of Landscape Archaeology* (pp. 187-201). London & New York: Routledge, Taylor & Francis Group. (Obra original publicada em 2008)

_CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE FOUNDATION. (2025). *Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-1983*. Acedido a maio 14, 2025, em https://christojeanneclaude.net/artworks/surrounded-islands/.

_CIDADE, Lúcia C. F. (2001). Visões de mundo, visões de natureza e a formação de paradigmas geográficos. *Terra Livre*, 17, 99-118. DOI: https://doi.org/10.62516/terra_livre.2001.342.

_COCCIA, Emanuele. (2021). *Metamorphoses* (Robin Mackay, Trad.). Cambridge & Medford, Massachusetts: Polity Press. (Obra original publicada em 2020)

_COHN, Terri **& HAACKE**, Hans. (2016). Hans Haacke: In conversation with Terri Cohn. *SFAQ/NYAQ/AQ: International Art and Culture (2010-2019)*, Acedido a julho 14, 2025, em https://www.sfaq.us/2016/06/hans-haacke-in-conversation-with-terri-cohn/.

_COLLINGWOOD, Robin George. (1986). *Ciência e Filosofia: A Ideia de Natureza* (Frederico Montenegro, Trad.) (5ª ed.). Lisboa: Editorial Presença. (Obra original publicada em 1945)

_COLLOT, Michel (Dir.). (1997). *Les Enjeux du Paysage*. Bruxelles: Ousia.

_CONTEMPORARY ART LIBRARY. (2008). Mathew McCaslin: Chance Discovery. *Contemporary Art Library*, Press Release. Acedido a agosto 25, 2025, em https://www.contemporaryartlibrary.org/project/matthew-mccaslin-at-brandstrom-stockholm-5815.

_COSTA, Luis A.; **FONSECA**, Tania M. G. **& AXT**, Margarete. (2012). Da Natureza do Artifício e dos Artifícios da Natureza: Simondon entre o natural e o artificial. *Informática na Educação: teoria & prática*, 15 (1), 45-57. DOI: https://doi.org/10.22456/1982-1654.20866.

_COUCHOT, Edmond. (1993). Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração (Rogério Luz, Trad.). In PARENTE, André (Org.), *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual* (pp. 37-48), Rio de Janeiro: Editora 34.

_COUCHOT, Edmond. (2003). *A Tecnologia na arte: Da Fotografia à Realidade Virtual* (Sandra Rey, Trad.). Porto Alegre: UFRGS.

_CRAIR, Ben. (2019). When Niagara Falls Ran Dry. *Smithsonian magazine*, Newsletters. Acedido a dezembro 18, 2025, em https://www.smithsonianmag.com/travel/when-Niagara-falls-randry-180972198.

_CRARY, Jonathan. (1997). Visionary Events. In *Olafur Eliasson: The Curious Garden* (pp. 43-49). Basel: Kunsthalle Basel.

_CRONON, William (Ed.). (1996a). Introduction: In Search of Nature. In *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature* (pp. 23- 68). New York: Norton.

_CRONON, William (Ed.). (1996b). The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature. In *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature* (pp. 69-90). New York: Norton.

_CROWE, Norman. (1997). *Nature and the idea of a man-made world: An investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. (Obra original publicada em 1995)

_CRUTZEN, Paul J. **& STOERMER**, Eugene F. (2000). The Anthropocene. *International Geosphere-Biosphere Programme – Global Change Newsletter*, 41, 17-18. Acedido a abril 7, 2025, em http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf.

_CRUTZEN, Paul J. (2002). Geology of mankind: the Anthropocene. *Nature*, 415, 23. DOI: https://doi.org/10.1038/415023a.

_CULTURGEST. (2013). *Lourdes Castro / Manuel Zimbro. À Distância: Linha de Horizonte* [Folha de sala]. Lisboa: Chiado 8 - Arte Contemporânea.

_DAHLSTEDT, Ami Skånberg. (2017). Suriashi: A meditation on the local through artistic research. In GREENFIELD, Luisa, TRUSTRAM, Myna & ABRANTES, Eduardo (Eds.), *Artistic Research: Being There. Explorations into the Local* (pp. 29-42). Helsingfors: NSU Press & Nordiskt Sommaruniversitet.

_DANOWSKI, Déborah **& CASTRO**, Eduardo Viveiros. (2014). *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora & São Paulo: ISA – Instituto Socioambiental.

_DASTON, Lorraine. (2019). *Against Nature*. Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press.

_DAVID, Bruno **& THOMAS**, Julian (Eds.). (2016). Landscape Archaeology: Introduction. In *Handbook of Landscape Archaeology* (pp. 27-43). London & New York: Routledge, Taylor & Francis Group. (Obra original publicada em 2008)

_DAVIS, Heather **& TURPIN**, Etienne (Eds.). (2015). *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press.

_DE CERTEAU, Michel (1984). *The Practice of Everyday Life* (Steven Rendall, Trad.). Berkeley & Los Angeles, California: University of California Press. (Obra original publicada em 1980)

_DE CERTEAU, Michel. (1998). *A invenção do cotidiano* (Ephraim Ferreira Alves, Trad.) (3ª ed.). Petrópolis: Editora Vozes. (Obra original publicada em 1990)

_DECTER, Joshua. (May, 1996). Matthew McCaslin, Whitney Museum of American Art at Philip Morris. *ARTFORUM*, Reviews, New York, 34 (9), 105-106. Acedido a agosto 25, 2025, em https://www.artforum.com/events/matthew-mccaslin-2-212420/.

_DELANEY, Brigid. (2016). Interview: 'Seeing Uluru changed my Life': Bruce Munro's lightbulb moment. Brigid Delaney in Uluru, Northern Territory. *The Guardian*, Art and design. Acedido a setembro 15, 2025, em https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/31/artist-bruce-munro-field-of-light-uluru-australia.

_DELEUZE, Gilles. **& GUATTARI**, Félix. (2004). *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1* (Joana M. Varela & Manuel Maria Carrilho, Trads.). Lisboa: Assírio & Alvim. (Obra original publicada em 1972)

_DELEUZE, Gilles. (2015). *Lógica do Sentido* (Luiz Roberto Salinas Fortes, Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva. (Obra original publicada em 1969)

_DENZIN, Norman K. (1997). *Interpretive ethnography: Ethnographic practices for the 21st century*. Thousand Oaks, California: Sage.

_DESCOLA, Philippe. (2007). *Outras naturezas, outras culturas* [Conferência]. Acedido a janeiro 8, 2024, em https://www.academia.edu/38538643/Outras_naturezas_outras_culturas_Descola.

_DESCOLA, Philippe. (2013). *Beyond Nature and Culture* (Janet Lloyd, Trad.). Chicago, Illinois & London: The University of Chicago Press. (Obra original publicada em 2005)

_DEUTSCHE BÖRSE PHOTOGRAPHY FOUDATION. (2025). *Peter Fischli and David Weiss: Floral Seduction*. Acedido a agosto 25, 2025, em https://www.deutscheboersephotographyfoundation.org/en/collect/artists/peter-fischli-david-weiss.php.

_DIDEROT, Denis. (2012). *Pensamentos sobre a interpretação da natureza* (Luís Manuel A. V. Bernardo, Trad.). Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus. (Obra original publicada em 1753)

_DIDI-HUBERMAN, Georges. (2009). *Ser Crânio: Lugar, contato, pensamento, escultura* (Augustin de Tugny & Vera Casa Nova, Trads.). Belo Horizonte: Editora C/Arte. (Obra original publicada em 2000)

_DIEGUES, Antonio C. (2008). *O Mito Moderno da Natureza Intocada* (6ª ed.). São Paulo: Editora HUCITEC, NUPAUB.

_DIETERICH, Sebastian **& FURRER**, Wiktoria. (2017). Micropracticing the local: Localising micropractice. In GREENFIELD, Luisa, TRUSTRAM, Myna & ABRANTES, Eduardo (Eds.), *Artistic Research: Being There. Explorations into the Local* (pp. 75-87). Helsingfors: NSU Press & Nordiskt Sommaruniversitet.

_DORFLES, Gillo. (2003). *Artificio e Natura*. Milano: Skira. (Obra original publicada em 1968)

_DRUTT, Matthew. (2004). *Olafur Eliasson: Photographs*. Houston, Texas: Menil Foundation.

_DUFRENNE, Mikel. (1973). *The Phenomenology of Aesthetic Experience* (Edward S. Casey, Albert A. Anderson, Willis Domingo & Leon Jacobson, Trads.). Evanston, Illinois: Northwestern University Press. (Obra original publicada em 1953)

_DURINI, Lucrezia de Domizio. (1997). *The Felt Hat: A Life Told*. Milano: Charta.

_EAGLETON, Terry. (2003). *A Ideia de Cultura* (Sofia Rodrigues, Trad.) (1ª ed.). Lisboa: Temas e Debates. (Obra original publicada em 2000)

_ELIASSON, Olafur. (2001a). Dear Visitors. In SCHNEIDER, Eckhard & VOGT, Günther (Eds.), *The mediated motion: Olafur Eliasson* (pp. 10-11), Bregenz & Cologne: Kunsthaus Bregenz.

_ELIASSON, Olafur. (2001b). Seeing yourself sensing. In MARCOCI, Roxana, *Projects 73: Olafur Eliasson*. New York: The Museum of Modern Art. Acedido a setembro 8, 2025, em https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_161_300204633.pdf.

_ELIASSON, Olafur. (2002). *Lava floor, 2002*. Acedido a setembro 12, 2025, em https://olafureliasson.net/artwork/lava-floor-2002/.

_ELIASSON, Olafur. (2003). *The weather Project, 2003*. Acedido a setembro 12, 2025, em https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/.

_ELIASSON, Olafur. (2014). *Riverbed, 2014*. Acedido a setembro 12, 2025, em https://olafureliasson.net/artwork/riverbed-2014/.

_ELIASSON, Olafur. (2021). *Life, 2021*. Acedido a setembro 12, 2025, em https://olafureliasson.net/artwork/life-2021/.

_ELLIOT, Robert. (1982). Faking Nature. *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, 25 (1), 81-93. DOI: https://doi.org/10.1080/00201748208601955.

_ELLIOT, Robert. (1997). *Faking Nature: The Ethics of Environmental Restoration*. London: Routledge.

_EVERNDEN, Neil. (1992). *The Social Creation of Nature*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.

_FARIA, Óscar. (2003). Miguel Leal: Museu Fantasma. *Suplemento Mil Folhas, PÚBLICOnline*. Acedido a setembro 5, 2025, em https://ml.virose.pt/biblio/museu_fantasma.pdf.

_FCAYC. (2021a). *Caminando con Hamish Fulton*. Acedido a abril 5, 2024, em https://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/caminando-con-hamish-fulton/.

_FCAYC. (2021b). *Walking on and off the Path: Hamish Fulton*. Acedido a abril 5, 2022, em https://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/en/activity/walking-on-and-off-the-path-hamish-fulton/.

_FERNANDES, João. (1999). *Lourdes Castro: uma sombra é uma sombra é uma sombra...* Acedido a novembro 24, 2025, em https://www.porta33.com/textos/content_textos/joao_fernandes/lourdes_castro.html.

_FERNANDES, João. (2001). Alberto Carneiro: a evidência da natureza na construção da relação humana com o mundo. In PEREIRA, Cecilia (Coord.), *Alberto Carneiro* (pp. 104-109). Santiago de Compostela, A Coruña: CGAC — Centro Galego de Arte Contemporânea.

_FEUSTEL, Marc **& FONTCUBERTA**, Joan. (2010). Interview with Joan Fontcuberta, *Marc Feustel*. Acedido a agosto 28, 2025, em http://www.marcfeustel.com/interview-with-joan-fontcuberta/.

_FEYERABEND, Paul. (2013). *Filosofía Natural: Una historia de nuestras ideas sobre la naturaleza desde la edad de piedra hasta la física cuántica* (Joaquín Chamorro Mielke, Trad.). Buenos Aires: Debate.

_FLAM, Jack (Ed.). (1996). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

_FLANAGAN, Mary. (2009). *Critical Play: Radical Game Desing*. Cambridge, Massachusetts & London, England: The MIT Press.

_FONTCUBERTA, Joan. (2011). Por un manifiesto posfotográfico. *La Vanguardia*, Cultura. Acedido a agosto 29, 2025, em https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html.

_FORTES, Hugo. (2009). Transversalidades entre Arte e Ciência nas Imagens da Natureza Contemporânea. *ANPAP, 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Transversalidades nas Artes Visuais* (pp. 538-550). Acedido a dezembro 20, 2025, em http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/hugo_fernando_salinas_fortes_jr.pdf.

_FORTES, Hugo. (dezembro, 2014). Interações entre Natureza e Ciência na Arte Contemporânea. *Art & Sensorium — Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da Unespar/Embap*, 1 (2), 79-96. DOI: https://doi.org/10.33871/23580437.2014.1.02.79-96.

_FOSTER, Hal. (1996a). *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. An October Book. Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press.

_FOSTER, Hal. (1996b). The Artist as Ethnographer. In *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (pp. 171-204). Cambridge, Massachetts & London: The MIT Press.

_FOSTER, Hal. (2006). 1969 The exhibition 'When Attitudes Become Form' in Bern and London surveys Postminimalist developments, while 'Anti-Illusion: Procedures/Materials' in New York focuses on Process art, the three principal aspects of which are elaborated by Richard Serra, Robert Morris, and Eva Hesse. In FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain Bois, BUCHLOH, Benjamin H. D. & JOSELIT, David (Eds.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (3ª ed.) (pp. 610-613). London: Thames & Hudson. (Obra

original publicada em 2004)

_FRAZÃO, Joana Rita Galhardo. (2012). *Lourdes Castro: Apontamentos para a Compreensão da Obra*. Tese de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Portugal.

_FRIEDRICH-SANDER, Silke. (2006). Thomas Struth: Paradise 24. In SCHULZE, Sabine. (Ed.), *The Painter's Garden: Design, Inspiration, Delight* (pp. 380-381). Frankfurt: *Städel Museum.*

_FROST ART MUSEUM, The Patricia and Phillip. (2013). Alberto Baraya Naturalism/Artificiality: Expeditions, and Research of The Herbarium of Artificial Pants. *Frost Art Museum Catalogs*, 1. Acedido a setembro 5, 2025, em https://digitalcommons.fiu.edu/frostcatalogs/1.

_GASKIN, Sam. (2025). Inside teamLab's immersive art empire. *Art Basel*, Art & Tech. Acedido a setembro 23, 2025, em https://www.artbasel.com/stories/inside-teamlab-immersive-art-abu-dhabi-toshiyuki-inoko.

_GATENS, Moira. (1996). *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*. New York: Routledge.

_GATTI, Gianna Maria. (2010). From the Technological Herbarium, by Gianna Maria Gatti – Telegarden by Ken Goldberg (Alan N. Shapiro, Trad.), *WordPress*. Acedido a agosto 31, 2025, em https://www.alan-shapiro.com/from-the-technological-herbarium-telegarden-by-ken-goldberg/.

_GENTNER, Steve. (1995). Interview with Steve Gentner, Tele-Garden. *Diogenesis*. Acedido a setembro 1, 2025, em https://web.archive.org/web/19980203215900/http://telegarden.aec.at/cgibin/knapsack/html/interview.html.

_GOLDBERG, Ken (Ed.). (2000). *The Robot in the Garden: Telerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

_GOLDBERG, Ken. (2025). *The Telegarden*. Acedido a agosto 31, 2025, em https://goldberg.berkeley.edu/garden/Ars/.

_GOMBRICH, Ernst H. (1995). *Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica* (Raul de Sá Barbosa, Trad.) (3ª ed.). São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada em 1959)

_GOMEZ-POMPA, Arturo & **KAUS**, Andrea. (1992). Taming the Wilderness Myth: Environmental policy and education are currently based on Western beliefs about nature rather than on reality. *Bioscience*, 42(4), 271-279. DOI: https://doi.org/10.2307/1311675.

_GONÇALVES, Márcia. (2006a). *Filosofia da Natureza*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

_GONÇALVES, Carlos W. P. (2006b). *Os (Des)caminhos do meio ambiente* (14ª ed.). São Paulo: Editora Contexto. (Obra original publicada em 1989)

_GONÇALVES, Victor. (2019). Intertwining Body and Lanscape: Petrarch, Rousseau and Nietzsche. In SERRÃO, Adriana Veríssimo & REKER, Moirika (Eds.), *Philosophy of Landscape: Think, Walk, Act* (pp. 173-188). Lisboa: Centre for Philosophy at the University of Lisboa.

_GOOGLE DEEPMIND. (2025). *AlphaEarth Foudations helps map our planet in unprecedented detail.* Acedido a Janeiro 4, 2026, em https://deepmind.google/blog/alphaearth-foundations-helps-map-our-planet-in-unprecedented-detail/.

_GRANDE, John K. & **FULTON**, Hamish. (2004). No Walk, No Work! In GRANDE, John K., *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artis*ts (pp. 129-138). Albany: State University of New York Press.

_GRANDE, John K. (2004). Introduction: True to Nature. In *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artis*ts (pp. xv-xxi). Albany: State University of New York Press.

_GRANGE, Joseph. (1985). Place, body and situation. In SEAMON, David & MUGERAUER, Robert (Eds.), *Dwelling, Place and Environment: Towards a Phenomenology of Person and World* (pp. 71–84). Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers.

_GREENBERG, Clement. (1948). The Crisis of the Easel Picture. In *Art and Culture: Critical Essays* (1989) (pp. 154-157). Boston, Massachusetts: Beacon Press. (Obra original publicada em 1961)

_GROENENBOOM, Roland & **BORJA-VILLEL**, Manuel J. (2000). *Visible World: Peter Fischli & David Weiss*. Acedido a agosto 25,

2025, em https://www.macba.cat/en/exhibitions/visible-world/.

_GROS, Frédéric. (2015). *Andar, una filosofía* (Isabel González-Gallarza, Trad.) (3ª ed.). Madrid: taurus. (Obra original publicada em 2009)

_GUASCH, Ana María. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal.

_GUATTARI, Félix. (1989). *Cartographies schizoanalytiques*. Paris: Éditions Galilée.

_GUATTARI, Félix. (2006). *Caosmose: Um novo paradigma estético* (Ana Lúcia de Oliveira & Lúcia Cláudia Leão, Trads.) (4ª ed.). Rio de Janeiro: Editora 34. (Obra original publicada em 1992)

_GUATTARI, Félix. (2013). *Schizoanalytic Cartographies* (Andrew Goffey, Trad.). London & New York: Bloomsbury, 2013. (Obra original publicada em 1989)

_GUGGENHEIM NEW YORK. (2000). *Nam June Paik: TV Garden.* Acedido a agosto 15, 2025, em https://www.guggenheim.org/artwork/9537.

_GUGGENHEIM BILBAO. (2001). *The Worlds of Nam June Paik*. Acedido a agosto 15, 2025, em https://www.guggenheim.org/exhibition/the-worlds-of-nam-june-paik-2.

_GUIMARÃES, Fernando. (2003). *Artes Plásticas e Literatura: Do Romantismo ao Surrealismo*. Porto: Campo das Letras.

_HACKING, Ian. (1999). *The Social Construction of What?* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

_HAESBAERT, Rogério **& BRUCE**, Glauco. (2002). A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFF*, 4 (7), 7-22. Acedido a dezembro 30, 2025, DOI: https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2002.v4i7.a13419.

_HANH, Thich Nhat. (2015). *How to Walk*. Berkeley, California: Parallax Press.

_HANNIGAN, John. (1995). *Environmental Sociology: A Social Constructionist Perspective*. London: Routledge.

_HARRIS, Sam. (2010). *A Paisagem Moral: Como a ciência pode determinar os valores humanos* (Claudio Angelo, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

_HARTMAN, Geoffrey. (1997). *The Fateful Question of Culture*. New York: Columbia University Press.

_HEISE, Ursula K. (2008). *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. New York: Oxford University Press.

_HEIZER, Michael, **OPPENHEIM**, Dennis, **SMITHSON**, Robert, **BÉAR**, Liza **& SHARP**, Willoughby. (1970). Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson/Liza Bear and Willoughby Sharp (1970). In FLAM, Jack (Ed.) (1996), *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 242-252). Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

_HOLLOWAY, James. (September, 2012). Part garden, part machine: 'Landscape Abbreviated' by Nova Jiang. *New Atlas*, Architecture. Acedido a setembro 3, 2025, em https://newatlas.com/landscape-abbreviated-nova-jiang/24070/.

_HORNBY, Louise. (May, 2017). Appropriating the Weather: Olafur Eliasson and Climate Control. *Environmental Humanities*, 9, (1), 60-83. DOI: https://doi.org/10.1215/22011919-3829136.

_ISRAEL, Nico. (April, 2001). Jan Dibbets: Barbara Gladstone Gallery. *ARTFORUM*, Reviews, VOL. 39, NO. 8, 136. Acedido a novembro 26, 2025, em https://www.artforum.com/events/jan-dibbets-207753/.

_JAGER, Nita. (1970). *Earth Art: Jan Dibbets, Hans Haacke, Neil Jenney, Richard Long, David Medalla, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Robert Smithson & Günter Uecker* [Catálogo]. Ithaca: Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University.

_JAMESON, Fredric. (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

_JIANG, Nova. (2025). *Landscape Abbreviated*. Acedido a setembro 3, 2025, em https://www.novajiang.com/projects/landscape-abbreviated/.

_JOHANSON, Patricia. (2025). *Fair Park Lagoon, Dallas, Texas*. Acedido a março 29, 2025, em https://patriciajohanson.com/projects/fair-park-lagoon.html.

_JONES, Caroline A. (2011). Ephemeral Systems. In *Hans Haacke*

1967 (pp. 19-23). Cambridge, Massachusetts: The MIT List Visual Arts Center.

_JULIA, Didier. (2002). *Dicionário Temático Larousse: Filosofia* (Margarida Moiteiro, Trad.). Lisboa: Círculo de Leitores.

_KAC, Eduardo. (Autumn, 1997). Foundation and Development of Robotic Art. *Art Journal*, 56 (3), 60–67. DOI: https://doi.org/10.1080/00043249.1997.10791834.

_KAGGE, Erling. (2017). *Silêncio na Era do Ruído* (Miguel de Castro Henriques, Trad.). Lisboa: Quetzal Editores.

_KAGGE, Erling. (2018). *A Arte de Caminhar: Um Passo de Cada Vez* (Miguel de Castro Henriques, Trad.). Lisboa: Quetzal Editores.

_KATZ, Eric. (1996). The Problem of Ecological Restoration. *Environmental Ethics*, 18, 222-224. Acedido a abril 10, 2024, em https://ethz.ch/content/dam/ethz/special-interest/usys/ites/ecosystem-management-dam/documents/EducationDOC/Naturschutz_DOC/Katz_1996_Problem_Ecological_Restoration.pdf.

_KATZ, Eric. (1997). *Nature as Subject: Human Obligation and Natural Community*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

_KATZ, Eric. (2003). The Big Lie: Human Restoration of Nature. In LIGHT, Andrew & ROLSTON III, Holmes (Eds.), *Environmental Ethics: An Anthology* (pp. 390-397). Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing. (Obra original publicada em 1992)

_KATZ, Eric. (2005). The Liberation of Humanity and Nature. In HEYD, Thomas (Ed.), *Recognizing the Autonomy of Nature: Theory and Practice* (pp. 77-85). New York: Columbia University Press.

_KESSELRING, Thomas. (julho-dezembro, 2000). O conceito de natureza na história do pensamento ocidental (Alfredo Veiga-Neto, Trad.). *Episteme*, 11, 153-172. Acedido a março 26, 2023, em https://lume.ufrgs.br/handle/10183/135326.

_KESSLER, Jon. (April, 2006). Nam June Paik. *ARTFORUM*, Passages, 44 (8). Acedido a agosto 15, 2025, em https://www.artforum.com/columns/nam-june-paik-3-218638/.

_KHAN, Ravail. (2025). Inside teamLab Phenomena Abu Dhabi: a dizzying convergence of light, energy, natural order. *Designboom*. Acedido a setembro 23, 2025, em https://www.designboom.com/art/inside-a-museum-light-energy-natural-order-monumental-teamlab-phenomena-abu-dhabi-open-04-11-2025/.

_KIDNER, David W. (Winter, 2000). Fabricating Nature: A Critique of the Social Construction of Nature. *Environmental Ethics*, 22 (4), 339-357. DOI: https://doi.org/10.5840/enviroethics20002242.

_KRAUSS, Rosalind. (November, 1971). Problems of Criticism, X: Pictorial Space and the Question of Documentary. *ARTFORUM*, artguide, 10 (3), 68–71. Acedido a junho 6, 2025, em https://www.artforum.com/features/problems-of-criticism-x-pictorial-space-and-the-question-of-documentary-215399/.

_KRAUSS, Rosalind. (2006a). Poststructuralism and deconstruction. In FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain Bois, BUCHLOH, Benjamin H. D. & JOSELIT, David (Eds.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (3ª ed.) (pp. 42-50). London: Thames & Hudson. (Obra original publicada em 2004)

_KRAUSS, Rosalind. (2006b). 1970 Michael Asher installs his Pomona College Project: the rise of site-specific work opens up a logical field between modernist sculpture and Conceptual art. In FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain Bois, BUCHLOH, Benjamin H. D. & JOSELIT, David (Eds.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (3ª ed.) (pp. 616-620). London: Thames & Hudson. (Obra original publicada em 2004)

_KRIEGER, Martin H. (1973). What's Wrong with Plastic Trees? Rationales for preserving rare natural environments involve economic, societal, and political factors. *Science*, 179, 446-455. DOI: https://doi.org/10.1126/science.179.4072.446.

_KROEBER, Alfred & **KLUCKHOHN**, Clyde. (1952). *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

_KWON, Miwon. (2000). One Place After Another: Notes on Site Specificity. In SUDERBURG, Erika (Ed.), *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art* (38-63). Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.

_KWON, Miwon. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press.

_LABBUCCI, Adriano. (2013). *Caminhar, uma revolução* (Sérgio Maduro, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada em 2011)

_LAMMES, Sybille. (2015). Digital cartographies as playful practices. In FRISSEN, Valerie, LAMMES, Sybille, DE LANGE, Michiel, DE MUL, Jos & RAESSENS, Joost, *Playful Identities. The Ludification of Digital Media Cultures* (pp. 199-210). Amsterdam: Amsterdam University Press.

_LAMY, Alice. (2015) Présentation. In LÉVI-STRAUSS, Claude, *Nature, culture et société: Les structures élémentaires de la parenté, chapitres I et II* (pp. 11-42). Paris: GF Flammarion. (Obra original publicada em 2008)

LANCIONI, Daniela. (2012). Percorso artístico. In BUSINE, Laurent (ed.), *Giuseppe Penone* (pp. 392-394). Brussels: Mercatorfonds. Acedido a dezembro 4, 2025, em https://giuseppepenone.com/it/about/biography.

_LANCIONI, Daniela. (2018a). Svolgere la propria pelle (To Unroll One's Skin). In BASUALDO, Carlos (Cur.), *Giuseppe Penone. The Inner Life of Forms* [booklet IV]. New York: Gagosian. Acedido a dezembro 4, 2025, em https://giuseppepenone.com/it/words/to-unroll-ones-skin.

_LANCIONI, Daniela. (2018b). Idee di pietra (Ideas of Stone). In BASUALDO, Carlos (Cur.), *Giuseppe Penone. The Inner Life of Forms* [booklet IV]. New York: Gagosian. Acedido a dezembro 4, 2025, em https://giuseppepenone.com/it/words/ideas-of-stone.

_LANCIONI, Daniela. (2018c). Essere fiume (To Be a River). In BASUALDO, Carlos (Cur.), *Giuseppe Penone. The Inner Life of Forms* [booklet IV]. New York: Gagosian. Acedido a dezembro 4, 2025, em https://giuseppepenone.com/it/words/to-be-a-river.

_LATOUR, Bruno. (November, 2011). Waiting for Gaia. Composing the common world through arts and politics. A lecture at the French Institute, London, November 2011 for the launching of SPEAP (the Sciences Po Program in arts & politics). *Science Po*, 124-Londres-On Gaia, 1-12. Acedido a outubro 7, 2025, em http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/124-GAIA-LONDON-SPEAP_0.pdf.

_LATOUR, Bruno. (2012). *Reagregando o social: Uma introdução à teoria do Ator-Rede* (Gilson César Cardoso de Sousa, Trad.). Salvador: EDUFBA & São Paulo: Edusc.

_LATOUR, Bruno. (2020). *Diante de Gaia: Oito Conferências sobre a Natureza no Antropoceno* (Maryalua Meyer, Trad.). São Paulo: Ubu Editora. (Obra original publicada em 2017)

_LEE, Keekok. (2005). Is Nature Autonomous?. In HEYD, Thomas (Ed.), *Recognizing the Autonomy of Nature: Theory and Practice* (pp. 54-74). New York: Columbia University Press.

_LEFEBVRE, Henri. (1991). *The Production of Space* (Donald Nicholson-Smith, Trad.). Oxford & Cambridge, Massachusetts: Blackwell. (Obra original publicada em 1974)

_LENOBLE, Robert. (2002). *História da Ideia de Natureza* (Teresa Louro Pérez, Trad.). Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1969)

_LEWIS, Clive S. (1950). *The Abolition of Man*. New York: Macmillan.

_LIGHT, Andrew. (2003). Ecological Restoration and the Culture of Nature: A Pragmatic Perspective. In LIGHT, Andrew & ROLSTON III, Holmes, *Environmental Ethics. An Anthology* (pp. 398-411). London: Blackwell.

_LIPPARD, Lucy. (1997). *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society*. New York: New Press.

_LISSON GALLERY. (2020). *Richard Long: From a rolling stone to now*. Acedido a abril, 5, 2024, em https://www.lissongallery.com/exhibitions/richard-long-from-a-rolling-stone-to-now.

_LOE, Hikmet Sidney. (2017). *The Spiral Jetty Encyclo: Exploring Robert Smithson's Earthwork through Time and Place*. Salt Lake City: The University of Utah Press.

_LONG, Richard **& HUDSON**, Mark. (2022). Interview: 'I've drunk from every river on Dartmoor': land artist Richard Long on changing the face of art. *The Guardian*. Acedido a abril 5, 2024, em

https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/nov/15/ive-drunk-from-every-river-on-dartmoor-land-artist-richard-long-on-changing-the-face-of-art.

_LOPES, Dominic Mclver. (2010). *A Philosophy of Computer Art*. London & New York: Routledge.

_LOSSY. (2017). Thomas Ruff: JPEGS. *Lossy: Low-res art in a high-definition world, Lossyculture*. Acedido a agosto 23, 2025, em http://lossyculture.altervista.org/thomas-ruff-jpegs/.

_LOUREIRO, Domingos. (2016). *Sublime e Constrangimento*. Tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal.

_LOWENTHAL, David. (1964). Is wilderness 'Paradise Enow'? Images of nature in America. *Columbia University Forum*, 1 (2), 34-40.

_LUKÁCS, György. (1971). *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

_MACFARLANE, Robert. (May, 2009). Five, six, pick up sticks: Richard Long. *TATE ETC*, 16. Acedido a abril 5, 2024, em https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-16-summer-2009/five-six-pick-sticks.

_MACNAGHTEN, Phil **& URRY**, John. (May, 1995). Towards a Sociology of Nature. *Sociology*, 29 (2), 203-220. DOI: https://doi.org/10.1177/0038038595029002002.

_MACNAGHTEN, Phil **& URRY**, John. (1998). *Contested Natures*. London: Sage.

_MAFFESOLI, Michel. (1996). *No fundo das aparências* (Bertha Halpern Gurovitz, Trad.). Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes. (Obra original publicada em 1990)

_MAMAC. (2025). Yves Klein: The Monochrome Adventure. *MAMAC – Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice*, Collection/Yves Klein. Acedido a dezembro 5, 2025, em https://www.mamac-nice.org/en/the-collection/yves-klein-room/.

_MANGUEL, Alberto. (2003). *Lendo imagens: uma história de amor e ódio* (Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg & Cláudia Strauch, Trads.) (2ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras.

_MARCOCI, Roxana **& SCHMUCKL**, Claudia. (2001). Phenomenological investigations. In *Projects 73: Olafur Eliasson*. New York: The Museum of Modern Art. Acedido a setembro 8, 2025, em https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_161_300204633.pdf.

_MARIAN GOODMAN GALLERY. (2024). *Robert Smithson, Asphalt Rundown*. Acedido a abril 12, 2024, em https://www.mariangoodman.com/content/feature/78/detail/image4317/.

_MARTINS, Hermínio. (2012). *Experimentum Humanum: Civilização Tecnológica e Condição Humana*. Belo Horizonte: Fino Traço Editora.

_MASON, Peter. (1990). *Deconstructing America: Representations of the Other*. London: Routledge.

_MATTHEW MARKS GALLERY. (1999). *Peter Fischli/David Weiss*. Acedido a agosto 25, 2025, em https://matthewmarks.com/exhibitions/peter-fischli-david-weiss-02-1999/.

_MATURANA, Humberto. (1994). *El sentido de lo humano* (6ª ed.). Chile: Dolmen Ediciones. (Obra original publicada em 1991)

_MAXWELL, Clayton. (2022). 'Field of Light' Shines Bright at Lady Bird Johnson Wildflower Center. *Texas Highways*. Acedido a setembro 15, 2025, em https://texashighways.com/culture/arts-entertainment/field-of-light-shines-bright-at-lady-bird-johnson-wildflower-center/.

_McFADYEN, Lesley **& HICKS**, Dan (Eds.). (2020). Introduction: From Archaeography to Photology. In *Archaeology and Photography: Time, Objectivity and Archive* (pp. 1-20). London & New York: Bloomsbury Visual Arts.

_McKIBBEN, Bill. (2003). *The End of Nature*. London: Bloomsbury. (Obra original publicada em 1989)

_MEREWETHER, Charles. (1997). Archives of the Fallen//1997. In *The Archive: Documents of Contemporary Art* (2006) (pp. 160-162). London: Whitechapel Gallery Ventures Limited & Cambridge, Massachusetts: The MTT Press.

_MEREWETHER, Charles (Ed.). (2002). A Language to Come: Japanese Photography After the Event. In *The Archive: Documents of Contemporary Art* (2006) (pp. 121-138). London: Whitechapel Gallery Ventu-

res Limited & Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

_MERLEAU-PONTY, Maurice. (1989). *Phenomenology of Perception* (Colin Smith, Trad.). New York: Humanities Press. (Obra original publicada em 1945)

_MERLEAU-PONTY, Maurice. (2000). *A Natureza: Curso do Collège de France* (Álvaro Cabral, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada em 1995)

_MEYER, James. (2000). The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity. In SUDERBURG, Erika (Ed.), *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art* (pp. 23-37). Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.

_MONSALVE, Adriana Rios (2015). *Métodos de preservación – Angelica Teuta – MAMM – Medellín, Colombia*. Acedido a setembro 6, 2025, em https://www.adrianarios.com/2015-metodos-de-preservacion/.

_MORIN, Edgar. (1977). *O Método I: A Natureza da Natureza* (Maria Gabriela de Bragança, Trad.) (2ª ed.). Mem Martins: Publicações Europa-América (Biblioteca Universitária).

_MORIN, Edgar. (1986). *O Método III: O Conhecimento do Conhecimento/1* (Maria Gabriela de Bragança, Trad.). Mem Martins: Europa-América (Biblioteca Universitária).

_MORIN, Edgar. (1991). *La Méthode IV: Les idées, leur habitat, leur vie. Leurs moeurs, leur organization*. Paris: Seuil.

_MORIN, Edgar. (2005). *El Paradigma Perdido: Ensayo de Bioantropologia* (Domènec Bergadà, Trad.) (7ª ed.). Barcelona: Editorial Kairós. (Obra original publicada em 1973)

_MORISHIMA, Yuki. (2020). Ultrasubjective Space: Exploration of Premodern Japanese Spatial Construction. In OEN, Karin & JACOBSON, Clare (2020), *teamLab: Continuity* (pp. 42-54). San Francisco: Asian Art Museum.

_MOSCOVICI, Serge. (1975). *Sociedade contra Natureza* (Ephraim Ferreira Alves, Trad.). Petrópolis: Editora Vozes. (Obra original publicada em 1972)

_MUNRO, Bruce **& TRIGG**, David. (2023). Bruce Munro – interview: 'I was constantly telling people about this large-scale light project that I had to do at Uluru at all costs. I was obsessed'. *Studio International*, Interviews. Acedido a setembro 15, 2025, em https://www.studiointernational.com/index.php/bruce-munro-interview-field-of-light-uluru-australia.

_MUTSCHLER, Hans-Dieter. (2008). *Introdução à Filosofia da Natureza* (Enio Paulo Giachini, Trad.). São Paulo: Edições Loyola. (Obra original publicada em 2002)

_NARA ROESLER. (2025). *Alberto Baraya*. Acedido a setembro 5, 2025, em https://nararoesler.art/artists/28-alberto-baraya/.

_NASH, Roderick. (1989). *The Rights of Nature: A History of Environmental Ethics*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

_OLMO, Santiago B. (2001). Alberto Carneiro: a natureza como vivência. In PEREIRA, Cecilia (Coord.), *Alberto Carneiro* (pp. 126-133). Santiago de Compostela, A Coruña: CGAC – Centro Galego de Arte Contemporânea.

_O MINHO. (maio, 2020). ICNF responde a acusação de abate 'cego' de árvores em Mata Nacional em Caminha. *O MINHO,* Alto Minho - Mata Nacional do Camarido. Acedido a novembro 18, 2025, em https://ominho.pt/icnf-responde-a-acusacoes-abate-em-mata-nacional-de-caminha-respeita-plano-de-gestao-florestal/.

_ONETO, Paulo Domenech. (2017). O 'objet trouvé' ou readymade e suas implicações: virtualidade e transicionalidade. *Wrongwrong Magazine*. Acedido a dezembro 4, 2025, em https://wrongwrong.net/artigo/o-objet-trouve-ou-readymade-e-suas-implicacoes-virtualidade-e-transicionalidade.

_OSTERWEIL, Ara. (November, 2015). Bodily Rites: The Films of Ana Mendieta. *ARTFORUM*, artguide, 54 (3). Acedido a julho 21, 2025, em https://www.artforum.com/features/bodily-rites-the-films-of-ana-mendieta-226183/.

_PALM, Erik Augustin. (2025). Inside teamLab Abu Dhabi, The Art Collective's Most Ambitious Project Yet. *Artsy*, Art. Acedido a setembro 23, 2025, em https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-5-standout-artists-aichi-triennale-2025.

_PELBART, Peter Pál. (2013). *O Avesso do Niilismo: Cartografias do Esgotamento*. São Paulo: N-1 Edições.

_PELBART, Peter Pál. (2019). *Ensaios do Assombro*. São Paulo: N-1 Edições.

_PENONE, Giuseppe. (1994). *L'image du toucher* (Dominique Férault, Trad.). Amiens: Fonds Régional d'Art Contemporain de Picar-die.

_PEPPER, David. (1996). *Modern Environmentalism: An Introduction*. London: Routledge.

_PERMANENTE. (2015). *Angelica Teuta*. Acedido a setembro 6, 2025, em http://permanentears.blogspot.com/2015/11/angelica-teuta.html.

_PERREAULT, John. (1988). Earth and Fire: Mendieta's Body of Work. In DEL RIO, Petra Barreras & PERREAULT, John, *Ana Mendieta: A Retrospective* (pp. 10-27). New York: The New Museum of Contemporary Art.

_PHELAN, Peggy. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.

_PITEIRA, Susana. (junho, 2020). Entre a floresta e o jardim: Alberto Carneiro e o amanho da terra. *Revista Visuais*, 6 (1), 75-99. DOI: https://doi.org/10.20396/visuais.v6i1.13709.

_PORTO EDITORA. (2025). carvalho (simbologia). *Infopédia – Dicionários Porto Editora*. Acedido a maio 14, 2025, em https://www.infopedia.pt/$carvalho-(simbologia).

_POSTIGA, Ivan. (2019). *Inconsciente Estético: O pensamento sem imagem e a lógica de um significado expandido*. Tese de mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal.

_POSTIGA, Ivan **& LOUREIRO**, Domingos. (2023). 'Image Control-Delete': La destrucción del archivo como estratégia de uma intención poética en el Arte Contemporáneo. *Arte, Individuo y Sociedad*, Ediciones Complutense, 35 (2), 647-665. DOI: https://dx.doi.org/10.5209/aris.84537.

_PRIX PICTET. (2025). *Thomas Struth 'Paradise'*. Acedido a agosto 20, 2025, em https://prix.pictet.com/cycles/growth/thomas-struth.

_PROA. (2014). *Joseph Beuys: Works 1955-1985*. Acedido a maio 14, 2025, em http://proa.org/eng/exhibition-joseph-beuys-obras-sala-4-1.php.

_PUJOL, Ernesto. (2018). *Walking Art Practice: Reflections on Socially Engaged Paths*. Bridport: Triarchy Press1.

_PURDY, Jedediah. (2015). *After Nature: A Politics for the Anthropocene*. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press.

_PUTNAM, Hilary. (1978). *Meaning and the Moral Sciences*. London: Routledge & Kegan Paul.

_PUTNAM, Hilary. (1981). *Reason, Truth, and History*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press.

_RAMOS, Maria Regina. (2019). *O Olhar Aproximado: Fragmentos de uma paisagem selecionada – o jardim*. Tese de mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal.

_RAMOS, Maria Regina. (2022). Thinking, Walking, Acting: A construção da 'Situação' como processo pictórico de inscrição do corpo 'in situ'. In *JOCEP – Journeys on Contemporary European Painting*. Porto: i2ADS. edições. (No prelo)

_RAMOS, Maria Regina, **ALMEIDA**, Teresa **& LOUREIRO**, Domingos. (2023a). 'Territórios Impossíveis': experimentos em torno das noções de 'natureza' e 'artifício' nas práticas artísticas contemporâneas. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, 10 (2), 1-24. DOI: https://doi.org/10.36025/arj.v10i2.28417.

_RAMOS, Maria Regina, **ALMEIDA**, Teresa **& LOUREIRO**, Domingos. (Jan.-Jun., 2023b). 'No Walk, No Work': Da prática do caminhar à prática artística. *R. Inter. Interdisc. Arte&Sensorium*, Curitiba, 10 (1), 133-153. DOI: https://doi.org/10.33871/23580437.2023.10.01.133-153.

_RAMOS, Maria Regina, **ALMEIDA**, Teresa **& LOUREIRO**, Domingos. (2023c). Cartografias de um arquivista. A 'viagem' e o 'documento' como estratégias criativas de construção do 'lugar'. *Convergências – Revista de Investigação e Ensino das Artes*, XVI (32), 48-66. DOI: https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.32.170.

_RAMOS, Maria Regina. (2023d). Ensaios (cegos) sobre um caminho: A 'deriva' como princípio desnormativo da 'paisagem' no contexto da investigação artística. In LOUREIRO, Domingos & MACHADO, Graciela (Coords.), *GroundLab: Residências Artísticas – II Bienal de Ardósia de Valongo* (pp. 51-60). Porto: i2ADS. edições.

_RAMOS, Maria Regina. (2023e). Plotting and Shaping the Path: O corpo como 'processo cirúrgico' de experimentação do território no

contexto da paisagem contemporânea. In LOUREIRO, Domingos (Ed.), *Curar a Paisagem: A Ética como definição da paisagem contemporânea em arte* (pp. 84-107). Porto: i2ADS. edições.

_RAMOS, Maria Regina. (2025). The Woodland Detective: A prática artística como discurso e arqueologia do lugar. In MATOS, José Igreja, LOUREIRO, Domingos & MONTEIRO, Patrícia Tonel, *Ciclo O Processo: Acusação, Julgamento e Sentença. Arte em contexto judicial* (pp.188-201). Porto: Tribunal da Relação do Porto & i2ADS. edições.

_RANCIÈRE, Jacques. (2005). *A partilha do sensível: estética e política* (Mônica Costa Netto, Trad.). Rio de Janeiro: Editora 34. (Obra original publicada em 2000)

_RANCIÈRE, Jacques. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique.

_REUST, Hans Rudolf **& STRUTH**, Thomas. (May, 2002). 1000 Words: Thomas Struth talks about his 'Paradise' Series. *ARTFORUM*, Interviews, 40 (9), 151. Acedido a agosto 20, 2025, em https://www.artforum.com/features/1000-words-thomas-struth-163873/.

_RICOEUR, Paul. (1967). *Philosophie de la volonté. Tome I: Le volontaire et l'involontaire*. Paris: Éditions Aubier-Montaigne. (Obra original publicada em 1950)

_ROGER, Alain. (2001). *Nus et Paysages: Essai sur la fonction de l'art*. Paris: Aubier.

_ROLSTON III, Holmes. (1997). Nature for Real: Is Nature a Social Construct?. In CHAPPEL, Timothy David John (Ed.), *The Philosophy of the Environment* (pp. 38-64). Edinburgh: University of Edinburgh Press.

_ROSA, Aline Nunes. (2015). *Sobre mudar de paisagens, sobre mirar com outros olhos: narrativas a partir de deslocamentos territoriais*. Tese de doutoramento, Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, Goiás, Brasil.

_ROSENTHAL, Dália. (2011). Joseph Beuys: o elemento material. *ARS*, 9 (18), 110-133. DOI: https://doi.org/10.1590/S1678-53202011000200008.

_ROSENTHAL, Sarah C. (Fall, 2024). Murky Waters: Hans Haacke's Rhine-Water Purification Plant. *October*, 190, 17-42. DOI: https://doi.org/10.1162/octo_a_00536.

_ROSS, Stephanie. (1998). *What Gardens Mean*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

_ROSSET, Clément. (1974). *La Anti-Naturaleza: Elementos para una filosofia trágica* (Francisco Calvo Serraller, Trad.). Madrid: Taurus Ediciones. (Obra original publicada em 1973)

_RUFF, Thomas **& SOMERS**, Thierry. (2017). Thomas Ruff Interview, *200% The Lengths to Which Artists Go*. Consultado a agosto 25, 2025, em https://200-percent.com/thomas-ruff-interview/.

_SAGOFF, Mark. (1974). On Preserving the Natural Environment. *Yale Law Journal*, 84 (2), 205-267. DOI: https://doi.org/10.2307/795401.

_SAID, Edward W. (1993). *Culture and Imperialism*. London: Chatto & Windus.

_SANTAELLA, Lucia. (2007). *Linguagens Líquidas na Era da Mobilidade*. São Paulo: Paulus.

_SANTANA, Alex. (December, 2022). Love Letter to Ana Mendieta. *The Latinx Project*, Intervenxions. Acedido a julho 19, 2025, em https://www.latinxproject.nyu.edu/intervenxions/love-letter-to-ana-mendieta.

_SANTOS, Milton. (1996). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec.

_SCHEHR, Lawrence R. (1982) Translator's introduction. In SERRES, Michel, *The Parasite* (Lawrence R. Schehr, Trad.) (pp. IX-X). Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press. (Obra original publicada em 1980)

_SCHOPENHAUER, Arthur. (2011). *O mundo como vontade e representação* (M. F. Sá Correia, Trad.) (4ª ed.). Rio de Janeiro: Contraponto. (Obra original publicada em 1819)

_SCHUMACHER, Rainald (Ed.) **& KELLEY**, Mike. (2025). *Peter Fischli + David Weiss*. Acedido a Agosto 25, 2025, em https://www.guggenheim.org/teaching-materials/moving-pictures/peter-fischli-david-weiss-2.

_SENIOR, John. (1968). *The way Down and Out: The Occult in Sym-*

bolist Literature. New York: Greenwood. (Obra original publicada em 1959)

_SERRES, Michel. (1990). *O Contrato Natural* (Serafim Ferreira, Trad.). Lisboa: Instituto Piaget.

_SFMoMa. (2021). *Nam June Paik: Exhibition Guide + Curator Picks*. Acedido a agosto 15, 2025, em https://www.sfmoma.org/read/nam-june-paik-exhibition-guide-curator-picks/.

_SHANKS, Michael **& SVABO**, Connie. (2013). Archaeology and Photography: A Pragmatology. In GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo (Ed.), *Reclaiming Archaeology: Beyond the Tropes of Modernity* (pp.89-102). Abingdon: Routledge.

_SHAPIRO, Gary. (1995). *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel*. Berkeley: University of California Press.

_SIIPI, Helena*Ethics & The Environment, Indiana University Press*. (Spring, 2008). Dimensions of Naturalness., 13(1), 71-103. DOI: https://doi.org/10.1353/een.0.0001.

_SILVA, Raquel Henriques. (2001). Alberto Carneiro: os corpos da escultura. In PEREIRA, Cecilia (Coord.), *Alberto Carneiro* (pp. 24-31). Santiago de Compostela, A Coruña: CGAC — Centro Galego de Arte Contemporânea.

_SILVA, Nilza. (2013). Subjetividade. In JACQUES, Maria da Graça Corrêa et. Al. (Org.). *Psicologia Social Contemporânea: Livro-texto*. (195-209) Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes. (Obra original publicada em 1998).

_SILVESTRE, Federico L. (Ed.). (2017). Presentaciòn: Paradójica 'extimidad' de la cabana. In TIBERGHIEN, Gilles A., *Notas sobre la cabaña* (Matías G. Rodríguez, Trad.) (pp. 9-20). Madrid: Biblioteca Nueva. (Obra original publicada em 2008)

_SIMONDON, Gilbert. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Margarita Martínez & Pablo Rodríguez, Trads.). Buenos Aires: Editora Prometeo Libros. (Obra original publicada em 1958)

_SLOTERDIJK, Peter. (2007). A Natureza por Fazer. O Tema Decisivo da Época Moderna. In CARDOSO, Rui Mota (Coord.), *Política. Crítica do Contemporâneo: Conferências Internacionais Serralves 2007* (pp. 103-128). Porto: Fundação Serralves.

_SMITHSON, Robert. (September, 1968). A Sedimentation of the Mind: Earth Projects. *ARTFORUM*, artguide, 7 (1), 44-50. Acedido a abril 26, 2025, em https://www.artforum.com/features/a-sedimentation-of-the-mind-earth-proposals-211045/.

_SMITHSON, Robert, **OPPENHEIM**, Dennis, **JENNEY**, Neil, **UECKER**, Günter, **HAACKE**, Hans, **LONG**, Richard **& LEAVITT**, Thomas W. (1969a). Earth (1969), Symposium at White Museum, Cornell University. In FLAM, Jack (Ed.) (1996), *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 177-187), Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

_SMITHSON, Robert **& NORVELL**, Patsy. (1969b), Fragments of an Interview with Patsy Norvell. In FLAM, Jack (Ed.) (1996), *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 192-195). Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

_SMITHSON, Robert. (1969c). Fragments of a Conversation, Edited by William C. Lipke. In FLAM, Jack (Ed.) (1996), *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 188-191), Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

_SMITHSON, Robert. (September, 1969d). Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan. *ARTFORUM*, artguide, 8 (1), 28-33. Acedido a abril 26, 2025, em https://www.artforum.com/features/incidents-of-mirror-travel-in-the-yucatan-210742/.

_SMITHSON, Robert, **HEIZER**, Michael, **OPPENHEIM**, Dennis, **BEAR**, Liza **& SHARP**, Willoughby. (1970a). Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson/Liza Bear and Willoughby Sharp (1970). In FLAM, Jack (Ed.) (1996), *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 242-252), Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

_SMITHSON, Robert **& TONER**, Paul. (1970b). Interview with Robert Smithson (1970), Edited by Paul Toner and Robert Smithson. In FLAM, Jack (Ed.) (1996), *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 234-241), Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

_SMITHSON, Robert. (1972a). The Spiral Jetty. In FLAM, Jack (Ed.) (1996), *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 143-153), Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

_SMITHSON, Robert **& PETTENA**, Gianni. (1972b). Conversati-

on in Salt Lake City, Interview with Gianni Pettena. In **FLAM**, Jack (Ed.) (1996), *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 297-300), Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

_SMITHSON, Robert **& CUMMINGS**, Paul. (1972c). Interview with Robert Smithson for Archives of American Art/Smithsonian Institution, Interview conducted by Paul Cummings, July 14 and 1972. In **FLAM**, Jack (Ed.) (1996), *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 270-296), Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

_SMITHSON, Robert **& SKY**, Alison. (1973). Entropy made visible, Interview with Alison Sky. In **FLAM**, Jack (Ed.) (1996), *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 301-309), Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

_SOBERMAN, Daniela **& WILLIAMS**, Pat. (2025). Duelling Reviews: Joseph Beuys at the Broad. *Artillery: Reviews*. Acedido a maio 14, 2025, em https://artillerymag.com/duelling-reviews-joseph-beuys/.

_SOFFIATI, Arthur. (jul./dez. 2008). Algumas palavras sobre uma teoria da eco-história. *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, 18, 13-26. **DOI:** https://doi.org/10.5380/dma.v18i0.13420.

_SOLIN, Serena. (October, 2022). *Asphalt Rundown*. Acedido a abril 12, 2024, em https://holtsmithsonfoundation.org/asphalt-rundown-0.

_SOLNIT, Rebecca. (2001). *Wanderlust: A History of Walking*. London: Penguin Books. (Obra original publicada em 2000)

_SONFIST, Alan. (2025a). *Pool of Virgin Earth (1975)*. Acedido a março 29, 2025, em https://www.alansonfiststudio.com/install/pool-of-virgin-earth.

_SONFIST, Alan. (2025b). *Time Landscape (1965-Present)*. Acedido a março 29, 2025, em https://www.alansonfiststudio.com/install/time-landscape.

_SONFIST, Alan. (2025c). *Circles of Time (1986)*. Acedido a março 29, 2025, em https://www.alansonfiststudio.com/install/circles-of-time.

_SOPER, Kate. (1995). *What is Nature?*. New Jersey: Wiley-Blackwell.

_SPECTOR, Nancy. (1995). *Robert Smithson: Yucatan Mirror Displacements (1-9)*. Acedido a março 22, 2024, em https://www.guggenheim.org/artwork/5322.

_SPECTOR, Nancy. (2025). *Peter Fischli and David Weiss, Untitled (Flowers)*. Acedido a agosto 25, 2025, em https://www.guggenheim.org/artwork/5320.

_SPIRN, Anne Whiston. (1996). Constructing Nature: The Legacy of Frederick Law Olmsted. In CRONON, William (Ed.) (1996), *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature* (pp. 69-90). New York: Norton.

_STEDELIJK. (2020). *Nam June Paik: The Future is Now*. Acedido a agosto 15, 2025, em https://www.stedelijk.nl/en/news/nam-june-paik-future-now-2.

_STEDMAN, Nancy **& DITLEA**, Steve. (August, 1996). Thriving Community Is Seeded By Tele-Gardening on the Web, *The New York Times*. Acedido a agosto 31, 2025, em https://web.archive.org/web/19980203215817/http://telegarden.aec.at/html/nyt.html.

_STEFFEN, Will, **GRINEVALD**, Jacques, **CRUTZEN**, Paul J. **& McNEILL**, John. (March, 2011). The Anthropocene: Conceptual and historical perspectives. *Philosophical Transactions of The Royal Society: A Mathematical, Physical & Engineering Sciences*, 369, 842-867. **DOI:** https://doi.org/10.1098/rsta.2010.0327.

_STEIL, Carlos Alberto **& CARVALHO**, Isabel Cristina de Moura. (Abril, 2014). Epistemologias ecológicas: delimitando um conceito. *Mana*, Rio de Janeiro, 20 (1), 163- 183. **DOI:** https://doi.org/10.1590/S0104-93132014000100006.

_STRANG, Veronica. (1997). *Uncommon Ground: Cultural Landscapes and Environmental Values*. Oxford: Berg.

_STRATHERN, Marilyn. (1992). *After Nature: English Kinship in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press.

_STRÖBELE, Ursula. (2020). *Hans Haacke: Art, Nature, Politics*. Mönchengladbach: Museum Abteiberg. Acedido a julho 14, 2025, em https://museum-abteiberg.de/wp-content/uploads/2020/07/2020_06_04_Raumtexte-Hans-Haacke_DINA4_EN.pdf.

_STRUTH, Thomas. (2025). New Pictures from Paradise. *Thomas Struth: Photographs 1978-2010*. Acedido a agosto 20, 2025, em http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/new_pictures_from_paradise/index.html#.

_SUDERBURG, Erika (Ed.). (2000). Introduction: On Installation and Site Specificity. In *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art* (pp. 1-22). Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.

_SULLIVAN, Marin R. (November, 2019). *Transient Materiality: Robert Smithson's 'Cayuga Salt Mine Project'*. Acedido a março 14, 2024, em https://holtsmithsonfoundation.org/transient-materiality-robert-smithsons-cayuga-salt-mine-project.

_SWENSON, Kirsten. (October, 2023). *'The Last Non-site': Nonsite, Site Uncertain, Politics, and Prehistory*. Acedido a março 14, 2024, em https://holtsmithsonfoundation.org/last-nonsite-nonsite-site-uncertain-politics-and-prehistory.

_TATE MODERN. (2019). *Nam June Paik: Exhibition Guide*. Acedido a agosto 15, 2025, em https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/nam-june-paik/exhibition-guide.

_TEAMLAB. (2001). Ultrasubjective Space, *teamLab*, Concepts. Acedido a setembro 23, 2025, em https://www.teamlab.art/pt/concept/ultrasubjective-space/.

_TEAMLAB. (2022). Autonomous Abstraction. *teamLab*, Works – Art. Acedido a setembro 23, 2025, em https://www.teamlab.art/pt/w/autonomous_abstraction/.

_TEAMLAB. (2025a). *#teamLabPhenomena*. Acedido a setembro 23, 2025, em https://www.teamlab.art/e/phenomena/.

_TEAMLAB. (2025b). Levitation Void, *teamLab*, Works – Art. Acedido a setembro 23, 2025, em https://www.teamlab.art/pt/w/levitationvoid/.

_TEUTA, Angelica. (2010). Inner Forest/Bosque para espácio interior. *WordPress*, Artworks/trabajos. Acedido a setembro 6, 2025, em https://ateuta.wordpress.com/artworkstrabajos/bosqueinterior/.

_TEUTA, Angelica. (2013). *Re Place/Re Quest*. Acedido a setembro 6, 2025, em http://angelicateuta.com/projects/project/re-place/.

_TEUTA, Angelica. (2014). *All that is left is this rock to sit on*. Acedido a setembro 6, 2025, em http://angelicateuta.com/projects/project/all-that-is-left-is-this-rock-to-sit-on/.

_TEZUKA, Miwako. (2020). A Vast Ocean, a Boundless Sky: The Digital Liberation of teamLab. In OEN, Karin & JACOBSON, Clare (2020), *teamLab: Continuity* (pp. 96-108). San Francisco: Asian Art Museum.

_THOMAS, Keith. (1988). *O homem e o mundo natural: Mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais, 1500-1800* (João Roberto Martins Filho, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1983)

_TIBERGHIEN, Gilles A. (2017). *Notas sobre la cabaña* (Matías G. Rodríguez-Mouriño, Trad.). Madrid: Biblioteca Nueva. (Obra original publicada em 2008)

_TIBERGHIEN, Gilles. A. (2020). A Cidade Nômada. In CARERI, Francesco, *Walkscapes: O caminhar como prática estética* (Frederico Bonaldo, Trad.) (pp. 17-22). Barcelona: GG. (Obra original publicada em 2002)

_TILLEY, Christopher. (1994). *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*. London: Berg.

_TISDALL, Caroline. (1979). *Joseph Beuys*. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum.

_TISDALL, Caroline. (1998). *Joseph Beuys: We go this way*. London: Violette Editions.

_TRIGG, David & **BAUMGARTNER**, Christiane. (2021). Christiane Baumgartner – interview: 'A good piece of work should not bore you; each time you look at it, there should be something else to discover'. *Studio International*, New York, USA. Acedido a agosto 23, 2025, em https://www.studiointernational.com/christiane-baumgartner-interview-good-work-should-not-bore-you-wish-you-were-here-cristea-roberts-london.

_TROTMAN, Nat. (2025). Ana Mendieta, Untitled: Silueta Series. *Guggenheim*, New York. Acedido a julho 19, 2025, em https://www.guggenheim.org/artwork/5221.

_TSING, Anna Lowenhaupt. (2019). *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno* (Thiago Mota Cardoso et. al., Trads.). Brasília: IEB Mil Folhas.

_TUAN, Yi-Fu (2001). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minnesota, Minneapolis & London: University of Minnesota Press. (Obra original publicada em 1977)

_TUFNELL, Ben (Ed.). (2007). *Richard Long: Selected Statements & Interviews*. London: Haunch of Venison.

_TYLOR, Edward B. (1871). *Primitive Culture: Researches into the development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom. Vol. I*. London: John Murray, Albemarle Street.

_TWINCH, Richard **& TWINCH**, Cecilia. (2016). The Field of Light: Richard and Cecilia Twinch pay a visit to Bruce Munro's extraordinary art installation at Uluru. *Beshara Magazine*, Arts & Literature. Acedido a setembro 15, 2025, em https://besharamagazine.org/arts-literature/the-field-of-light/.

_VALSASSINA, Joana. (2021). Linhas de Vento. In LEAL, Gisela, PINTO, Carlos (Coords.), DALE, Martin & ELLIOT, John (Trads.), *Linhas de Vento: Percursos Artísticos na Natureza, Obras da Coleção de Serralves* [Catálogo] (pp. 6-16). Chaves: MACNA – Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso & Porto: Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea.

_VAZ-PINHEIRO, Gabriela. (2022). Alberto Carneiro: A Natureza em Movimento. *Contemporânea*, Ed. 01-02-03. Acedido a julho 31, 2025, em https://contemporanea.pt/edicoes/01-02-03-2022/alberto-carneiro-natureza-em-movimento.

_VERGNE, Philippe. (2021). *Serralves in Talks: Ai Wei Wei: Entrelaçar* [Vídeo, ep. 3]. Acedido a dezembro 8, 2025, em https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/2107-ai-Weiwei-entrelacar/.

_VOGEL, Steven. (2015). *Thinking like a Mall: Environmental Philosophy after the End of Nature.* Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press.

_WHITEHEAD, Alfred North. (1994). *O Conceito de Natureza* (Julio B. Fischer, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada em 1920)

_WAGNER, Roy. (1981). *The Invention of Culture.* Chicago: University of Chicago Press. (Obra original publicada em 1975)

_WANNER, Maria C. A. (2010). *Paisagens Sígnicas: Uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas.* Salvador, Bahia: EDUFBA.

_WATSON, Kay. (June, 2015). Visual Analysis: Orogenesis by Kay Watson, *New York Photography Diary*. Acedido a agosto 28, em https://ny-photography-diary.com/visual-analysis-orogenesis-by-kay-watson/.

_WATT, TJ. (2025). *TJ Watt Conservation Photographer*. Acedido a novembro 26, 2025, em https://www.tjwatt.com/about.

_WILLIAMS, Raymond. (1960). *Culture and Society*. Garden City, New York: Anchor Books. (Obra original publicada em 1958)

_WILLIAMS, Raymond. (1980). Ideas of Nature. In *Problems in Materialism and Culture* (pp. 67-85). London: Verso.

_WILSON, Alexander. (1992). *The Culture of Nature: North American Landscape from Disney to the Exxon* Valdez. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers.

_WISNIK, Guilherme. (2018). *Dentro do nevoeiro: Arquitetura, arte e tecnologias contemporâneas.* São Paulo: Ubu Editora.

_WOHLLEBEN, Peter. (2016). *A Vida Secreta das Árvores: O que sentem, como comunicam – a descoberta de um mundo misterioso* (João Henriques, Trad.) (1ª ed.). Lisboa: Editora Pergaminho. (Obra original publicada em 2015)

_WOLFF, Denise. (2005). Joan Fontcuberta: Landscape Without Memory, *Photo-eye Bookstore*. Acedido a agosto 28, 2025, em https://www.photoeye.com/bookstore/citation/AP.509.

_ZWIRNER, David. (2025). *jpegs.* Acedido a agosto 23, 2025, em https://www.davidzwirner.com/artists/thomas-ruff/survey/jpegs.

Índice de Imagens

Fig. 1 Peter Fischli & David Weiss, *Rock on Top of Another Rock* (2010-2013), Vista geral da instalação, Serpentine Gallery, Londres, Inglaterra. © Peter Fischli & David Weiss; Fotografia: 2013 Morley von Sterberg. Disponível em https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/fischli-weiss-rock-top-another-rock/.

Fig. 2 Michael Heizer, *Isolated Mass/Circumflex, no. 9 of the Nine Nevada Depressions* (1968), Escavação, 36,57 x 3,65 x 0,3 m, Massacre Dry Lake, Nevada (detiorado), EUA. © Comissariado: Robert Scull; Cortesia: Xavier Fourcade, Nova Iorque, EUA. Disponível em BEARDSLEY, John. (2006). *Earthworks and beyond* (4ª ed.) (p. 14). New York & London: Abbeville Press. (Obra original publicada em 1984)

Fig. 3 Richard Long, *Walking a Line in Peru* (1972), Peru. © Fotografia: Richard Long. Disponível em BEARDSLEY, John. (2006). *Earthworks and beyond* (4ª ed) (p. 40). New York & London: Abbeville Press. (Obra original publicada em 1984)

Fig. 4 Christo & Jeanne-Claude, *Wrapped Coast, One Milion Square Feet* (1968-1969), Little Bay, Sydney, Austrália. © 1969 Christo and Jeanne-Claude Foundation, Nova Iorque, EUA & J. Paul Getty Trust; Fotografia: Shunk-Kender. Disponível em https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-coast/.

Fig. 5 Hans Haacke, *Grass Grows* (1967-1969), Vista geral da exposição *Earth Art* (1969), Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca, Nova Iorque, EUA. © Fotografia: Hans Haacke / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA; Cortesia: Hans Haacke & Paula Cooper Gallery, Nova Iorque, EUA. Disponível em https://flash---art.com/article/hans-haacke-new-museum-new-york/.

Fig. 6 Hamish Fulton, *No Darkness* (1979), Fotografia a preto e branco sobre papel e transferência de letras, 137,2 x 109,9 cm, Tate Modern, Londres, Inglaterra. Disponível em https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-no-darkness-p07382.

Fig. 7 Hamish Fulton, *Slioch Hilltop Cairn/Circling Buzzards* (1980), Fotografia a preto e branco sobre papel e transferência de letras, 118,1 x 87 cm, Tate Modern, Londres. Disponível em https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-slioch-hilltop-cairn-circling-buzzards-p07383.

Fig. 8 Joseph Beuys, *Mooraktion (Bog Action)* (18 de Agosto de 1971), Fotografia a preto e branco, Eindhoven, Países Baixos. © Fotografia: Gianfranco Gorgoni. Disponível em https://www.gianfrancogorgoni.com/international-artists/joseph-beuys.

Fig. 9 Christiane Baumgartner, *Wald bei Colditz I* (Kat. Ed. 198-1) (2014), Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 90 x 120 cm (imagem), 110 x 140 cm (papel). © Christiane Baumgartner. Disponível em https://www.christiane-baumgartner.com/wald_bei_colditz.html.

Fig. 10 Christiane Baumgartner, *Wald bei Colditz II* (2014), (Kat. Ed. 198-2), Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 90 x 120 cm (imagem), 110 x 140 cm (papel). © Christiane Baumgartner. Disponível em https://www.christiane-baumgartner.com/wald_bei_colditz.html.

Fig. 11 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Processo manual de impressão *in situ*, Registo fotográfico da ação, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 12 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories_ 29.04.2022* (2022). Processo manual de impressão *in situ*, Registo fotográfico da ação, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 13 Maria Regina Ramos, Levantamento fotográfico da Mata Nacional do Camarido, Caminha (Portugal), em janeiro de 2023 – num período marcado por fenómenos de chuvas extremas que alagaram cerca de *55%* dos seus 164 hectares de floresta, retratando um estado progressivo de impermeabilização do solo que se estendeu durante vários meses até voltar a conseguir atingir a sua total absorção. © Fotografia da autora.

Fig. 14 Maria Regina Ramos, Levantamento fotográfico da Mata Nacional do Camarido, Caminha (Portugal), em janeiro de 2023 – num período marcado por fenómenos de chuvas extremas que alagaram cerca de *55%* dos seus 164 hectares de floresta, retratando um estado progressivo de impermeabilização do solo que se estendeu durante vários meses até voltar a conseguir atingir a sua total absorção. © Fotografia da autora.

Fig. 15 Maria Regina Ramos, Levantamento fotográfico de algumas das ações de reflorestação da Mata Nacional do Camarido, Caminha (Portugal), em março de 2024, após limpezas intensivas, ao abrigo do plano de gestão e reestruturação aprovado em 2011 pelo ICNF – Instituto de Conservação da Natureza e das Florestas. © Fotografia da autora.

Fig. 16 Maria Regina Ramos, Levantamento fotográfico de algumas das ações de limpeza intensivas levadas a cabo em outubro de 2023 na Mata Nacional do Camarido, Caminha (Portugal), ao abrigo do plano de gestão e reestruturação aprovado em 2011 pelo ICNF – Instituto de Conservação da Natureza e das Florestas. © Fotografia da autora.

Fig. 17 *Geoglifos do Acre*, Desenhos geométricos esculpidos no coração da floresta amazónica, descobertos no interflúvio dos rios Acre, Iquiry e Abunã, na tríplice divisa Amacro – Amazonas, Acre, Rondônia – datados de 2000 a 2500 a. C., que atestam a existência da chamada *Civilização Aquiry*, Sudoeste da Amazónia, Brasil. © Fotografia: Diego Lourenço Gurgel. Disponível em https://ovaradouro.com.br/aquiry-uma-civilizacao-na-floresta/.

Fig. 18 Primeiras fotografias aéreas conhecidas de localização de estruturas arqueológicas em Inglaterra – *Stonehenge*, Condado de Wiltshire, Planície de Salisbury -, tiradas a partir de um balão cativo da *Royal Engineers* pelo 2º Tenente Philip Henry Sharpe no verão de 1906. Disponível em https://www.sarsen.org/2013/07/first-balloon-aerial-photo-of.html.

Fig. 19 *Stonehenge*, Estrutura megalítica pré-histórica erguida entre 3000 e 1500 a. C., constituída por círculos concêntricos de pedras com até *5* metros de altura e quase *50* toneladas de peso, situada no sul de Inglaterra, no Condado de Wiltshire, na Planície de Salisbury, cuja disposição encontra-se orientada para captar os raios solares do nascer do sol no solstício de verão e o pôr-do-sol no solstício de inverno. © Fotografia: Bill Edwards. Disponível em https://www.billedwardsphotography.com/portfolio/G00000oJQhJW_VBs.

Fig. 20 *Linhas de Nazca,* Grupo de geoglifos colossais feitos pela *Cultura Nazca* entre *500* a. C. e *500* d. C. no solo do deserto de Sechura, no sul do Peru, através de depressões ou incisões rasas no solo, removendo seixos e deixando exposto pó de núcleos de terra diferentes. © Fotografia: Jon Arnold Images Ltd/Alamy Stock Photo. Disponível em https://edition.cnn.com/travel/article/nazca-lines-peru-visit/index.html.

Fig. 21 *Linhas de Nazca,* Desenho da árvore observado de perto em junho de 2016, no solo do deserto de Sechura, no sul do Peru. © Fotografia: Renan, Mundo sem fim. Disponível em https://mundosemfim.com/conhecendo-as-linhas-de-nasca-sem-gastar-quase-nada/.

Fig. 22 *Linhas de Nazca,* Pormenor de uma das incisões observada de perto em junho de 2016, no solo do deserto de Sechura, no sul do Peru. © Fotografia: Renan, Mundo sem fim. Disponível em https://mundosemfim.com/conhecendo-as-linhas-de-nasca-sem-gastar-quase-nada/.

Fig. 23 *Geoglifos do Acre*, Desenhos geométricos esculpidos no coração da floresta amazónica, descobertos no interflúvio dos rios Acre, Iquiry e Abunã, na tríplice divisa Amacro – Amazonas, Acre, Rondônia – datados de 2000 a 2500 a. C., que atestam a existência da chamada *Civilização Aquiry*, Imagens captadas durante um sobrevoo nos estados do Acre e Amazonas em maio de 2025, Sudoeste da Amazónia, Brasil. © Fotografia: Diego Lourenço Gurgel. Disponível em https://ovaradouro.com.br/aquiry-uma-civilizacao-na-floresta/.

Fig. 24 *Great Serpent Mound*, Maior exemplar do mundo documentado de um *montículo-efígie* construído pelas antigas culturas indígenas americanas do Ohio com cerca de 411 metros de comprimento, 1,2 a 1,5 metros de altura e 6 a 7,6 metros de largura, localizado na meseta de Serpent Mount Crater no Condado de Adams, Ohio, EUA. Com uma forma sinuosa, representando uma serpente com a cauda enrolada, foi descoberta e cartografada em 1846 por parte de Ephraim G. Squier e Edwin H. Davis. Apesar de não ter sido possível atribuir este memorial a uma cultura específica, foram identificados indícios (e.g. presença de túmulos nas proximidades) da *Cultura Adena* que floresceu à 800 a. C. Esta teoria sobre a origem do sítio arqueológico foi aceite até que uma escavação em 1991 utilizou a datação por radiocarbono obtida a partir de amostras da efígie, combinadas com análises estilísticas da iconografia, para determinar que o monte tinha aproximadamente 900 anos, pertencendo, possivelmente, à *Cultura Fort Ancient* (1000-1500 d. C.). Porém, em 2014, outra equipa de arqueólogos apresentou novas datações por radiocarbono, sugerindo que foi construído pela *Cultura Adena* por volta de 300 a. C., sendo, por isso, necessárias mais pesquisas para esclarecer a idade do *Great Serpent Mound*. © Fotografia: Alvarez Photography. Dispo-nível em https://www.alvarezphotography.com/media/8e427f34-27ba-4169-af35-e44a06adb918-a-aerial-view-of-the-great-serpent-mound.

Fig. 25 Gilles Bruni & Marc Babarit, *The Lean-To: Building a Temporary Shelter for Peace and Protection in Any Season* (1995), Madeira, galhos de arvóre e barbante, 23 m (comp.) x *5* m (alt.) x 2-8 m (larg.), *Art and Nature Symposium*, Bic, Quebec, Canadá. © Fotografia: Cliches B/B; Gilles Bruni & Marc Babarit. Disponível em GRANDE, John K. (2004). *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists* (p. 28). Albany, New York: State University of New York Press.

Fig. 26 Gilles Bruni & Marc Babarit, *The Lean-To: Building a Temporary Shelter for Peace and Protection in Any Season* (1995), Madeira, galhos de arvóre e barbante, 23 m (comp.) x *5* m (alt.) x 2-8 m (larg.), *Art and Nature Symposium*, Bic, Quebec, Canadá. © Fotografia: Cliches B/B; Gilles Bruni & Marc Babarit. Disponível em GRANDE, John K. (2004). *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists* (p. 28). Albany, New York: State University of New York Press.

Fig. 27 Maria Regina Ramos, Levantamento fotográfico da Mata Nacional do Camarido, Caminha (Portugal), em janeiro de 2023 – num período marcado por fenómenos de chuvas extremas que alagaram cerca de *55%* dos seus 164 hectares de floresta, retratando um estado progressivo de impermeabi-

lização do solo que se estendeu durante vários meses até voltar a conseguir atingir a sua total absorção. © Fotografia da autora.

Fig. 28 Walter De Maria, *Las Vegas Piece* (1969), Geral: 4,828 km, 4 cortes rasos feitos pela lâmina de uma escavadora de quase 2 m de altura, formando um quadrado com lados de 800 metros, com 2 dos lados estendendo-se por mais 800 metros em cantos opostos, todos eles orientados de norte a sul ou de este a oeste no deserto central do Nevada (Tula Desert), EUA. © Fotografia: Gianfranco Gorgoni. Disponível em BEARDSLEY, John. (2006). *Earthworks and beyond* (4ª ed) (p. 18). New York & London: Abbeville Press. (Obra original publicada em 1984)

Fig. 29 Dennis Oppenheim, *Cancelled Crop stage of Directed Seeding/Cancelled Crop* (1969), Instalação temporária, Campo de trigo, ceifeira debulhadora, sementes e grãos, 154 x 267 m, Finsterwolde, Holanda. © Fotografia: Dennis Oppenheim. Disponível em BEARDSLEY, John. (2006). *Earthworks and beyond* (4ª ed) (p. 160). New York & London: Abbeville Press. (Obra original publicada em 1984)

Fig. 30 Charles Ross, *Star Axis* (iniciado em 1971), Terra, pedra e aço, Novo México, EUA. © Fotografia: Edward Ranney. Disponível em BEARDSLEY, John. (2006). *Earthworks and beyond* (4ª ed) (p. 38). New York & London: Abbeville Press. (Obra original publicada em 1984)

Fig. 31 Christo & Jeanne-Claude, *Running Fence*, (1972-1976), Ganchos, postes, cabos de aço e tecido de náilon, 5,48 m (alt.) x 39,428 km (comp.), Duração: 14 dias, Condados de Sonoma e Marin, Califórnia, EUA. © Fotografia: Wolfgang Volz. Disponível em BEARDSLEY, John. (2006). *Earthworks and beyond* (4ª ed) (pp. 32-33). New York & London: Abbeville Press. (Obra original publicada em 1984)

Fig. 32 Nancy Holt, *Sun Tunnels* (1973-1976), 4 tunéis de cimento, 5,48 m (comp.) x 2,74 m (diâm.) cada, Lucin, Utah, EUA. © Fotografia: Nancy Holt. Disponível em BEARDSLEY, John. (2006). *Earthworks and beyond* (4ª ed) (p. 35). New York & London: Abbeville Press. (Obra original publicada em 1984)

Fig. 33 Nancy Holt, *Sun Tunnels* (1973-1976), Vista do interior de um dos túneis, Lucin, Utah, EUA. © Fotografia: Nancy Holt. Disponível em BEARDSLEY, John. (2006). *Earthworks and beyond* (4ª ed) (p. 35). New York & London: Abbeville Press. (Obra original publicada em 1984)

Fig. 34 Bill Vazan, *Outlickan Meskina (Map for Caribou Hunt)* (1980), *Site-specific*, Chicoutimi, Quebec, Canadá. © Fotografia: Bill Vazan. Disponível em GRANDE, John K. (2004). *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists* (p. 121). Albany, New York: State University of New York Press.

Fig. 35 Richard Long, *Hoggar Circle* (1988), Deserto do Sahara, Norte de África. © Fotografia: Richard Long. Disponível em http://www.richardlong.org/sculptures.html.

Fig. 36 Richard Long, *Circle in Africa* (1978), Mulanje Mountain Malawi, África. © Fotografia: Richard Long. Disponível em http://www.richardlong.org/sculptures.html.

Fig. 37 Richard Long, *A Line in Bolivia* (1981), Bolívia. © Fotografia: Richard Long. Disponível em BEARDSLEY, John. (2006). *Earthworks and beyond* (4ª ed.) (p. 41). New York & London: Abbeville Press. (Obra original publicada em 1984)

Fig. 38 Walter De Maria, *The Lightning Field* (1974-1977), Postes de aço inoxidável, 6 m (alt.), Geral: 1,609 km x 1,005 km, Novo México, EUA. © Fotografia: John Cliett; Coleção: Dia Art Foundation, Nova Iorque, EUA. Disponível em BEARDSLEY, John. (2006). *Earthworks and beyond* (4ª ed) (pp. 60-61). New York & London: Abbeville Press. (Obra original publicada em 1984)

Fig. 39 Walter De Maria, *The Lightning Field* (1974-1977), Postes de aço inoxidável, 6 m (alt.), Geral: 1,609 km x 1,005 km, Novo México, EUA. © Fotografia: John Cliett; Coleção: Dia Art Foundation, Nova Iorque, EUA. Disponível em BEARDSLEY, John. (2006). *Earthworks and beyond* (4ª ed) (pp. 60-61). New York & London: Abbeville Press. (Obra original publicada em 1984)

Fig. 40 Christo & Jeanne-Claude, *Wrapped Trees* (1997-1998), Fondation Beyeler & Berower Park, Riehen, Suiça. © 1998 Christo and Jeanne-Claude Foundation, Nova Iorque, EUA; Fotografia: Wolfgang Volz. Disponível em https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-trees/.

Fig. 41 Richard Serra, *Shift* (1972), King City, Ontário, Canadá. © Fotografia: Simon Rabyniuk & Pooya Aledvood. Disponível em https://www.canadianarchitect.com/ecological-rehearsals-shift-toronto-ontario/.

Fig. 42 Fotograma do filme-documentário *A Shift in the Landscape* (2016) de Simone Estrin, mostrando a obra *Shift* (1972) de Richard Serra, localizada em King City, Ontário, Canadá. © Fotografia: Simone Estrin. Disponível em https://theimagecentre.ca/exhibition/simone-estrin-a-shift-in-the-landscape/.

Fig. 43 Robert Morris, *Observatorium* (1971), reconstruído em 1977, com aproximadamente 91,44 m (diâm.), Oostelijk Flevoland, Países Baixos. © Fotografia: Nieuw Land Erfgoed, Potuyt. Disponível em https://www.sleutelwerken.nl/kunstwerken/land-art-flevoland.

Fig. 44 Robert Morris, *Observatorium* (1971), reconstruído em 1977, com aproximadamente 91,44 m (diâm.), Oostelijk Flevoland, Países Baixos. © Fotografia: Gert Schutte. Disponível em https://www.sleutelwerken.nl/kunstwerken/land-art-flevoland.

Fig. 45 Robert Morris, *Untitled (Dirt)* (1968/2016), Composto de solo escuro, canos, pedaços de feltro e massa gelatinosa de graxa industrial espessa, Dia Beacon, Nova Iorque, EUA. © Fotografia: Bill Jacobson Studio, Nova Iorque, EUA. Disponível em https://diaart.org/program/past-programs/jcffrey-weiss-on-robert-morris-lecture-2016-10-08/year/2016.

Fig. 46 Robert Smithson, *The Bangor Quarry. Slate site in an uncontained condition before being contained in a Non-Site by Robert Smithson* (1968), publicado em *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, em setembro de 1968 na *ARTFORUM*, 7 (1), pp. 44-50. © Fotografia: Virginia Dwan. Disponível em https://www.artforum.com/features/a-sedimentation-of-the-mind-earth-proposals-211045/.

Fig. 47 Robert Smithson, *Non-Site (Slate from Bangor): Pennsylvania* (1968), Dwan Gallery, Nova Iorque, EUA. © Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA. Disponível em https://holtsmithsonfoundation.org/sedimentation-mind-earth-projects.

Fig. 48 Robert Smithson, *Photograph of Robert Smithson gathering slate in Bangor, Pennsylvania* (1968), Descrição: a fotografia mostra Smithson inclinando-se e enchendo um saco com pedaços de ardósia na Pedreira de Bangor, Pensilvânia, para uma das suas peças *nonsite* (*trabalho da terra* interior), Dimensões: 21 x 25 cm. © Fotografia: Autor não-identificado; Coleção: Robert Smithson & Nancy Holt papers, 1905-1987, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., EUA. Disponível em https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/photograph-robert-smithson-gathering-slate-bangor-pennsylvania-11611.

Fig. 49 Robert Smithson a colocar um espelho no interior da Mina de Sal Cayuga, localizada a seis quilómetros ao norte de Ithaca, na margem sudeste do Lago Cayuga, Nova Iorque, EUA. © Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA. Disponível em https://holtsmithsonfoundation.org/transient-materiality-robert-smithsons-cayuga-salt-mine-project.

Fig. 50 Robert Smithson, *Cayuga Salt Mine Project* (1969), Detalhe no interior da mina. © Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA. Disponível em https://holtsmithsonfoundation.org/transient-materiality-robert-smithsons-cayuga-salt-mine-project.

Fig. 51 Robert Smithson, *Cayuga Salt Mine Project* (1969), Instalação: mapas, fotografias, espelhos, sal-gema, Dimensões variadas, Vista geral da exposição *Earth Art*, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca, Nova Iorque, EUA. © Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA. Disponível em https://holtsmithsonfoundation.org/transient-materiality-robert-smithsons-cayuga-salt-mine-project.

Fig. 52 Robert Smithson, *Cayuga Salt Mine Project* (1969), Detalhe. © Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA. Disponível em https://holtsmithsonfoundation.org/transient-materiality-robert-smithsons-cayuga-salt-mine-project.

Fig. 53 Robert Smithson, *Cayuga Salt Mine Project* (1969), *Foto-escultura* - peça de canto de sal-gema com fotografias, Exposição *Earth Art* (1969), Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca, Nova Iorque, EUA. Disponível em https://grupaok.tumblr.com/post/183218547694/robert-smithson-photo-sculpture-in-the-exhibition.

Fig. 54 Robert Smithson, *Unknow, Fossil Quarry Mirror* (1969), Página retirada do catálogo da exposição *Land Art* (2ª ed.), publicado em 1970 sob a coordenação de Gerry Schum e Ursula Schum-Wevers, Fernsehgalerie Gerry Schum Television Gallery, Hanover, Alemanha. © Robert Smithson & Nancy Holt papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., EUA & Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA. Disponível em https://holtsmithsonfoundation.org/robert-smithsons-crystal-lattices-mapping-shapes-time.

Fig. 55 Robert Smithson, *Unknow, [Photograph of Fossil Quarry Mirror]* (1969), Fotografia gelatina de prata, 22 x 22 cm. © Robert Smithson & Nancy Holt papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., EUA & Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA. Disponível em https://holtsmithsonfoundation.org/robert-smithsons-crystal-lattices-mapping-shapes-time.

Fig. 56 Robert Smithson, *Rocks and Mirror Square II* (1971), Pedras de basalto e espelhos (36 x 122 cm cada), Dimensões gerais: 36 x 220 x 220 cm. © Coleção: National Gallery of Australia, Canberra, Austrália; Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA. Disponível em https://holtsmithsonfoundation.org/robert-smithsons-crystal-lattices-mapping-shapes-time.

Fig. 57 Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacements (1-9)* (1969), Fotografia, 1 de 9 impressões cromogénicas (for-

mato 126), 61 x 61 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, EUA. © Robert Smithson / VAGA, Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA. Disponível em https://www.facebook.com/guggenheimmuseum/posts/as-we-continue-to-stay-indoors-were-reflecting-on-an-artist-who-engaged-the-natu/10158233229653501/.

Fig. 58 Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacements (1-9)* (1969), Fotografia, 1 de 9 impressões cromogénicas (formato 126), 61 x 61 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, EUA. © Robert Smithson / VAGA, Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA. Disponível em https://www.facebook.com/guggenheimmuseum/posts/as-we-continue-to-stay-indoors-were-reflecting-on-an-artist-who-engaged-the-natu/10158233229653501/. https://www.guggenheim.org/artwork/5322.

Fig. 59 Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacements (1-9)* (1969), Fotografia, 7 de 9 impressões cromogénicas (formato 126), 61 x 61 cm (cada), Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, EUA. © Robert Smithson / VAGA, Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA. Disponível em https://www.facebook.com/guggenheimmuseum/posts/as-we-continue-to-stay-indoors-were-reflecting-on-an-artist-who-engaged-the-natu/10158233229653501/.

Fig. 60 Robert Smithson, *Ithaca Mirror Trail* (1969), Oito slides coloridos de 35 mm, Impressão Cibachrome sobre papel e mapa. © Coleção: Tate, Londres, Inglaterra; Holt/ Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA. Disponível em https://holtsmithsonfoundation.org/transient-materiality-robert-smithsons-cavuga-salt-mine-project.

Fig. 61 Robert Smithson, *The Spiral Jetty* (1970), Lama, rocha basáltica negra, água e cristais de sal precipitados, 457,2 x 4,6 m, Great Salt Lake, Utah, EUA. © Fotografia: Scott Stringham, 2009. Disponível em LOE, Hikmet Sidney. (2017). *The Spiral Jetty Encyclo: Exploring Robert Smithson's Earthwork through Time and Place* (s/p.). Salt Lake City: The University of Utah Press.

Fig. 62 Michael Heizer, *Double Negative* (1969-1970), Escavação, Vista da borda da obra, 457,2 x 15,24 x 9,14 m, Vale de Moapa, Mormon Mesa, perto de Overton, Nevada, EUA. © Museum of Contemporary Art, Los Angeles, EUA; Donativo: Virginia Dwan; Fotografia: Gianfranco Gorgoni. Disponível em BEARDSLEY, John (2006). *Earthworks and beyond* (4ª ed.) (p. 14). New York & London: Abbeville Press. (Obra original publicada em 1984)

Fig. 63 Michael Heizer, *Double Negative* (1969-1970), Vista do Google Maps, Latitude/Longitude 36° 36′ 19″ N 114° 21′ 00″ O, Vale de Moapa, Mormon Mesa, perto de Overton, Nevada, EUA. Disponível em http://doublenegative.tarasen.net/double-negative.

Fig. 64 Michael Heizer, *Double Negative* (1969-1970), Escavação, Vista aérea, 457,2 m x 15,24 m x 9,14 m, Vale de Moapa, Mormon Mesa, perto de Overton, Nevada, EUA. © Fotografia: Las Vegas Review-Journal, Nevada, EUA. Disponível em https://www.reviewjournal.com/entertainment/arts-culture/huge-outdoor-sculpture-was-dug-into-the-southern-nevada-desert-video/.

Fig. 65 Robert Smithson durante uma das suas visitas ao *Spiral Jetty* (1970), após a sua conclusão, Great Salt Lake, Utah, EUA. © Fotografia: Gianfranco Gorgoni. Disponível em LOE, Hikmet Sidney. (2017). *The Spiral Jetty Encyclo: Exploring Robert Smithson's Earthwork through Time and Place* (p. 86). Salt Lake City: The University of Utah Press.

Fig. 66 Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970), Fotogramas do filme (16 mm, cor e som; duração: 35 min.), Fotografias em três painéis, cada um contendo doze imagens com 66 x 111,76 cm, Great Salt Lake, Utah, EUA. © Coleção: Nasjonalmuseet, Oslo, Noruega. Disponível em LOE, Hikmet Sidney. (2017). *The Spiral Jetty Encyclo: Exploring Robert Smithson's Earthwork through Time and Place* (p. 22). Salt Lake City: The University of Utah Press.

Fig. 67 Richard Long, *A Line Made by Walking: England* (1967), Fotografia, Impressão em gelatina de prata sobre papel e grafite sobre cartão, 37,5 x 32,4 cm, Tate Modern, Londres, Inglaterra. © Fotografia: Richard Long. Disponível em https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149.

Fig. 68 Richard Long, *A Line in Scotland: Cul Mor* (1981), Cùl Mòr, Escócia. © Fotografia: Richard Long. Disponível em http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/scotline.html.

Fig. 69 Hamish Fulton, *Song Path: Scotland* (1992-1993), Impressão sobre papel, 62,6 x 93,4 cm, Tate Modern, Londres, Inglaterra. © Fotografia: Hamish Fulton. Dispo-nível em https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-song-path-p77622.

Fig. 70 Hamish Fulton, *Seven Winds: Scotland* (1985), Litografia sobre papel, 107 x 82,9 cm, Tate Modern, Londres, Inglaterra. © Fotografia: Hamish Fulton. Disponível em https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-seven-winds-scotland-1985-p77421.

Fig. 71 Hamish Fulton, *The Pilgrim's Way* (1971), Fotografia a preto e branco, Impressão em gelatina de prata sobre papel e transferência de letras, 15 x 22,5 cm, Tate Modern, Londres, Inglaterra. © Fotografia: Hamish Fulton. Disponível em https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-the-pilgrims-way-t07995.

Fig. 72 Hamish Fulton, *France on the Horizont* (1975), Fotografia a preto e branco sobre papel e transferência de letras, 102 x 122 cm, Tate Modern, Londres, Inglaterra. © Fotografia: Hamish Fulton. Disponível em https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-france-on-the-horizon-t03268.

Fig. 73 Hamish Fulton, *Sacred Magpie: Alberta* (1999), Trabalho de parede fotográfico, Dimensões variáveis, Annely Juda Fine Art, Londres, Inglaterra. © Coleção: Hamish Fulton; Cortesia: Annely Juda Fine Art, Londres, Inglaterra & Hamish Fulton. Disponível em GRANDE, John K. (2004). *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists* (p. 137). Albany, New York: State University of New York Press.

Fig. 74 Hamish Fulton, *32 Walks* (1971-2012), Impressão de tinta de arquivamento, 72 x 67 cm, Galleri Riis, Oslo, Noruega. © Fotografia: Hamish Fulton. Disponível em https://galleririis.com/viewing-room/5.

Fig. 75 Hamish Fulton, *Humming Heart* (1983), Fotogravura, 61 x 47,5 cm, MoMa - The Museum of Modern Art, Nova Iorque, EUA. © Fotografia: Hamish Fulton. Disponível em https://www.moma.org/collection/works/91465?artist_id=2033&page=1&sov_referrer=artist.

Fig. 76 Richard Long, *A Line the Length of a Straight Walk from the Bottom to the Top of Silbury Hill* (1970), Vista geral da exposição realizada em 1971 na Whitechapel Gallery, Londres, Inglaterra. © Cortesia: Whitechapel Gallery Archive. Disponível em https://www.whitechapelgallery.org/about/blog/richard-long-whitechapel-gallery-pictures/.

Fig. 77 Richard Long, *Nomad Circle: Mongolia,* (1996), Mongólia. © Fotografia: Richard Long. Disponível em http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/nomad.html.

Fig. 78 Richard Long, Em primeiro plano *Virginia Line* (2020), disposta no chão da galeria, composta por ardósia recolhida no estado americano de Virgínia; Em segundo plano, *River Avon Mud Line* (2020), executada diretamente sobre a parede a partir de lama recolhida nas margens do rio Avon, localizado em Bristol, Inglaterra. Vista geral da exposição *Richard Long: From a rolling stone to now* (2020), Lisson Gallery, Nova Iorque, EUA. © Fotografia: Lisson Gallery, Nova Iorque, EUA. Disponível em https://www.lissongallery.com/exhibitions/richard-long-from-a-rolling-stone-to-now.

Fig. 79 Richard Long, *A Day's Walk Across Dartmoor* (2000-2015), *Obra-texto* que documenta duas viagens com quinze anos de intervalo: uma atravessando o seu protótipo local de paisagem pantanosa – Dartmoor –, e a outra um passeio diário de bicicleta de 190 quilómetros entre Londres e Bristol, 105,4 x 156 cm. © Fotografia: Lisson Gallery, Nova Iorque, EUA. Disponível em https://www.lissongallery.com/exhibitions/richard-long-from-a-rolling-stone-to-now.

Fig. 80 Richard Long, *A Rolling Stone: Oregon* (2001), feita durante uma caminhada de quinze dias na área de *Three Sisters Wilderness*, em Oregon, Fotografia e texto, 83,5 x 114 cm. © Fotografia: Lisson Gallery, Nova Iorque, EUA. Disponível em https://www.lissongallery.com/exhibitions/richard-long-from-a-rolling-stone-to-now.

Fig. 81 Hamish Fulton, *Walking on and off the Path* (2017), Caminhada em grupo efetuada junto à barragem de Riaño, que contou com a participação de 162 pessoas, Duração: 1h, Fundação Cerezales Antonino y Cinia, Cerezales del Condado, León, Espanha. © Fotografia: Fundação Cerezales Antonino y Cinia, Cerezales del Condado, León, Espanha. Disponível em https://fundacioncerezalesantoninovcinia.org/actividad/caminatas-hamish-fulton/.

Fig. 82 Robert Smithson, *Broken Circle/Spiral Hill* (1971), Emmen, Países Baixos. *Broken Circle*: Água, areia e pedra, Dimensões: 42,6 m de diâmetro, canal: 3,6 m de largura, 3-4,5 m de profundidade; *Spiral Hill*: Terra, solo superficial e areia, Dimensões: 22,9 m de diâmetro na base. © Fotografia: Nancy Holt. Disponível em LOE, Hikmet Sidney. (2017). *The Spiral Jetty Encyclo: Exploring Robert Smithson's Earthwork through Time and Place* (p. 99). Salt Lake City: The University of Utah Press.

Fig. 83 Robert Smithson e Nancy Holt no *Broken Circle* (1971), Emmen, Países Baixos, durante uma das suas visitas ao *site* em 1971. © Fotografia: Jan Niks, 1971. Disponível em ARKESTEIJN, Roel. (2011). *Robert Smithson in Emmen. Broken Circle/Spiral Hill Revisited* [Catálogo] (p. 10). Dentre: Centrum Beeldende Kunst Emmen.

Fig. 84 Robert Smithson no *Broken Circle* (1971), Emmen, Países Baixos, pouco depois da sua conclusão. © Fotografia: Robert Smithson; Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA. Disponível em https://holtsmithsonfoundation.org/broken-circle-spiral-hill.

Fig. 85 Robert Smithson no topo de *Spiral Hill* (1971), Emmen, Países Baixos, em junho de 1971. © Fotografia: Jan Niks, 1971. Disponível em ARKESTEIJN, Roel. (2011). *Robert Smithson in Emmen. Broken Circle/Spiral Hill Revisited* [Catálogo] (p. 2). Dentre: Centrum Beeldende Kunst Emmen.

Fig. 86 Robert Smithson, *Amarillo Ramp* (1973), Dimensões: 42,7 m de diâmetro, nível do solo até 4,6 m de altura, Tecovas Lake, Amarillo, Texas, EUA. © Fotografia: Gianfranco Gorgoni; Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA.

Disponível em https://holtsmithsonfoundation.org/amarillo-ramp.

Fig. 87 Robert Smithson, *Asphalt Rundown* (1969), Evento Escultural, Roma, Itália. © Fotografia: Robert Smithson; Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA. Disponível em https://holtsmithsonfoundation.org/asphalt-rundown-0.

Fig. 88 Robert Smithson, *Nonsite, Site Uncertain* (1968), Carvão cannel, aço e esmalte, 38,1 × 228,6 × 228,6 cm, Vista geral da instalação na Dwan Gallery, Nova Iorque, EUA, 1969. © Coleção: Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, Dr. & Mrs. George Kamperman Fund, New Endowment Fund; Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA. Disponível em https://holtsmithsonfoundation.org/last-nonsite-nonsite-site-uncertain-politics-and-prehistory.

Fig. 89 Robert Smithson, *King Kong Meets the Gem of Egypt* (1972), Colagem e grafite sobre papel, 26,7 x 45,7 cm. © Coleção: IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana, Valencia, Espanha; Holt/Smithson Foundation, Santa Fé, Novo México, EUA / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA. Disponível em https://holtsmithsonfoundation.org/last-nonsite-nonsite-site-uncertain-politics-and-prehistory.

Fig. 90 Christo & Jeanne-Claude, *Surrounded Islands* (1980-1983), Baía de Biscayne, Great Miami, Flórida, EUA. © 1983 Christo and Jeanne-Claude Foundation, Nova Iorque, EUA; Fotografia: Wolfgang Volz. Disponível em https://christojeanneclaude.net/artworks/surrounded-islands/.

Fig. 91 *A Postmodernist garden?* Jardim de Clifford Davis fotografado e apresentado no livro *Eccentric Gardens* (1991) de Jane Owens, consistindo em filas e filas de patinhos de borracha e margaridas de plástico a flutuar num mar de relva sintética verde. © Clifford Davis & Jane Owens. Disponível em ROSS, Stephanie. (1998). *What Gardens Mean* (p. 153). Chicago & London: The University of Chicago Press.

Fig. 92 *Niagara Falls* em junho de 1969, após secarem, ficando reduzidas a pouco mais do que um fio de água durante uma das suas operações de conservação mais dramáticas, que obrigaram a desviar as cataratas durante vários meses para a construção de uma barragem temporária de rocha e de terra para reforçar as suas partes mais frágeis, proporcionando aos visitantes uma oportunidade invulgar de ver a sua face rochosa normalmente escondida pela água, Nova Iorque, EUA. © Fotografia: AP Photo. Disponível em https://www.accuweather.com/en/weather-news/niagara-falls-was-shut-off-in-1969/1797179.

Fig. 93 Túnel de 670 metros construído há mais de um século, escavado na rocha do lado canadiano, para o uso de uma central elétrica dedicada à exploração de energia hidroelétrica gerada a partir das água poderosas do rio Niágara que operou de 1905 até 2006, quando foi desativada definitivamente. © Fotografia: Niagara Parks. Disponível em https://cnnportugal.iol.pt/cataratas-do-niagara/niagara/construido-ha-mais-de-100-anos-so-agora-foi-aberto-ao-publico-este-tunel-atravessa-as-cataratas-do-niagara/20221105/636558520cf2f9a86ebe37da.

Fig. 94 Alan Sonfist, *Pool of Virgin Earth* (1975), Pedra, argila e terra, 15,24 m (diâmetro), Lewiston, Nova Iorque, EUA. © Fotografia: Alan Sonfist. Disponível em https://www.alansonfistst udio.com/install/pool-of-virgin-earth.

Fig. 95 Alan Sonfist, *Time Landscape in the Future* (2000), Acrílico sobre tela, 91,44 x 91,44 cm. © Fotografia: Alan Sonfist. Disponível em https://www.alansonfistst udio.com/paint/time-landscape.

Fig. 96 Alan Sonfist, *Time Landscape* (1965-), Árvores indígenas, terra & prado aberto, 13,71 x 60,96 m, Nova Iorque, EUA. © Fotografia: Alan Sonfist. Disponível em https://www.alansonfistst udio.com/install/time-landscape.

Fig. 97 Alan Sonfist, *Time Landscape* (1965-), Árvores indígenas, terra & prado aberto, 13,71 x 60,96 m, Nova Iorque, EUA. © Fotografia: Alan Sonfist. Disponível em https://www.alansonfistst udio.com/install/time-landscape.

Fig. 98 Alan Sonfist, *Circles of Time* (1986), Árvores, pedras, esculturas de bronze e paisagem natural, 60,96 m (diâmetro), Villa Fattoria di Celle, Pistoia, Toscana, Itália. © Fotografia: Alan Sonfist; Coleção: Villa Celle Art Spaces. Disponível em BEARDSLEY, John. (2006). *Earthworks and beyond* (4ª ed) (p. 161). New York & London: Abbeville Press. (Obra original publicada em 1984)

Fig. 99 Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon* (1981-1986), *Site-specific*, Plantas nativas e betão projetado, Dimensões: 5 quarteirões (aprox.), Vista geral do parque, Fair Park, Dallas, Texas, EUA. © Fotografia/Cortesia: Patricia Johanson. Disponível em https://patriciajohanson.com/projects/fair-park-lagoon.html.

Fig. 100 Patricia Johanson, *Saggitaria Platyphylla: Shoreline Stabilization (Fair Park Lagoon)* (1982), Desenho, Tinta e pastel sobre pergaminho fino, 76,2 x 91,44 cm. © Fotografia/Cortesia: Patricia Johanson. Disponível em https://glasstire.com/2017/10/02/the-fair-park-lagoon-and-the-fate-of-fair-park/.

Fig. 101 Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon* (1981-1986), *Site-specific*, Plantas nativas e betão projetado, Dimensões: 5 quarteirões (aprox.), Vista geral do parque em 2024, Fair Park, Dallas, Texas, EUA. © Fotografia: Plenty_Pen_8837. Disponível em https://www.reddit.com/r/Dallas/comments/1eemcau/took_some_photos_at_fair_park_today/?tl=it.

Fig. 102 Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon* (1981-1986), *Site-specific*, Plantas nativas e betão projetado, Dimensões: 5 quarteirões (aprox.), Vista aproximada – *Saggitaria Platyphylla*, Fair Park, Dallas, Texas, EUA. © Fotografia/Cortesia: Patricia Johanson. Disponível em https://glasstire.com/2017/10/02/the-fair-park-lagoon-and-the-fate-of-fair-park/.

Fig. 103 Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon* (1981-1986), *Site-specific*, Plantas nativas e betão projetado, Dimensões: 5 quarteirões (aprox.), Vista aproximada – *Saggitaria Platyphylla*, Fair Park, Dallas, Texas, EUA. © Fotografia/Cortesia: Patricia Johanson. Disponível em https://glasstire.com/2017/10/02/the-fair-park-lagoon-and-the-fate-of-fair-park/.

Fig. 104 Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon* (1981-1986), *Site-specific*, Plantas nativas e betão projetado, Dimensões: 5 quarteirões (aprox.), Vista aproximada – *Pteris Multifida*, Fair Park, Dallas, Texas, EUA. © Fotografia: Benjamin Hines; Cortesia: Nasher Sculpture Center. Disponível em https://hyperallergic.com/959841/patricia-johanson-who-sought-to-repair-ecosystems-marred-by-humans-dies-at-84/.

Fig. 105 Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon* (1981-1986), *Site-specific*, Plantas nativas e betão projetado, Dimensões: 5 quarteirões (aprox.), Vista aproximada – *Pteris Multifida*, Fair Park, Dallas, Texas, EUA. © Fotografia/Cortesia: Patricia Johanson. Disponível em https://www.honoringthefuture.org/climate-smarts/artist-to-know/patricia-johanson/.

Fig. 106 Mel Chin, *Revival Field* (1990-1993), Vista aérea fotografada em 1993, Plantas e cercas industriais num aterro de resíduos perigosos, 18,3 x 18,3 x 2,7 m (aprox.), Pig's Eye, Saint Paul, Minnesota, EUA. © Fotografia: David Schneider. Disponível em BEARDSLEY, John. (2006). *Earthworks and beyond* (4ª ed) (p. 171). New York & London: Abbeville Press. (Obra original publicada em 1984)

Fig. 107 Mel Chin, Projeto/estudo para o *Revival Field* (1990), Impressão sobre papel. © Coleção: Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, EUA. Disponível em https://walkerart.org/magazine/mel-chin-revival-field-peter-boswell-rufus-chaney-eco-art.

Fig. 108 Mel Chin, Maquete do *Revival Field* (1990), composta por solo, aço, latão, esmalte metálico, náilon, acrílico e técnicas mistas (20 x 112 x 112 cm), apresentada a propósito da exposição *Viewpoints: Mel Chin* realizada no outono de 1990 no Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, EUA, demonstrando a configuração circular real do plantio de *hiperacumuladores* aplicada no local. © Fotografia/Cortesia: Walker Art Center Library & Archives, Minneapolis, Minnesota, EUA. Disponível em https://walkerart.org/magazine/mel-chin-revival-field-peter-boswell-rufus-chaney-eco-art.

Fig. 109 Registo do processo de trabalho de *Revival Field* (1990-1993), desde o início do plantio e montagem das cercas industriais no aterro Pig's Eye, a leste do centro de Saint Paul, Minnesota, até à recolha para análise das amostras de cada uma das 96 seções pelo cientista Rufus Cheney no Centro de Investigação *USDA (United States Department of Agriculture)*, quanto à presença de metais pesados. Na imagem colocada mais à direita é possível ver Mel Chin no *Revival Field* em 1991. © Fotografia/Cortesia: Mel Chin; Walker Art Center Library & Archives, Minneapolis, Minnesota, EUA. Disponível em https://walkerart.org/magazine/mel-chin-revival-field-peter-boswell-rufus-chaney-eco-art & https://melchin.org/oeuvre/revival-field/.

Fig. 110 Joseph Beuys, *Mooraktion (Bog Action)* (18 de Agosto de 1971), Fotografia a preto e branco, Eindhoven, Países Baixos. © Fotografia: Gianfranco Gorgoni. Disponível em https://www.gianfrancogorgoni.com/international-artists/joseph-beuys.

Fig. 111 Joseph Beuys, *Mooraktion (Bog Action)* (18 de Agosto de 1971), Fotografia a preto e branco, Eindhoven, Países Baixos. © Fotografia: Gianfranco Gorgoni. Disponível em https://www.gianfrancogorgoni.com/international-artists/joseph-beuys.

Fig. 112 Joseph Beuys, *Rettet den Wald (Save the forest)* (1972), Litografia em Offset, 49 x 50 cm. © Coleção: Art Gallery of NSW (New South Wales), Sydney, Austrália; Joseph Beuys/VG Bild-Kunst, Bonn, Alemanha. Disponível em https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/127.1990/.

Fig. 113 Joseph Beuys, *7000 Eichen (7000 Oak Trees)* (1982), Impressão sobre papel, 60,3 x 84,2 cm. © Coleção: ARTIST ROOMS Tate & National Galleries of Scotland, Escócia, Reino Unido; DACS, 2025. Disponível em https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-7000-oak-trees-ar00745.

Fig. 114 Joseph Beuys, no início simbólico da campanha de plantio - *7000 Eichen (7000 Oak Trees)* – em frente ao museu Fridericianum a 16 de março de 1982, cavando um buraco/ plantando a primeira árvore, Documenta 7, Kassel, Alemanha. Disponível em https://www.awatrees.com/2019/12/06/joseph-beuys-the-art-of-arboriculture/.

Fig. 115 Joseph Beuys, *7000 Eichen (7000 Oaks)* (1982-1987), Registo atual de uma das árvores plantadas ao longo da *West 22nd Street*, entre as avenidas *10th* e *11th* em 1996 pela *DIA Art Foundation* de Nova Iorque, EUA. © Joseph Beuys / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA; Fotografia: Bill Jacobson Studio, Nova Iorque, EUA. Disponível em https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/joseph-beuys-7000-oaks/.

Fig. 116 Christo & Jeanne-Claude, Instalação de *Surrounded*

Islands (1983), Baía de Biscayne, Great Miami, Flórida, EUA. © 1983 Christo and Jeanne-Claude Foundation, Nova Iorque, EUA; Fotografia: Wolfgang Volz. Disponível em https://christojeanneclaude.net/artworks/surrounded-islands/.

Fig. 117 Christo & Jeanne-Claude, *Surrounded Islands* (1980-1983), Baía de Biscayne, Great Miami, Flórida, EUA. © 1983 Christo and Jeanne-Claude Foundation, Nova Iorque, EUA; Fotografia: Wolfgang Volz. Disponível em https://christojeanneclaude.net/artworks/surrounded-islands/.

Fig. 118 Christo, *Surrounded Islands (Project for Biscayne Bay, Greater Miami, Florida)* (1981), Desenho em duas partes, Lápis, carvão, pastel, giz de cera, fotografia aérea e mapa, 38 x 244 cm e 106.6 x 244 cm, Christo and Jeanne-Claude Foundation, Nova Iorque, EUA. © 1981 Christo and Jeanne-Claude Foundation, Nova Iorque, EUA; Fotografia: Wolfgang Volz. Disponível em https://christojeanneclaude.net/artworks/surrounded-islands/.

Fig. 119 Christo,Surrounded Islands (Project for Biscayne Bay, Greater Miami, Florida) (1983), Colagem em duas partes, Lápis, carvão, pastel, giz de cera, tinta de esmalte, tecido, mapa e amostra de tecido, 71 x 28 cm e 71 x 56 cm. © Coleção Privada; 1980 Christo and Jeanne-Claude Foundation, Nova Iorque, EUA; Fotografia: Wolfgang Volz. Disponível em https://christojeanneclaude.net/artworks/surrounded-islands/.

Fig. 120 Christo & Jeanne-Claude, *Surrounded Islands* (1980-1983), Baía de Biscayne, Great Miami, Flórida, EUA. © 1983 Christo and Jeanne-Claude Foundation, Nova Iorque, EUA; Fotografia: Wolfgang Volz. Disponível em https://christojeanneclaude.net/artworks/surrounded-islands/.

Fig. 121 Hans Haacke, *Monument to Beach Pollution (Denkmal der Strandverschmutzung)* (1970), Carboneras, Espanha. © Fotografia: Hans Haacke; Cortesia: Paula Cooper Gallery, Nova Iorque, EUA; Hans Haacke / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA / Bildrecht, Viena, Áustria. Disponível em https://www.belvedere.at/en/hans-haacke.

Fig. 122 Hans Haacke, *Rhinewater Purification Plant (Rheinwasseraufbereitungsanlage)* (1972-2013), Impressão a jato de tinta (arquivo), 50,8 x 76,2 cm, Exposição individual realizada em 1972 no Museum Haus Lange, em Krefeld, Alemanha. © Fotografia: Hans Haacke; Cortesia: Paula Cooper Gallery, Nova Iorque, EUA; Hans Haacke / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA. Disponível em https://www.paulacoopergallery.com/news/hans-haacke-in-territories-of-waste.

Fig. 123 Ana Mendieta, *Árbol de la Vida,* Man's Creek, Iowa, EUA (1976). © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA; Cortesia: Galerie Lelong & Co., Nova Iorque, EUA. Disponível em https://www.christies.com/en/lot/lot-6508997.

Fig. 124 Ana Mendieta, *Árbol de la Vida,* Man's Creek, Iowa, EUA (1976). © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA; Cortesia: Galerie Lelong & Co., Nova Iorque, EUA. Disponível em https://museemagazine.com/features/2017/11/20/w413qtz3xpqjl0lc2yzm1aar30395l.

Fig. 125 Ana Mendieta, *Imágen de Yágul, Mexico* (1973). © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC / Design & Artists Copyrigh Society (DACS). Disponível em https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/ana-mendieta.

Fig. 126 Ana Mendieta, *Burial Pyramid,* Yágul, México (1974). © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA; Cortesia: Galerie Lelong & Co., Nova Iorque, EUA. Disponível em https://alisonjacques.com/news/ana-mendieta-15.

Fig. 127 Ana Mendieta, *Untilled (Fetish Series, Iowa)* (1977), Whitney Museum of American Art, Nova Iorque, EUA. © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA; Cortesia: Galerie Lelong & Co., Nova Iorque, EUA. Disponível em https://whitney.org/collection/works/8245.

Fig. 128 Ana Mendieta, *Alma, Silueta en Fuego,* México (1975). © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA; Cortesia: Galerie Lelong & Co., Nova Iorque, EUA. Disponível em https://museemagazine.com/features/2017/11/20/w413qtz3xpqjl0lc2yzm1aar30395l.

Fig. 129 Ana Mendieta, *Untilled: Silueta Series, Iowa* (1977). © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, EUA; Cortesia: Galerie Lelong & Co., Nova Iorque, EUA. Disponível em https://museemagazine.com/features/2017/11/20/w413qtz3xpqjl0lc2yzm1aar30395l.

Fig. 130 Alberto Carneiro, *Trajeto dum Corpo* (1976-1977), Fotografias a p/b (46 elementos) e fotografias a cores (2 elementos), 139 x 207 cm, Vista geral da exposição *Linhas de Vento: Percursos Artísticos na Natureza* (2021-2022), MACNA – Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Chaves, Portugal. © Coleção: Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal; Fotografia da autora.

Fig. 131 Alberto Carneiro, *O Ribeiro* (1978), Fotografia e desenho sobre papel (50 elementos), Vista geral da exposição *Modus Operandi: Obras da Coleção de Serralves* (2021), Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal; Fotografia da autora.

Fig. 132 Alberto Carneiro, *A Floresta* (1978), Fotografias a p/b e desenho sobre papel (24 elementos), Vista geral da exposição *Modus Operandi: Obras da Coleção de Serralves* (2021), Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal; Fotografia da autora.

Fig. 133 Alberto Carneiro, *A Floresta* (1978), Detalhe, Fotografias a p/b e desenho sobre papel (24 elementos), Vista geral da exposição *Modus Operandi: Obras da Coleção de Serralves* (2021), Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal; Fotografia da autora.

Fig. 134 Vista da Terra, tal como foi avistada pela tripulação da *Apollo 17* viajando em direção à Lua a 7 de dezembro de 1972. Esta fotografia translunar da costa estende-se desde a região do Mar Mediterrâneo até à calota polar da Antártica, no Polo Sul. Apesar das pesadas nuvens cobrirem quase a totalidade do Hemisfério Sul, toda a costa da África é claramente visível. A península arábica pode ser vista na borda nordeste de África, a grande ilha a leste da costa de África é Madagáscar, o continente asiático está no horizonte a nordeste. © Cortesia: Image Science and Analysis Laboratory, NASA Johnson Space Center, Houston, Texas, EUA; Fotografia: Apollo 17, no. AS17-148-22727. Disponível em https://web.archive.org/web/20160112123725/http://grin.hq.nasa.gov/ABSTRACTS/GPN-2000-001138.html.

Fig. 135 Imagem aérea em 2D retirada do aplicativo *Google Earth*, sobrevoando o território nacional português, um local específico na zona norte do país – Caminha – até entrar no modo de *Street View* com visualização em 3D – Mata Nacional do Camarido. © Google Earth, 2025. Disponível em https://earth.google.com/web/search/Portugal/@36.10659456,-18.58809416,22.71113809a,3850917.98005603d,35y,0h,0t,0r/data=CiwiJgokCS8iPeJvb0ZAESmX5dozskBAGUqvasPZTgZAIThodahjzjAQgIIATodCgEwQgIIAEoNCP_____wEQAA.

Fig. 136 *Map of Kenya and Embeddings dataset on Eldoret Town* (2025), Mapa do Quénia e conjunto de dados de incorporação (*embeddings)* da cidade de Eldoret. © AlphaEarth, Google DeepMind, 2025. Disponível em https://medium.com/@kimutai.lawrence19/alphaearth-by-google-deepmind-what-it-means-for-gis-and-remote-sensing-professionals-0312d55797d2.

Fig. 137 *Land Cover Classification* – Central Valley (2025), Classificação da Cobertura do Solo – Vale Central, Workflow baseado em Python para a categorização da cobertura do solo utilizando o Geemap, Rasterio, Geopandas, Numpy, Matplotlib e Scikit-learn. © AlphaEarth, Google DeepMind, 2025. Disponível em https://medium.com/@preet.balaji20/a-python-based-workflow-for-land-cover-classification-using-geemap-rasterio-geopandas-numpy-1e00dc18a30e.

Fig. 138 Exemplo visual de representações *Presto* dinâmicamente calculadas numa região próxima de Buenos Aires, Argentina. O modelo Presto empregue para calcular estas representações foi ajustado com base na cobertura do solo, utilizando todos os dados atualmente presentes no Módulo de Dados de Referência do WorldCereal. As 128 representações são aqui visualizadas com base num RGB de três componentes reduzido por PCA. © AlphaEarth, Google DeepMind, 2025. Disponível em https://esa-worldcereal.org/en/geo-embeddings-workflow-new-worldcereal-functionality.

Fig. 139 Imagem captada pela missão do rover *Perseverance* da NASA em Marte, utilizando a câmara Right Mastcam-Z localizada no topo do mastro do lado direito do rover, no dia 27 de novembro de 2024, semana 198 (Sol 1341) às 12:59:33 (hora média do sol local). © NASA/JPL-Caltech/ASU. Disponível em https://mars.nasa.gov/mars2020/multimedia/raw-images/image-of-the-week/week-198.

Fig. 140 Imagens captadas pela missão do rover *Perseverance* da NASA em Marte, utilizando as câmaras Right Mastcam-Z & Left Mastcam-Z localizadas no topo do mastro do rover, tanto do lado direito como do lado esquerdo; SHERLOC WATSON localizada na torre da extremidade do braço robótico; Front Right Hazard Avoidance Camera A (câmara de prevenção de perigo) localizada à frente do lado direito & Left Navigation Camera (Navcam), localizada no topo do mastro do lado esquerdo nos dias: 5 de agosto de 2025, semana 234 (Sol 1585) às 12:34:35; 31 de julho de 2025, semana 233 (Sol 1580) às 12:27:42; 5 de novembro de 2024, semana 195 (Sol 1320) às 10:23:50; 20 de fevereiro de 2025, semana 210 (Sol 1424) às 13:11:41; 28 de setembro de 2023, semana 137 (Sol 926) às 13:06:41; 27 de março de 2025, semana 215 (Sol 1458) às 11:52:53; 17 de setembro de 2023, semana 136 (Sol 916) às 07:10:00; 20 de março de 2023, semana 110 (Sol 739) às 12:52:17; 29 de junho de 2024, semana 176 (Sol 1194) às 10:04:33; 12 de junho de 2024, semana 174 (Sol 1177) às 14:17:10; 31 de março de 2023, semana 111 (Sol 750) às 11:54:54 & 13 de setembro de 2022, semana 83 (Sol 556) às 15:53:14 (hora média do sol local). © NASA/JPL-Cal-tech/ASU. Disponível em https://mars.nasa.gov/mars2020/multimedia/raw-images/image-of-the-week/week-234. https://mars.nasa.gov/mars2020/multimedia/raw-images/image-of-the-week/week-233. https://mars.nasa.gov/mars2020/multimedia/raw-images/image-of-the-week/week-195. https://mars.nasa.gov/mars2020/multimedia/raw-images/image-of-the-week/week-210. https://mars.nasa.gov/mars2020/multimedia/raw-images/image-of-the-week/week-137. https://mars.nasa.gov/mars2020/multimedia/raw-images/image-of-the-week/week-215. https://mars.nasa.gov/mars2020/multimedia/raw-images/image-of-the-week/week-136. https://mars.nasa.gov/mars2020/multimedia/raw-images/image-of-the-week/week-110. https://mars.nasa.gov/mars2020/multimedia/raw-images/image-of-the-week/week-176.

https://mars.nasa.gov/mars2020/multimedia/raw-images/image-of-the-week/week-174.
https://mars.nasa.gov/mars2020/multimedia/raw-images/image-of-the-week/week-111.
https://mars.nasa.gov/mars2020/multimedia/raw-images/image-of-the-week/week-83.

Fig. 141 Nam June Paik, *TV Garden* (1974-1977), Instalação (versão de 2000), Vídeo de canal único – *Global Groove* (1973) (a cores e com som, duração: 28.30 min) – plantas vivas e monitores de TV (mínimo 30), Dimensões variadas, Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque, EUA. © Nam June Paik; Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque, EUA. Disponível em https://www.guggenheim.org/exhibition/the-worlds-of-nam-june-paik-2.

Fig. 142 Nam June Paik, *TV Garden* (1974-1977), Instalação, Vídeo de canal único – *Global Groove* (1973) (a cores, duração: 28.30 min) – plantas vivas e monitores de TV (mínimo 30), Dimensões variadas, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Alemanha. © Nam June Paik; Fotografia: Tate, Londres, Inglaterra. Disponível em https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/nam-june-paik/exhibition-guide.

Fig. 143 Nam June Paik, *TV Garden* (1974-1977), Instalação (versão de 2000), Vídeo de canal único – *Global Groove* (1973) (a cores e com som, duração: 28.30 min) – plantas vivas e monitores de TV (mínimo 30), Dimensões variadas, Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque, EUA. © Nam June Paik; Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque, EUA. Disponível em https://www.guggenheim.org/artwork/9537.

Fig. 144 Lothar Baumgarten, *Ursprung der Nacht (Amazonas Kosmos)/ Origin of the Night (Amazon Cosmos)* (1973-1977), Vídeo a cores de 16 mm transferido para Blu-ray e DCP, com duração de 102 min e som *surround*, Edição de 10 exemplares + 2 provas de artista, Exposição *Lothar Baumgarten: Amazon Cosmos* (2021), Galerie Marian Goodman, Paris, França. © Lothar Baumgarten; Marian Goodman Gallery, Nova Iorque, Paris & Los Angeles. Disponível em https://www.mariangoodman.com/exhibitions/457-lothar-baumgarten-amazon-cosmos/.

Fig. 145 Lothar Baumgarten, *Ursprung der Nacht (Amazonas Kosmos)/ Origin of the Night (Amazon Cosmos)* (1973-1977), Vídeo a cores de 16 mm transferido para Blu-ray e DCP, com duração de 102 min e som surround, Edição de 10 exemplares + 2 provas de artista, Exposição *Lothar Baumgarten: Amazon Cosmos* (2021), Galerie Marian Goodman, Paris, França. © Lothar Baumgarten; Marian Goodman Gallery, Nova Iorque, Paris & Los Angeles. Disponível em https://www.mariangoodman.com/exhibitions/457-lothar-baumgarten-amazon-cosmos/.

Fig. 146 Lothar Baumgarten, *Ursprung der Nacht (Amazonas Kosmos)/ Origin of the Night (Amazon Cosmos)* (1973-1977), Vídeo a cores de 16 mm transferido para Blu-ray e DCP, com duração de 102 min e som surround, Edição de 10 exemplares + 2 provas de artista, Exposição *Lothar Baumgarten: Amazon Cosmos* (2021), Galerie Marian Goodman, Paris, França. © Lothar Baumgarten; Marian Goodman Gallery, Nova Iorque, Paris & Los Angeles. Disponível em https://www.mariangoodman.com/artists/31-lothar-baumgarten/works/7458/.

Fig. 147 Thomas Struth, *Paradise 1: Daintree, Australia* (1998), Impressão Cromogénica, 232,7 x 185 cm, Exposição *Thomas Struth: New Pictures from Paradise* (1998-1999), Galerie Marian Goodman, Paris, França. © Thomas Struth; Marian Goodman Gallery, Nova Iorque, Paris & Los Angeles. Disponível em https://www.mariangoodman.com/exhibitions/253-thomas-struth-new-pictures-from-paradise/.

Fig. 148 Thomas Struth, *Paradise 9: Xi Shuang Banna, Provinz Yunnan, China* (1999), Impressão Cromogénica, 269,4 x 339,4 cm, Exposição *Photographs become Pictures: The Becher Class* (2017), The Städel Museum, Frankfurt, Alemanha. © Thomas Struth. Disponível em https://artblart.com/tag/thomas-struth-museum-photographs/.

Fig. 149 Thomas Struth, *Paradise 13: Yakushima, Japan* (1999), Impressão Cromogénica, 167,6 x 210,1 cm. © Thomas Struth; Marian Goodman Gallery, Nova Iorque, Paris & Los Angeles. Disponível em https://www.mariangoodman.com/exhibitions/253-thomas-struth-new-pictures-from-paradise/works/artworks39658/.

Fig. 150 Thomas Struth, *Paradise 15: Yakushima, Japan* (1999), Impressão Cromogénica, 187,3 x 294,6 cm. © Thomas Struth; Marian Goodman Gallery, Nova Iorque, Paris & Los Angeles. Disponível em https://www.mariangoodman.com/exhibitions/253-thomas-struth-new-pictures-from-paradise/works/artworks39660/.

Fig. 151 Thomas Struth, *Paradise 19: Baverischer Wald, Germany* (1999), Impressão Cromogénica, 179,5 x 223 cm. © Thomas Struth. Disponível em https://prix.pictet.com/cycles/growth/thomas-struth.

Fig. 152 Thomas Struth, *Paradise 24: São Francisco de Xavier, Brazil* (2001), Impressão Cromogénica, 218,5 x 279 cm. © Thomas Struth. Disponível em https://prix.pictet.com/cycles/growth/thomas-struth.

Fig. 153 Thomas Struth, *Paradise 29: Peru* (2005), Impressão Cromogénica, 157,5 x 247,5 cm. © Thomas Struth. Disponível em https://www.christies.com/en/lot/lot-5972483.

Fig. 154 Christiane Baumgartner, *Danish Blue* (2023), Kat. Ed. 250, Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 82,5 x 110 cm (imagem), 89 x 120 cm (papel). © Christiane Baumgartner. Disponível em https://www.christiane-baumgartner.com/weststrand.html.

Fig. 155 Christiane Baumgartner, *Weststrand* (2020), Kat. Ed. 229, Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 82,5 x 110 cm (imagem), 106 x 136 cm (papel). © Christiane Baumgartner. Disponível em https://www.christiane-baumgartner.com/weststrand.html.

Fig. 156 Christiane Baumgartner, *Weddeort II* (2006), Xilogravura díptica sobre papel, 90 x 120 cm (imagem), 110 x 140 cm (papel). Cortesia: Christiane Baumgartner & Cristea Roberts Gallery, Londres, Inglaterra; © Christiane Baumgartner; VG Bild-Kunst Bonn e.V. 2021, Alemanha. Disponível em https://www.studiointernational.com/christiane-baumgartner-interview-good-work-should-not-bore-you-wish-you-were-here-cristea-roberts-london.

Fig. 157 Christiane Baumgartner, *Wald bei Colditz V* (2014), Kat. Ed. 198-5, Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 90 x 120 cm (imagem), 110 x 140 cm (papel). © Christiane Baumgartner. Disponível em https://www.christiane-baumgartner.com/wald_bei_colditz.html.

Fig. 158 Christiane Baumgartner, *Wald bei Colditz III* (2014), Kat. Ed. 198-3, Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 90 x 120 cm (imagem), 110 x 140 cm (papel). © Christiane Baumgartner. Disponível em https://www.christiane-baumgartner.com/wald_bei_colditz.html.

Fig. 159 Christiane Baumgartner, *Wish you were here* (Kat. Ed. 228) (2020), Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 138,5 x 200 cm (imagem), 150 x 213 cm (papel). © Christiane Baumgartner. Disponível em https://www.christiane-baumgartner.com/wish_you_were_here.html.

Fig. 160 Christiane Baumgartner, *The Wave* (Kat. Ed. 208) (2017), Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 140 x 200 cm (imagem), 150 x 210 cm (papel). © Christiane Baumgartner. Disponível em https://www.christiane-baumgartner.com/phoenix.html.

Fig. 161 Christiane Baumgartner, *Another Country* (Kat. Ed. 206) (2016), Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 119 x 160 cm (imagem), 141 x 180 cm (papel). © Christiane Baumgartner. Disponível em https://www.christiane-baumgartner.com/phoenix.html.

Fig. 162 Christiane Baumgartner, *Silver Rain I* (Kat. Ed. 224-1) (2019), Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 120 x 160 cm (imagem), 140 x 180 cm (papel). © Christiane Baumgartner. Disponível em https://www.christiane-baumgartner.com/stairway.html.

Fig. 163 Christiane Baumgartner, *Silver Rain II* (Kat. Ed. 224-2) (2019), Xilogravura sobre papel Kozo (edição de 6), 120 x 160 cm (imagem), 140 x 180 cm (papel). © Christiane Baumgartner. Disponível em https://www.christiane-baumgartner.com/stairway.html.

Fig. 164 Thomas Ruff, *Jpegs II* (2008), 1 de 7 impressões digitais pigmentadas (Ditone) sobre papel fotográfico, 90 x 120 cm (cada), Edição de 45 exemplares. © Thomas Ruff. Disponível em https://fineartmultiple.com/thomas-ruff-jpegs-ii/.

Fig. 165 Thomas Ruff, *Jpegs II* (2008), 2 de 7 impressões digitais pigmentadas (Ditone) sobre papel fotográfico, 90 x 120 cm (cada), Edição de 45 exemplares. © Thomas Ruff. Disponível em https://fineartmultiple.com/thomas-ruff-jpegs-ii/.

Fig. 166 Matthew McCaslin, *Wallflower* (2008), produzida para a sua primeira exposição a solo *Chance Discovery* (2008), na Brandstrom Stockholm Galleri, Estocolmo, Suécia, Monitores de televisão, DVDs, cabos e hardware elétrico, Dimensões variáveis (monitores: 38 x 33,5 x 8,5 cm cada). Vista da exposição *In Living Memory* (2019), Oliver Sears Gallery, Emo Court, Laois, Irlanda. © Mathew McCaslin & Oliver Sears Gallery, Dublin, Irlanda. Disponível em SEARS, Oliver (Cur.) & PUNCH, Catherine (Coord). (2019). *In Living Memory* [Catálogo] (p. 28). Dublin: Oliver Sears Gallery.

Fig. 167 Peter Fischli & David Weiss, *Untitled (Flowers)* (1998), Fotografia, Impressão lambda, 125 x 190 cm (cada), Tate, Londres, Inglaterra. © Peter Fischli/David Weiss; Cortesia: Galerie Eva Presenhuber, Zurique, Suíça; Coleção: Deutsche Börse Photography Foundation, Frankfurt am Main, Alemanha. Disponível em https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-8-autumn-2006/flowering-new-unreality.

Fig. 168 Peter Fischli & David Weiss, *Untitled* (1998), Fotografia, Impressão lambda, 125 x 190 cm (cada), Deutsche Börse Photography Foundation, Frankfurt am Main, Alemanha. © Peter Fischli/David Weiss; Coleção: Deutsche Börse Photography Foundation, Frankfurt am Main, Alemanha. Disponível em https://www.deutscheboersephotographyfoundation.org/en/collect/artists/peter-fischli-david-weiss.php.

Fig. 169 Peter Fischli & David Weiss, *Untitled (Flowers)* (1997-1998), Fotografia, Impressão a jato (1 de 111), 74 x 107,4 cm (cada), Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, EUA. © Peter Fischli/David Weiss & Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, EUA. Disponível em https://www.guggenheim.org/artwork/5320.

Fig. 170 Peter Fischli & David Weiss, Vista da exposição *Visible World* (2000), Curadoria de Roland Groenenboom e Manuel J. Borja-Villel, MACBA – Museo de Arte Contem-

poráneo de Barcelona, Barcelona, Espanha. © Fotografia: Miquel Bargalló. Disponível em https://www.macba.cat/en/exhibitions-activities/exhibitions/visible-world.

Fig. 171 Joan Fontcuberta, *Orogenesis: Watkins* (2004), Fotografia gerada a partir do processamento algorítmico de dados cartográficos (*Terragen*), tendo por base o autor/obra: Carleton E. Watkins, *Yosemite Valley from the 'Best General View'*, Califórnia (1865-1866), Impressão em prata de albumina, 41,3 x 52,1 cm, J. Paul Getty Museum, Los Nageles, EUA. © Fotografia: Joan Fontcuberta. Disponível em https://www.photoeye.com/bookstore/citation/AP.509.

Fig. 172 Joan Fontcuberta, *Orogenesis: Dali (St. Helena)* (2004), Fotografia gerada a partir do processamento algorítmico de dados cartográficos (*Terragen*), tendo por base o autor/obra: Salvador Dalí, *Sainte Hélène à Portlligat* (1956), Óleo sobre tela, 31 x 42 cm, The Dalí Museum, St. Petersburg, Flórida, EUA. © Fotografia: Joan Fontcuberta. Disponível em https://www.photoeye.com/bookstore/citation/AP.509.

Fig. 173 Joan Fontcuberta, *Orogenesis: Nipple* (2004). Fotografia gerada a partir do processamento algorítmico de dados cartográficos (*Terragen*), tendo por base o corpo do autor (mamilo). © Fotografia: Joan Fontcuberta. Disponível em https://www.photoeye.com/bookstore/citation/AP.509.

Fig. 174 Joan Fontcuberta, *Orogenesis: Hand* (2003), Fotografia gerada a partir do processamento algorítmico de dados cartográficos (*Terragen*), tendo por base o corpo do autor (mão). © Fotografia: Joan Fontcuberta. Disponível em https://www.photoeye.com/bookstore/citation/AP.509.

Fig. 175 Joan Fontcuberta, *Orogenesis: Kadinsky* (2004), Fotografia gerada a partir do processamento algorítmico de dados cartográficos (*Terragen*), tendo por base o autor/obra: Wassily Kadinsky, *Starnberger See* (1908), Óleo sobre tela, 63 x 97,5 cm, Tate Modern, Londres, Inglaterra. © Fotografia: Joan Fontcuberta. Disponível em https://www.flickr.com/photos/59966975@N06/5730033932/in/photostream/.

Fig. 176 Joan Fontcuberta, *Orogenesis: Turner* (2003), Fotografia gerada a partir do processamento algorítmico de dados cartográficos (*Terragen*), tendo por base o autor/obra: William Turner, *The Burning of the Houses of Lords and Commons* (1835), Óleo sobre tela, 92 x 123,2 cm, The Cleveland Museum of Art, Ohio, EUA. © Fotografia: Joan Fontcuberta. Disponível em https://www.flickr.com/photos/59966975@N06/5730033702/in/photostream/.

Fig. 177 Joan Fontcuberta, *Orogenesis: Derain* (2004), Fotografia gerada a partir do processamento algorítmico de dados cartográficos (*Terragen*), tendo por base o autor/obra: André Derain, *The Grove* (1912), Óleo sobre tela, 116,5 x 81,3 cm, Hermitage Museum, São Petersburgo, Rússia. © Fotografia: Joan Fontcuberta. Disponível em https://www.flickr.com/photos/59966975@N06/5730034248/in/photostream/.

Fig. 178 Ken Goldberg & Joseph Santarromana, *The Telegarden* (1995-2004), Instalação de arte em rede, Braço robótico industrial *Adept-1* controlado online, Digital Media Museum of the Ars Electronica Center, Linz, Áustria. © Co-diretores: Ken Goldberg & Joseph Santarromana; Equipa do projeto: George Bekey, Steven Gentner, Rosemary Morris, Carl Sutter, Jeff Wiegley, Erich Berger; Equipa eletrónica: Erich Berger, Gerold Hofstadler, Thomas Steindl, Gerfried Stocker; Arquivista: Hannes Mayer; Fotografia: Robert Wedemeyer. Disponível em https://goldberg.berkeley.edu/art/big-images/.

Fig. 179 Ken Goldberg & Joseph Santarromana, *Telegarden* (1995-2004), Diagrama geral do programa exibido na página Web, em tempo real. © Ken Goldberg & Joseph Santarromana. Disponível em https://goldberg.berkeley.edu/garden/Ars/.

Fig. 180 Ken Goldberg & Joseph Santarromana, *The Telegarden* (1995-2004), Vista geral do programa exibido na página Web, em tempo real. © Ken Goldberg & Joseph Santarromana. Disponível em https://goldberg.berkeley.edu/garden/Ars/.

Fig. 181 Ken Goldberg & Joseph Santarromana, *The Telegarden* (1995-2004), Instalação de arte em rede, Braço robótico industrial *Adept-1* controlado online, Digital Media Museum of the Ars Electronica Center, Linz, Austria (1ª imagem setembro de 1996, 2ª imagem setembro de 1998). © Co-diretores: Ken Goldberg & Joseph Santarromana; Equipa do projeto: George Bekey, Steven Gentner, Rosemary Morris, Carl Sutter, Jeff Wiegley, Erich Berger; Equipa eletrónica: Erich Berger, Gerold Hofstadler, Thomas Steindl, Gerfried Stocker; Arquivista: Hannes Mayer. Disponível em http://iasl.uni-muenchen.de/links/lektion5.html.

Fig. 182 Ken Goldberg, AlphaGarden (2020), Esboço. © Cortesia: Ken Goldberg. Disponível em https://goldberg.berkeley.edu/art/AlphaGarden/.

Fig. 183 Nova Jiang, *Landscape Abbreviated* (2012), Sunroom Project Space, Wave Hill, Nova Iorque, EUA. © Nova Jiang; Comissariado: Wave Hill Sunroom Project Space; Curadoria: Gabriel de Guzman; Software: Olov Sundstrom; Som: Maria Chavez; Vídeo/Fotografia: Raymond Yeung. Disponível em https://newatlas.com/landscape-abbreviated-nova-jiang/24070/.

Fig. 184 Nova Jiang, *Landscape Abbreviated* (2012), Sunroom Project Space, Wave Hill, Nova Iorque, EUA. © Nova Jiang; Comissariado: Wave Hill Sunroom Project Space; Curadoria: Gabriel de Guzman; Software: Olov Sundstrom; Som: Maria Chavez; Vídeo/Fotografia: Raymond Yeung. Disponível em https://newatlas.com/landscape-abbreviated-nova-jiang/24070/.

Fig. 185 Miguel Leal, *A verdadeira Madagáscar* (2003), Mdf pintado, plantas artificiais, motores e dispositivos eletrónicos de tempo real, 300 x 450 x 150 cm aproximadamente, Vista da exposição *Pode o Museu ser um Jardim? Obras da coleção de Serralves* (2015), Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal. © Fotografia: Autor desconhecido (1ª img.); Filipe Braga (2ª img.); Coleção: Fundação de Serralves. Disponível em https://masdearte.com/centros/fundacao-serralves/ & https://ml.virose.pt/a-verdadeira-madagascar-2003/.

Fig. 186 Alberto Baraya, *Herbário de Plantas Artificiais: Expedição Berlim* (2014), Vista geral da exposição, 8ª Bienal de Berlim 2014, Berlim, Alemanha. © Alberto Baraya; Nara Roesler, São Paulo, Brasil. Disponível em https://nararoesler.art/artists/28-alberto-baraya/.

Fig. 187 Alberto Baraya, *Loto Elefante* (2012), Fios de seda, plástico, desenho e fotografia, 80 x 60 x 5 cm, *Herbário de Plantas Artificiais: Expedição Shanghai* (2012). © Alberto Baraya; Nara Roesler, São Paulo, Brasil. Disponível em https://nararoesler.art/exhibitions/18/.

Fig. 188 Alberto Baraya, *Herbário de Plantas Artificiais: Expedição Nova Iorque* (2014), Art Basel Miami Beach 2016, Fórida, EUA. © Alberto Baraya. Disponível em https://institutodevision.com/ferias/art-basel-miami-beach/.

Fig. 189 Angelica Teuta, *Inner Forest/Bosque para espácio interior* (2009), Instalação, Retroprojetores, recortes de papel, acetatos, motor lento, ventiladores de computador, tapetes, quadro-negro, madeira, almofadas e som, Dimensões variáveis. Exposições: Metropolitan Center of Quito, Equador, 2019; Casa Republicana, Republic Bank Collection, 2016-2019; Museum of Republic Bank of Colombia, 2011; Project Rooms, CHaco Art fair, Santiago de Chile, Chile, 2010; Santafe Gallery, Planetarium Bogota, Colômbia, 2010; CC-MOCA Gallery, Buenos Aires, Argentina, 2009; ARTBO 2009, Bogotá, Colômbia. © Angelica Teuta. Disponível em http://angelicateuta.com/projects/project/inner-forest/ & https://ateuta.wordpress.com/artworkstrabajos/bosqueinterior/.

Fig. 190 Angelica Teuta, *Islands for Chilling* (2014), Retroprojetores, recortes de papel, acetatos, motores, mobiliário, lousa, retalhos de tapetes, almofadas e som, Dimensões variáveis, Exposição *All that is left is this rock to sit on* (2014), Galeria Marcelo Guarnieri, Ribeirão Preto, Brasil. © Angelica Teuta; Áudio: Valeria Jonard. Disponível em http://angelicateuta.com/projects/project/all-that-is-left-is-this-rock-to-sit-on/.

Fig. 191 Angelica Teuta, *Re Place/Re Quest* (2013), Instalação, Retroprojetores, recortes de papel, acetatos, motores e mobiliário, Dimensões variáveis, Fotogalleriet, Colomborama, Oslo, Noruega. © Angelica Teuta. Disponível em https://ateuta.wordpress.com/artworkstrabajos/replace/.

Fig. 192 Olafur Eliasson, *The Mediated Motion* (2001), Résdo-chão: troncos com cogumelos *shiitake* (*Lentinula edodes*), Dimensões variadas, Kunsthaus Bregenz, Áustria. © Fotografia: Markus Tretter. Disponível em https://olafureliasson.net/artwork/the-mediated-motion-2001/.

Fig. 193 Olafur Eliasson, *The Mediated Motion* (2001), Esboços para instalação do 1º andar, Kunsthaus Bregenz, Áustria. Disponível em https://olafureliasson.net/artwork/the-mediated-motion-2001/.

Fig. 194 Olafur Eliasson, *The Mediated Motion* (2001), 1º Andar: lagoa artificial com 5 cm de altura e 470 m² de área total, composta por uma camada fina de vegetação (*lentilhas de água*), atravessada por um passadiço de madeira, Kunsthaus Bregenz, Áustria. © Fotografia: Markus Tretter. Disponível em https://olafureliasson.net/artwork/the-mediated-motion-2001/.

Fig. 195 Olafur Eliasson, *The Mediated Motion* (2001), Esboço para instalação do 2º andar, Kunsthaus Bregenz, Áustria. Disponível em https://olafureliasson.net/artwork/the-mediated-motion-2001/.

Fig. 196 Olafur Eliasson, *The Mediated Motion* (2001), 2º Andar: solo compacto de barro e tijolo triturado com 5 cm de espessura, suavemente inclinado na diagonal com um desnível de 1,50 m, Kunsthaus Bregenz, Áustria. © Fotografia: Markus Tretter. Disponível em https://olafureliasson.net/artwork/the-mediated-motion-2001/.

Fig. 197 Olafur Eliasson, *The Mediated Motion* (2001), Esboços para instalação do 3º andar, Kunsthaus Bregenz, Áustria. Disponível em https://olafureliasson.net/artwork/the-mediated-motion-2001/.

Fig. 198 Olafur Eliasson, *The Mediated Motion* (2001), 3º Andar: fendas estreitas colocadas junto às paredes de sustentação dos cabos de aço da ponte suspensa, por onde é insuflado ar frio no intervalo de 40 min. e com uma duração de 60 seg., Kunsthaus Bregenz, Áustria. © Fotografia: Markus Tretter. Disponível em https://olafureliasson.net/artwork/the-mediated-motion-2001/.

Fig. 199 Olafur Eliasson, *The Mediated Motion* (2001), Cartaz da exposição, Kunsthaus Bregenz, Áustria. © Fotografia: Markus Tretter. Disponível em https://publicdelivery.org/olafur-eliasson-meditated-motion/.

Fig. 200 Olafur Eliasson, *The Mediated Motion* (2001), Escada, Kunsthaus Bregenz, Áustria. © Fotografia: Markus

Tretter. Disponível em https://olafureliasson.net/artwork/the-mediated-motion-2001/.

Fig. 201 Olafur Eliasson, *Riverbed* (2014), Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Dinamarca. © Fotografia: Anders Sune Berg. Disponível em https://olafureliasson.net/artwork/riverbed-2014/.

Fig. 202 Olafur Eliasson, *Lava floor* (2002), Musée d´Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, França. © Fotografia: Bertrand Huet. Disponível em https://olafureliasson.net/artwork/lava-floor-2002/.

Fig. 203 Olafur Eliasson, *Lava floor* (2002), Kunsten Museum of Modern Art Aalborg, Dinamarca (2013). © Fotografia: Anders Sune Berg. Disponível em https://olafureliasson.net/artwork/lava-floor-2002/.

Fig. 204 Olafur Eliasson, *Riverbed* (2014), QAGOMA – The Queensland Art Gallery & Gallery of Modern Art, Brisbane, Queensland, Austrália (2019). © Fotografia: Natasha Harth. Disponível em https://olafureliasson.net/artwork/riverbed-2014/.

Fig. 205 Olafur Eliasson, *Life* (2021), Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Suiça. © Fotografia: 1ª e 3ª Mark Niedermann; 2ª Pati Grabowicz. Disponível em https://olafureliasson.net/artwork/life-2021/.

Fig. 206 Olafur Eliasson, *The weather project* (2003), Turbine Hall, Tate Modern, Londres, Inglaterra. © Fotografia: Tate Photography, Andrew Dunkley & Marcus Leith. Disponível em https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/.

Fig. 207 Olafur Eliasson, *The weather project* (2003), Turbine Hall, Tate Modern, Londres, Inglaterra. © Fotografia: Olafur Eliasson. Disponível em https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/.

Fig. 208 Bruce Munro, *Field of Light* (2019), Aço macio, varões em acrílico, esferas de vidro, fibra ótica, fonte de luz, Dimensões: 26.500 m², Sensorio, Paso Robles, Califórnia, EUA. © Bruce Munro. Disponível em https://www.brucemunro.co.uk/work/field-of-light/.

Fig. 209 Bruce Munro, *Field of Light* (2004), Long Knoll, Kilmington, zona rural de Wiltshire, Inglaterra. © Fotografia: Bruce Munro, 2022. Disponível em https://www.studiointernational.com/index.php/bruce-munro-interview-field-of-light-uluru-australia.

Fig. 210 Bruce Munro, *Field of Light* (2008), *Eden Project*, Cornualha, Inglaterra. © Bruce Munro. Disponível em https://www.brucemunro.co.uk/work/field-of-light/.

Fig. 211 Bruce Munro, *Field of Light* (2013), Waddesdon Manor, Buckinghamshire, Inglaterra. © Bruce Munro. Disponível em https://www.brucemunro.co.uk/work/field-of-light/.

Fig. 212 Bruce Munro, *Field of Light* (2016), Aço macio, varões em acrílico, esferas de vidro, fibra ótica, fonte de luz, Dimensões: 49.000 m², Uluru/Ayers Rock, Austrália. © Fotografia: 1ª Serena Munro; 2ª e 3ª Bruce Munro. Disponível em https://calendar.aiany.org/2023/12/11/fields-of-light-a-journey-with-bruce-munro/; https://coolhunting.com/culture/bruce-munro-field-of-light-uluru-australia/ & https://www.brucemunro.co.uk/work/field-of-light/.

Fig. 213 Bruce Munro, *Field of Light* (2016), Aço macio, varões em acrílico, esferas de vidro, fibra ótica, fonte de luz, Dimensões: 49.000 m², Uluru/Ayers Rock, Austrália. © Bruce Munro. Disponível em https://www.brucemunro.co.uk/exhibitions/bruce-munro-field-light-uluru-northern-territories-australia-april-1-2016-march-31-2017/.

Fig. 214 À esquerda: um espaço tridimensional achatado utilizando a perspetiva ocidental (com recurso à obra *Flower and Corpse Glitch Set of 12* – um trabalho digital de12 canais, com uma duração de 2 min. em *loop*, realizado em 2012). À direita: o mesmo espaço tridimensional, mas achatado utilizando a estrutura lógica do *espaço ultrasubjetivo* (também a partir da mesma obra). Disponível em https://www.teamlab.art/pt/concept/ultrasubjective-space/.

Fig. 215 Da esquerda para a direita: Leonardo da Vinci, *Mona Lisa* (1503-1506), óleo sobre madeira de Álamo, 77 x 53 cm, Musée du Louvre, Paris, França. © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre); Fotografia: Michel Urtado; Distribuição: AMF-DNPartcom. Visualização do espaço através da perspetiva ocidental renascentista. Rolo de pintura japonesa tradicional Honensho. Visualização do *espaço ultrasubjetivo* a partir de um ângulo similar à pintura pré-moderna do Leste Asiático. Disponível em https://www.teamlab.art/pt/concept/ultrasubjective-space/.

Fig. 216 teamLab, *Flutter of Butterflies* (2025), da série *Flutter of Butterflies Beyond Borders* (2015-), Instalação interativa, Som: Hideaki Takahashi, teamLab Phenomena, Abu Dhabi, Ilha Saadiyat, Emirados Árabes Unidos. © teamLab. Disponível em https://www.teamlab.art/pt/w/flutter-of-butterflies/.

Fig. 217 teamLab, *Wind Form* (2025), Instalação interativa, Som: Hideaki Takahashi, teamLab Phenomena, Abu Dhabi, Ilha Saadiyat, Emirados Árabes Unidos. © teamLab. Disponível em https://www.teamlab.art/pt/w/windform/.

Fig. 218 teamLab, *Continuous Trajectories in Flux and Form* (2025), Instalação interativa, Som: teamLab, teamLab Phenomena, Abu Dhabi, Ilha Saadiyat, Emirados Árabes Unidos. © teamLab. Disponível em https://www.teamlab.art/pt/w/continuoustrajectories-fluxandform/.

Fig. 219 teamLab, *Autonomous Abstraction* (2022-), Instalação interativa, Som: teamLab, teamLab Phenomena, Abu Dhabi, Ilha Saadiyat, Emirados Árabes Unidos. © teamLab. Disponível em https://www.teamlab.art/e/phenomena/.

Fig. 220 teamLab, *Light Vortex* (2016-), Instalação, Som: Hideaki Takahashi, teamLab Phenomena, Abu Dhabi, Ilha Saadiyat, Emirados Árabes Unidos. © teamLab. Disponível em https://www.teamlab.art/pt/w/light-vortex/.

Fig. 221 teamLab, *Light Vortex* (2016-), Instalação, Som: Hideaki Takahashi, teamLab Phenomena, Abu Dhabi, Ilha Saadiyat, Emirados Árabes Unidos. © teamLab; Fotografia: Mona Basharat. Disponível em https://www.admiddleeast.com/story/teamlab-phenomena-abu-dhabi-everything-you-need-to-know.

Fig. 222 teamLab, *Levitation Void* (2025), da série *Levitation – Flattening Red and Blue & Blurred Violet* (2021-), Instalação, Som: teamLab, teamLab Phenomena, Abu Dhabi, Ilha Saadiyat, Emirados Árabes Unidos. © teamLab. Disponível em https://www.teamlab.art/pt/w/levitationvoid/.

Fig. 223 teamLab, *Biocosmos* (2025), da série *The Way of Birds* (2017-), Instalação, Som: Hideaki Takahashi, teamLab Phenomena, Abu Dhabi, Ilha Saadiyat, Emirados Árabes Unidos. © teamLab. Disponível em https://www.teamlab.art/pt/w/biocosmos/.

Fig. 224 Deambulações pela Mata Nacional do Camarido, Registo fotográfico de uma *corpo-grafia* do lugar, realizado durante uma das primeiras incursões pelo território, em março de 2021, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Fig. 225 Deambulações pela Mata Nacional do Camarido, Registo fotográfico de uma *corpo-grafia* do lugar, realizado durante uma das primeiras incursões pelo território, em março de 2021, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Fig. 226 Produção diária de arquivos fotográficos: catalogação dos diversos espaços e territórios, a partir de um *olhar micrológico* do solo e da vegetação existente na Mata, no período temporal de outubro de 2021 e janeiro de 2022, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Fig. 227 Divagações em torno do *Jardim-Casa* (2017-2019), Levantamento fotográfico e reencenações do espaço, Catalogação e estudos de composição a p/b. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Fig. 228 Maria Regina Ramos, *Cucurbitaceae* (2019), Spray acrílico e marcador sobre MDF, 125 x 125 cm, Exposição *12º Prémio Amadeo de Souza-Cardoso* (2020), Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 229 Planta da Galeria Museológica do Fórum Cultural de Ermesinde, Forno da antiga Fábrica de Cerâmica, Porto, Portugal. Localização da obra em contexto expositivo. Disponível em https://www.xpfreitas.com/portfolio/acustica/172-centro-cultural-e-polivalente-de-ermesinde.html

Fig. 230 Maria Regina Ramos, *Nyctaginaceae* (2019), Spray acrílico e marcador sobre MDF, 100 x 360 cm, Exposição *Liminal* (2020-2021), Vista lateral, Galeria Museológica do Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 231 Maria Regina Ramos, *Arecaceae* (2019), Spray acrílico e marcador sobre MDF, 110 x 104 cm, Exposição *Liminal* (2020-2021), Galeria Museológica do Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 232 Maria Regina Ramos, *Cucurbitaceae* (2019), Spray acrílico e marcador sobre MDF, 125 x 125 cm, Exposição *Liminal* (2020-2021), Galeria Museológica do Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 233 Maria Regina Ramos, *Fragmentos de uma cartografia* (2020), Aguarela e marcador sobre papel, e objetos da coleção da artista, Dimensões variadas, Exposição *Liminal* (2020-2021), Galeria Museológica do Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 234 Maria Regina Ramos, *Fragmentos de uma cartografia* (2020), Aguarela e marcador sobre papel, e objetos da coleção da artista, Dimensões variadas, Exposição *Liminal* (2020-2021), Galeria Museológica do Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 235 Maria Regina Ramos, *Arecaceae* (2019), Spray acrílico e marcador sobre MDF, 110 x 104 cm (cada), Vista geral da Exposição *Liminal* (2020-2021), Galeria Museológica do Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 236 Maria Regina Ramos, Série *Brassicaceae* (2019), Aguarela, acrílico e marcador em papel sobre MDF, 37,2 x 27,5 cm (cada), Vista geral da Exposição *Liminal* (2020-2021), Galeria Museológica do Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 237 Deambulações pela Mata Nacional do Camarido, Registo fotográfico de uma *corpo-grafia* do lugar, realizado durante uma incursão pelo território, em abril de 2022, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Fig. 238 Deambulações pela Mata Nacional do Camarido, Registo fotográfico de uma *corpo-grafia* do lugar, realizado durante uma incursão pelo território, em abril de 2022, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Fig. 239 *Carta Militar de Portugal: Serviços Cartográficos do Exército*, Escala 1: 25. 000, Estereofotogrametria aérea e restituição Serviços Cartográficos do Exército, Trabalhos de campo: 1949, Cap. Gaspar, Região Norte de Portugal, com destaque para a zona da Mata Nacional do Camarido, assinalada com recurso a um alfinete vermelho e uma nota relativa à sua latitude/longitude, 53,5 x 74 cm (medida do documento de papel). Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Fig. 240 Maria Regina Ramos, *Rethinking the Artificial Character of a Landscape_23-03-2021* (2021), Processos de mapeamento e tintagem de árvores decepadas, Registo fotográfico da ação performativa *in situ,* Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 241 Maria Regina Ramos, *Mapping by Walking* (2021), Processos de mapeamento e tintagem de árvores decepadas, Registo fotográfico da ação performativa *in situ,* Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 242 Maria Regina Ramos, *Rethinking the Artificial Character of a Landscape_23-03-2021* (2021), Processos de mapeamento e tintagem de árvores decepadas, Registo fotográfico da ação performativa *in situ,* Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 243 Francis Alÿs, *The Green Line* (2004), Vídeo, 17:41 min., Jerusalém, Israel. © Francis Alÿs; Colaboração: Philippe Bellaiche, Rachel Leah Jones & Julien Devaux. Disponível em https://francisalys.com/the-green-line/.

Fig. 244 Maria Regina Ramos, *Rethinking the Artificial Character of a Landscape_23-03-2021* (2021), Processos de mapeamento e tintagem de árvores decepadas, Registo fotográfico da ação performativa *in situ,* Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 245 Katharina Grosse, *Asphalt Air and Hair* (2017), 1200 x 5700 x 10.800 cm, Aarhus, Dinamarca / ARoS Triennial, *THE GARDEN – End of Times; Beginning of Times. The Garden – The Future*. © Katharina Grosse & VG Bild-Kunst Bonn, Alemanha, 2026; Fotografia: 2017_4003 René Dame; Phlox Films; 2017_4003.002; 2017_4003.003 Nic Tenwiggenhorn. Disponível em https://www.katharinagrosse.com/works/2017_4003.

Fig. 246 Maria Regina Ramos, *Rethinking the Artificial Character of a Landscape_23-03-2021* (2021), Processos de mapeamento e tintagem de árvores decepadas, Registo fotográfico da ação performativa *in situ,* Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 247 Maria Regina Ramos, *Rethinking the Artificial Character of a Landscape* (2021-), Processos de impressão: tiragem da série *LandMarks_Artificial Constructed Nature* a partir do procedimento técnico da *frotagge*, Registo fotográfico da ação performativa *in situ,* Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 248 Bryan Nash Gill, Registo fotográfico do processo técnico de xilogravura por detrás da sua série *Woodcuts* iniciada em 2003, e levada a cabo até ao ano da sua morte em 2013, Bryan Nash Gill Gallery, New Hartford, Connecticut, EUA. © 1990 – 2015, Bryan Nash Gill. Disponível em https://www.bryannashgill.com/contact.

Fig. 249 Bryan Nash Gill, *Ash* (2003), Xilogravura, Tinta sobre papel, 144,78 x 144,78 cm, Bryan Nash Gill Gallery, New Hartford, Connecticut, EUA. © 1990 – 2015, Bryan Nash Gill. Disponível em https://www.bryannashgill.com/woodcuts#/woodcuts/ash.

Fig. 250 Maria Regina Ramos, *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2021), Processo de trabalho em contexto de Atelier, Mesclagem de dois substratos de textura: testes para transferência da tiragem final da impressão. © Fotografia da autora.

Fig. 251 Maria Regina Ramos, *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2021), Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 70 x 100 cm (cada), Estudo simulativo das obras em contexto de exposição. © Fotografia da autora.

Fig. 252 Maria Regina Ramos, *Rethinking the Artificial Character of a Landscape* (2021-), Instalação composta por *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2021), Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 70 x 100 cm (cada); *Carta Militar de Portugal: Serviços Cartográficos do Exército* (1949), 53,5 x 74 cm (medida do documento de papel); *Objetos encontrados_matrizes*, dimensões variadas; Vista geral da Exposição *When Activity Becomes Art* (2021), Casa das Artes do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 253 Planta da Galeria de Exposições da Casa das Artes do Porto, projetada pelo arquiteto Souto Moura. Localização da obra em contexto expositivo. Disponível em https://arquitecturaviva.com/works/centro-cultural-casa-das-artes-1.

Fig. 254 Maria Regina Ramos, *Rethinking the Artificial Character of a Landscape* (2021-), Instalação composta por *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2021), Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 70 x 100 cm (cada); *Carta Militar de Portugal: Serviços Cartográficos do Exército* (1949), 53,5 x 74 cm (medida do documento de papel); *Objetos encontrados_matrizes*, dimensões variadas; Vista geral da Exposição *When Activity Becomes Art* (2021), Casa das Artes do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 255 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Processo de captação do solo, Registo fotográfico da ação de estender película adesiva sobre chão, 0,45 x 10 m, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 256 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Arquivos de imagem do processo de captação do solo e produção de matriz para a realização de uma monotipia sobre papel, 0,45 x 10 m, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 257 Michelle Stuart, *Niagara Gorge Path Relocated* (1975), Terra e xisto do local sobre papel com fundo de musselina, 140,2 x 1,57 m, Artpark, Lewiston, Nova Iorque, EUA © Michelle Stuart; Cortesia: Galerie Lelong, Nova Iorque, EUA & Marc Selwyn Fine Art, Los Angeles, EUA. Disponível em https://www.theartnewspaper.com/2021/09/08/michelle-stuart-beyond-the-earth.

Fig. 258 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Processo de tintagem da matriz de 1,35 x 10 m para impressão de monotipia sobre papel, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 259 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), *Frames* de vídeo do processo de tintagem e momentos iniciais de centragem do rolo de papel sobre a matriz de matéria orgânica, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 260 Giuseppe Penone, *Pressioni* (1977), Carvão sobre parede, Dimensões determinadas pelo ambiente, Obra criada para a exposição no Kunstmuseum, Lucerna, Suiça. © Giuseppe Penone, 2026. Disponível em https://giuseppepenone.com/it/works/0947-pressione.

Fig. 261 Kazuo Shiraga, *Making Painting With His Feet* (1956), Registo fotográfico da ação de Shiraga durante a produção de uma das suas pintura com os pés. © Kazuo Shiraga; Gutai Art Association. Disponível em https://teaching.ellenmueller.com/walking/2022/02/13/kazuo-shiraga-making-painting-with-his-feet-1956/.

Fig. 262 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Coreografias do corpo sobre folha de papel, *Frames* de vídeo, registando a ação de *pisotear* o suporte, 1ª parte da tiragem, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 263 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Coreografias do corpo sobre folha de papel, *Frames* de vídeo, registando a ação de *pisotear* o suporte, 2ª parte da tiragem, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 264 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Etapas finais e processos de secagem do monótipo, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 265 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Imagens após a conclusão da ação performativa: recolha das matérias utilizadas e processo de *enrolar o percurso*, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 266 Akira Kanayama, *Footprints* (1956), Tinta sobre papel, aprox. 92 m de comprimento, Instalação que fez parte da 2ª exposição de arte ao ar livre do grupo Gutai, no qual participaram outros membros como Yoshihara Jiro e Shimamoto Shozo, que decorreu em julho de 1956 no Ashiya Park, Japão. © Akira Kanayama; Estudantes do EALC 335: Japanese Modernism Across Media & Erin Schoneveld. Disponível em https://ds-omeka.haverford.edu/japanesemodernism/exhibits/show/gutaigroup/item/113.

Fig. 267 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Impressão manual a acrílico e marcador sobre papel, 140 x 10 m, Vistas da exposição *When activity Becomes Art II – Diálogo* (2021-2022), 3º Piso, Casa-Museu Abel Salazar, São Mamede de Infesta, Matosinhos, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 268 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Impressão manual a acrílico e marcador sobre papel, 140 x 10 m, Vista da exposição *When activity Becomes Art II – Diálogo* (2021-2022), 3º Piso, Localização da obra assinalada nos planos arquiteturais da Casa-Museu Abel Salazar, São Mamede de Infesta, Matosinhos, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 269 Maria Regina Ramos, *Arqueologia de um percurso* (2021), Registo fotográfico do processo de transferência da imagem para soletos de ardósia, durante as Residências Artísticas – 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Casa-Museu Dias de Oliveira, Valongo, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 270 Maria Regina Ramos, *Arqueologia de um percurso* (2021), Estudo de Composição realizado a partir de uma caminhada no Parque Paleozóico de Valongo, Registo fotográfico do processo de transferência da imagem para soletos de ardósia, durante as Residências Artísticas – 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Casa-Museu Dias de Oliveira, Valongo, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 271 Lourdes Castro, *Sombras à volta de um centro (Salsa)* (1980), Tinta-da-china e recorte sobre papel, Moldura desenhada por Manuel Zimbro, 61 x 39 cm. © Lourdes Castro;

Coleção: em depósito desde 2003 na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal. Disponível em https://www.serralves.pt/a-colecao-serralves/.

Fig. 272 Lourdes Castro, *Sombras à volta de um centro (Folhas)* (1980), Lápis de cera sobre papel, Moldura desenhada por Manuel Zimbro, 60 x 50 cm. © Laura Castro; Coleção: em depósito na desde 2003 na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal. Disponível em https://www.serralves.pt/a-colecao-serralves/.

Fig. 273 & 274 Maria Regina Ramos, *Arqueologia de um percurso* (2021), Registo Fotográfico do processo de materialização pictórica da obra, Residências Artísticas – 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Casa-Museu Dias de Oliveira, Valongo, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 275 Maria Regina Ramos, Detalhe da obra *Arqueologia de um percurso* (2021), Spray acrílico e marcador branco sobre ardósia, Dimensões variadas, Exposição *Laboratory Results: GroundLab – Ensaios sobre a ardósia (2021),* 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 276 Maria Regina Ramos, *Arqueologia de um percurso* (2021), Spray acrílico e marcador branco sobre ardósia, Dimensões variadas, Vista geral da Exposição *Laboratory Results: GroundLab – Ensaios sobre a ardósia (2021,)* 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 276 Maria Regina Ramos, *Arqueologia de um percurso* (2021), Spray acrílico e marcador branco sobre ardósia, Dimensões variadas, Vista geral da Exposição *Laboratory Results: GroundLab – Ensaios sobre a ardósia (2021,)* 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 277 Maria Regina Ramos, Detalhe da obra *Arqueologia de um percurso* (2021) Spray acrílico e marcador branco sobre ardósia, Dimensões variadas, Exposição *Laboratory Results: GroundLab – Ensaios sobre a ardósia (2021),* 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 278 Maria Regina Ramos, Detalhe da obra *Arqueologia de um percurso* (2021) Spray acrílico e marcador branco sobre ardósia, Dimensões variadas, Exposição *Laboratory Results: GroundLab – Ensaios sobre a ardósia (2021),* – 2ª Bienal da Ardósia de Valongo 2021, Galeria de Exposições, Fórum Cultural de Ermesinde, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 279-280 Registo de documentação fotográfica de corpos arbóreos cortados ou derrubados no território da Mata Nacional do Camarido, Campanha de recolha e reconhecimento dos locais a intervencionar no âmbito da produção da obra *Reskining Fallen Memories* (2023-), Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Fig. 281 Registo de documentação fotográfica de corpos arbóreos cortados ou derrubados no território da Mata Nacional do Camarido, Campanha de recolha e reconhecimento dos locais a intervencionar no âmbito da produção obra *Reskining Fallen Memories* (2023-), Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Fig. 282 Registo de documentação fotográfica de corpos arbóreos cortados ou derrubados no território da Mata Nacional do Camarido, Preparação de um dos locais a intervencionar no âmbito da produção obra *Reskining Fallen Memories* (2023-), Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Fig. 283 Sequência fotográfica de imagens, documentando o processo de limpeza, tintagem e *frottage* dos revestimentos de árvores abatidas deixadas na paisagem, Reconstituição da cena e das configurações originais do objeto, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Fig. 284 Sequência fotográfica de imagens, documentando o processo de limpeza, tintagem e *frottage* dos revestimentos de árvores abatidas deixadas na paisagem, Reconstituição da cena e das configurações originais do objeto, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Fig. 285 Processo de tintagem do revestimento de uma das árvores abatidas deixadas na paisagem, Reconstituição da cena e das configurações originais do objeto, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Fig. 286 Processo de *frottage* da mesma cena, captando as marcas do revestimento da árvore, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Fig. 287 Giuseppe Penone, Penone, *Una lettura tattile della scorza dell'albero* (1970), *Frottage* a grafite em papel sobre tela, 147 x 395 x 4 cm. © Archivio Penone. Disponível em https://giuseppepenone.com/it/drawings/1454-una-lettura-tattile-della-scorza-dellalbero.

Fig. 288. Continuação dos processos de *frottage* num dos outros locais identificados, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos © Fotografia da autora.

Fig. 289 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Estudos e maquetização final da obra em espaço de Atelier, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões da obra dependentes da configuração do contexto e do espaço expositivo, Póvoa de Varzim, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 290 Giuseppe Penone, *Lo spazio della scultura – pelle di cedro* (2001), Bronze e couro, 1 elemento: 145 x 85 x 170 cm; 23 elementos: 90 x 160 cm cada (dimensões totais determinadas pela configuração da instalação). © Archivio Penone; Marian Goodman Gallery, Nova Iorque, EUA. Disponível em https://giuseppepenone.com/en/works/0012-lo-spazio-della-scultura-pelle-di-cedro.

Fig. 291 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Primeiros ensaios de possíveis configurações de apresentação da obra, Detalhe do trabalho fixado em espaço de Atelier, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões da obra dependentes da configuração do contexto e do espaço expositivo, Póvoa de Varzim, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 292 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Estudo simulativo da obra em contexto de exposição - configuração horizontal. © Fotografia da autora.

Fig. 293 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Estudos e maquetização final da obra em espaço de Atelier, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões da obra dependentes da configuração do contexto e do espaço expositivo, Póvoa de Varzim, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig 294. Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Estudo simulativo da obra em contexto de exposição – configuração vertical e horizontal, ocupando parede e chão. © Fotografia da autora.

Fig 295. Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Estudo simulativo da obra em contexto de exposição - configuração horizontal. © Fotografia da autora.

Fig 296. TJ Watt, *Before & After* (2025), Fotografia a cores, Colúmbia Britânica, Canadá. © TJ Watt Conservation Photographer. Disponível em https://www.tjwatt.com/before-after.

Fig. 297 Robert Adams, *On Humbug Mountain* (1999), Fotografia a p/b, Clatsop County, Oregon, EUA. © Robert Adams; 2026, Prix Pictet Ltd. Disponível em https://prix.pictet.com/cycles/power/robert-adams.

Fig. 298 Maria Regina Ramos, *Revisiting the Artificial Character of a Landscape 09-04-2023* (2023), Registo fotográfico pós-evento, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 299 Maria Regina Ramos, *Revisiting the Artificial Character of a Landscape 12-04-2023* (2023), Registro fotográfico pós-evento, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 300 Maria Regina Ramos, *Rethinking the Artificial Character of a Landscape* (2021-), Processos de impressão: nova tiragem da série *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (junho e agosto de 2024), acompanhando o processo atual de desflorestação da Mata, Registo fotográfico da ação performativa *in situ,* Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 301 Trabalhos florestais (2023-2024), Registo fotográfico de acompanhamento das diversas ações de limpeza, preservação da biodiversidade e campanhas de reflorestação aplicadas em etapas graduais desde 2011, a partir de um plano de gestão florestal implementado pelo ICNF - Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos © Fotografia da autora.

Fig. 302 Maria Regina Ramos, *Rethinking the Artificial Character of a Landscape* (2025), Ensaios para a produção de ambiente instalativo, Primeiros ensaios de maquetização da obra em espaço de Atelier, Diálogo entre secções de troncos cortados pintados a vermelho e impressão sobre acrílico de fragmentos de imagens de vegetação caída sobre o solo, Póvoa de Varzim, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 303 Maria Regina Ramos, *Mapping by Walking* (2024), Reinterpretação dos mapas e dos percursos realizados *in situ,* Projeção visual, simulando as ações mapeamento pictórico no território. © Fotografia da autora.

Fig 304. Jan Dibbets, *Structure Piece - Leaves (1)* (1974), Montagem de fotografias a cores, 40,5 x 200 cm. © Coleção: Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal (Aquisição em 2005). Disponível em https://www.serralves.pt/a-colecao-serralves/

Fig. 305 Maria Regina Ramos, *Rethinking the Artificial Character of a Landscape* (2025), Ensaios para a produção de ambiente instalativo, Primeiros ensaios de maquetização da obra em espaço de Atelier, Diálogo entre secções de troncos cortados pintados a vermelho e impressão sobre acrílico de fragmentos de imagens de vegetação caída sobre o solo, Póvoa de Varzim, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 306 Maria Regina Ramos, *Mapping by Walking* (2024), Reinterpretação dos mapas e dos percursos realizados *in situ,* Projeções visuais, simulando as ações mapeamento pictórico no território em contexto expositivo. © Fotografia da autora.

Fig. 307 Maria Regina Ramos, *Mapping by Walking* (2024), Reinterpretação dos mapas e dos percursos realizados *in situ*, Projecções visuais, simulando as ações mapeamento pictórico no território em contexto expositivo. © Fotografia da autora.

Fig. 308 Maria Regina Ramos, *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2025), Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 135 x 135 cm (cada), Estudo simulativo das obras em contexto de exposição. © Fotografia da autora.

Fig. 309 Maria Regina Ramos, *LandMarks_Artificial Construc-ed Nature* (2025), Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 135 x 135 cm, Estudo simulativo da obra em contexto de exposição. © Fotografia da autora.

Fig. 310 & 311 Identificação e registo fotográfico de áreas e zonas de contágio do pinheiro-bravo pelo parasitismo da espécie *Cogumelo Fomitopsis*, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos © Fotografia da autora.

Fig. 312 Primeiras ações de remoção do cogumelo *Fomitopsis*, do território da Mata Nacional do Camarido, enquadradas dentro do projeto *Surgical Forest* (2022-), Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos © Fotografia da autora.

Fig. 313 Maria Regina Ramos, *Surgical Forest* (2022-), Arquivo de imagens de uma sequência de ações, removendo cogumelos *Fomitopsis* do corpo do pinheiro-bravo, Trabalho de campo realizado periodicamente, ao longo de vários meses, pelos diversos espaços da Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 314 & 315 Maria Regina Ramos, *Surgical Forest* (2022-), Imagens documentais dos utensílios utilizados para os procedimentos de remoção da espécie invasora do corpo do pinheiro-bravo, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 316 Maria Regina Ramos, *Surgical Forest* (2022-), Arquivo de imagens de várias sequências da ação de remoção dos cogumelos *Fomitopsis* dos diversos espaços da Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. Fotografia da autora.

Fig. 317 Maria Regina Ramos, *Surgical Forest* (2022-), Vista aérea da Mata Nacional do Camarido a partir da ferramenta *GoogleMaps*, Coordenadas dos locais intervencionados, Caminha, Portugal. © Montagem fotográfica da autora.

Fig. 318 Ensaios sobre uma superfície plana, a partir dos objetos trazidos do espaço para o contexto do Atelier, Póvoa de Varzim, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Fig. 319 Maria Regina Ramos, *ScanScapes_#06* & *ScanScapes_#05* (2024), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 100 x 70 cm (cada), *Exposições Simultâneas* (2024), Ap' Parte Galeria, Miguel Bombarda, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 320 Maria Regina Ramos, *ScanScapes_#03* (2024), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 100 x 70 cm, *Exposições Simultâneas* (2024), Ap' Parte Galeria, Miguel Bombarda, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 321 Maria Regina Ramos, *ScanScapes_#07* (2024), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 149 x 113 cm, Exposição *Imagens para o Inverno* (2025-2026), Perspective Gallery, Palacete Severo, Porto, Portugal. © Maria Regina Ramos; Fotografia: Perspective Gallery, 2026.

Fig. 322 Maria Regina Ramos, *ScanScapes_#08* (2025), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 152 x 145,5 cm (cada), Maquetização da obra em espaço expositivo. © Fotografia da autora.

Fig. 323 Maria Regina Ramos, *Para-site* Drawings (2023), Acrílico, vernizes, desenho a grafite e matéria orgânica (Cogumelos *Fomitopsis*), Dimensões variadas, Maquetização/Estudo simulativo da obra em espaço expositivo. © Fotografia da autora.

Fig. 324 Maria Regina Ramos, *Para-site Drawings* (2023), Acrílico, vernizes, desenho a grafite e matéria orgânica (Cogumelos *Fomitopsis*), Dimensões variadas *+ ScanScapes_#09* (2025), Spray Acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 108 x 62,5 cm, Maquetização/Estudo simulativo das obras em espaço expositivo. © Fotografia da autora.

Fig. 325 & 326 Maria Regina Ramos, *Para-site Drawings* (2023), Vistas aproximadas, Acrílico, vernizes, desenho a grafite e matéria orgânica (Cogumelos *Fomitopsis*), Dimensões variadas, Maquetização/Estudo simulativo das obras em espaço expositivo. © Fotografia da autora

Fig. 327 Maria Regina Ramos, *ScanScapes_#09* & *#010* (2025), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 108 x 62,5 & 152,5 x 92 cm, Maquetização/Estudo simulativo das obras em espaço expositivo. © Fotografia da autora.

Fig. 328 Registo fotográfico do processo de produção de moldes de gesso em Atelier para a replicação posterior de exemplares reais de cogumelos *Fomitopsis*, por via da aplicação da técnica *Kilncasting*. Póvoa de Varzim, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 329 Primeira fase de produção de moldes-base em gesso para a captação do negativo dos objetos reais recolhidos *in situ* - Cogumelos *Fomitopsis* – para numa segunda fase proceder ao derretimento e vazamento de cera de abelha para dentro destes, de modo a obter a peça em formato de positivo. © Fotografia da autora.

Fig. 330 Retoques, modelagem e aperfeiçoamento dos objetos de cera retirados dos moldes-base, seguidos da concretização de novos moldes de gesso e materiais refratários – sílica – em torno destes, mediante a construção de caixas de madeira ou do recurso a caixas de plástico, para a obtenção dos moldes-finais. © Fotografia da autora.

Fig. 331 Recurso ao método de *cera perdida* para vazar os moldes através de discos elétricos, libertando as suas concavidades, posteriormente a serem ocupadas pelo vidro partido de garrafas recicladas. © Fotografia da autora.

Fig. 332 Giuseppe Penone, *Essere fiume* (*Ser rio*) (1995-1996), Registo fotográfico de produção e replicação de uma pedra a partir de um bloco retirado de uma pedreira, tendo por base uma outra recolhida diretamente no rio. © Giuseppe Penone; Fotografia: Paul Andriesse. Disponível em https://giuseppepenone.com/it/words/to-be-a-river.

Fig. 333 Giuseppe Penone, *Essere fiume* (*Ser rio*) (1981), 1ª versão da obra apresentada durante uma exposição individual com o mesmo título e no mesmo ano, realizada na Galeria Konrad Fischer, em Düsseldorf, Alemanha. © Giuseppe Penone; Fotografia: Nanda Lanfranco. Disponível em https://giuseppepenone.com/it/words/to-be-a-river.

Fig. 334 Desenformamento das 32 peças-finais, após aplicação da técnica de *Kilncasting*, que permitiu aos pedaços de vidro no interior dos moldes, derreterem e preencherem os espaços vazios dentro de si, formando objetos tridimensionais, posteriormente limpos, polidos e preparados para sustenção. © Fotografia da autora.

Fig. 335 Registo fotográfico do processo de desenformamento dos 28 moldes de gesso e respetivas peças finais, realizado no espaço de trabalho da CENCAL – Centro de Formação para a Indústria Cerâmica, em novembro de 2023, Marinha Grande, Leiria, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 336 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Peça vítrea, Catalogação de 1 de 32 objetos. © Fotografia da autora.

Fig. 337 Arquivo de imagens, registando a coleta de objetos tridimensionais – troncos de madeira – destinados à sustentação das peças vítreas, no areal da praia do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Fig. 338 Gabriela Albergaria, *Árvore* (2004-2020), Instalação, Acácia reconfigurada na sua morfologia, Vista geral + detalhe, no contexto da Exposição *A Natureza detesta linhas retas* (2021), Culturgest, Lisboa, Portugal. © Gabriela Albergaria. Disponível em https://parqmag.com/wp/a-natureza-detesta-linhas-retas/.

Fig. 339 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Peça vítrea, Catalogação de 2 de 32 objetos. © Fotografia da autora.

Fig. 340 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 341 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 342 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 343 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 344 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 345 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 346 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 347 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. ©

Fotografia da autora.

Fig. 348 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 349 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 350 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 351 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023-), Documentação em contexto de Atelier de possíveis configurações das peças vítreas, aplicadas por via de processos de *enxertia* aos objetos tridimensionais – pedaços de árvores – recolhidos *in situ*, Praia do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 352 Ai Weiwei, *Palace* (2019), 1 de 7 esculturas em bronze da Série *Roots,* apresentada na Exposição *Entrelaçar* (2021) na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 353 Maria Regina Ramos, *Enxerto-corpus* (2026), 1 de 50, Registo fotográfico do processo de devolução dos objetos vítreos à Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 354 Catalogação de *corpos-maquínais* na paisagem e dos efeitos massivos de limpeza da Mata, Zona norte do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Fig. 355 Catalogação de *corpos-maquínais* na paisagem e dos efeitos massivos de limpeza da Mata, Zona mais a sul do Camarido, Caminha, Portugal. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Fig. 356 Olafur Eliasson, *The Path Series* (1999), Fotografias a cores, 24 C-prints. © Olafur Eliasson; The Menil Collection, Houston, 1999 – 2004; Fotografia: Oren Slor. Disponível em https://olafureliasson.net/artwork/the-path-series-1999/.

Fig. 357 Catalogação de rastos e vestígios da passagem de *corpos-maquínais* na paisagem. Maria Regina Ramos. © Fotografia da autora.

Fig. 358 Maria Regina Ramos, *Redesign Forest* (2025), Grafite sobre papel, 153 x 102,5 cm, Obra desenvolvida a propósito do Ciclo de Exposições *O Processo # Acusação* (2025), 1ª de 3, Palácio da Justiça – Tribunal da Relação do Porto, e posteriormente apresentada nas *Exposições Simultâneas* (2025-2026) da Ap' Arte Galeria, Miguel Bombarda, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 359 Maria Regina Ramos, *Arché_loggia* (2025), Campanha arqueológica no território, Fotografia do início da escavação. © Fotografia da autora.

Fig. 360 Maria Regina Ramos, *Arché_loggia* (2025), Campanha arqueológica no território, Fotografia do início da escavação. © Fotografia da autora.

Fig. 361 Maria Regina Ramos, *Arché_loggia* (2025), Impressão fotográfica, pigmento, acrílico, fios e alfinetes em papel sobre madeira, 82,2 x 61,5 cm (cada), Ciclo de Exposições *O Processo # Julgamento* (2025), 2ª de 3, Palácio da Justiça – Tribunal da Relação do Porto, Porto, Portugal. Localização da obra assinalada na planta. © Fotografia da autora.

Fig. 362 Maria Regina Ramos, *Artificial Grounds* (2025), Segmento de terra tridimensional construído a partir de estratos geológicos recolhidos na Mata Nacional do Camarido (Caminha), acompanhado de rolos de papel vegetal com impressões a acrílico de um pneu real encontrado *in situ*, Dimensões variadas, Ciclo de Exposições *O Processo # Sentença* (2025-2026), 3ª de 3, Palácio da Justiça – Tribunal da Relação do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 363 Maria Regina Ramos, *Artificial Grounds* (2025), Segmento de terra tridimensional construído a partir de estratos geológicos recolhidos na Mata Nacional do Camarido (Caminha), acompanhado de rolos de papel vegetal com impressões a acrílico de um pneu real encontrado *in situ*, Dimensões variadas, Ciclo de Exposições *O Processo # Sentença* (2025-2026), 3ª de 3, Palácio da Justiça – Tribunal da Relação do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 364 Maria Regina Ramos, *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2025), Vista aproximada, Instalação (fragmentos de madeira, matéria orgânica e impressão manual sobre acrílico), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 365 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Registo fotográfico do processo de preparação e montagem da exposição (1º dia), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 366 Maria Regina Ramos, *ScanScapes_#06* (2024), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 100 x 70 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 367 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Registo fotográfico do processo de preparação e montagem da exposição (2º dia), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 368 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 369 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Em 1º plano: *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2025), Instalação (fragmentos de madeira, matéria orgânica e impressão manual sobre acrílico), Dimensões variadas; Em 2º plano: *Reskining Fallen Memories* (2023), Instalação (acrílico e grafite em papel sobre MDF + acrílico e grafite sobre fragmentos de madeira), Dimensões variadas, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 370 Maria Regina Ramos, *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2025), Vista aproximada, Instalação (fragmentos de madeira, matéria orgânica e impressão manual sobre acrílico), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 371 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Em 1º plano: *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2025), Instalação (fragmentos de madeira, matéria orgânica e impressão manual sobre acrílico), Dimensões variadas; Em 2º plano: *LandMarks_Artificial Constructed Nature*, Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 100 x 70 cm (2021, 4 trabalhos) & 135 x 135 cm (2025, 1 trabalho), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 372 Maria Regina Ramos, *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2021), Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 100 x 70 cm (cada), Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 373 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 374 Maria Regina Ramos, *LandMarks_ Artificial Constructed Nature* (2021), Vista lateral, Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 100 x 70 cm (cada), Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 375 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 376 Maria Regina Ramos, *LandMarks_ Artificial Constructed Nature* (2021), Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 100 x 70 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 377 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Em 1º plano: *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2025), Instalação (fragmentos de madeira, matéria orgânica e impressão manual sobre acrílico), Dimensões variadas; Em 2º plano: *Carta Militar de Portugal: Serviços Cartográficos do Exército*, Escala 1: 25. 000, Estereofotogrametria aérea e restituição Serviços Cartográficos do Exército, Trabalhos de campo: 1949, Cap. Gaspar, Região Norte de Portugal, com destaque para a zona da Mata Nacional do Camarido, assinalada com recurso a um alfinete vermelho e uma nota relativa à sua latitude/longitude, 53,5 x 74 cm (medida do documento de papel), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 378 Maria Regina Ramos, *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2025), Detalhe, Instalação (fragmentos de madeira, matéria orgânica e impressão manual sobre acrílico), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 379 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Em 1º plano: *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2025), Instalação (fragmentos de madeira, matéria orgânica e impressão manual sobre acrílico), Dimensões variadas; Em 2º plano: *Carta Militar de Portugal: Serviços Cartográficos do Exército*, Escala 1: 25. 000, Estereofotogrametria aérea e restituição Serviços Cartográficos do Exército, Trabalhos de campo: 1949, Cap. Gaspar, Região Norte de Portugal, com destaque para a zona da Mata Nacional do Camarido, assinalada com recurso a um alfinete vermelho e uma nota relativa à sua latitude/longitude, 53,5 x 74 cm (medida do documento de papel), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 380 *Carta Militar de Portugal: Serviços Cartográficos do Exército*, Escala 1: 25. 000, Estereofotogrametria aérea e restituição Serviços Cartográficos do Exército, Trabalhos de campo: 1949, Cap. Gaspar, Região Norte de Portugal, com destaque para a zona da Mata Nacional do Camarido, assinalada com recurso a um alfinete vermelho e uma nota relativa à sua latitude/longitude, 53,5 x 74 cm (medida do documento de papel), Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 381 Maria Regina Ramos, *LandMarks_Artificial Constructed Nature* (2021), Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 100 x 70 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 382 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 383 Maria Regina Ramos, *LandMarks_Artificial Constructed Nature*, Vista geral, Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 100 x 70 cm (2021, 4 trabalhos) & 135 x 135 cm (2025, 1 trabalho), Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 384 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 385 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Impressão manual a acrílico e marcador sobre papel, 140 x 10 m, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 386 Maria Regina Ramos, *Rastos de um território percorrido* (2021), Detalhe, Impressão manual a acrílico e marcador sobre papel, 140 x 10 m, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 387 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 388 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Em 1º plano: *Land-Marks_Artificial Constructed Nature* (2025), Instalação (fragmentos de madeira, matéria orgânica e impressão manual sobre acrílico), Dimensões variadas; Em 2º plano: *Reskining Fallen Memories* (2023-), Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 389 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Vista lateral, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 390 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Vista aproximada, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 391 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Vista lateral, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 392 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Vista geral, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 393 & 394 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Vistas aproximadas, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 395 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Vista frontal, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 396 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Vista aproximada, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 397 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Vista frontal, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 398 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023-), Vista lateral, Acrílico e grafite em papel sobre MDF, Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 399 Maria Regina Ramos, *ScanScapes_#08* (2025), Vista lateral, Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 152 x 145,5 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 400 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 401 Maria Regina Ramos, *Scan-Scapes_#08* (2025), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 152 x 145,5 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 402 Maria Regina Ramos, *Mapping by Walking* (2024), Vista geral, Projeção (fragmentos cartográficos a cores e a p/b dos vários percursos realizados *in situ,* assinalados com recurso a pioneses vermelhos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 403 Maria Regina Ramos, *Mapping by Walking* (2024), Vista aproximada, Projeção (fragmentos cartográficos a cores e a p/b dos vários percursos realizados *in situ,* assinalados com recurso a pioneses vermelhos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 404 Maria Regina Ramos, *Mapping by Walking* (2024), Vista geral dos vários percursos realizados *in situ,* assinalados com recurso a pioneses vermelhos, após o apagamento da projeção, Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 405 Maria Regina Ramos, *Mapping by Walking* (2024), Vista aproximada, Projeção (fragmentos cartográficos a cores e a p/b dos vários percursos realizados *in situ,* assinalados com recurso a pioneses vermelhos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 406 Maria Regina Ramos, *Mapping by Walking* (2024), Vista aproximada dos vários percursos realizados *in situ,* assinalados com recurso a pioneses vermelhos, após o apagamento da projeção, Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 407 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023), Vista aproximada, Instalação (acrílico e grafite sobre fragmentos de madeira), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 408 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023), Vista geral, Instalação (acrílico e grafite sobre fragmentos de madeira), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 409 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 410 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023), Vista aproximada, Instalação (acrílico e grafite sobre fragmentos de madeira), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 411 Maria Regina Ramos, *Reskining Fallen Memories* (2023), Vista aproximada, Instalação (acrílico e grafite sobre fragmentos de madeira), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 412 Maria Regina Ramos, *ScanScapes_#09* (2025), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 108 x 62,5 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 413 & 414 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vistas gerais da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 415 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 416 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, À esquerda: *Dialectical Objects* (2023), Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas; À direita: *ScanScapes_#06, _#03, _#03, _#04* (2024), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 100 x 70 cm (cada), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 417 Maria Regina Ramos, *Scan-Scapes_#05* (2024), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 100 x 70 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 418 Maria Regina Ramos, *Scan-Scapes_#06* (2024), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 100 x 70 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 419 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, À esquerda: *Para-site Drawings* (2026), Acrílico, verniz, desenho a grafite e matéria orgânica (*Cogumelos Fonitopsis*) sobre mdf, 240 x 660 cm; À direita: *Dialectical Objects* (2023), Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 420 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 421 Maria Regina Ramos, *Para-site Drawings* (2026), Detalhe, Acrílico, verniz, desenho a grafite e matéria orgânica (*Cogumelos Fomitopsis*) sobre mdf, 240 x 660 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 422 Maria Regina Ramos, *Para-site Drawings* (2026), Detalhe, Acrílico, verniz, desenho a grafite e matéria orgânica (*Cogumelos Fomitopsis*) sobre mdf, 240 x 660 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 423 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 424 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista aproximada, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 425 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista aproximada, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 426 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 427 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, À esquerda: *ScanScapes_#07* (2024), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 149 x 113 cm; À direita: *ScanScapes_#010* (2025), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 152,5 x 92 cm, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 428 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista aproximada, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 429 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista aproximada, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 430 Maria Regina Ramos, *ScanScapes_#09* (2025), Vista lateral, Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 108 x 62,5 cm, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 431 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista geral, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 432 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista geral, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 433 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista aproximada, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 434 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista aproximada, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 435 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista aproximada, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 436 & 437 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vistas aproximadas, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 438 & 439 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vistas aproximadas, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 440 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista aproximada, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 441 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista aproximada, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 442 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista aproximada, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 443 Maria Regina Ramos, *Dialectical Objects* (2023), Vista geral, Matéria orgânica (pedaços de árvores) e peças vítreas (32 objetos), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 444 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Em 1º plano: *Artificial Grounds* (2025), Segmento de terra tridimensional, construído a partir de estratos geológicos recolhidos na Mata Nacional do Camarido (Caminha), Dimensões variadas; Em 2º plano: *Arché_loggia* (2025), Impressão fotográfica, pigmento, acrílico, fios e alfinetes em papel sobre madeira, 82,2 x 61,5 cm (cada), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 445 Maria Regina Ramos, *Artificial Grounds* (2025), Vista frontal, Segmento de terra tridimensional, construído a partir de estratos geológicos recolhidos na Mata Nacional do Camarido (Caminha), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 446 Maria Regina Ramos, *Artificial Grounds* (2025), Vista lateral, Segmento de terra tridimensional, construído a partir de estratos geológicos recolhidos na Mata Nacional do Camarido (Caminha), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 447 Maria Regina Ramos, *Artificial Grounds* (2025), Detalhe, Segmento de terra tridimensional, construído a partir de estratos geológicos recolhidos na Mata Nacional do Camarido (Caminha), Dimensões variadas, Exposição *Para_Site* (2026), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 448 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, Em 1º plano: *Artificial Grounds* (2025), Segmento de terra tridimensional, construído a partir de estratos geológicos recolhidos na Mata Nacional do Camarido (Caminha), Dimensões variadas; Em 2º plano: *Arché_loggia* (2025), Impressão fotográfica, pigmento, acrílico, fios e alfinetes em papel sobre madeira, 82,2 x 61,5 cm, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 449 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, À esquerda: *Artificial Grounds* (2025), Segmento de terra tridimensional, construído a partir de estratos geológicos recolhidos na Mata Nacional do Camarido (Caminha), Dimensões variadas; À direita: *Arché_loggia* (2025), Impressão fotográfica, pigmento, acrílico, fios e alfinetes em papel sobre madeira, 82,2 x 61,5 cm (cada), Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

Fig. 450 Maria Regina Ramos, *Para_Site* (2026), Vista geral da exposição, À esquerda: *Arché_loggia* (2025), Impressão fotográfica, pigmento, acrílico, fios e alfinetes em papel sobre madeira, 82,2 x 61,5 cm; À direita: *ScanScapes_#07* (2024), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 149 x 113 cm & *ScanScapes_#010* (2025), Spray acrílico, vernizes e impressão manual sobre MDF, 152,5 x 92 cm, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. © Fotografia da autora.

