

1 2 9 0



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA

Catarina Pereira Leitão

**WEATHERPROOF**  
INCURSÕES NO PÓS-NATURAL A PARTIR  
DA MINHA PRÁTICA ARTÍSTICA

VOLUME 1

Tese no âmbito do Doutoramento em Arte Contemporânea, orientada pela Professora Doutora Maria Alice Barriga Geirinhas dos Santos e pelo Professor Doutor António José Olaio Correia de Carvalho e apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Abril de 2022

**Catarina Pereira Leitão**

# **Weatherproof**

Incursões no Pós-natural a Partir da Minha Prática Artística

Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea  
sob a orientação

da Professora Doutora Maria Alice Barriga Geirinhas dos Santos  
e do Professor Doutor António José Olaio Correia de Carvalho,  
apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Abril 2022



# Agradecimentos

Alice Geirinhas

António Olaio

José Roseira

Luís Leitão

Luísa Ferreira

Rui Pinheiro

Matilde Meireles

Benedita Pestana

Nayara Siler

# Resumo

No decorrer de vinte e dois anos desenvolvi, em diversos corpos de trabalho, um pensamento plástico baseado numa continuidade de reflexões e investigações sobre as relações entre o humano, natureza e cultura, por um lado, e o binómio artificial/natural, por outro. O pensamento ecológico que atravessa a minha obra emerge e desenvolve-se em sistemas e estruturas que dependem e se relacionam com vivências e experiências permeáveis a acontecimentos exteriores. Esta tese analisa e organiza este pensamento, reequaciona a sua linguagem e procura enquadrar o seu território de atuação através de exercícios de leitura e releitura, da minha obra, dos textos e das circunstâncias que a informam, mas também das relações que os meus trabalhos foram construindo entre si e com o mundo ao longo dos anos. Para me amparar neste esforço, convoco um conjunto de autores aos quais reconheço o trabalho original e necessário de aprofundar a ideia de uma continuidade total entre o humano e o além do humano.

Palavras-chave: natureza; pós-natureza; natural-artificial;  
natureza-cultura; ecofeminismo; eco-arte.

# Abstract

Over the course of twenty-two years I have developed, in different bodies of work, a visual and plastic thinking based on a continuity of reflections and investigations on the relationships between the human, the natural and the cultural while also focusing on the artificial/natural binomial. The ecological thinking that runs through my work emerges and develops in systems and structures that depend on and relate to experiences that are permeable to external events. This thesis analyzes and organizes this thinking, reexamines its language, and seeks to frame its field of action through several reading exercises: of my own work, of the texts and circumstances that inform it, but also of the relationships my works have established over the years, between themselves and with the world. To aid me in this effort, I summon a plethora of authors to whom I recognize the necessary and original work of deepening the notion of a total continuity between the human and the other than human.

Keywords: nature; post-nature; natural-artificial; natureculture; ecofeminism; eco art.

# Índice

Introdução	8
------------	---

## Parte I

Exórdio	11
I.I. A.R.D. - Artificial Retreat Devices	12
I.II. O Jardim - Natureza Domesticada	28
I.III. Protéticos - Sistemas de Sobrevivência	40
Survival Systems	41
One with Nature	47
Natural Selection	48
I.IV. Catástrofes e desastres	54
Os personagens, os objetos e as paisagens	55
Thicket	57
Weatherproof	59
Uplift	61
I.V. Invasive Species	68
Leaves of Grass	69
Invasive Species	70
I.VI. Systema Naturæ: a construção das ciências da natureza	77
Vocabulário	78
Taxonomia	79
Ficção científica	84
O Atelier Portátil e construção da artista-cientista	92
Cadernos de Campo e Trabalho de Campo	95

I.VII. Dendrogramas	98
Dendrogramas	99
Dendrograma Mini	103
I.VIII. A Biblioteca Natural	108
A Biblioteca	109
A Ilha	110
O Abismo	114
I.IX. Caixas de Desenho	120
Paisagens e orografias	123

## Parte II

II.I. Ideias	130
Natureza	130
Escavações	132
Dentro e fora	134
Reserva natural	136
O fim da natureza	136
Violência	141
A Ilha	142
Normal, natural e neutro	144
A forma e o fundo, excluir ou incluir	146
Ser com e em contínuo	148
Relacionalidade (Queering Nature)	150
Geologia	151
II.I. Práticas	
Alan Sonfist: Time Landscape	153
Olafur Eliasson: Life	155
Hans Haacke: Rhine-Water Purification Plant	157
Mark Dion: Neukom Vivarium	159

Natalie Jeremijenko: UP_2_U: Moth Cinema	160
Christine e Margaret Wertheim: The Hyperbolic Crochet Coral Reef Project	161
Baltazar Torres: The Last Window	163
Alfredo Jaar: Geography = War	165
Maria Thereza Alves: Seeds of Change: New York—A Botany of Colonization	166
Barbara Kruger: We Won't Play Nature to Your Culture	169
Alberto Carneiro: Os Quatro Elementos	171
Conclusão	174
Ligações externas	
Websites	183
Vídeos	183
Bibliografia	184
Índice de Figuras	203

## Introdução

*One touch of nature may make the whole world kin, but usually, when we say nature, do we mean to include ourselves? I know some people would say that the other kind of nature-trees, hills, brooks, animals-has a kindly effect. But I've noticed that they then often contrast it with the world of humans and their relationships.*

(Williams, 1980, p.65)

A dissertação que aqui apresento parte de uma reflexão sobre a minha prática artística desenvolvida a partir do ano 2000. Os impulsos que me levam a fazer certos objetos, desenhos, instalações e livros de artista parecem surgir por vezes da prática manual, e outras vezes da articulação de ideias. As formas e as ideias estão necessariamente entrelaçadas, informando-se mutuamente. Na primeira parte deste documento, apresento o percurso de vinte e um anos de trabalho de forma narrativa, entretecendo prática, vida, a vivência dos lugares e pensamento – tentando identificar elementos que constituem pistas para compreender o processo artístico.

Foi no ano 2000 que dei início à primeira peça na qual pensava inequivocamente sobre ideias de natureza ou a relação complicada entre o humano que vive na cidade e a ideia de o que é isso a que se chama natureza. Um tema que já então sabia complexo, empolgante e inesgotável. Pensar a relação humano/natureza era uma maneira de pensar o humano, o social, o político e o cultural.

Os primeiros quatro capítulos da primeira parte discorrem sobre dez anos, um período durante o qual vivi inteiramente na cidade de Nova Iorque. O *Capítulo V* é feito num período de transição entre Nova Iorque e Lisboa, e os restantes capítulos correspondem a trabalho efectuado entre Lisboa, o Minho e o Oeste de Portugal. Pensei fundamental contextualizar a experiência nos diferentes lugares quando ela própria vai moldando o trabalho numa viagem que atravessa circunstâncias geográficas, sociais, políticas e culturais diversas.

A *Parte II* foi dividida em dois capítulos: *Ideias* e *Práticas*. No capítulo *Ideias* tratei de investigar as ideias de natureza nos planos da teoria.

À medida que fui fazendo as minhas indagações e escavações, fui-me dando conta de um grande novelo. Quanto mais escavava mais prolífero constatava o filão de novos livros e artigos sobre o tema. Uma massa sinuosa de ideias por vezes concordantes, outras contraditórias. Fui navegando entre leituras, escavando mais numas pontas do que noutras, ou mesmo abandonando algumas. Não quer isto dizer que estas últimas fossem desinteressantes ou pouco pertinentes, mas foram a intuição e a curiosidade que ditaram os caminhos que escolhi seguir. Esta é uma pesquisa sobre as leituras teóricas que seguiu os moldes da investigação artística, fazendo uso de uma espécie de olhar atento e distraído, da intuição, aguardando que as ideias ressoassem — ainda que não tivessem ainda forma. Esta dissertação tem como subtítulo *Incursões no Pós-natural a Partir da Minha Prática Artística*, e quis pensar neste trabalho como um ponto de partida para continuar, prolongar e aprofundar as minhas incursões plásticas e visuais.

Este capítulo serviu também para pensar as ideias de natureza a partir de vários ângulos e que servem como contributo para a tese de que a natureza deve ser pensada em contínuo com o humano. As ideias de natureza são tratadas a partir de diversos enquadramentos teóricos e disciplinas e as minhas leituras afunilaram no sentido das teorias neomaterialistas que, rejeitando perspetivas humanistas dualistas, apresentam propostas que rompem com visões antropocêntricas que sobrevalorizam a centralidade do humano.

No capítulo *Práticas da Parte II*, apresento onze peças de artistas plásticos que de formas diferentes abordam ideias delineadas no capítulo anterior. O objetivo era encontrar práticas artísticas nas quais a ideia de natureza estivesse subjacente às obras, e indicassem caminhos que se distanciassem das visões de natureza/cultura como opostos ou ainda da visão romântica de perda do lugar e do desejo de retorno ao jardim, o paraíso perdido. Como disse Donna Haraway (2004, p.83): “(...) there is no garden and never has been”.



# Parte I

## Exórdio

Aqui desenrolo um mapa de ideias que atravessam o meu trabalho plástico a partir da análise de uma peça realizada entre 2000 e 2001. Na obra *Artificial Retreat Devices*, questões que envolvem as construções da ideia do que é a natureza, do que é natural, artificial ou cultural, de agência e controle surgem como indicadores que me parecem importantes para pensar os desequilíbrios ecológicos que assolam o planeta.

Nas primeiras páginas do seu livro *Decolonizing Nature*, o historiador de arte T. J. Demos introduz a sua pesquisa na intersecção da arte contemporânea, ativismo ambientalista e ecologia política. Segundo ele, o termo “ecologia política” (Demos, 2016) admite abordagens às questões ambientais que, embora possam divergir, afirmam a preocupação com as questões ambientais como inseparáveis das forças sociais, políticas e económicas. Um pouco mais à frente o autor afirma que a ecologia política reconhece que a nossa conceção de natureza (“the ways we regard nature”) tem implicações profundas, e muitas vezes ramificações que não identificamos, na forma como organizamos a sociedade, adjudicamos responsabilidades face a alterações ambientais e avaliamos impactos sociais.

As práticas artísticas com preocupações ambientais estão regularmente associadas a práticas de participação social, com um papel ativista e mais próximas do público com vista a provocar mudanças políticas e sociais, apontando crimes ecológicos, por exemplo; outras vezes apresentam-se em formas mais discretas, na forma de comentário passivo; investigador/inquiridor; ou visionário (Brown, 2014).

# PARTE I.I.



## **A.R.D. - Artificial Retreat Devices**

*Above all, don't try to turn "toward nature." You might just as well try to cross through the plane of the painting to eat the oysters that gleam in the still life.*

(Latour, 2017)

Estou sentada no meu atelier, as mãos sobre a mesa. Tenho várias mesas neste espaço. Quase todas têm rodas e vão adquirindo funções distintas de acordo com a tarefa a que me entrego. Hoje, três destas mesas estão cobertas com papéis de aguarela. Uns são desenhos inacabados, outros, trabalhos em processo. Alguns serão aproveitados, outros rasgados. Na mesa maior, uma desarrumação organizada: pincéis, frascos, godés, guardanapos, copos com águas coloridas que ficaram por lavar. Encostadas à parede está uma série de pranchas onde tenho papéis esticados, com desenhos em grande formato ainda em processo. Na mesa onde estou sentada repousa o computador onde escrevo. É a mesa mais pequena e mais baixa, num canto do atelier.

À minha frente tenho uma grande janela virada a Noroeste, observo as árvores que plantámos e que ainda são jovens, a mais crescida tem cinco anos. Foi a primeira a ser plantada por nós. Estamos no final do outono e a figueira tem folhas novas. Não posso deixar de pensar que as estações do ano parecem não chegar no calendário previsto. A erva insiste em crescer rapidamente, alta e caótica. Assim que tiver umas horas de descanso tenho de a cortar, certinha com uma máquina que transforma a potência do mato num jardim organizado. Não dura muito, mas durante alguns dias teremos a sensação de ter algum controle sobre a aparência deste jardim.

No segundo plano desta vista enquadrada pela minha janela, vejo os pomares dos vizinhos. Primeiro o peral, depois um laranjal. Este conjunto de árvores plantadas numa grelha ortogonal, num terreno limpo e de terra lavrada em linhas retas contrasta com o desenho que estamos a criar plantando espécies diversas que acrescentamos ao nosso terreno.



No terceiro plano vemos as primeiras casas da aldeia mais próxima e, mais longe, o recorte das colinas arborizadas contra o céu. Em quatro planos vejo o meu terreno ajardinado, dois terrenos agrícolas, o princípio de uma urbanização, um território florestal e o céu.

Nas minhas costas está a parte exterior do meu atelier: uma espécie de estufa fria aberta em dois lados. Nesta área protegida sob um teto sombrio, cresce o meu jardim de espécies tropicais e plantas aéreas. Cultivar espécies deste tipo no clima agreste do Oeste, com os seus ventos marítimos e grandes amplitudes térmicas, requer uma série de trabalhos e cuidados adicionais. Tento recriar neste telheiro o ambiente sombrio e húmido da floresta tropical, com os seus aguaceiros ocasionais. Diariamente, cumpro a tarefa de melhorar as condições físicas para que este jardim cresça saudável e bonito. No inverno, estou atenta às previsões meteorológicas, a mínima possibilidade de uma geada obriga-me a acudir às plantas antes do anoitecer, cobrindo-as com mantas térmicas próprias para proteger plantas, árvores ou arbustos das temperaturas negativas. No verão, é preciso aumentar a sombra, cobrir o telheiro com mais uma camada de uma rede que filtra uma percentagem da luz solar, na imitação das copas exuberantes que velam as florestas onde estas plantas proliferam. Dia sim dia não, a recriação de uma chuva curta e forte, a tempestade tropical, uma mangueira com um chuveiro que é alimentada por água do poço puxada por uma bomba elétrica.

É deste lugar, entre janelas e jardins, que olho para um trabalho que começou há vinte anos.

Todos os dias ia de bicicleta para o meu atelier sem janelas no Lower East Side em Manhattan. Foi uma sorte ter encontrado um espaço naquela zona da cidade mesmo sem luz solar ou aberturas para o exterior. Ainda hoje é comum nas grandes cidades artistas alugarem espaços industriais, um andar numa antiga fábrica, dividi-lo em salas mais pequenas e sub-rendar partilhando as despesas. Há salas que ficam com vista para a rua ou para um saguão e há as que ficam no interior, as de renda mais económica

por metro quadrado. Para desconfinar, tinha acesso ao terraço no topo do edifício de onde podia ver a paisagem nova-iorquina a 360°. O ruído era constante, a cidade pulsava, os automóveis, as sirenes, o ar pesado, sentia-se uma energia palpitante. Depois voltava ao meu atelier, com as luzes acesas e uma ventoinha para circular o ar.

Outra alternativa seria descer as escadas, atravessar a rua e passear num pequeno parque que ocupava vários quarteirões entre Houston Street e Chinatown. Penso ter sido nesse lugar que comecei a pensar e a interessar-me pela relação que estava a viver com o “espaço natural” de modo consciente. Pensava nas pessoas que me rodeavam, será que pensavam naquele jardim urbano como “natureza”. Que natureza, como, qual?

Aquele jardim, com chão alcatroado e canteiros delineados, redes altas que limitam campos de andebol e basquetebol, o parque infantil enjaulado, o metro a passar por baixo do pavimento, a fazer tremer o chão, os caixotes transbordantes, o cheiro a lixo putrefacto à espera da recolha, as ratazanas, os bancos que serviam de cama aos sem abrigo. Aquele parque parecia ser o possível simulacro de espaço natural dos menos afortunados.

Voltava a casa e contemplava as minhas plantas suspensas no vão da janela. Porque será que tantas pessoas gostam de as ter em casa? Porque

será que fazem falta? Será a vontade de cuidar? Ou as plantas domésticas servem para nos lembrarmos da existência da “natureza”, como diz Lucy Lippard em *The Lure of the Local* (Lippard, 1997)?

“When I think of appealing public places, I think of parks – the ones that are real places, that don’t look like architects’ drawings. I think of New York’s Central Park, where I spent much of my early childhood—vast spaces with big old trees, ponds, rock outcroppings, playgrounds, warrens, and crowded gathering places used by a mixed population. As a child, it never occurred to me that it was constructed, that it wasn’t “nature,” that it hadn’t always been there.”  
(Lippard, 1997, p.250)

Pela cidade proliferavam versões mais ou menos sofisticadas do parque em frente ao edifício do meu atelier. Jardins privados e públicos salpicam o traçado ortogonal da cidade, com várias dimensões e formas em concordância com as condições sociais dos habitantes do bairro. No centro da ilha de Manhattan encontra-se o maior de todos, o Central Park.

Lembro-me de ficar abismada com os recursos necessários para manter o parque. Bastava um passeio matinal durante a semana, para nos ser dado ver os trabalhos de jardinagem e conservação para que a vegetação, o arvoredo e os seus relvados se mantivessem verdes e belos. Foi com surpresa que aprendi que este parque era totalmente construído, com um projeto dos arquitetos paisagistas Frederick Law Olmsted e Calvert Vaux. Para a construção do parque foi necessário desocupar um retângulo com 3,13 km<sup>2</sup> de terrenos baldios rochosos e pantanosos, assim como zonas habitadas. Seneca Village, uma vila habitada por comunidades imigrantes irlandesas, alemãs e afro-americanas livres, foi demolida e os seus 225 habitantes expropriados. Até 1857, cerca de 1600 pessoas foram desalojadas (“The Story of Seneca Village”, 2018).

O parque baseia-se na ideia de jardim romântico inglês, onde a paisagem é construída para parecer “natural”, como se tivesse acontecido sem a ajuda da mão humana. Santiago Beruete descreve no seu livro *Jardinosofía*:

*Hay algo paradójico en el hecho de cantar las excelencias de una naturaleza virginal al mismo tiempo que se intenta “embellecerla” mediante las sutiles técnicas de la jardinería paisajista. La perfección de la obra, la maestría del oficio de jardinero depende, valga la incongruencia, de ocultar la mano del hombre, de la aparente ausencia de arteificio, lo que, bien mirado, tal vez represente la más sofisticada forma de arteificio.*  
(Beruete, 2017, p. 157)

A minha curiosidade sobre a relação conturbada entre humano e “natureza”, e aquilo a que chamamos, ou não, natureza e natural ia crescendo. Continuava atenta, tomava notas sobre a forma como as árvores cresciam em parcelas de solo quadradas, recortadas nos passeios de cimento, com gradeamentos à volta. Perguntava-me se os gradeamentos seriam para proteger as árvores das pessoas? Ou seriam somente estruturas para domesticar o seu crescimento na vertical?

Uma manhã, depois de uma tempestade violenta, caiu uma árvore centenária na minha rua. Quando saí de casa juntavam-se vizinhos e bombeiros em redor dos despojos. Uma senhora, chorava a perda da vista da sua janela, outras avaliavam os danos nos seus carros. Nas horas seguintes che-

garam várias equipas. A primeira cortou a árvore em pedaços, os carros foram rebocados e, ao meio dia, já tinha passado um camião que transformou troncos e ramos em serradura mesmo em frente à minha porta. Ao final do dia o buraco onde tinha vivido a árvore estava tapado. Eu estava perplexa com a eficiência e o pragmatismo daquele feito. Alguns vizinhos mostravam-se revoltados com a decisão de tapar o canteiro com cimento sem contemplar a hipótese de plantar uma nova árvore. A serradura, disseram-me, seria reutilizada na indústria da madeira. Para nós, na rua, tinha acontecido um desastre: uma árvore já idosa e frágil partiu-se sob a força de uma rajada de vento, vítima da falta de cuidados dos serviços municipais. A árvore tinha sido vítima do descuido das pessoas encarregadas de cuidar dos espaços verdes da cidade. Plantar, proteger e cuidar, parecia a única forma de manter alguma vegetação a crescer no espaço urbano. Perguntava-me sobre a possibilidade de pensar estas formas naturais como separadas do humano.

Nas ruas e avenidas, árvores e canteiros gradeados pontuavam o espaço público no centro da cidade. Nos tempos livres, eu, assim como quem tivesse uma bicicleta ou possibilidade de apanhar um transporte, podia ir até ao Central Park. O parque tinha sido construído com vista a tornar acessível aos cidadãos, e sobretudo à classe trabalhadora, o usufruto e contemplação do natural. Situado no centro da cidade, o Central Park oferece uma continuidade entre o espaço doméstico e um ambiente “natural” (Grebowicz, 2015).

O meu circuito de amigos artistas contava com pessoas de várias origens, como é característico daquela cidade. Os que cresceram em Nova Iorque eram grandes entusiastas das saídas para a montanha e faziam campismo, gostavam de passar fins de semana a fazer canoagem, a pescar nos lagos, a fazer *barbecues* e a caminhar na natureza. Os provenientes de famílias mais abastadas tinham casas *Upstate* aonde iam com regularidade. Eu fugia aos convites. As paisagens eram belíssimas, mas não conseguia conjugar a ideia de que estava próxima da “natureza” e não encontrar alimentos que não fossem processados e embalados em plástico, como me



sucedeu algumas vezes. A adicionar à minha contrariedade, estas saídas implicavam viagens de carro demasiado compridas, em autoestradas que me pareciam intermináveis, tudo a contribuir para uma ideia de separação entre civilização (a vida na cidade) e a “natureza” (o campo).

Para além destes lugares na natureza, como o campo, vivíamos ainda com ideia da existência de uma natureza ainda mais longínqua: *wilderness*.

A *wilderness* é uma ideia complexa sem uma boa tradução para a língua portuguesa. A *wilderness* encontrada nos múltiplos National Parks, é um lugar onde se encena uma paisagem sem intervenção humana. Apresentava-

-se-me como a criação de uma ideia de natureza separada do humano, intocada, pura, no polo oposto da civilização. A *wilderness* pode ser visitada, mas não pode ser habitada.

“Americans have a deeply ingrained habit of seeing nature and culture as irreconcilably opposed; we automatically assume that whenever one gains, the other must lose. Forced to choose, we usually opt for nature (at least in our books). This choice, which I believe is a false one, is what led Thoreau and his descendants out of the garden. To be sure, there is much to be learned in the wilderness; our unsurpassed tradition of nature writing is sufficient proof of that. But my experience in the garden leads me to believe that there are many important things about our relationship to nature that cannot be learned in the wild. For one thing, we need, and now more than ever, to learn how to use nature without damaging it. That probably can't be done as long as we continue to think of nature and culture simply as antagonists. So how do we begin to find some middle ground between the two? To provide for our needs and desires without diminishing nature?” (Pollan, 1991, p.4)

Nas ruas e nas montras das lojas da cidade crescia a moda dos tecidos com motivos baseados no camuflado, normalmente usados nas roupas e acessórios militares e de caça. Estes padrões retirados do seu contexto e função habitual, reformulados em diversas paletas de tipos de tecido pareciam-me absurdos. Mais uma “novidade” para alimentar a indústria da moda. Comecei a interessar-me pelo tecido e comprei dois metros do que considerei ser o mais “genuíno”, o mais clássico. Isto foi antes de perceber que a variedade e o design dos tecidos camuflados é muito mais complexa, existindo várias coleções que correspondem a diferentes paisagens e geografias físicas e políticas. O que me interessou também nestes tecidos foi a ideia de que estes padrões criavam uma representação genérica e abstrata de uma “paisagem natural”. O Camuflado representa a “natureza” numa paleta de quatro cores e um pequeno número de formas planas, num padrão que se repete. Para além disso, serve para o humano e os seus acessórios se

“Economic Benefits of Wilderness  
It’s no easy task quantifying the full economic dimensions of wilderness, but it’s an important one. One myth about wilderness is that it imposes economic costs on local communities. This idea is often embodied in the “jobs vs. environment” argument, suggesting that there’s an inherent tradeoff between economic prosperity and strong environmental protection. Some opponents of wilderness designation claim it “locks up” acreage that otherwise could generate revenue through the extraction of timber, minerals, and other resources, or the motorized recreation prohibited in wilderness. Actually, wilderness areas protect the environment and positively impact local and national economies. Parsing out the dollars and cents of wilderness may be a relatively new endeavor, but it’s important to remember that economic evaluations have shaped land management for centuries. Consider the fact that, in many cases, areas that meet federal standards for wilderness are often those that had been deemed too unproductive, infertile, remote, or rugged to harvest, cultivate, or develop. The same is true for certain national parks and other protected wildlands. In other instances, wildernesses have been established in places already logged, farmed, mined, or otherwise utilized and then essentially abandoned for those purposes.”  
 (“Economic Benefits of Wilderness”, s/d)

diluírem na paisagem, para ficarem invisíveis, para se confundirem com os elementos que o envolvem.

Estávamos em 2000. No final de 1999 tinha terminado o meu mestrado na Hunter College com a montagem da exposição: *The Body in the Garment in the Furniture in the Room*. A mostra era constituída por quatro peças costuradas em tecido armadas em estruturas de madeira. Cada peça, uma espécie de abrigo/tenda com forma de casaco longo sustentada por uma estrutura/forma alusiva a um caibide. O espectador era convidado a experienciar cada um



Fig. 2 *The Body in the Garment in the Furniture in the Room*, 1999.

destes quatro elementos a partir de dentro. No interior de cada peça o espectador podia ouvir uma componente sonora. O visitante penetrava em cada “abrigo” para ver, tocar e ouvir por dentro. Um abrigo, uma roupa mais larga, uma segunda pele. Cada peça tinha um ambiente cromático diferente e no seu interior uma peça sonora alusiva aos sons ou ruídos do corpo. No interior de cada uma, um dispositivo/mobiliário diferente convidava o espectador a sentar-se, deitar-se, ou estar de pé.

A portabilidade e a possibilidade de dobragem e transporte de instalações de grandes dimensões eram preocupações constantes na realização do trabalho. A ideia de criar peças dobráveis, colapsáveis, surgia para ul-

trapassar dificuldades práticas que se encontram quando se apresentam peças em grandes formatos que teriam que ser armazenadas.

No estúdio em Lower East Side, o trabalho continuava, e eu sempre à procura de um fio condutor. Um desenho dá origem a uma ideia que dá origem a uma experiência, que mais tarde aparece num desenho que, por sua vez, se encadeia noutra ideia ou objeto. Se tentasse contar agora a história do meu percurso, seria possível traçar uma narrativa com passos mais ou menos largos, numa sucessão de gestos, produção de objetos e pensamentos que me parecem agora não só lógicos, mas, tecidos na experiência do contexto envolvente.

No atelier, desenhava e cosia experiências em tecido. Procurava tornar o tecido tridimensional e habitável. Na pesquisa das possibilidades do tecido surgiu a estrutura da tenda. Copiei a estrutura de uma *Dome tent*, em português seria uma tenda Igloo, e, depois de muitas experiências falhadas consegui criar os moldes para vários modelos de tendas individuais. Foi neste contexto que estas tendas surgiram como possíveis abrigos para o habitante da grande cidade que tem a necessidade, ou o desejo, de ir para a natureza (fora da cidade). A estes abrigos para quem não tem mobilidade e meios para tornar uma saída possível chamei *A.R.D. - Artificial Retreat Devices*. Apresentava estas tendas como produtos comerciais para apaziguar desejos em versões temáticas diferentes. Construí cinco, as restantes ficaram como projeto, em desenhos reproduzidos no Livro de Projetos que acompanhou a obra.

Um pequeno livro de formato horizontal com instruções de montagem e utilização exemplificava as possíveis formas de emprego. A contracapa de cada manual de instruções tem um bolso onde encaixa um CD com a peça sonora pertencente a cada uma das tendas.

As duas primeiras tendas a serem materializadas foram a *Raintent* e a *Oceantent*. A língua inglesa permite a invenção de novos termos e casamentos entre palavras de forma muito livre. A *Raintent* proporcionava um

ambiente sonoro chuvoso e cinzento, a *Oceantent* o som do mar numa paleta azul ultramarino. As peças de som foram compostas a partir da montagem de gravações de efeitos especiais que na altura podiam ser adquiridas em CD. Seguiram-se a *Foresttent*, com a mesma lógica: um espaço interior verde com o som de pássaros, no meu imaginário evocador de um lugar florestal dentro do qual um corpo se pode sentar. Estas três tendas têm uma abertura com um fecho-éclair no seu perímetro que permite que o seu utilizador se isole lá dentro. Como é meu hábito, criei mais duas tendas que contrariavam a ideias presentes nas *Raintent*, *Oceantent* e *Foresttent*: a ideia de experiência artificial de um ambiente natural, de forma protegida e tranquila.

A *Lazydresstent*, é uma tenda com uma planta retangular, colorida num azul celeste, e permite que o utilizador se deite no seu interior. Esta tenda-vestido-preguiçoso tem quatro aberturas, e a sua forma parece um híbrido entre peça de vestuário e uma *Dome tent*. A sua peça sonora é também ela uma mistura, onde a gravação da minha própria respiração se sobrepõe a gravações de ventos tempestuosos.

A *Camouflagerooftent*, tem uma geometria semelhante às três primeiras tendas, no entanto é toda aberta, sem paredes protetoras nas suas faces laterais, o corpo que a habitar fica exposto e desprotegido, só tem teto e chão. Todas as tendas são costuradas com duas camadas de tecido de maneira semelhante à explorada na peça *The Body in the Garment in the Furniture in the Room*. A camada de tecido exterior é feita de um tecido de nylon branco impermeável, a camada interior é composta por um tecido 100% poliéster translúcido que é pintado com tinta acrílica. Esta combinação de materiais permite a criação um ambiente luminoso e colorido no interior. Agradava-me também as tendas serem brancas por fora, parecia-me um bom indicador do seu lado absurdo e artificial. Pinte o tecido poliéster do interior da *Camouflagerooftent* copiando a pincel e tinta acrílica os meus dois metros de tecido camuflado. Se as primeiras tendas propunham ambientes de retiro apaziguador, a tenda camuflada por dentro oferecia uma experiência que pretendia provocar ansiedade. A composição sonora

desta peça era composta por gravações de explosões e tiros de espingarda, intercalados por tempos silenciosos. A experiência do utilizador seria sobressaltada e tudo menos pacífica. O tecido camuflado está muito associado às fardas militares, ao equipamento bélico e de caça. Sentia-me estrangeira num país onde o direito à posse de armas de guerra é um direito constitucional culturalmente tão importante.

Tendas e camuflados são elementos que associo à ideia de nomadismo, de vida em trânsito, campismo, habitações temporárias feitas de tecido. Os trabalhos que tinha desenvolvido anteriormente transportavam já em si a ideia de mobilidade, portabilidade, como no caso da instalação *The Body in the Garment in the furniture in the Room*, que foi a minha tese de mestrado. Releio agora a componente escrita dessa tese e encontro referências à ideia de mobilidade e da tenda como uma arquitetura portátil: uma bolha móvel que envolve e acompanha o corpo.



Fig. 3 Montagem da exposição A.R.D., 2001. Fig. 4, 5 Camouflagerooftent, pormenores.

No sentido de acentuar a ideia de portabilidade, costurei sacos individuais nos quais as tendas podem ser arrumadas e transportadas. Para reforçar o aspeto comercial, cosí etiquetas em tecido com texto impresso: *A.R.D.*, de um lado, e *c.leitão©2001*, do outro.

No processo de trabalho para chegar à estrutura final da tenda, foi preciso resolver as varas que armam o tecido. Depois de procurar sem sucesso tubo de metal suficientemente flexível para poder manufacturar as hastes das tendas, acabei por encontrar um armazém onde podia encomendar varas de substituição de reparação de tendas de campismo. Fabricavam



por medida, com a cor e o material que eu quisesse. Bastava um telefonema e algumas semanas mais tarde chegavam ao atelier.

Assim que a segunda tenda ficou pronta fui para o telhado do meu atelier do Lower East Side na companhia de um amigo para me ajudar a fotografar a tenda em utilização. Era uma tarde de outono com nuvens espessas e a poluição do ar não era visível. Rodeada pela paisagem urbana, realizei a performance para a câmara fotográfica no chão de asfalto.

Estas foram únicas imagens fotográficas das tendas feitas no exterior. Continuava a desenhar a aguarela projetos de tenda com funções variadas. Aos poucos fui juntado as imagens que vieram a fazer parte do livro de instruções e do *Livro de Projetos A.R.D.* O *Livro de Projetos A.R.D.*, tem conteúdos semelhantes aos do livro de instruções, mas foi editado em bilingue, Português e Inglês, em duas edições de 27 exemplares cada uma.

O texto em Português na edição bilingue apresenta os A.R.D.:

*A. R. D. (ARTIFICIAL RETREAT DEVICES), é uma instalação constituída por uma série de tendas portáteis, utilizadas para tranquilizar o desejo de escapar ao meio urbano.*

*Estes abrigos portáteis podem ser montados e colocados em qualquer sítio, interior ou exterior. Assim que se entre neles, proporcionam um espaço de refúgio (retiro, isolamento). O ambiente cromático e sonoro de cada tenda evoca diferentes associações com a natureza, permitindo que o espectador se sinta noutra lugar.*

Nas páginas seguintes desenhei instruções de montagem, e depois de uma sequência com as fotografias tiradas no telhado do atelier, fechei o capítulo com imagens de cenários hipotéticos de utilização dos A.R.D..

Foi com a minha primeira câmara digital que andei a recolher cenários possíveis para a utilidade do uso dos A.R.D. na cidade: um parque de jogos com chão alcatroado, uma estação de metro, um canteiro urbano, um passeio com árvores que crescem em pequenos quadrados de solo rodeado por cimento, no átrio do MoMA, um parque de estacionamento, um *Studio*

*Apartment* com 20 m<sup>2</sup> de uma amiga. Sobre estes cenários em formato digital fiz as minhas colagens em Photoshop.

A segunda parte do *Livro de Projetos A.R.D.* reúne uma série de desenhos, originalmente feitos em aquarela, que são propostas para modelos e funções diferentes para estes dispositivos de retiro. Não cheguei a materializar estas ideias em objetos, existem só como desenhos que só são mostrados impressos nestes livros ou em reprodução.

Este trabalho foi realizado e exposto alguns meses antes dos ataques terroristas às torres gêmeas, o World Trade Center, no dia 11 de Setembro de 2001. Aqui e agora, do meu lugar à mesa, em frente ao meu jardim, examino as imagens da minha performance no telhado. Penso no quanto a cidade se transformou depois daquele dia. O refúgio temporário, a tenda e a arquitetura de emergência passaram a integrar as imagens da vida quotidiana.

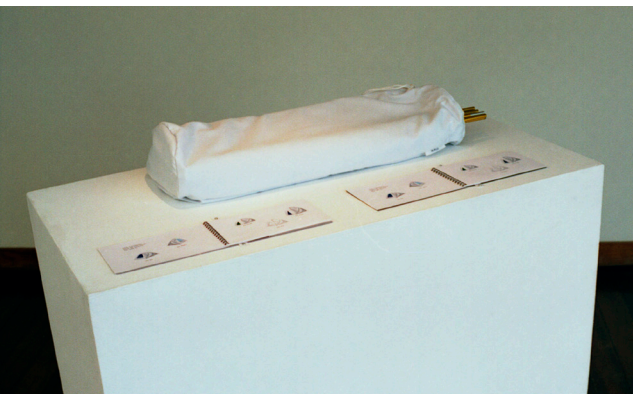


Fig. 6-10 A.R.D. (ARTIFICIAL RETREAT DEVICES): *Lazydresstent*, *Foresttent*, *Camouflagerooftent* e *Oceantent*, vistas da exposição na Coleção Berardo – Sintra Museu de Arte Moderna, 2001.

Fig. 11 Vista das peças *Raintent* e *Oceantent* na exposição *Envelope*, The Point Gallery, Nova Iorque, 2000.



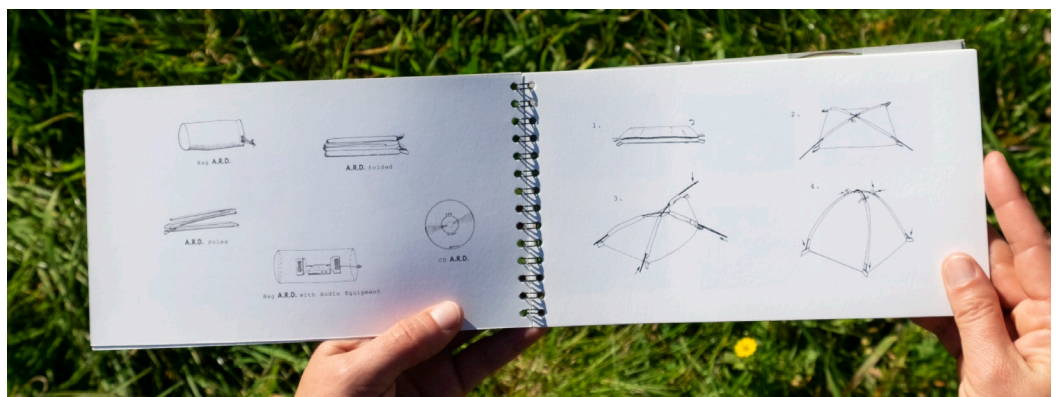


Fig. 12-14 Páginas do Livro de Instruções A.R.D.



Fig. 15-17 Páginas do Livro de Instruções A.R.D.



**PARTE I.II.**



## O Jardim - Natureza Domesticada

*Lawns, I am convinced, are a symptom of, and a metaphor for, our skewed relationship to the land. They teach us that, with the help of petrochemicals and technology, we can bend nature to our will. Lawns stoke our hubris with regard to the land.*  
(Pollan, 1991, p.63)

Estávamos em finais de 2001, havia muita tensão no ar, uma parte da cidade estava fechada desde os atentados do dia 11 de Setembro. Os militares patrulhavam as ruas. Depois da minha primeira compra de varas para as tendas A.R.D. que a minha caixa de correio se enchia de catálogos de compras, o *junk mail*. Folheava os catálogos fascinada com a quantidade de produtos que era possível comprar para ter uma experiência ao ar livre de forma confortável. Pareciam querer vender a ideia de que a experiência do espaço exterior seria mais confortável e segura se fosse bem mobilada e acolchoada, como um espaço doméstico, mas com elementos montáveis e desmontáveis.

Nas ruas e nos pequenos jardins, continuava a observar a forma como as plantas e as árvores eram protegidas com gradeamentos. Estas estruturas de proteção pareciam indicar a fragilidade da flora no espaço, era preciso proteger as plantas das pessoas, dos carros e dos cães conduzidos por telas. Comecei a desenhar objetos/produto com aguarelas em papéis de 76x57 cm. Ao mesmo tempo, cosia formas em tecido que interpretavam os recortes planos do tecido camuflado e montava combinações e possibilidades. Começava as experiências com esculturas moles que partiam das formas recortadas do tecido de padrão camuflado e cresciam no espaço tridimensional. Era o início de um vocabulário de formas e processos.

Foi nesta altura que se confirmou a data da exposição individual no Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian. Tinha acontecido um imprevisto e propunham-me antecipar a data da exposição. O tempo era curto e o espaço da sala de exposições temporárias parecia-me gigante com os seus 187 m<sup>2</sup>. Mesmo assim, aceitei as novas datas e comecei a trabalhar en-



quanto pensava em jardins urbanos, no Jardim Gulbenkian, nas estruturas onde plantamos e semeamos vegetação.

Vivi sempre em apartamentos na cidade, o Jardim Gulbenkian faz parte das minhas memórias mais antigas no que respeita a espaços verdes em Lisboa. Eu pensava nas semelhanças entre este jardim e o jardim inglês, com os seus recantos que parecem acontecer “naturalmente” enquanto os aviões sobrevoam baixo e atravessam o ar por cima do anfiteatro e do lago. Naquele ano estava em curso a remodelação do jardim projetado pelos arquitetos paisagistas António Viana Barreto e Gonçalo Ribeiro Telles e as vistas da obra revelavam a complexidade da construção do jardim pela mão humana.

Fiz várias experiências com diversos tecidos e tonalidades. Aprimorei as minhas técnicas de trabalhar o tecido. Para mim, era fundamental que os meus objetos não deixassem transparecer o meu trabalho manual, tinham que parecer fabricados, tanto quanto possível. Estava muito consciente da estigmatização da costura como trabalho exclusivo de mulheres. Sentia-o sempre presente e ao mesmo tempo queria fugir às discussões relacionadas com igualdade de género. Tingia os tecidos com tinta acrílica para produzir cores nas misturas e tonalidades certas. Estes tecidos em poliéster, iguais aos que tinha usado nas peças *A.R.D.*, eram o único material onde eu permitiria algum vestígio de manualidade. Fazia as tintas com muita água e um Medium GAC Golden para proporcionar alguma rigidez e mergulhava os panos com dois metros de largo. Fazia um estendal no atelier e criava manchas na cor no processo de secagem com auxílio de um secador de cabelo. Este processo de manchar os tecidos é muito satisfatório e envolvente, tinha a sensação de estar dentro de uma grande aguarela. Tingi muitos metros de pano sintético nas cores que correspondiam ao tecido camuflado: verde claro, verde escuro, castanho claro, castanho escuro e ainda acrescentei um azul turquesa. Os pretos seriam cosidos em lona, mais opaca. De uma forma obsessiva, o meu objetivo foi sempre fazer objetos de raiz. No contexto da minha prática artística, é nas transformações inerentes ao ato de fazer que o pensamento se constrói.

A escolha do tecido como material principal prendia-se com a possibilidade de desenvolver peças grandes que estabelecessem um diálogo com o corpo. Ao mesmo tempo, essas peças poderiam ser modulares e muito facilmente transportáveis.

Naquele ano tive também o privilégio de ganhar uma bolsa da Pollock-Krasner Foundation, o que me proporcionou alguma mobilidade. Como o calendário estava apertado, decidi empacotar os meus tecidos e isolei-me durante alguns meses num apartamento emprestado em Lisboa, onde poderia trabalhar dia e noite para a exposição e estar próxima do Centro de Arte Moderna, da sala de exposições temporárias e do jardim Gulbenkian.

O novo atelier improvisado em Lisboa era um apartamento com divisões relativamente pequenas, tive que me adaptar e planear o trabalho muito bem. Já não podia pintar tecidos por falta de condições, pelo que fui procurar alternativas. Interessava-me experimentar outras texturas que evocassem o espaço doméstico e um desejo de conforto.

Sempre me senti bem a desenhar com técnicas líquidas, desde cedo que desenho com tintas da china, *sumi*, aguarelas e aguadas várias. Penso que seja uma questão física do material, que responde aos suportes de formas tão díspares. A humidade do ar altera a humidade do papel que por sua vez responde com maior ou menor absorção da água e da tinta. Lembro-me de me deliciar com a resposta do papel nos dias quentes e húmidos do verão nova iorquino. Já os invernos, frios e secos, com o agravamento dos potentes aquecimentos centrais, secavam o papel de tal forma que ficavam pouco recetivos aos líquidos, formando linhas ressequidas nos limites das formas.

Representava versões possíveis de mobiliário urbano ou doméstico em construções/simulacros de espaços naturais/artificiais. Pensava no consumo exagerado, que criticava na sociedade americana, mas que não lhe era exclusivo, já que também o encontrava em Lisboa.

Nos desenhos, os recortes que faziam referência às formas planas do tecido camuflado iam sofrendo metamorfoses e queriam crescer para o espaço tridimensional. O mesmo se passava com as esculturas/instalações que começava a ensaiar: desafiavam a gravidade, precisava de estruturas que aguentassem as formas flácidas de tecido. Interessa-me muito a ação da gravidade sobre as formas maleáveis, o facto de não terem posição completamente fixa. Não era um interesse novo, em 1997 comecei a fazer

“Departing from the flatness of painting, ending up in the three-dimensional pieces that make use of the whole space. Space itself becomes “concrete”, the object is inextricable from its situation and its perception. The art object belongs to a specific place. The works of Oldenburg are gestalt, each piece must be taken as a whole unit. The whole unit includes the viewer’s interaction, the viewer’s body. Once more, questions regarding the viewer and the public must be stretched. On the perception level, time is part of it, refusing the old division temporal/spatial arts. The physicality, the concreteness of the space is critical. Rejecting the pedestal, new limits of the “frame’s” work are being proposed. In all these aspects Minimalism and Oldenburg’s work come together. Also, it is important to mention Oldenburg’s soft work was an important beginning for the sculpture work that followed it: these pieces are not permanent in its shape, that they change depending on how they are placed, and they are submitted to gravity, just like us, just like anything else in the physical world.”

Notes on Claes Oldenburg, 1998, excerto de texto escrito por mim para Robert Morris (Theory and Criticism, Hunter College, Nova Iorque)

as minhas primeiras experiências com peças moles, ainda no meu mestrado no Hunter College of New York. Interessavam-me as *Soft sculptures* do Claes Oldenburg assim como os *Felt Works* do Robert Morris. A disposição destas peças não é constante, a sua disposição vai mudando de acordo com o espaço envolvente, ou de quem monta a exposição, interessava-me pensar na fluidez desse movimento, na sua relação com o corpo – o meu, o do espectador.

Em Lisboa, procurava materiais, entrava nas lojas, recolhia amostras até que encontrei um material particularmente interessante: uma alcatifa industrial. A seleção de cores era muito boa e a alcatifa era como uma espécie de feltro sintético. Estava tudo certo, uma alcatifa de baixo calibre, material que serve para revestir o chão do espaço doméstico – para dar conforto à casa. O material era suficientemente espesso, com alguma tensão/rigidez e ao mesmo tempo possível de costurar. Permitia-me modelar com alguma eficiência formas a partir de pouca quantidade de material. Comecei a desenvolver formas ocas, para que fossem leves e mais fáceis de manusear. Com uma agulha, linha e aquele material abriu-se uma porta muito empolgante e cheia de possibilidades. Podia facilmente trabalhar em escalas maiores ou menores com grande liberdade.

A sala de exposição do CAM era comprida e com duas zonas separadas por colunas estruturais. Resolvi criar uma

grelha, mais ou menos inspirada no que poderia ser um espaço comercial de venda de mobiliário doméstico. Optei por fazer uma exposição com muitos objetos, baseada na ideia da criação de um ambiente de jardim, um espaço de conforto para o olhar e para o corpo que me permitisse elaborar sobre dispositivos de venda de sofás ou de tendas de campismo. Não me parecia apropriado obedecer às regras do *white cube*, isolar as obras para que não houvesse interferências, o branco em volta de cada peça para que não houvesse ruído a competir com a presença e percepção de cada obra. Optei por criar um ambiente mais ruidoso e envolvente.

A grelha ortogonal funcionava quase como uma sucessão de vinhetas numa banda desenhada a três dimensões. Oito peças no meio da sala eram compostas a partir de retângulos verdes de alcatifa industrial com uma cor semelhante ao que poderia ser uma relva artificial. As duas instalações que dialogavam com a parede, com títulos Floresta Imaculada e Paisagem, tinham configurações que dependiam do lugar físico onde fossem instaladas.

Gosto de trabalhar em várias peças simultaneamente. Fazia as peças tridimensionais e os desenhos ao mesmo tempo. Assim, as formas que descobria através do desenho podiam informar o trabalho escultórico e vice-versa. Por este motivo já não sei muito bem de onde surgiram as formas tubulares que nascem pelos trabalhos e se imiscuem nos desenhos. Estas formas tubulares entraram para o meu vocabulário plástico como representação de caule, estrutura, tronco, liana, novelo, ligação ou linha, mas também como contraponto visual para as formas recortadas. São representações de formas vegetais de uma forma abstratizada, como se a sua presença fosse a componente necessária para resgatar os recortes que tiveram origem no tecido camuflado da sua condição bidimensional. Por outro lado, nos desenhos continuava a desenvolver um trabalho também ele quase escultórico, pela forma como ocupava a folha de papel: um objeto representado no centro da folha, por vezes numa *quase perspectiva isométrica livre*. Como se estivesse a jogar com a representação técnica e descritiva de cada volume, representado a partir de um ponto de vista



“Mediators between nature and culture, gardens are, paradoxically, communal places that encourage solitude and self-reliance. There is something impersonal (public, perhaps) about the notion of a park, whereas even a public garden evokes a more intimate (private) landscape.” (Lippard, 1997, p.253)

deslocado, sem usar a perspectiva cônica, que implica um olho observador num lugar finito. Muito depurados, os desenhos só representavam a informação essencial, descrevendo com mais atenção as volumetrias do que as superfícies ou outros detalhes. Como no corpo de trabalho que descrevi anteriormente, os *A.R.D. Artificial Retreat Devices*, os desenhos da série *Natureza Domesticada* funcionavam como ideias para esculturas, instalações ou objetos.

*Selva Confortável, Jardim Privado, Ida ao Campo e Colchão Portátil* são peças que foram pensadas para conter a ideia de utilização/habitação por parte de um indivíduo, uma experiência solitária. As duas primeiras, cada uma com um banco incorporado, convidavam o espectador a sentar-se. Os bancos de abrir e fechar, como assentos de campismo feitos em madeira e tecido, foram transformados para se fundirem com as próprias peças. Em *Ida ao Campo* representava um sofá em frente a uma caixa alusiva a um televisor. A peça *Colchão Portátil*, era um fino colchão que sugeria a possibilidade de o espectador se deitar.

Estes trabalhos incorporavam a ideia de que o espectador poderia entrar dentro de cada instalação para a experienciar a partir de dentro, como era o caso das minhas instalações *The Body in the Garment in the Furniture in the Room* e *A.R.D.* Mas ao contrário das duas obras anteriores, nas instalações da exposição *Natureza Domesticada*, tentava deixar só uma sugestão de conforto físico sem permitir que o espectador tocasse nas obras.

A peça *Jardim Privado/Your Private Garden* fazia referência ao trabalho *The Body in the Garment in the Furniture in the Room*. É com frequência que incorporo imagens ou ideias de trabalhos anteriores, citando-os em novos contextos. Num dos desenhos da série *Natureza Domesticada* aparece a representação de uma tenda que cita os trabalhos anteriores, os *A.R.D.*.

*A Floresta Imaculada* é uma das instalações que ocupou a parede sul da sala de exposições temporárias. Com 540 cm, era composta por 11 peças

verticais costuradas em alcatifa artificial e tecido. Como referi, a descoberta da alcatifa artificial tinha aberto algumas portas no processo de construção dos meus jardins artificiais. Comecei a fazer combinações de materiais mais moles, tecidos de algodão, os tecidos de poliéster pintados e estas alcatifas. O processo da costura, juntar dois materiais através de um processo mecânico, é muito apazível. A alcatifa industrial permitia-me erguer formas mais rígidas que entravam em jogo com as formas moles que caíam por ação da gravidade.

No processo, apercebi-me que estes troncos de árvore que eu queria construir tinham algo de bélico. Só tinham *algo* belicoso, assim como só sugeriam *algo* vegetal. São estes momentos de encontro entre o que está a tomar forma e o campo das ideias que vão surgindo que são verdadeiramente empolgantes no processo.

Na parede oposta à *Floresta Imaculada* instalei a *Paisagem*. Esta exposição, pensava eu, deveria oferecer um contraponto à ideia de paisagem. Como escrevi no texto publicado no catálogo:

*A experiência do jardim contemporâneo privilegia o aspeto visual. Os jardins na cidade são projetados como paisagens, seguem modelos de representação pictórica da pintura paisagista. São criados para gerar pontos de vista, oferecem panoramas, imitando “cenas” do natural para contemplação à distância. Na maior parte destes locais, o público nem pode tocar ou pisar em nada, sendo reprimida qualquer tentativa de interação física, com medo de que a falta de cuidado estrague o jardim. Quando não são impostas restrições, muitas vezes nós próprios limitamos o nosso contacto com a natureza: Quantas vezes passamos de carro por paisagens maravilhosas e nem sequer saímos para o ar livre? A necessidade de contacto com a natureza é somente visual?*  
(Molder, 2002, p.20)

Esta instalação tinha uma parte suspensa do teto, e como base um retângulo verde igual ao das outras peças de chão e ainda se espalhava pela parede do fundo. Funcionava como uma composição pictórica a três dimensões, com um ponto de vista predominante para quem visitasse a exposição. Tinha a particularidade de representar um céu, materializado, suspenso do teto. Desse céu azul claro saíam formas tubulares em tons verdes.

No chão, um espelho e formas recortadas. O espelho refletia as formas suspensas duplicando-as. Nas paredes, os recortes estofados e macios no mesmo azul celeste e outro junto ao chão. Uma forma tubular *nascia* da parede, ou intersectava-a, outras formas foliares pareciam nascer na linha do rodapé.



Fig. 19–22 *Paisagem*, 2002, vista no Centro de Arte Moderna Gulbenkian, 2002, Andrea Rosen Gallery, 2002 e pormenores.

Na instalação com título *Compras* costurei alguns elementos tridimensionais e as formas recortadas traduzidas do tecido camuflado que, desta vez, estavam dentro de peças em feitiço de saco de plástico ou de papel. Pensar a questão da natureza ou a relação natural/artificial não era mais do que uma forma de pensar a organização do mundo à minha volta.

O modo como uma sociedade pensa o que é natureza reflete-se em todos os seus outros campos de ação, não podendo ser pensada separada da cultura. Parecia-me paradoxal ir ao campo, lá fora, equipada de uma parafernália de objetos e apetrechos de plástico criados e vendidos como necessidades indispensáveis a uma experiência feliz, protegida e confortável. Pensava particularmente na ideia de proteção: as plantas e as árvores na cidade precisavam de ser protegidas dos humanos e dos seus veículos; por seu lado, os viajantes humanos iriam à montanha apetrechados de sistemas de proteção face aos perigos possíveis na paisagem menos domesticada.

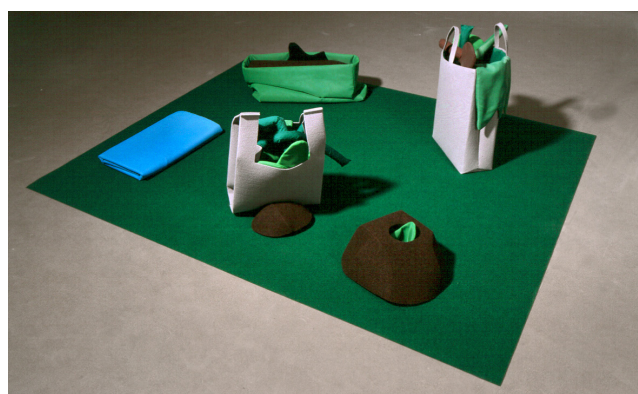
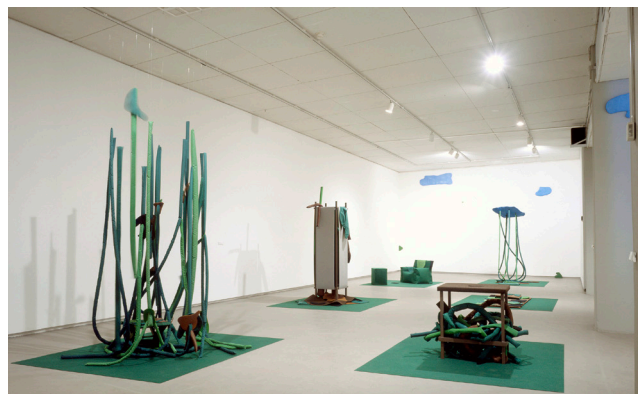


Fig. 23–25 Vistas da exposição individual *Natureza Domesticada*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

Fig. 26 *Floresta Imaculada*, 2002, tecido, alcatifa industrial, tinta acrílica, esferovite, 246x540x35 cm.

Fig. 27 *Ida ao Campo*, 2002, tecido, alcatifa industrial, tinta acrílica, esferovite, 61x202x160 cm.

Fig. 28 *Compras*, 2002, tecido, alcatifa industrial, tinta acrílica, esferovite, 53x202x160 cm.





Fig. 29 *Selva Confortável*, 2002, tecido, alcatifa industrial, tinta acrílica, esferovite, madeira, 250x202x160 cm.

Fig. 30 *Jardim Privado*, 2002, tecido, alcatifa industrial, tinta acrílica, esferovite, madeira, 190x202x160 cm.

Fig. 31 *Treescape*, 2002, tecido, alcatifa, tinta acrílica, esferovite, 214x202x160 cm.

Fig. 32 *Colchão Portátil*, 2002, tecido, alcatifa industrial, tinta acrílica, 10x202x160 cm.

Fig. 33 *Mesa*, 2002, tecido, alcatifa industrial, tinta acrílica, esferovite, madeira, 67x202x160 cm.

Fig. 34 Vista da exposição *Tamed Nature*, Andrea Rosen Gallery, Nova Iorque, 2002. *Paisagem, Compras e Acessório*, 2002.

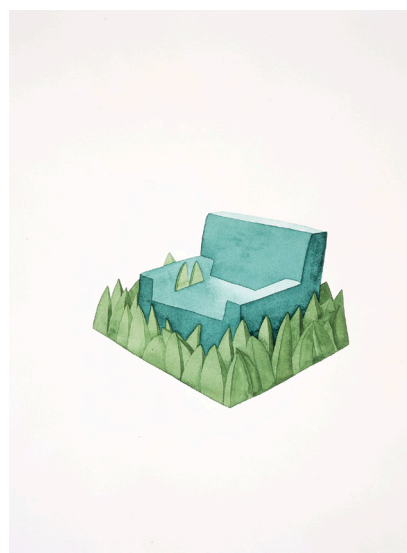
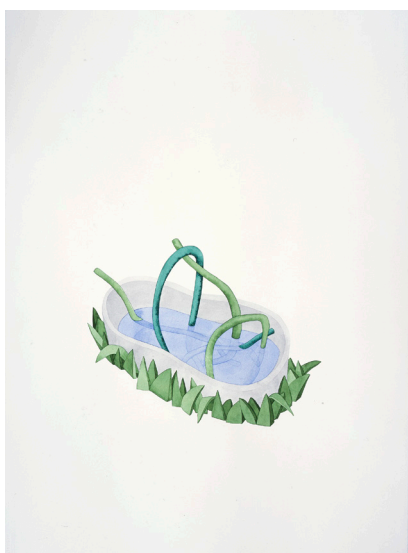
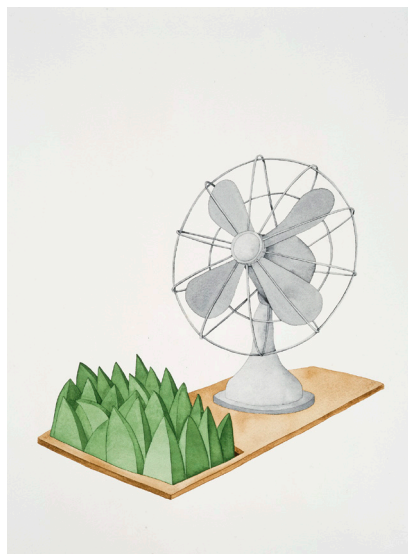


Fig. 35 *Natureza Domesticada - Compras*, aguarela sobre papel, 57,5x76,5 cm.

Fig. 36 *Natureza Domesticada - Vento*, aguarela sobre papel, 41x30 cm.

Fig. 37 *Natureza Domesticada - Tenda*, aguarela sobre papel, 57,5x76,5 cm.

Fig. 38 *Natureza Domesticada - Banho*, aguarela sobre papel, 57,5x76,5 cm.

Fig. 39 *Natureza Domesticada - Acessório*, aguarela sobre papel, 41x30 cm.

Fig. 40 *Natureza Domesticada - Conforto*, aguarela sobre papel, 41x30 cm.







# **Protéticos - Sistemas de Sobrevivência**

## **Survival Systems**

Estava mais uma vez a trabalhar no espaço doméstico. Tinha deixado o atelier no Lower East Side e já não tinha capacidade económica para alugar outro. Éramos dois artistas e dois gatos a viver e a trabalhar num apartamento com duas assoalhadas. A vida em Nova Iorque é dura para quem tem poucos meios, vive-se sempre numa luta entre ter tempo ou espaço. Tempo livre ou trabalho remunerado, algum dinheiro e atelier. Mas para que me servia ter dinheiro e atelier se não tivesse tempo para o trabalho artístico? A pressão era enorme: um artista sem atelier não projeta uma imagem profissional.

Continuei a desenhar com meios líquidos, assim só precisava de uma mesa. O espaço exíguo não podia ser impedimento para o desenvolvimento do trabalho. Mudámos a configuração da casa e criámos formas eficientes de utilizar as duas divisões. Quando tinha visitas ao atelier apresentava slides projetados na parede.

A casa tinha um pé direito muito alto e organizei o espaço de modo a ter uma parede branca livre. Comprei um rolo de papel de aguarela e comecei a experimentar trabalhar em formatos maiores. Aos poucos aprimorei a técnica de esticar papel em rolo numa prancha de contraplacado com 180x122 cm. Só tinha espaço para fazer um desenho de cada vez, é necessário colocar a prancheta na horizontal para trabalhar e na vertical para ver bem.

Lá fora, na rua e nas notícias, estávamos à espera do início da guerra no Iraque. Eu continuava a colecionar catálogos em papel e nesta altura também na internet. Usavam o medo como utensílio para vender produtos para proteção pessoal. Vendiam-se máscaras de proteção química, comida enlatada e paraquedas para guardar no escritório em caso de emergência. As descrições destes produtos vendidos para que as pessoas vivam preparadas para eventuais desastres, naturais ou humanos, fascinavam-me.

“In February 2002, Donald Rumsfeld, the then US Secretary of State for Defense, stated at a Defense Department briefing: ‘There are known knowns. There are things we know that we know. There are known unknowns. That is to say, there are things that we now know we don’t know. But there are also unknown unknowns. There are things we do not know we don’t know.’” (Rumsfeld, 2002)

“Are YOU Prepared for the Next Disaster?”

Disasters can and will happen when we least expect them – a fact that makes them even more dangerous. Disaster preparedness is all about being ready for the unexpected, after all, how many tornadoes, hurricanes, floods, earthquakes, and volcanic eruptions do we have to suffer before we snap out of this constant state of surprise?

Disaster preparedness might not be able to stop a disaster from happening, but it can mitigate the damage done to people, infrastructure, and entire countries.”

disasterpreparedness.org.

(“Preparedness”, s/d)

Há uma cultura do *disaster preparedness* muito forte nos Estados Unidos. Os tipos de perigo vão mudando, alguns de curto prazo, outros de longo prazo, o medo de algo que pode acontecer é transversal.

A prática do que nos EUA se chama *survivalism* é um desporto ou passatempo que consiste no desenvolvimento de competências de sobrevivência ao ar livre. Nos anos que se seguiram aos ataques terroristas às torres gémeas, o comércio de produtos para sobrevivência ao ar livre, para ir à caça ou ficar em casa preparado para um novo ataque do Al-Qaeda pareciam confundir-se.

Nos meus desenhos, também eu ia misturando as formas que se tinham desenvolvido como um vocabulário de representação do natural artificializado com estes novos equipamentos que serviam para nos proteger, que seriam mediadores da experiência. Poderiam funcionar como próteses para o corpo.

Resolvi dar início a um catálogo de grande formato. Sem ainda saber como ou porquê, continuei a trabalhar. Até à data, o desenho funcionava para mim como estudo, como ferramenta para pensar e ter ideias. Não via o desenho como um fim em si. Foi o princípio da peça *Survival Systems – Urban Action Catalog 2003-04*. Fiz os dois primeiros desenhos e uma série de estudos.

No início de 2003 enviei uma candidatura a uma residência artística promovida pelo Lower Manhattan Cultural Council. O LMCC tinha tido um programa de residências para artistas num andar de uma das torres no World Trade Center, o *World Views*, e iria temporariamente ocupar um novo espaço no Woolworth Building. Em Março, na companhia dos outros doze artistas selecionados montei o atelier no 33º andar do Woolworth Building.

A minha sala era ampla, tinha janelas grandes viradas a sudoeste com vistas desafogadas, olhando para baixo via a *cratera*, o buraco, o *Ground Zero*. Nos sete meses que trabalhei naquele espaço acompanhei as obras e a limpeza do terreno onde tinham existido as duas torres do World Trade Center.

Para entrar e sair do edifício passávamos por várias etapas de segurança, mas nas ruas de Lower Manhattan em redor da cratera tudo parecia querer voltar ao *normal*.

Tinham aberto lojas novas que comercializavam máscaras de oxigénio, outras mais específicas para proteção em caso de ataque bioquímico ou nuclear, abrigos com diferentes funcionalidades, comida liofilizada e os tais paraquedas que cabiam numa gaveta de escritório. Eu perdia-me nas montras, nos folhetos explicativos onde se projetavam tantas hipóteses de futuro apocalíptico.



Fig. 42-44 Vistas do atelier na residência artística do Lower Manhattan Cultural Council (LMCC), no Woolworth Building, 2003.

Lá em cima, no 33º andar as paredes estavam inacabadas, faltava o habitual teto falso a esconder as condutas e as tubagens que passavam por cima das nossas cabeças, e o chão também não estava acabado. Tudo este cenário contrastava com o do andar de baixo, onde nos deslocávamos para usar as casas de banho, lavar pincéis e nos cruzávamos com os funcionários das empresas daquele piso.

Foi neste contexto que consegui continuar o meu catálogo *Sistemas de Sobrevivência*. Tinha agora espaço de recuo e a possibilidade de trabalhar

em várias pranchas ao mesmo tempo, enquanto vivia imersa neste ambiente e lugar tão particular: o *Ground Zero*.

O papel de aguarela *Arches* em rolo era cortado e esticado nas pranchas grandes. O sistema que ainda hoje utilizo implica molhar o papel dos dois lados com água destilada. Tirar o excesso de água, deixar o papel amolecer e esticá-lo com fita gomada e agrafos. O papel quando seca, encolhe e fica em tensão. Neste processo, o papel perde alguma gelatina e torna-se aveludado e mais absorvente, ficando muito recetivo à tinta e à água. O papel assim esticado permite um grande controlo do comportamento do material líquido.

Cada desenho funcionava como uma página com três imagens de produtos para atividades ao ar livre e/ou proteção do corpo. Cada imagem tinha um texto descritivo e um preço, como um catálogo de compras. Os textos, desenhados por processo de transferência a partir de impressões fotocopiadas e retocados a grafite, eram adaptados de descrições existentes, às quais retirava todas as referências a marcas ou nomes mais específicos. Divertia-me a criar combinações de imagem e texto.

Fiz várias séries de desenhos em vários formatos, mas o catálogo de dez páginas, três produtos em cada uma, foi, para mim, o mais bem-sucedido. Evocando o formato de um livro ampliado, aquelas dez páginas funcionavam como um catálogo de equipamento utilitário, mas, no limite, invocavam a hapticidade do corpo para o qual aqueles objetos tinham sido desenhados. A relação de escala entre o corpo do observador e cada folha de papel parecia acentuar o absurdo daquele objeto / livro. O facto de as páginas serem únicas e cuidadosamente desenhadas à mão contrariava a ideia do catálogo de compras. Estes catálogos, pré-internet, eram editados em grandes tiragens, alguns em papel de jornal só a preto e distribuídos e enviados gratuitamente.

Os meus desenhos a aguarela seguiam a mesma linguagem dos anteriores, representações descritivas, volumétricas, sintetizadas, misturando

elementos orgânicos e mecânicos. O sistema cromático que tinha iniciado nos desenhos da série *Natureza Domesticada* mantinha-se como regra: a representação de um objeto manufaturado desenhado a cinzento (uma mistura que não é de tonalidade neutra, um cinza (*payne's grey*) com um azul e um verde) e os elementos que representam uma natureza artificializada numa paleta que continuava a evocar o tecido camuflado: verde seco, verde Veridiano, terra de sombra queimada, amarelo ocre; e um azul claro.

“The contemporary forest experience emphasizes the /visual/ aspect, the scenic, the ecological, the photographic. We are not to touch, much less pick up and carry away, any object we find of interest. We are tactfully told that we are not at home but in a museum; a museum, moreover, which is increasingly concentrated on ecological or geological or botanical phenomena. The risk of vandalism and destruction helps justify this hands-off policy, though the influence of current environmentalist policy – the determination to preserve nature totally undisturbed by man – has had its effect. For the fact of the matter is, humanity’s closest and most productive relationship with nature derives from personal, physical contact, and from a desire to appropriate whatever attracts us. “Leave nothing behind, not even footprints,” the environmentalists advise those of us who go into the wilderness. “Take nothing except photographs.” The visual experience, the spectator experience, is the only one permitted.”

(Jackson, 1994, p.101-102)

Os objetos ou produtos que represento neste trabalho são todos de cariz utilitário: são coisas para vestir, usar, habitar, deitar, sentar ou transportar, dispositivos ficcionais para melhorar e mediar a experiência ao ar livre. Regressava assim à questão da experiência háptica da paisagem por oposição à visual, sugerindo a criação de dispositivos que providenciam a tradução da visualidade da paisagem para a possibilidade do toque.

Quando dei início a este catálogo ficcionado tinha em vista a realização dos objetos desenhados a três dimensões. Aos poucos, fui perdendo o interesse na concretização física daquelas ideias. Pareciam-me mais densas no papel. O desenho, a representação no papel, abre um espaço de liberdade e ambiguidade que não seria possível na tradução tridimensional. Preocupava-me também com a economia de meios: usar o mínimo de recursos possível para encontrar territórios interessantes. Pessoalmente, incomodam-me manifestações artísticas que usam muitos recursos para oferecer pouco ao espectador.

Esta economia de espaço também era sintoma de problemas mais terrenos e práticos. Em Setembro de 2003 voltava ao meu exíguo espaço de trabalho. Enviei mais uma candidatura: projetei uma peça para o Socrates Sculpture Park, um parque público à beira do East River, em Long Island City, Queens. A peça partia



dos desenhos da série *Survival Systems*, agora impressos e laminados em chapa de alumínio fazendo referência a mapas interpretativos da paisagem ou a painéis publicitários. Alyson Baker, a diretora da instituição, convidou-me para a exposição: *Field: Science, Technology and Nature*, que inaugurou na primavera seguinte. Os artistas Mark Dion e Elaine Gan também participavam nesta exposição, farei referência ao trabalho de Dion mais à frente. A Elaine Gan traz contributos que também fizeram parte das leituras para a redação deste texto.

Esta foi a minha primeira experiência de trabalho num espaço público e exterior. Escolhi criteriosamente os lugares de montagem da peça, estabelecendo um percurso. O visitante poderia ir vendo os desenhos e lendo as suas descrições. A experiência foi muito interessante, pois o público era

“Catarina Leitao’s signs, posted at various points around the Park, advertise expertly engineered products that make the outdoor experience safer, more convenient and comfortable or allow us to blend in and function more efficiently in the wild, addressing our conflicting desires to commune with nature while being protected from natural elements.”

(Baker, 2004)

mais heterogéneo do que o visitante da galeria ou museu a que eu estava habituada. Ainda não havia terminado a montagem e já tinha um *tag* (graffiti) numa das peças mais próximas do rio. Decidimos retirar a peça. Era um *tag*, e como tal, constituía o início de uma conversa que poderia não ter fim. Curiosamente os painéis não voltaram a ser vandalizados. No dia da inauguração, um homem perguntava-me: “Estes produtos têm preços, mas não se podem comprar? Como é que isto é possível?”

Entretanto tinha tido sucesso com mais uma das minhas candidaturas. Empacotei outra vez o atelier, desta vez ia passar um ano numa residência artística. Tinha sido contemplada com um atelier belíssimo em Tribeca, na companhia de um grupo de artistas muito interessante: o Marie Walsh Sharpe Art Foundation Space Program. Foi um ano muito produtivo. Tinha muito espaço, era um último andar e uma luz muito intensa entrava pela claraboia, um fator que causou uma transformação grande no trabalho de desenho.

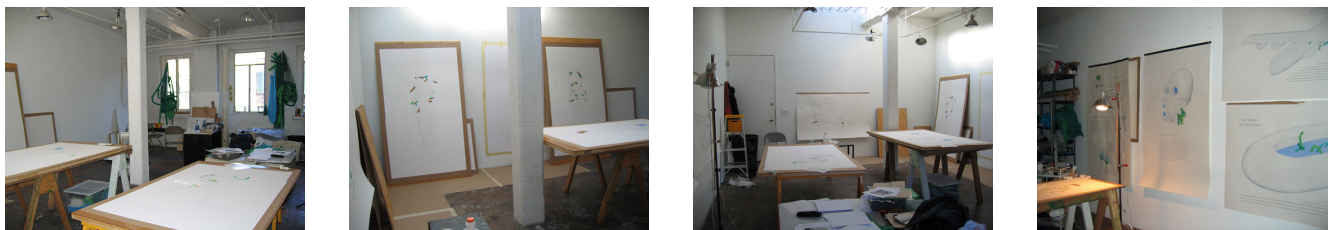


Fig. 45–48 Vistas do atelier na residência artística no Marie Walsh Sharpe Art Foundation Space Program, Atelier 11, 2005.

## One with Nature

George W. Bush ganhou o segundo mandato, e a guerra no Iraque prolongava-se no tempo. Eu prosseguia o desenvolvimento da ideia dos *Survival Systems*, recolhendo imagens sobre o conflito. Os horrores da guerra eram representados na imprensa e também na ficção, especialmente no cinema. Comecei a desenhar coreografias com imagens de corpos de homens fardados e mascarados – protegidos, munidos de muito equipamento, incluindo as tais formas vegetais que faziam parte do vocabulário daquela série. Se por um lado estavam tão bem equipados, por outro os seus corpos eram quase fantasmas no papel, tão frágeis. As figuras nos três desenhos maiores tinham a dimensão de um corpo adulto. Não sei de onde elas surgiram. Mais tarde, quando os desenhos saíram do atelier para uma exposição, descobri que a leveza e transparência do desenho era tão ténue que se esvaía no papel. No atelier da Sharpe Foundation, a luz solar era tão forte que eu via tudo mais contrastado. Os desenhos que foram realizados naquele espaço são particularmente claros e finos.

Fiz duas sequências em dois formatos que intitulei *One with Nature*. *One with Nature* é uma apropriação da expressão “being at one with Nature”, usada para referir uma forte ligação à natureza. A expressão aparecia com regularidade em catálogos de campismo e de outros desportos radicais. Como tenho sempre mais perguntas e dúvidas do que certezas e respostas, gosto de inventar títulos onde transpareçam leituras duplas, por vezes contraditórias.

## Natural Selection

As minhas recolhas no mundo dos artefactos e equipamento para ser usado em atividades fora da cidade, na natureza, levaram-me ao mundo dos caçadores. O material de campismo, de desportos e *hobbies* ao ar livre tocam outras atividades, como sejam o porte de armas de fogo ou equipamento para ir à caça e à pesca, ou a decoração do jardim. Tinha encontrado exemplares de rochas artificiais para decoração que adicionei à minha lista de artigos bizarros que se fabricam em substituição dos de origem natural, como o exemplo do desenho *Convenient Rock*. Representava uma rocha em PVC, portátil, leve e oca, com uma pega para transportar. A secção dos *Decoys*, engodos ou chamarizes foi a que me causou mais curiosidade. Na caça usam-se animais em plástico para atrair animais verdadeiros. Há uma variedade de bonecos deste género, quase sempre desmontáveis, portáteis, práticos como o equipamento de campismo.

Naquele mundo de objetos, eu via construções de cenários artificiais, imitações de plástico que participavam como atores e adereços em narrativas decalcadas do tema “*homem face à natureza*”, *being one with nature*.

“Is it any wonder that in every other election cycle the Kansas Board of Education wants this stuff out of the science text books, even if almost all of modern science has to go to accomplish this suturing of rending wounds to the coherence of a fantastic, but well-endowed, being? Notoriously, in the last decade voters in Kansas elected opponents of teaching Darwinian evolution to the state board in one election and then replaced them in the next cycle with what the press calls moderates.<sup>14</sup> Kansas is not exceptional; it figured more than half the public in the United States in 2006.”

(Haraway, 2008, P. 12)

O título da série e de uma exposição, *Natural Selection*, surgiu do epifenómeno da guerra cultural que decorria no ano de 2005 nos Estados Unidos, em pleno mandato da administração de George W. Bush. Nesse ano, em alguns grupos escolares, debatia-se publicamente a hipótese de substituir o ensino da evolução através da seleção natural, como foi proposta por Charles Darwin, pelo ensino do *Intelligent Design*. O design inteligente é um argumento pseudocientífico que alega que a complexidade da vida biológica só pode ser explicada pela intervenção de um criador inteligente. Porque não chega a nomear este criador, esta conjetura pode ser aceite por várias religiões e fazia na altura caminho para integrar os currículos de ensino em vários estados americanos (Goodstein, 2005).

Com esta série de desenhos, a que tinha dado início em *Survival Systems*, que representavam imitações de animais a par de produtos / próteses mediadoras da experiência da natureza, pretendia também frisar o meu apoio ao ensino da ciência, opondo-me à introdução, no sistema de ensino, de conceitos anticientíficos promovidos por doutrinas religiosas.

“Biology and evolutionary theory over the past two centuries have simultaneously produced modern organisms as objects of knowledge and reduced the line between humans and animals to a faint trace re-etched in ideological struggle or professional disputes between life and social science. Within this framework, teaching modern Christian creationism should be fought as a form of child abuse.”

(Haraway, 1985-2016, p.10)

Poderia ter dado o título de *Artificial Selection*, uma vez que seria o termo mais ‘correto’, na medida em que Darwin empregou o termo ‘seleção artificial’ sempre que uma modificação numa espécie era consequência da manipulação humana.

Uma das referências importantes para estas séries que desenvolvi a partir do ano de 2002 foi o livro de Michael Pollan (2002), *The Botany of Desire*. Nesta obra, Pollan desenvolve uma narrativa a partir do ponto de vista de quatro espécies botânicas: a maçã, a marijuana, a tília e a batata.

Num curioso exercício de subversão das ideias de agência e domesticação, o papel do humano como responsável pela domesticação/controlo das espécies é questionado. O jornalista do ambiente e jardineiro Pollan, propõe que tentemos olhar para o mundo através do ponto de vista de cada uma destas espécies. Cada uma delas teria criado estratégias para conseguir atingir os seus próprios fins, desenvolvendo características que teriam manipulado o desejo do humano pelo açúcar, a ebriedade, a beleza e o controlo.



Fig. 49, 50 *Survival Systems Urban Action Catalog 2003/2004*, 2004, 10 desenhos 175x107 cm (cada), aguarela e grafite (texto) sobre papel Arches. Vista da peça instalada na Bienal de Pontevedra *No principio era a viaxe*, 2004.



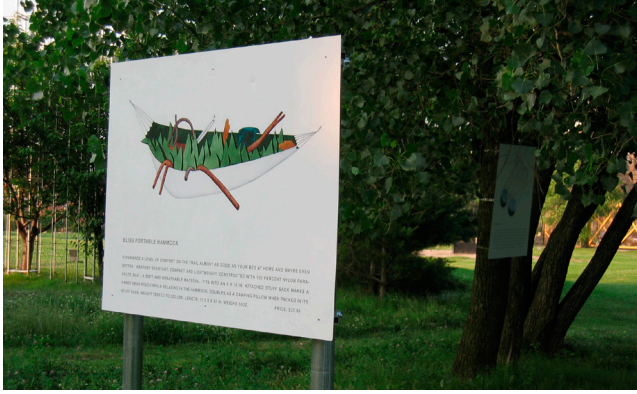
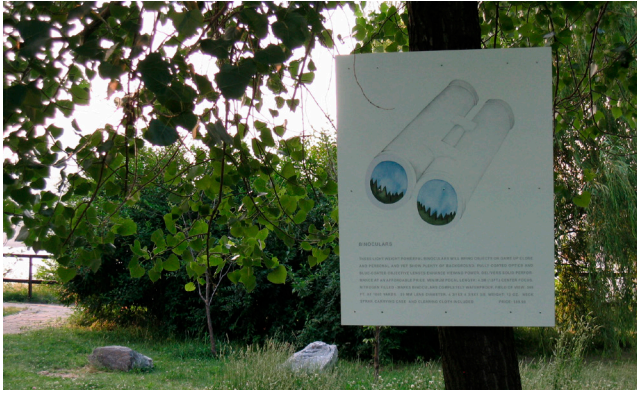


Fig. 51-56 *Survival Systems*, 2004, nove impressões digitais montadas em alumínio.  
 Vistas da exposição *Field: Science, Technology and Nature*, Socrates Sculpture Park, LIC, Nova Iorque, 2004.

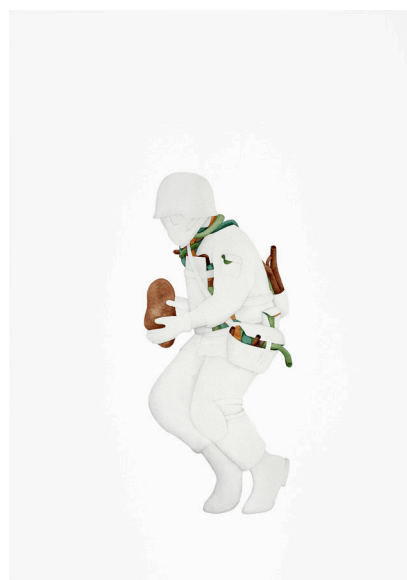
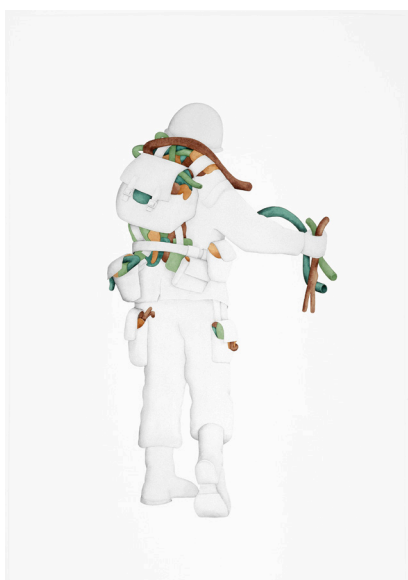
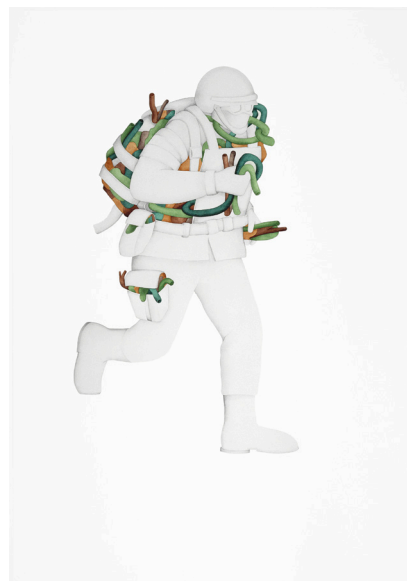


Fig. 57 *One with Nature*, 2005, três desenhos, aguarela sobre papel Arches, 180x106 cm (cada).

Vista na exposição *Greater New York 2005*, MoMA/P.S.1 Contemporary Art Center, Nova Iorque, 2005.

Fig. 58–61 Desenhos da série *One with Nature II*, 2005, seis desenhos, aguarela sobre papel Arches, 107x69 cm (cada).



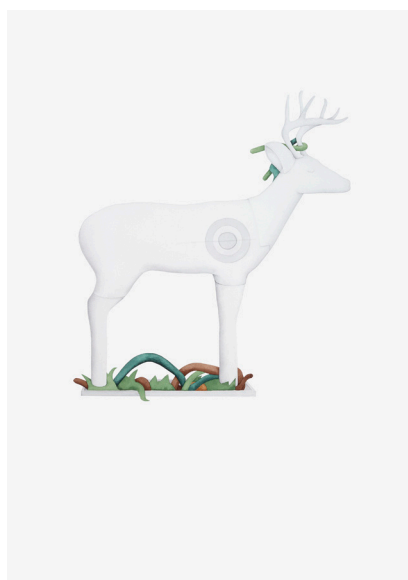


Fig. 62 Vistas da exposição individual *Natural Selection*, Michael Steinberg Project Room, Nova Iorque, 2005.

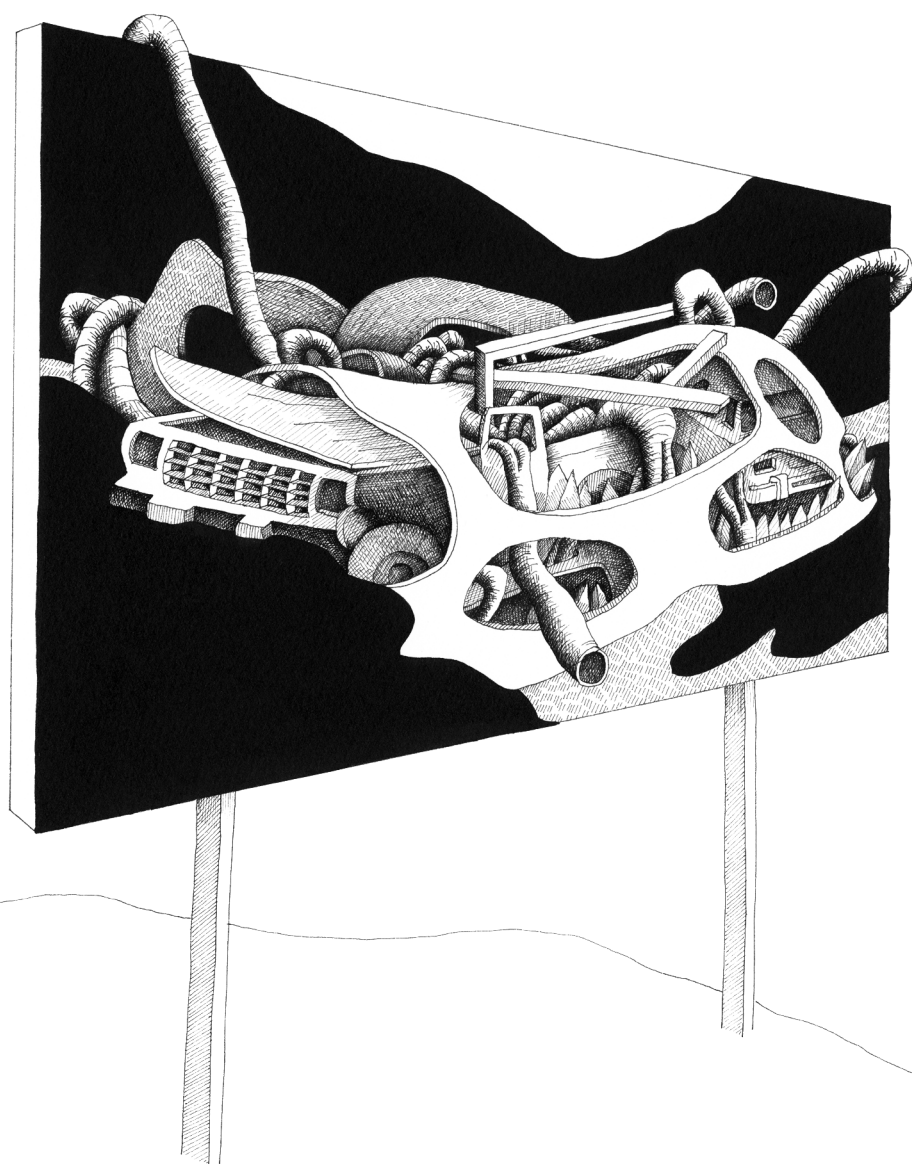
Fig. 63 *Portable Deer*, 2005, aguarela sobre papel *Arches*, 96x70.5 cm.

Fig. 64 *Air Filter*, 2004, aguarela sobre papel *Arches*, 98x68 cm.

Fig. 65 *Assembled Deer*, 2005, aguarela sobre papel *Arches*, 96x70.5 cm.

Fig. 66 *Flying Duck*, 2005, aguarela sobre papel *Arches*, 96x70.5 cm.

# PARTE I.IV.



# Catástrofes e desastres

## Os personagens, os objetos e as paisagens

*And then there is New Orleans's relationship to nature. Half of the city is below sea level; only a relatively small portion, the section that was originally settled, is habitable by traditional definitions. The city is surrounded by an endless borderland that shifts between river, marsh, swamp, and ocean. Katrina was only one of a long series of hurricanes that have struck near the mouth of the Mississippi.*

(Lemann, 2020)

Em Agosto de 2005 a tempestade *Katrina* causava danos devastadores na costa atlântica dos EUA. Um desastre natural, dizia-se, ou as alterações climáticas provocadas pelo desequilíbrio ecológico no planeta causado pela ação humana.

No final do verão desmanchei mais uma vez o atelier e voltei a montar espaço de trabalho em casa. Comecei a trabalhar em formatos mais pequenos com caneta de aparo e tinta da china. Estou sempre à procura de maneiras novas de fazer. Não gosto nada de me repetir. Desenvolvi a ideia dos corpos equipados, mascarados, militarizados. Recolhia imagens de pinturas interpretando-as e criando novas personagens a partir de composições de imagens de Rafael ou de Botticelli, misturadas com reportagens de guerra. Os desenhos a linha preta, modelada com mancha feita a partir do cruzamento de linhas, ia ganhando detalhe. A representação de figuras humanas a interagir entre elas e com elementos orgânicos/mecânicos. As formas tubulares fazem referência a formas vegetais, mas também poderiam ser manufaturadas. O facto de ter deixado de usar cor nestes trabalhos contribuía muito para esta ambivalência.

Realizei uma série de desenhos que representavam objetos ou personagens isolados com dimensões de 35x28 cm. A composição seguia o mesmo modelo dos desenhos anteriores. Um elemento de representação tridimensional no meio de uma *folha de papel ao alto*. Como se de um trabalho de escultura se tratasse: um elemento central a *flutuar*. Intitulei-os *Os Personagens e os Objetos*. A partir destes desenhos dei início a uma nova série



num formato de papel um pouco maior, um retângulo horizontal. Introduzi uma nova relação com a folha de papel: os desenhos tornaram-se mais narrativos e passaram a delinear um espaço. Esse espaço, que arrisco aqui dizer 'mais paisagístico', parece-me ao mesmo tempo vazio, um abismo. Intitulei estes desenhos de *Os Personagens e as Paisagens*. Tinha mudado o foco no objeto de equipamento, mobiliário, ou mediador da relação humano e natureza para a representação de corpos humanos em ação. Estes corpos, protegidos nos seus equipamentos bélicos, participavam e interagiam com elementos que pareciam ter agência. Para mim, eram bocados vegetais artificializados que poderiam representar cordas (ou plantas) que auxiliavam ou que estrangulavam. Estes desenhos, que no princípio partiam das composições pictóricas como as que referi em cima, numa fase posterior deixaram esses referentes e eram feitos sem planeamento prévio, desenhados de uma forma *automática*. Sem pensar, como na escrita *automática*, desligando a ação do olho crítico ou da construção racional.



Fig. 68, 69 Atelier na Triangle Arts, 2006. Fig. 70, 71 Vistas do *Open Studio* Triangle Arts, 2006.

Dei continuidade a este corpo de trabalho nos meses que se seguiram e, na primavera de 2006, mudei mais uma vez de atelier. Tinha submetido uma candidatura a um programa, o *Triangle Arts Association*, que oferecia três ateliers a três artistas durante períodos de seis meses. Mais uma mudança para um novo espaço de trabalho. Este era no Dumbo, em Brooklyn, um bairro que fica por baixo da Manhattan Bridge, na margem do East River, que era então uma zona de edifícios industriais em processo de gentrificação. Oficinas, pequenas fábricas e ateliers de artistas ao lado de condomínios e comércio de luxo.

Foi uma época com algumas exposições que exigiam produção e o espaço era propício para esta fase de trabalho. Nos intervalos, aproveitava a oportunidade para desenvolver algumas experiências no campo da escultura e dos desenhos em grande formato.

“When we make decisions, we want to make sure we do so on sound science,” the president said, announcing his new approach to global warming in February 2002. Just a few months later, the Environmental Protection Agency delivered a two hundred and sixty-three page report to the U.N. that stated, “Continuing growth in greenhouse gas emissions is likely to lead to annual average warming over the United States that could be as much as several degrees Celsius (roughly 3 to 9 degrees Fahrenheit) during the 21st century.” The president dismissed the report—the product of years of work by federal researchers—as something “put out by the bureaucracy.” The following spring, the EPA made another effort to give an objective summary of climate science, in a report on the state of the environment. The White House interfered so insistently in the writing of the global warming section—at one point, it tried to insert excerpts from a study partly financed by the American Petroleum Institute—that, in an internal memo, agency staff members complained that the section “no longer accurately represents scientific consensus.” (When the EPA finally published the report, the climate-science section was missing entirely).” (Kolbert, 2006, 163)

O clima político era difícil e desencorajador. A administração republicana continuava a ignorar o problema ambiental do aquecimento do planeta, rejeitando estudos científicos que indicavam o impacto das emissões de CO<sup>2</sup>, como “fabricações burocráticas”.

## Thicket

*As the mainstream environmental movement has been tamed, more radical voices have often resuscitated a certain apocalypticism. Peak oil! Societal collapse! Global warming! Population explosion! Natural disaster! Tsunami! Ecology of fear! War and famine! We are killing nature, is the message, and soon nature is going to exact its revenge.* (Smith, 200, p.xiii)

Continuava o trabalho de desenho em pequeno formato. Os desenhos eram cada vez mais pequenos. Havia um boom económico, as galerias de arte estavam cada vez maiores e a produção artística também crescia em dimensão. Eu queria trabalhar na direção contrária, desenhava em formatos cada vez mais pequenos, mais íntimos, mais demorados, as linhas mais finas. A caneta de aparo deu lugar às canetas de desenho técnico: as *Rotring*.

Tentava criar gamas de tons em linhas cruzadas: do branco até ao preto. As cenas representadas eram cada vez mais apocalípticas. Recolhia imagens de acidentes, cataclismos, desastres *naturais* e causados pela ação humana. As manchas negras começaram a contaminar a folha de

papel. Experimentei as tintas da china preta que havia no mercado, procurava o melhor preto, o mais profundo e aveludado – preto que não tivesse brilhos nem fosse demasiado mate – até encontrar a tinta *Sumi*. *Sumi* é uma tinta japonesa feita a partir de fuligem vegetal, depois de seca tem uma cor plana e aveludada.

Fiz dezenas de desenhos num formato 18x13 cm e outros maiores. Alguns eram compósitos formados com várias folhas de papel e atingiam dimensões superiores, embora não deixassem de ser imagens para ver ao perto. Entretanto a minha residência no *Triangle Arts* tinha terminado, era um bom projeto para desenvolver num espaço pequeno e mais íntimo.

A utilização da mancha preta adquiria sentidos múltiplos como uma mancha de petróleo cru que se espalha, contamina e polui; buraco negro que engole; o preto será forma ou fundo? Cheio ou vazio? Forma negativa ou positiva? Era um jogo: a relação forma/fundo e a relação espacial entre os elementos no plano bidimensional. Ao mesmo tempo, brincava com a relação entre a representação das figuras humanas, artefactos manufacturados e os elementos que evocavam elementos vegetais. Era tudo muito negro. Pensava na circularidade desta relação; o humano a domesticar e a interagir com os elementos, e estes a responder de forma imprevisível. Pensava na relação entre o desejo humano de controlar o ambiente e a impossibilidade de domínio absoluto. Pensava também na utilização política do medo como forma de controle da sociedade.

Organizava as páginas de várias formas, de modo a criar pequenas histórias. A linguagem destes registos retangulares organizados em grelha pareciam-me potenciais vinhetas de banda desenhada. Apeldei estes desenhos de *Thicket*. A palavra, pouco utilizada, significa, em português, matagal ou bosque cerrado. Eu tinha encontrado o termo num texto sobre os desenhos do arquiteto Lebbeus Woods:

*It is difficult to fathom depth, surface, or inside and outside in a thicket. The thicket combines concepts of place, motion, habitat, territoriality and time in terms of*

*continuous winding lines, segments and knots. It sets off voidlike space in order to bring it in, forming pockets, not cloisters. It is an intense tight knotted crunch of lines wrapped and splitting and forming new clusters, nodes, and tentacles. It is materialism's encyclopedia, devoted to touch, to interlacing and warping planes curving through the next space. The thicket's lines vibrate in order to catch new pieces and latch onto other structures.*

(Menser, 1997, p. 164)

Identifiquei-me de imediato com a ideia de tentacularidade que estava imbuída na palavra. Os nós, os percursos e os movimentos das formas tubulares que se enrolavam e entrelaçavam nos objetos e outros personagens estavam lá – encontrei-os nos desenhos.

*The tentacular are also nets and networks, IT critters, in and out of clouds. Tentacularity is about life lived along lines—and such a wealth of lines—not at points, not in spheres. "The inhabitants of the world, creatures of all kinds, human and non-human, are wayfarers"; generations are like "a series of interlaced trails."*

(Haraway, 2016, P. 32)

## **Weatherproof**

No final de 2006 candidatei-me a uma residência artística no *The Center for Book Arts* em Manhattan. O CBA é uma instituição sem fins lucrativos, que dispõe de uma oficina de impressão tipográfica e equipamento para as artes do livro e da encadernação. Têm uma coleção de livros de artista e edição de autor e uma galeria onde organizam exposições, conferências, seminários e leituras com regularidade. Oferecem aulas e oficinas de curta duração e um programa de residências anuais, através de um *Open Call*, a quatro artistas e autores que se quisessem iniciar na exploração do livro ou na publicação independente. Durante um ano tive acesso aos cursos, aulas e oficinas, acesso diário às oficinas e um pequeno orçamento para a produção de um projeto individual.

Já tinha experimentado o formato livro, as minhas primeiras experiências datavam de 1988, ainda a estudar na Escola de Belas Artes de Lisboa. Mais recentemente tinha desenvolvido o livro de projetos *A.R.D.* de que falei no

primeiro capítulo. Interessava-me explorar mais a fundo as possibilidades da organização de sequências de imagens. Tinha muito material desenhado que podia servir de impulso.

O ambiente no CBA era caloroso, cheirava a tinta tipográfica e papel, as impressoras *Vandercook* emitiam uma cadência e ocasionalmente ouvíamos a guilhotina elétrica a funcionar. As máquinas eram belíssimas, assim como os armários de gavetas onde se organizavam os tipos em chumbo ou em madeira, as prensas de livro em ferro fundido e uma série de equipamentos do princípio do século XX restaurado.

A impressão tipográfica era uma novidade para mim. Era possível produzir matrizes a partir dos desenhos a linha preta com grande detalhe: até às linhas mais finas. Há várias maneiras e materiais possíveis para fazer matrizes. Usei o sistema mais simples, que passava por digitalizar as minhas imagens e, num programa de edição de imagem, passar o ficheiro a *bitmap*, o formato de imagem que só tem uma cor, e encomendar o trabalho a uma empresa que tratava da sensibilização dos suportes.

Fui participando nas oficinas e cursos de impressão tipográfica, encadernação europeia e japonesa, tratamentos de papel e uma oficina em engenharia do papel. Tinha também apoio técnico dos membros do CBA que usavam aquele espaço para desenvolver os seus projetos.

*Weatherproof* foi a primeira publicação que realizei no CBA. Resolvi experimentar fazer um pequeno catálogo de imagens de algumas formas alusivas a equipamento para resistir ao mau tempo, às condições meteorológicas adversas. Fiz maquetas a partir de digitalizações de desenhos que imprimia a jato de tinta, para estudar escalas e composições. Preparei os ficheiros digitais e encomendei à empresa Boxcar press as matrizes de polímero. A encadernação seria um *Leporello*, uma estrutura de livro em forma de harmónio numa edição de 50 exemplares numerados. A impressão tipográfica pode ter um rigor e uma nitidez muito particulares na expressão da linha, mas não é adequada para reproduzir manchas planas.



Passei semanas a experimentar possibilidades de combinação de técnicas de impressão a linóleo e serigrafia para conseguir as mesmas manchas aveludadas que conseguia no desenho. Era indispensável o desenho da mancha preta na capa, mas não conseguia resolver o problema e decidi pintar à mão. Tive que encontrar o papel certo, uma vez que um papel adequado à impressão tipográfica não é necessariamente recetivo à tinta *Sumi* ou tinta da china. Foram muitas experiências de impressão, pintura e vernizes protetores. A tinta *Sumi* na capa precisava de proteção para poder ser manuseada sem sujar.

Para a composição gráfica e escolha de tipos de letra desta capa e de outras que se seguiram contava com preciosa ajuda do Jorge Colombo, designer, ilustrador, amigo e vizinho. Para os trabalhos que envolviam sistemas de encadernação mais complexa, recorria à Ana Paula Cordeiro, artista e membro da equipa do Center for Book Arts.

## **Uplift**

Foi numa oficina de introdução à engenharia do papel e livros tridimensionais, com Carol Barton, que encontrei um campo de trabalho com o qual ainda não me tinha cruzado e pelo qual me enamorei. Desde cedo que trabalho o desenho e as três dimensões, procurando formas de relação entre o plano e o espaço. Como é que nunca tinha pensado nisto? Sempre visualizei no espaço, tenho muita facilidade em resolver problemas de geometria de cabeça. As dobragens e cortes de papel, os mecanismos que abrem a possibilidade de abrir e fechar formas tridimensionais vinham não só ao encontro do jogo entre as duas e três dimensões, mas também de novas soluções para a ideação e prática de questões sugeridas pelas noções de portabilidade e nomadismo. De repente tinha à minha frente *um* campo onde poderia expandir tantas questões plásticas que me interessavam.

Não tinha alternativa, o meu projeto de residência no CBA teria de ser um livro *pop-up*, impresso na prensa tipográfica, que já começava a dominar.

Fiz muitas experiências em papéis de várias espessuras e comportamentos. Tinha digitalizado muitos desenhos que recortava, colava, dobrava, descolava, voltava a imprimir adaptando a escala dos desenhos ou a orientação na folha. Os recortes e dobragem que funcionam quando se abre uma página a 90° são mais simples. Embora os livros tridimensionais com estruturas mais complexas possam ser apelativos, também não queria que o trabalho exorbitasse espetacularidade. Eu procurava soluções simples e eficazes. As composições começavam a parecer-se com pequenos cenários onde aconteciam eventos catastróficos. A abertura dos fólios a 90° fazia cada vez mais sentido. Aos poucos fui reduzindo o número de fólios até ficar com sete.



Fig. 72 *Uplift*, imagens de processo, 2007.

Aos desenhos de linha fina e cruzada, às manchas pretas da tinta *Sumi* que invadiam as formas, juntavam-se agora as aberturas, os vazios, os planos no espaço, a luz e as sombras projetadas e o movimento no ato de abrir ou fechar cada fólio.

Rapidamente me apercebi que não podia encadernar aqueles sete fólios todos juntos. Por um lado, o facto de só abrirem a 90° não funciona, uma vez que o leitor iria espontaneamente abrir as páginas a 180° num gesto automático; por outro, eu não conseguia fixar uma sequência.

O processo de escolha de papel, impressão, recorte, dobragem e pintura das zonas pretas à mão e aspersão de verniz fixativo foi muito complexo. Cada passo tinha enormes possibilidades de não correr bem, assim, era necessário imprimir mais exemplares de tudo, caso algo corresse mal. Pensei fazer 10 exemplares mais uma prova de artista, no final fiz só cinco e uma prova de autora.

Não tinha antevisto a intensidade do trabalho artesanal a que me tinha proposto. Passei meses a trabalhar nesta edição. Até a escolha do tipo de encadernação que projetei se revelou muito trabalhosa. Pensei que era o fim da minha carreira artística, não tinha trabalho novo para responder às exposições, só tinha um livro de pequenas dimensões que parecia inacabável. No CBA deixaram-me ficar mais uns meses a utilizar o espaço e o equipamento. No fim deste processo, fiquei com uma edição preciosa que ainda hoje continua a viajar por exposições e coleções nos Estados Unidos e em Portugal.



Fig. 73 UPLIFT, 2008, Vídeo documental, 1:20'.

<https://vimeo.com/688963244>

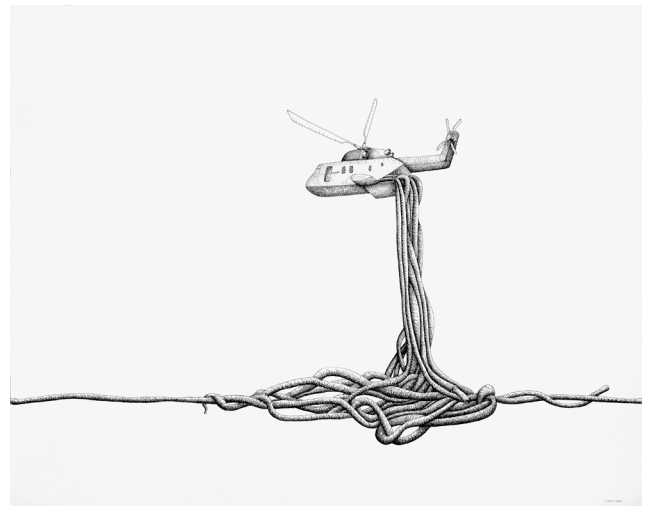
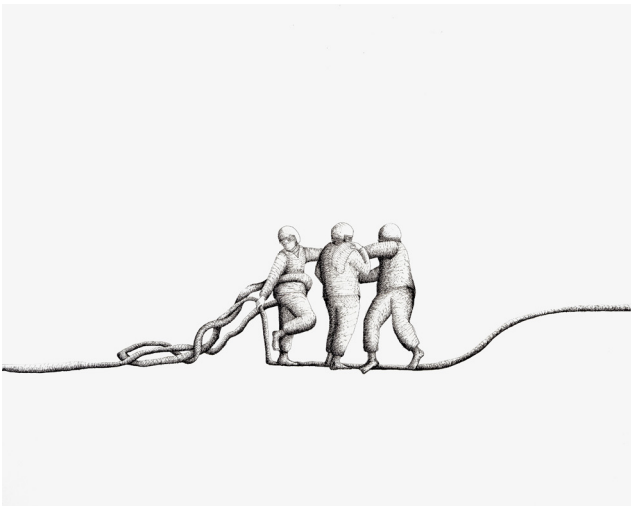
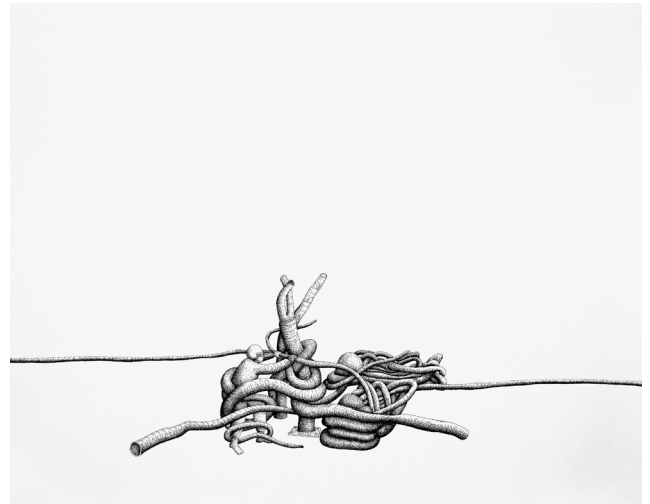


Fig. 74 Vista da exposição individual *Os Personagens os Objectos e as Paisagens*, Galeria Pedro Cera, 2006, Lisboa.

Fig. 75-77 *As Paisagens e as Personagens* 09, 02 e 10, tinta da china sobre papel, 48,3x61 cm (cada).

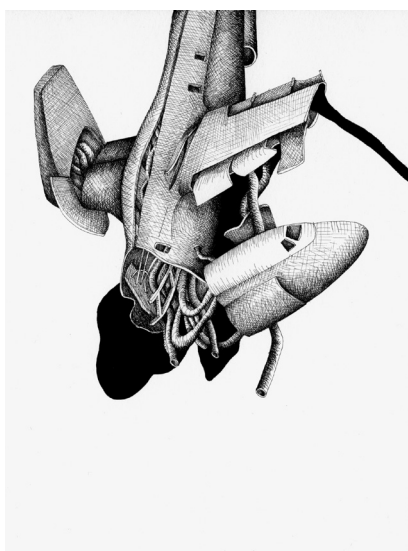
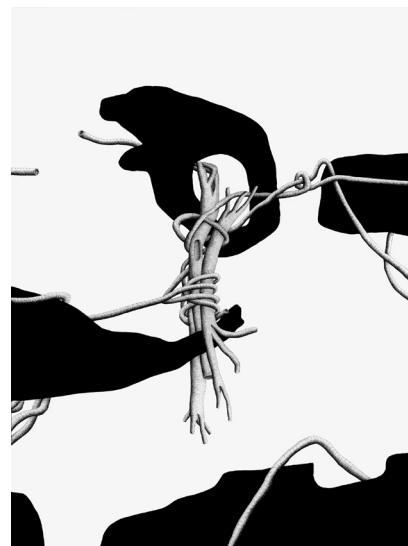


Fig. 78-80 | *Thicket #6*, #11 e #29, 2007, tinta Sumi e tinta da china sobre papel, 41x30.5 cm (cada).  
Fig. 81-83 *Thicket #308*, #315, #325, 2007, tinta Sumi e tinta da china sobre papel, 18x13 cm (cada).





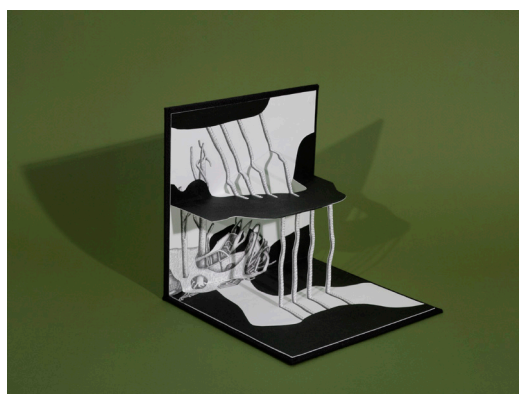
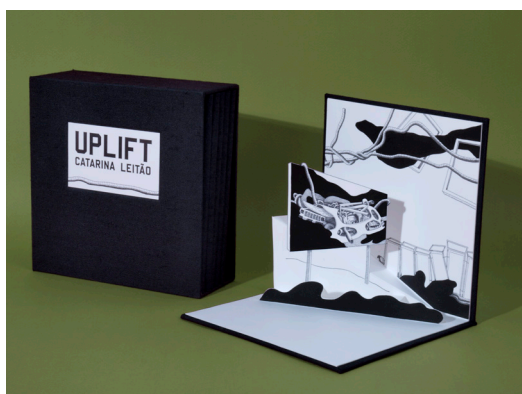


Fig. 90–95 *UPLIFT*, 2008, livro com 7 secções, impressão tipográfica com matrizes de polímero, tinta Sumi, encadernação em capa dura revestida a tecido. Edição de 5 + 1 PA.

Vídeo documental, 1:20': <https://vimeo.com/688963244>



# PARTE I.V.



# Invasive Species

## Leaves of Grass

*O prado é um conjunto de ervas - assim se deve colocar o problema - que inclui um subconjunto de ervas espontâneas, ditas daninhas; uma intersecção dos dois subconjuntos é constituída pelas ervas nascidas espontaneamente mas que são pertencentes às espécies cultivadas, logo, indistinguíveis destas últimas. Os dois subconjuntos, por sua vez, incluem as várias espécies, cada uma das quais é um subconjunto ou, melhor dizendo, é um conjunto que inclui o subconjunto dos seus próprios elementos que pertencem igualmente ao prado e o subconjunto dos que são exteriores ao prado. Sopra o vento, voam as sementes e os pólenes, as relações entre os conjuntos subvertem-se...*

(Calvino, 1987, p.39-40)

Em 2003 tinha costurado umas peças verdes e moles de configuração piramidal a que chamei ervas individuais. Relacionava-as com o *Prado Infinito*, um conto de Italo Calvino no seu livro *Palomar*. A forma destas ervas almofadadas, surgiu-me enquanto desenhava. Aos poucos ia costurando ervas soltas e cosendo pequenos núcleos.



Fig. 97 *Leaves of Grass Pillow* 1980, 2006. Fig. 98 *Ervas*, 2003-2005.

Estas peças iam contaminando o atelier, ou os vários ateliers por onde passei. Eram uma representação de ervas invasoras, daninhas, não convidadas no espaço construído. Ao mesmo tempo eram muito artificiais. Juntava-lhes as formas tubulares que tenho vindo a referir.

No final de 2005, numa peça em colaboração com o artista Trong Nguyen para o seu projeto HNH (Humanitarians Not Heroes), costumamos uma série destas formas cónicas e dentro de cada uma introduzimos uma página de uma edição de 1980 de *Leaves of Grass* de Walt Whitman. Chamámos-lhe *Leaves of Grass Pillow* e funcionava como um produto comercializável. Os poemas, fragmentados, só podiam ser lidos se as almofadas fossem abertas ou descosidas.

## Invasive Species

Continuei a usar estas *ervas/almofadas* em vários projetos ao longo dos anos, alterando as suas funções e sentidos. Por vezes dava-lhes o papel de erva daninha (erva fora do seu lugar/indesejada); outras vezes integrar-se-ia num conjunto ordenado – domesticado. Mais tarde faria parte de uma ficção de uma artista estudiosa das ciências da natureza da qual falarei mais

adiante. Usava estas formas de maneira por vezes contraditória. A planta artificializada, geométrica, carregava o desejo de organização visual e controle – o relvado. A mesma forma de relva singular artificializada poderia funcionar como planta resiliente – com poder de agência.

“Even if you live in a denatured, postmodern subdivision where heavy machines mashed the landscape into submission, replacing unruly native flora with obedient sod and uniform saplings, and paving wetlands in the righteous name of mosquito control—even then, you know that nature wasn’t fazed. No matter how hermetically you’ve sealed your temperature-tuned interior from the weather, invisible spores penetrate anyway, exploding in sudden outbursts of mould—awful when you see it, worse when you don’t, because its hidden behind a painted wall, pinching paper sandwiches of gypsum board, rotting studs and floor joists. Or you have been colonised by termites, carpenter ants, roaches, hornets, even small mammals.”

(Weisman, 2007, p.18)

Era 2009, continuava a pensar na ideia de contaminação vegetal, espécies invasoras e ervas daninhas. Na altura não fazia distinção entre invasoras e daninhas, interessava-me mais a ideia de persistência/resiliência e de *diálogo* entre planta e espaço construído. As ervas que nascem no asfalto adaptaram-se ao novo solo.

No atelier caseiro tentava ultrapassar as condicionantes físicas. Tinha passado meses a fazer experiências com vários materiais com a ideia de ampliar em escala o que tinha trabalhado no meu livro *pop-up*. Foram meses de muito trabalho e insucesso. Lá fora, parecia que o mundo tinha



parado, uma crise económica enorme tinha rebentado de um dia para o outro. Depois de muitas placas de MDF recortadas, tecidos e cartões não conseguia resolver plasticamente o problema do desenho/escultura e da articulação das arestas e dobras. Retrospectivamente, vejo que não tinha condições físicas ou mentais para produzir o que estava a tentar criar.

Entretanto incomodava-me o facto das as minhas edições Uplift e Weatherproof serem tão especiais e dispendiosas. Fiz o meu único fanzine, fotocopiado e em edição ilimitada para contrapesar. A composição das páginas da edição, com o título Drift, recorria à vinheta da banda desenhada como base para a sequência de imagens. A partir desta ideia de divisão das páginas fiz alguns desenhos, experimentei em formatos maiores e comecei a combinar aguarela com a tinta Sumi preta. Fiz umas páginas grandes que nunca expus.



Fig. 99 Maqueta *Invasive Species*, 2009. Fig. 100, 101 Montagem da exposição individual no Carpe Diem Arte e Pesquisa, 2010.

Foi neste contexto que voltei ao papel como suporte para trabalhar a relação entre as duas e três dimensões. Compreendi que me tinha proposto um objetivo demasiado ambicioso e complexo: fazer uma instalação de abrir e fechar num só gesto, como se de um livro gigante se tratasse. Teria que começar de uma forma mais simples e experimentei primeiro anexar folhas de papel para se embrulharem e desembrulharem como um mapa de estradas. Não é simples, as espessuras das dobras são diferentes umas das outras, a geometria é complexa.

No final do verão, o Carpe Diem Arte e Pesquisa, em Lisboa, convidou-me para apresentar uma proposta de exposição. Trabalhei a ideia dos Ma-

pas, como lhes chamava no início. Fiz uma maquete e, no processo, aconteceram imensas coisas. Lá estavam o papel no espaço, as aberturas, os planos com imagens, as sombras projetadas, enfim encontrava o que tinha andado à procura. Resolvi a escala da peça e *vi-a* no espaço.

“When negotiating our relationship with plants, a curious set of categories prevail: words such as utility plants, ornamental plants, weeds and invasive species. These categories are both useful and important for various purposes, but they are also highly political and thoroughly cultural categories. A weed is a “plant out of place” and, as such, is defined by its cultural story. What counts as weedy and invasive species, and to which degree, is the subject of ongoing deliberation as we simultaneously negotiate all kinds of binaries along the nature/culture divide.”

Anders Blok (Thorsen, 2017, p.103)

A exposição estava agendada para Março de 2010. Estava há quinze anos a viver em Nova Iorque, tinha vontade de passar mais tempo em Lisboa. Aluguei um atelier na Rua do Século, mesmo ao lado do Palácio Pombal onde estava o Carpe Diem, organizei a minha vida e vim passar seis meses a Lisboa. Não foi difícil, desde 2003 que tinha a minha segunda fonte de rendimento em regime de teletrabalho, subaluguei o meu apartamento na Charles Street, preparei os meus dois gatos para a travessia, comprei e empacotei os materiais que sabia que teria dificuldade em encontrar em Portugal.

O atelier era num edifício apalaçado e dir-se-ia que nunca tinha tido trabalhos de manutenção. Das minhas janelas via os telhados vizinhos de onde crescia uma vegetação desordenada. A Rua do Século e imediações era, na altura, um lugar muito profícuo à observação de espécies vegetais a invadir construções abandonadas. Entre as calçadas menos transitadas e edifícios empobrecidos as *daninhas* propagavam-se.

Choveu muito nesse inverno. O papel ondulava mais, mas ficava muito bom para desenhar com água e aguarelas. Também choveu dentro do palácio, a água chegou a escorrer pelas paredes interiores durante um ou dois dias devido à condensação. Eu desenhava, pintava, misturava estas observações com outras imagens onde construía uma narrativa desordenada.

A peça que fui construindo no atelier era composta por tiras de papel de aguarela em secções de 38x56 cm que se desdobravam em harmónio. Re-

presentava fragmentos de vinhetas que vinham da banda desenhada, mas aqui inconsequentes, por vezes partidas, sem continuidade aparente. Estas tiras ficariam suspensas do teto e a minha ideia seria a de criar um ritmo, uma sobreposição de imagens que, com as suas aberturas e planos, fosse ativada através do caminhar do espectador. Uma linha preta delineava as vinhetas que por vezes representavam retângulos fechados e outras vezes ficavam abertos.

Recortava, pendurava e fazia estudos de iluminação no atelier. No Carpe Diem decidimos qual a sala para a montagem da minha peça, que já tinha o título *Invasive Species*. O Palácio Pombal, onde tinha nascido o Carpe Diem Arte e Pesquisa, era um edifício seiscentista que tinha sofrido obras de remodelação em períodos diferentes. Estava muito decorado, com sinais de grande desgaste e não me era possível fazer intervenções diretas na arquitetura. Como não podia furar o teto estiquei cabo de aço à parede para suspender os 16 desdobráveis.

Quando dobradas e arrumadas, as folhas de papel funcionavam como um livro fechado. Uns meses depois de acabada a exposição no Carpe Diem fiz uma caixa encadernada que passou a fazer parte da peça. Finalmente conseguia fechar a ideia de um livro que se abre no espaço, *invade*, e que se volta a recolher. Para a ideia ficar completa, faltava um manual de instruções, ou um ato performativo a mostrar as funcionalidades daquele objeto. Pedi a colaboração da Luísa Ferreira, fotógrafa, artista, amiga. Queria fazer uma sequência de imagens fotográficas enquanto alguém *folheava* as páginas deste grande livro. Selecionei as imagens e fiz um vídeo a partir de uma sequência que vim a exhibir num pequeno monitor.

Alguns anos mais tarde imprimi as imagens e encadernei-o em formato de *flip book*. Um livro dentro de um livro.



Fig. 102 Vídeo *Invasive Species* (monitor 6 x 4 cm integrada numa caixa), 2011.

Fotografias de Luísa Ferreira, 1:49'

<https://vimeo.com/688884800>

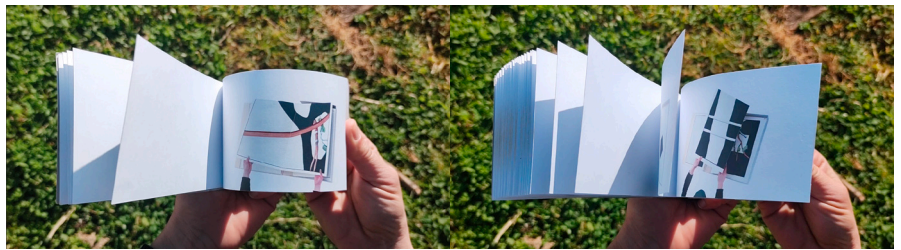


Fig. 103 *Invasive Species - Flip Book*, protótipo, 2013, impressão laser,

64 páginas, 9x16,5 (fechado). Fotografias de Luísa Ferreira.

<https://vimeo.com/688961302>





Fig. 104-109 *Invasive Species*, 2010-11 Instalação/Livro, vista da instalação na Casa das Artes, Vigo, Espanha, 2011.  
Aquarela e tinta Sumi sobre papel, vídeo (caixa com ipod), cabo de aço, madeira, pesos de chumbo,  
fio de linho, molas metálicas, caixa encadernada, dimensões variáveis.





Fig. 110-115 Imagens do vídeo *Invasive Species* (monitor ipod, 6 x 4 cm integrado numa caixa), 2011.

Fotografias de Luisa Ferreira, 1:49'. <https://vimeo.com/688884800>

# PARTE I.VI.





# **Systema Naturæ: a construção das ciências da natureza**

## **Vocabulário**

Tinha decidido ficar em Lisboa mais uns tempos. Enquanto pensava no meu percurso artístico, identificava certas formas desenhadas ou escultóricas que se repetiam e transformavam ao longo dos anos. Representações de formas vegetais a partir do tecido camuflado e as suas evoluções, por exemplo. Sentia que faziam parte de um vocabulário a partir do qual eu ia criando ligações e desenhando e compondo sentidos visualmente. Tive a ideia de desenvolver um dicionário de formas, uma compilação de representações de plantas a partir de soluções anteriormente desenhadas a duas ou três dimensões. Desenhava plantas, como as que desenhara anteriormente, a sua constituição misturava elementos que se afiguravam manufaturados com elementos que pareciam *naturais*. Fui inventando. Libertei-me das regras que me restringiam na utilização da cor, *aqueci* a paleta. Cada espécie vegetal que desenhava era cada vez mais descritiva. Comecei a recolher imagens de desenho científico, compêndios de botânica, mapas e posters didáticos. Comecei a misturar formas, ideias para novas espécies. Apropriava-me do formato dos posters escolares dos finais do século XIX até aos anos 1960. Simulava a patina do tempo com aguadas manchadas no papel antes de começar a desenhar. Desenhava as espécies e criava vistas e cortes como se estivesse a fazer um estudo da planta. No ano que precedeu a minha ida para os Estados Unidos, entre vários trabalhos que ia fazendo, estive umas semanas no Instituto de Medicina Tropical em Lisboa a desenhar plantas. Tinha sido o meu único contacto com a ilustração científica. Partia de uma página de herbário onde estava a espécie botânica seca e espalmada e cabia-me desenhar a planta viva a linha preta. Lembro-me que molhávamos as flores para depois as vermos ao microscópio. Foi uma experiência curta, mas que me suscitou alguma curiosidade.

## Taxonomia

Tinha as espécies desenhadas e queria dar-lhes nome. Comecei a estudar o sistema de nomenclatura binominal proposta por Carolus Linnaeus no século XVIII na sua obra *Systema naturae per regna tria naturae, secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus differentiis, synonymis, locis*, publicada por Lineu em 1735. Neste tratado, o autor estabelecia uma classificação hierárquica das espécies e concebia um sistema que dividia a natureza em três reinos, classes, ordens, géneros, espécies e variedades. O sistema é usado ainda hoje, ainda que ao longo dos tempos tenha vindo a sofrer alterações, como a adição das famílias taxonómicas, por exemplo, para acomodar o crescimento de espécies encontradas e nomeadas. Queria inventar nomes e adotar as regras de classificação e perceber como funcionava o latim botânico, a minha nomeação teria que ter algum rigor científico.

O meu vizinho de atelier era o arquiteto paisagista Luís Alçada Batista que, além de me emprestar livros de botânica me pôs em contacto com Wanda Viegas, coordenadora do Centro de Investigação de Botânica Aplicada à Agricultura, no Instituto de Agronomia da Universidade de Lisboa. Wanda revelou-se logo cordial nas primeiras trocas de mensagens e convidou-me para um almoço no departamento de Botânica e Genética no Instituto. Quando cheguei encontrei as investigadoras numa azáfama entre salas mobiladas e equipadas com tecnologia do momento, câmaras frigoríficas, microscópios, computadores, superfícies em fórmica e aço inoxidável. A Wanda apresentou-me à equipa e mostraram-me o departamento. Os corredores e os escritórios estavam atravancados de mobiliário do século XIX e de equipamento científico e didático que tinha caído em desuso. Ao longo dos anos o instituto ia sofrendo obras de remodelação e modernização e, aquele grupo de investigadoras e professoras recolhia do lixo os armários e instrumentos que tinham servido anteriormente ao ensino e à investigação em botânica. Tinham ali um pequeno museu.

Levaram-me para uma sala numa mezzanine de teto baixo onde se estendia uma mesa grande de madeira pesada. Começaram a pôr a mesa e a abrir caixas com comidas variadas que traziam de casa. Durante dois anos almocei com alguma regularidade naquela mesa, ali partilhámos comida, os meus desenhos de botânica ficcional, bom humor e os progressos na lista de nomenclatura à medida que aprendia o suficiente para dar alguma medida de verosimilhança ao meu *Systema Naturæ*.

Ana Caperta era a investigadora mais versada nas questões da taxonomia e foi quem acompanhou com maior proximidade a evolução do meu latim botânico. Foi a Ana que me facilitou visitas aos herbários e aos arrumos onde poderia encontrar material didático e científico. Pôs-me em contacto com Tiago Monteiro-Henriques, um investigador que trabalhava noutra departamento do instituto dedicado à ecologia, ciência da vegetação (geobotânica) e modelação ecológica. Na altura Tiago estava em trabalho de campo, pelo que, depois de um primeiro encontro, passámos a comunicar por correio eletrónico.

Eu ia estudando as regras possíveis que estavam rigorosamente estipuladas no *Botanical Latin* (Stearn, 1985). Aprendi que o Latim Botânico é uma língua própria e bastante complexa que tem vindo a evoluir e inclui termos que vêm do latim, mas também do grego.

*As stated in the International Code of botanical Nomenclature (1961): 'The name of a genus is a substantive in the singular number or a word treated as such. It may be taken from any source whatever and may even be composed in an absolutely arbitrary manner.' Like wise the epithet of a species may be taken from any source whatever and may even be composed arbitrarily'. Botanical nomenclature has greatly changed since Linnaeus ruled in 1737 (Critica botanica no. 229): 'Generic names which have not a root derived from Greek or Latin are to be rejected'. Nevertheless the International Code recommends botanists who are forming names 'to use Latin terminations in so far as possible; to avoid names not readily adaptable to the Latin tongue; not to make names which are very long or difficult to pronounce in Latin. It is based on the principle that 'scientific names of taxonomic groups are treated as Latin regardless of origin'.*

(Stearn, 1985, p.282)



Quando um exemplar botânico é descrito pela primeira vez, e é claro que ainda não tem classificação científica, quem o encontra pode criar um novo nome para a espécie. Este nome é constituído por duas palavras, escritas em itálico, que correspondem ao género e a um epíteto, a primeira é um substantivo e a primeira letra é maiúscula. Entre as formas de nomeação possíveis dentro do sistema defini linhas de trabalho para a nomenclatura binominal.

Uma das recomendações no processo de nomeação é de que os nomes carreguem significado. O género é um substantivo e pode ser criado a partir da latinização do nome da pessoa que encontra o exemplar ou, mais interessante, a partir do nome de um lugar, do nome de uma pessoa que se queira homenagear ou mesmo de uma personagem mitológica. A segunda palavra, o epíteto, deveria ser um adjetivo e de alguma forma ser descritivo das características morfológicas da planta. Ambas as palavras deveriam ser latinizadas ou de raiz grega ou latina obedecendo às declinações próprias do latim.

Tinha 45 espécies botânicas ficcionadas em desenho. Fui recolhendo palavras em latim que significassem ideias interessantes, bem-humoradas e fui identificando na morfologia das espécies desenhadas quais eram as características que mereciam ser salientadas. Começava a fazer combinações entre as duas componentes, género e epíteto, criando novos significados por vezes mais concordantes, outras vezes quase contraditórios ou absurdos. Homenageei pessoas e lugares importantes para mim: amigos especiais, personagens da literatura e cidades que carregam significado no meu imaginário. O leitor que dominasse uma língua de raiz latina e com acesso às imagens dos desenhos poderia adivinhar algumas das ligações entre palavras como por exemplo a *Dubitato binata* (dupla dúvida) ou *Instrumentum ventifolium* (mecanismo para fazer vento). Outras ligações seriam mais obscuras para o leitor, como a *Sagerae urbia* (uma homenagem à Naomi Sager, minha amiga nova iorquina, urbana), foi maravilhoso poder convocar pessoas e lugares queridos na edificação deste projeto.

“Viva Catarina.

Acho que está fantástico e nada me soa estranho.

Aliás, tendo em conta o estudo que fizeste (e que transparece dos nomes que envias), suponho que aquilo que me possa soar menos normal seja agora devido à minha ignorância sobre o assunto... (Verdade!) Nota-se perfeitamente que tiveste cuidado não só na formação dos nomes, mas também em adequar os nomes às “neoespécies”, evidenciando as suas características mais proeminentes (tal como se faz em taxonomia).

Deixo-te algumas dicas:

1) Uma outra palavra para azul (e afins) é “coeruleus”. Vê se te serve, caso não tenhas dado conta dela.

2) Para um botânico, ao ler nomes como “Cucurbita”, “Solanum”, ou outros géneros já existentes, faz com que se procurem os caracteres próprios desse género (que obviamente não estão presentes). Poderia ser interessante que os teus nomes relativos ao género fossem todos originais, uma vez que se trata de espécies tão diferentes. Uma solução simples (apesar de, acho, ser hoje proibida pelo código de nomenclatura botânica) seria dar nomes do tipo “Cucurbitoides”, “Solanoides” (ou seja... que lembram as “Cucurbita” ou os “Solanum”). Porém isto não é muito relevante, é apenas uma dica e compreendo perfeitamente que uses os nomes dos géneros já existentes quando os aches mais bonitos.

3) Esta última dica lembrou-me outra coisa. Poderia ser interessante

la apresentando o meu trabalho em processo às minhas cúmplices no Instituto de Agronomia nos nossos encontros à hora de almoço e a Tiago enviava listas por correio eletrónico. As sugestões de Tiago foram muito boas, e ainda tenho a troca de mensagens que me ajuda agora a avivar a memória. Na fase final, Tiago desafiou-me a experimentar agrupar as minhas espécies em famílias taxonómicas e fui estudar as regras para a criação de termos para as mesmas. Para mim, o jogo ia crescendo, criei três grupos de espécies que me pareciam ter características semelhantes. As três famílias, escritas em maiúscula, ficaram com nome:

THECACEA = formas em caixa/contentor (theca=caixa)

TUBULACEA = formas tubulares (tubo)

AERIACEA = do ar, formas que jogam com ar e/ou ideias

A série de desenhos estava pronta e as espécies desenhadas estavam classificadas. Os desenhos maiores seriam expostos montados com perfis de madeira em cima e em baixo, uma apropriação da forma de suspensão do mapa ou poster escolar. Primeiro precisava de um espaço. Sabia que a exposição deveria ter uma instalação que remetesse para um lado didático e/ou museológico. Depois de algumas propostas, e levantamento de possibilidades, ficou agendada a exposição na Galeria Carlos Carvalho, em Lisboa.

Os meses que precederam a montagem foram passados a estudar alguns problemas pendentes que poderiam ser resolvidos na própria instalação. A galeria tem um espaço difícil, é muito ampla com uma sala de planta quadrada e uma outra mais comprida. Tinha os desenhos fotografados em médio formato pela Luísa Ferreira. Fiz uma maquete e imprimir as fotografias dos desenhos à mesma escala. Foi

teres mais do que uma espécie de um mesmo género (Caso aches que faça sentido do ponto de vista do desenho, claro). Acho que dava ainda mais consistência “taxonómica” ao teu trabalho.

Esta última dica fez-me pensar numa outra coisa que já nem ponho como dica. É mais um devaneio meu, que sou muito bom a complicar as coisas (tenho uma tendência natural para tornar tudo mais complexo...): Porque não criares famílias (3 ou 4) que agrupem as tuas espécies?

Beijinhos,  
Tiago”

na maquete que resolvi a exposição. Fiz maquetes de mobiliário possível para conferir um carácter museológico ou didático. Não tinha muitos recursos para a produção, tinha que me desembaraçar com o mínimo material e a máxima eficácia. Na versão final da minha maquete estava decidido que era necessário construir um dispositivo/prateleira com 840 cm, em madeira, que atravessava a sala na diagonal. Nesta peça estavam dispostos alguns dos desenhos mais pequenos. Numa das paredes estariam os desenhos de maior dimensão, os posters escolares, como lhe chamava.

No meio da sala estaria uma caixa sobre rodas onde seria possível guardar toda a exposição. Esta caixa ficou com a aparência de caixa de armazenamento desempenhando também a função de dispositivo de apresentação. Para resolver conceptualmente a ideia da possibilidade das obras da exposição caberem dentro daquele paralelepípedo, fiz cópias das obras. Intitulei esta peça de *Museu Portátil*, uma apropriação da peça *De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy (La Boîte-en-valise)*, de Duchamp, que em Inglês é traduzida como *Portable Museum*.

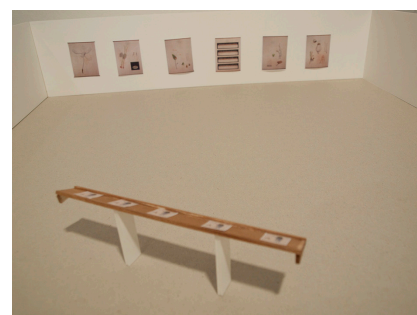


Fig. 117 a 119 Maquete da Galeria Carlos Carvalho - Estudo para instalação da exposição *Systema Naturæ*.

Dos desenhos maiores só fiz a cópia de um deles, em impressão digital sobre tela, em tamanho igual e com as barras de madeira iguais às dos originais. Esta impressão ficava enrolada dentro da caixa. Numa das três prateleiras que tinha contruído dentro da caixa estavam dispostos exemplares de peças almofadadas, semelhantes às relvas individuais de que falei no

Capítulo V. Noutra prateleira estavam imagens das espécies botânicas com a sua nomenclatura. Estas composições não eram cópias exatas dos desenhos originais. As formas desenhadas eram recortadas digitalmente dos fundos e era adicionado o texto: o nome científico de cada espécie. Estas imagens foram impressas numa impressora laser a cores e as páginas foram coladas em cartão. As composições destas páginas tinham sido criadas para fazer o que eu viria a chamar o *Guia das espécies*. Este guia seria uma edição de três exemplares, que estariam disponíveis na galeria, para que o espectador pudesse circular pela exposição e aceder aos nomes das espécies botânicas representadas.

## **Ficção científica**

Enquanto o projeto ganhava complexidade e envolvimento tinha vontade de fazer uma nova publicação relacionada com este trabalho. Recentemente, tinha conhecido o José Roseira num momento em que ele preparava uma visita guiada ao jardim de uma quinta nos arredores do Porto, uma apresentação na qual ele enquadrava as ligações históricas, práticas e conceptuais entre as ideias de 'jardim' e 'laboratório'. Depois de ler o seu trabalho de ficção, que publicava em edições de autor, e alguns textos críticos sobre arte contemporânea que tinha publicado, propus-lhe uma colaboração.

Entreguei-lhe os ficheiros com as imagens dos desenhos e os seus nomes científicos e desde o início concordámos que a publicação não seria um catálogo, mas uma nova obra, autónoma, com os desenhos reproduzidos e os textos do José que tomavam este universo como ponto de partida. Não dispúnhamos de muito tempo, para podermos lançar o livro ainda durante a exposição em Março-Abril de 2012. Fizemos tudo, miolo, composição gráfica, paginação mais uma vez com aconselhamento do Jorge Colombo na escolha dos tipos de letra e melhoramentos na capa.

Quando li o primeiro rascunho do texto fiquei muito surpreendida. Na primeira parte, o José tinha escrito *O Jardim das dúvidas*, uma biografia ficcionada que começa pelo encontro do autor com um exemplar da *Dubiatio binata*, e continua numa novela empolgante e misteriosa sobre plantas e desenhos que eventualmente o levam a uma viagem a Mombaça. Na segunda parte, excertos de escritos por outro pseudónimo, Heather Speedwell, personagem que nos aparece em *O Jardim das dúvidas*, traduzidos pelo próprio José Roseira. É nestes excertos da suposta obra *Anthology of Form and Shape*, que o autor condensa algumas questões filosóficas convocando o encontro que está presente em todo o livro e no meu trabalho: a possibilidade de um terceiro lugar onde não há separação entre natural e artificial, facto e ficção. Numa colaboração mais recente, em 2020, esta ideia de terceiro espaço foi trabalhada num novo projeto e deu origem a um texto com título *O terceiro corpo*, publicado na revista Leonorana (Roseira, 2021).

*Num mundo progressivamente hibridizado entre o material, o percebido e o sonhado – numa realidade onde o virtual é indistinguível e onde o espaço, na sua relação umbilical com o tempo, se tornou relativo – restamos objecto das nossas ficções. Como corpos reais elas interagem, através de processos mentais, com a materialidade que usamos para ancorar os nossos quotidianos. Desde a alvorada da consciência humana que o terceiro mundo ensaia uma invasão. Com o objectivo de complicar as regras, este universo – onde tudo tende para o mais elevado estado de energia – vem fecundar o nosso com a força da Ideia.*

*O natural e o artificial, elementos mónadas do futuro, há muito deixaram de representar uma dicotomia verosímil. Confusos nas suas fronteiras, são objecto da intromissão constante das ficções humanas que, através do seu agente material, projectam sobre eles a sua grande influência.*

(Roseira, 2012, p.85)



Fig. 120 Vídeo: publicação *Systema Naturæ*, colaboração com José Roseira, 32”.

<https://vimeo.com/688954528>



Neste contexto não podíamos deixar de expressar claramente a influência das leituras de Jorge Luís Borges (1974) e formámos uma editora ficcional com o nome de Orbis Tertius Edições para a qual desenhei um logótipo. A própria editora entra no livro.

*Estava preso nestes pensamentos quando a paisagem foi cortada por um complexo de edifícios brancos, grandes pavilhões pintados entre o ocre e um verde mortiço que se confundiam com a textura do chão. Encimando a porta da edificação mais imponente, semelhante a um colossal hangar, um logótipo sugeria um cone regular em torno do qual se desenhavam as palavras Orbis Tertius.*  
(Roseira, 2012, p.44)

A liberdade com que navegávamos entre construção e ficção, as nossas e as dos outros, era muito empolgante. Aprendi na leitura do texto do José Roseira, assinado como António Alto, que as minhas plantas *existiam* e tinham agência.



Fig. 121 Guia das espécies na vitrine no Instituto Superior de Agronomia. Fig. 122, 123 Guia das espécies na exposição *Systema Naturæ*.

*A **Mombasae anemophila** revelou-se impossível de compreender. Os seus anéis cor-de-cobre desafiavam a gravidade flutuando imponderáveis em torno de flores semelhantes a candeeiros de mesa. Quando tocados, estes aros emitiam um som vibrante – metálico – e ofereciam uma sensação morna e ligeiramente eléctrica à ponta dos dedos que usei para os sentir. Voltei a encontrar estes anéis suspensos na **Inanis cultriforme**, um espécime mais reservado na exuberância mas não menos desafiante às regras que a natureza nos educou a respeitar. As folhas, longos filamentos ocus envergando tons cinza e azul-cobalto, desenvolviam a todo o comprimento um gume afiado que por duas vezes marcou golpes profundos na minha mão curiosa.*

António Alto in (Roseira, 2012, p.56)

Da experiência desta colaboração surgiu o início de uma série de sequências de pequenos vídeos, animações onde dava vida às minhas espé-

cies. É um projeto que está suspenso e que não cheguei a terminar.

Na minha primeira visita ao Instituto de Agronomia depois de terminada a exposição, ofereci o *Guia das espécies* às minhas colaboradoras cientistas, que o colocaram em exposição numa das suas vitrines museológicas. A ficção contaminava o espaço da ciência.

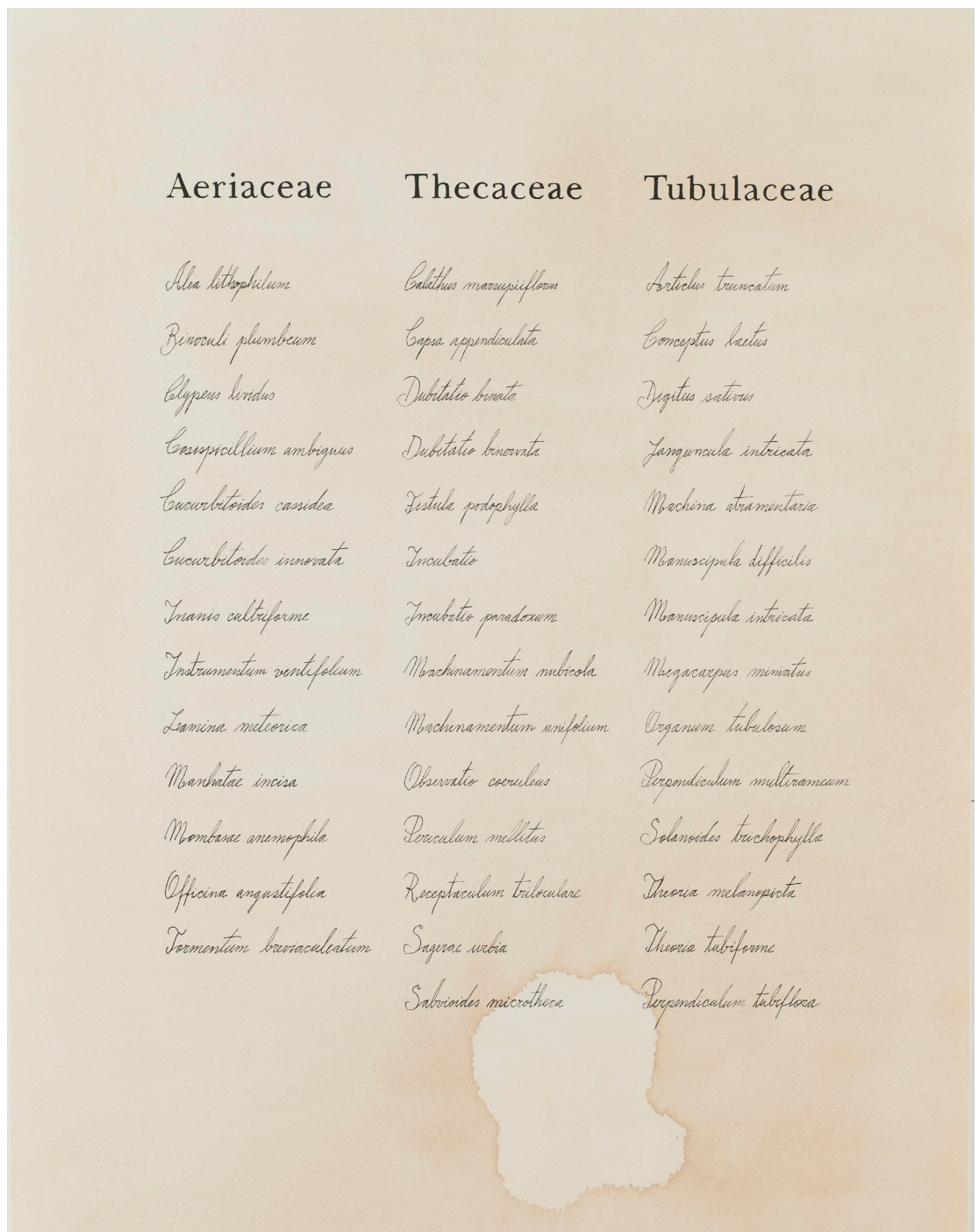


Fig. 124 *Systema Naturæ*, lista de espécies organizadas em famílias, 2012, aguarela e tinta da china sobre papel, 78x57 cm.





Fig. 125-130 Vistas da exposição *Systema Naturæ*, Carlos Carvalho Arte Contemporânea, Lisboa, 2012.



Fig. 131 *Machinamentum unifolium* (Tubulaceae), 2011, aguarela sobre papel Arches e madeira, 138x105 cm.

Fig. 132 *Organum tubulosum* (Tubulaceae), 2011, aguarela sobre papel Arches e madeira, 138x105 cm.

Fig. 133 *Mombasae anemophila* (Aeriaceae), 2011, aguarela e tinta Sumi sobre papel Arches e madeira, 138x105 cm.

Fig. 134 *Manuscipula intricata* (Tubulaceae), 2011, aguarela sobre papel Arches e madeira, 138x105 cm.

Fig. 135 *Cucurbitoides cassidea* (Aeriaceae), 2011, aguarela sobre papel Arches e madeira, 138x105 cm.

Fig. 136 *Digitus sativus* (Tubulaceae), 2011, aguarela e tinta Sumi sobre papel Arches e madeira, 138x105 cm.





Fig. 137 *Instrumentum ventifolium* (Aeriaceae), 2011, aguarela sobre papel Arches e madeira, 138x105 cm.

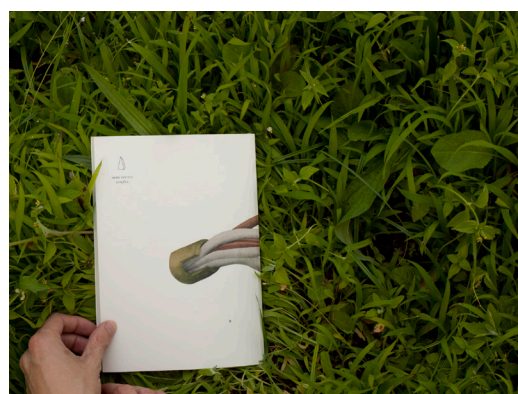
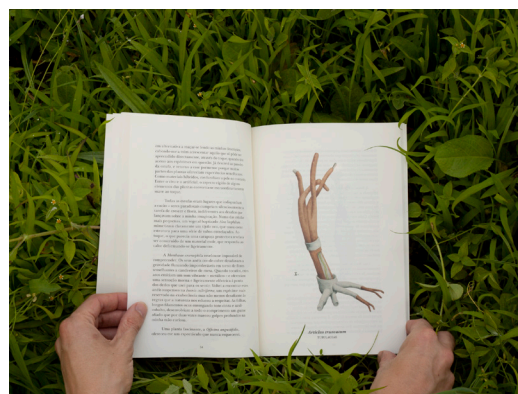


Fig. 138–143 *Systema Naturæ*, uma colaboração de Catarina Leitão e José Roseira.

500 exemplares, Orbis Tertius Edições, Lisboa, 2012

<https://vimeo.com/688954528>

## O Atelier Portátil e construção da artista-cientista

Começávamos a passar temporadas no campo. Como já referi, vivi sempre em cidades grandes, ainda não tinha descoberto os encantos da vida no campo. Naquele verão começámos a reabilitar uma casa numa quinta da família do José que tinha estado vinte anos ao abandono. Comecei a trabalhar ao ar livre, a fazer experiências, o atelier era ilimitado. Dei início ao projeto que se veio a chamar *Dendrogramas*, de que falarei no capítulo VII.

No verão de 2013 decidimos ficar na quinta de Julho a Outubro e deixei o atelier da Rua do Século apostando na possibilidade de um concurso para arrendamento dos ateliers municipais nos Coruchéus, em Lisboa. Em Outubro esperava ter resultados, que já tardavam, e então trataria de alugar um novo espaço de trabalho, fosse onde fosse. Empacotei o atelier, separei materiais soltos como restos de madeira, máquinas de costura, de aparafusar, cortar, as ferramentas todas, papel e enchemos o carro.



Fig. 144-146 Atelier Portátil em construção, 2013.

Enquanto fazíamos obras na casa, eu usava um canto de uma adega para organizar os meus materiais e trabalhava principalmente ao ar livre. Tinha passado o último ano a negociar as dificuldades que sobrevêm de fazer trabalho limpo e trabalho sujo no mesmo espaço, era bom poder usar ferramentas elétricas para trabalhar a madeira sem me preocupar com os meus desenhos. Peguei nos restos de contraplacado com várias espessu-



ras e dimensões que tinha trazido e comecei a fazer o *Atelier Portátil*. Aos poucos fui acrescentando funcionalidades e no final tinha um carro, com uma prancha para desenhar, gavetas e prateleiras para arrumos de materiais de desenho e outros elementos que pudessem ajudar ao estudo da botânica no campo. Adaptei um banco de campismo antigo que encaixava no carro, costurei uma tenda/abrigo e uma bata com bolsos configurados para encaixar materiais riscadores e pinceis. Comprei umas galochas para completar os adereços.

O *Atelier Portátil* não era nada funcional, ficou pesado e de difícil manuseamento nos terrenos acidentados da quinta. Mas também não tinha sido feito para ser usado, funcionava mais como um dispositivo na construção de uma personagem a que chamava a artista-cientista. O carrinho e os seus conteúdos serviram para fazer performances para a câmara, pequeninas narrativas onde a personagem se preparava para fazer o seu trabalho de campo no domínio da botânica ficcional.

Como estava perto do Porto, desafiei o meu amigo fotógrafo Rui Pinheiro para vir passar um fim de semana connosco e fazermos umas experiências em fotografia e em vídeo. Foi a nossa primeira colaboração. Repeti a performance em vários cenários e horas do dia. Para mim, funcionava enquanto manual de instruções: como utilizar o dispositivo-atelier. Eu entrava no enquadramento a puxar o carrinho, parava, montava a tenda, mexia nas gavetas, preparava os frascos e pincéis e sentava-me a desenhar na prancheta.

Havia algo de absurdo na montagem daquele abrigo/tenda/toldo de cor branca imaculada, que nunca chegou a ser habitado nas performances. As imagens da tenda montada na paisagem eram particulares: a tenda/toldo era costurada num tecido de nylon branco que concentrava a luz solar e parecia assumir-se como a principal fonte de iluminação. Esta tenda estava já muito longe dos abrigos que tinha feito em 2000, os *A.R.D. Artificial Retreat Devices*. Os *A.R.D.* eram dispositivos para uma fuga para dentro,



indicavam um movimento de fora para dentro, de reclusão. O trabalho do *Atelier Portátil* e a sua tenda, fazem-me pensar num desdobramento, de uma saída para fora do espaço edificado.

As imagens deram origem a um vídeo e uma sequência que apresentei mais tarde em formato de livro de artista e também numa montagem em quadrícula de vinte imagens de pequeno formato. Tínhamos gravado os vídeos com o som ambiente e, sem planear nada, quando começámos a editar a cena escolhida dei-me conta de que, entre os sons dos passarinhos num cenário florestal, ao longe está sempre presente o som de uma motosserra a funcionar. O enquadramento da imagem exclui a presença de indícios da ação humana, estou eu, a artista-cientista, sozinha na floresta. Mas o ruído que se imiscui sub-repticiamente na gravação denuncia a ubi-quidade da presença humana na paisagem.



Fig. 147, 148 *Atelier Portátil*, Protótipo #1 - Livro, 2013-14, Leporello, imagens de uma performance, com fotografias de Rui Pinheiro.

O *Atelier Portátil* é um trabalho que não está acabado. Já esteve exposto em várias exposições e em cada uma delas vou fazendo acrescentos e melhoramentos. Cada vez tem mais detalhes nos seus conteúdos, materiais e bibliografia de apoio. Encontrei umas rodas mais interessantes em termos funcionais e estéticos e substituí as originais. O banco original também era demasiado baixo e em 2019 fiz um novo.

Em cada exposição o atelier é apresentado de forma diferente: com a tenda montada ou não, com vídeo ou imagens fotográficas da performance, com os desenhos que teriam sido feitos nas idas ao campo.

## Cadernos de Campo e Trabalho de Campo

Os *Cadernos de Campo* eram séries de desenho de pequeno formato nas quais ia desenvolvendo ideias para novas espécies botânicas, mas agora sem a preocupação de as classificar. Estes desenhos funcionavam para alimentar a ficção da artista-cientista.

Apropriava-me da ferramenta das ciências da natureza: o caderno de campo. Este servia como suporte para ficcionar os meus estudos, desenhando espécies onde o natural e o manufacturado fossem inseparáveis. Estes desenhos chegaram a acompanhar o *Atelier Portátil* numa exposição, e serviram também como primeiras ideias para desenhos de maior formato a que chamei *Trabalho de Campo*. Misturava as duas expressões usadas na ciência, mas que também podia traduzir como Cadernos de desenho, diário gráfico, de anotações, de recolha; e *Trabalho de Campo* poderia ser o trabalho artístico de carácter experimental, e, de preferência, fora do atelier. A expressão presumia a ideia de sair, de ir ao campo, ir para fora do edifício, da cidade.



Fig. 149, 150 *Trabalho de Campo IV*, vistas da exposição *Acrochage*, intervenções no museu, Museu Malhoa, Caldas da Rainha, 2015.

Era assim que usava a expressão *Trabalho de Campo*, que foi título de várias instalações mais experimentais e através das quais pensava na ideia de contaminação dos espaços museológicos. Um exemplo destas experiências é a peça *Trabalho de Campo IV*, de 2015. Tinha surgido um convite para participar num projeto organizado por Mário Caeiro no Museu Malhoa, nas Caldas da Rainha. Entre 2015 e 2016, todos os meses um novo artista fazia uma intervenção no museu e ficaria em exposição até ao final do ciclo expositivo. A coleção do Museu José Malhoa é constituída por um acervo

dedicado ao Naturalismo português. A escolha do lugar para colocar em confronto um dos meus dispositivos museológicos providos de uma seleção de desenhos de pequeno formato foi intuitiva e rápida. A sala do *Grupo do Leão*, está centrada na pintura de grande formato *Paúl da Outra Banda* (1885), de José Malhoa. Coloquei um dos meus dispositivos de exibição modulares em confronto com a grande pintura de paisagem naturalista. A seleção de desenhos que o dispositivo exibia era formada por um novo conjunto, onde misturava desenhos da série *Cadernos de Campo* com outros da série *Thicket*, de 2008.





Fig. 151 *Atelier Portátil, Protótipo #1*, 2013-14, vídeo da performance *Atelier Portátil, Protótipo #1 Cena 5*, 12', cinematografia Rui Pinheiro, vista da Exposição na Galeria Carlos Carvalho Arte Contemporânea, Lisboa, 2014.

Fig. 152 *Atelier Portátil, Protótipo #1*, 2013-19, vista da exposição na sede do espaço da Abreu Advogados, Lisboa, 2019.

Fig. 153 *Atelier Portátil, Protótipo #1*, 2013-14, performance *Atelier Portátil, Protótipo #1 Cena 3*, Fotografia Rui Pinheiro.

Fig. 154 *Atelier Portátil, Protótipo #1*, 2013-19, e composição fotográfica - sequência de imagens da performance, *Atelier Portátil, Protótipo #1 Cena 3*, com fotografias de Rui Pinheiro, vista da exposição na sede do espaço da Abreu Advogados, Lisboa, 2019.

Fig. 155 *Atelier Portátil, Protótipo #1*, 2013-14, performance *Atelier Portátil, Protótipo #1 Cena 3*, Fotografia Rui Pinheiro.



## PARTE I.VII.



# Dendrogramas

## Dendrogramas

No verão de 2012, durante a primeira temporada passada na quinta no Minho tinha dado início a umas experiências com estruturas modulares, com encaixes, que seriam representações de ramos de árvore. Fiz estudos em pasta de papel, usei varas de tendas de campismo revestidas com várias pastas e argamassas, mas nada funcionava. Depois de muitas frustrações, tentativas e experiências falhadas, começava a encontrar caminhos.

Apanhava ramos de árvore na quinta. Podava salgueiros, que se revelaram a madeira mais interessante pela sua leveza. Tentava encontrar ramos mortos para estarem mais secos ou então deixava-os a secar. O processo de construção destas peças durou alguns anos. O trabalho era muito físico e, até ter a ferramenta certa, demorei algum tempo. Na quinta, ia ganhando espaço, tinha agora acesso a um novo armazém de apoio à atividade vinícola, o que me facilitava muito o trabalho.

Primeiro descascava os ramos, retirava os ramos secundários, depois selecionava as ramificações que iriam ser retiradas e anulava os vestígios dos nós e axilas. Simplificava e alisava as irregularidades, de início com uma rebarbadora, depois com uma lixadeira e mais adiante prosseguia com lixas progressivamente mais finas. Esporadicamente acrescentava um elemento mais mecânico, mais artificial, como pasta de madeira ou de papel. O maior problema prático que se me afigurava era, por um lado, arranjar formas de poder acelerar os processos manuais e, por outro, afinar o tratamento das superfícies destas peças. Como teriam que ser manuseadas no processo de montar e desmontar, a tinta tinha de ser muito resistente para não riscar. As peças teriam que ser pintadas, artificializadas, era absolutamente necessário esconder o material original.

A primeira peça desta série a ser terminada foi *Gabinete*, em 2013. Os ramos foram pintados com uma tinta acrílica industrial e, para a superfície não riscar tinham uma cera muito fina que lhes dava um acabamento acetinado. Mais tarde viria a melhorar o acabamento. Os encaixes eram feitos

com pequenos tubos de alumínio, com 7mm de espessura, e simulavam bem os encaixes dos paus das minhas tendas.

Fiz o desenho para uma caixa, para mim uma versão de gabinete de curiosidades, onde convocava o meu interesse por caixas, museus portáteis, livros, enfim tudo o que se fecha e expande quando abre. As peças em forma de ramo encaixavam nesta caixa que se abria em três partes e ganhavam mais uma vez um tom bélico. As várias partes poderiam ser conectadas e montadas fazendo um desenho tridimensional. Encomendei o trabalho a um marceneiro em Paços de Ferreira que fez uma bela caixa em madeira de castanho.

Depois de uma sessão fotográfica da peça com vistas das suas possíveis configurações, fiz uma sequência de imagens que funcionava como livro de instruções. Mais tarde construí um livro em *Leporello*, com capa dura, que se tornou num objeto autónomo.

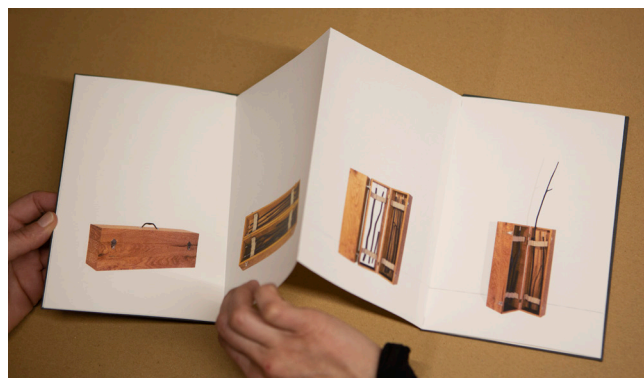


Fig. 157, 158 *Gabinete* no Museu de Bolso, um projeto Assembleia Ordinária, Porto, 2022. Fotografia de Rui Pinheiro.

Em Outubro de 2013 mudei o atelier para o complexo das galerias municipais dos Coruchéus. A sala era muito bonita e espaçosa e foi lá que dei continuidade a este projeto enquanto prosseguia os desenhos *Cadernos de Campo* e começava a trabalhar na *Biblioteca Natural*, de que falarei mais adiante.

Fui depurando o trabalho, os ramos iam ficando cada vez mais leves e delicados, descobri a existência de uma tinta vinílica produzida pela Le-



franc & Bourgeois. Esta tinta Flashe tinha um poder de cobertura e uma resistência aos riscos inigualável. Fazia uma mistura de uma cor metalizada, níquel, com preto, uma gota de azul e uma de amarelo para conseguir tons que não tinham nome. Não se podia dizer que fossem cor de grafite, ou metálicos, tão-pouco poderiam ser pretos ou azuis. A obsessão era tão grande que fazia várias tonalidades diferentes e dava números aos frascos para não confundir os tons. As diferenças eram tão subtis que ao fim de uns meses eu própria deixei de os distinguir e passei a fazer só uma mistura.



Fig. 159–161 Dendrogramas em processo, atelier no Minho e Atelier 32 no complexo de Ateliers dos Coruchéus, Lisboa, 2014-15.

A pintura da madeira e os encaixes em alumínio escondiam os verdadeiros materiais. Também enganavam na sua relação material/peso. As pessoas perguntam se é plástico, ou metal. Surpreendem-se com a leveza quando lhes tocam e levantam do chão. Para mim este toque das peças é muito importante, há um jogo de percepção, um desencontro entre o olho e o tato que me é muito caro. Ainda não tenho este aspeto resolvido.

Uma outra característica deste trabalho é a impermanência da composição e da instalação. Um pouco à semelhança da *Soft Sculpture*, de Claes Oldenburg ou dos *Felt Works*, de Robert Morris, que referi no Capítulo II, a configuração final das peças depende de quem monta a obra. A obra não tem forma fixa. A iluminação, que tanto vai acrescentar ao desenho tridimensional com as suas sombras projetadas, também não é fixa.

Fazia mais umas experiências com caixas de madeira, num processo semelhante ao que tinha desenvolvido na peça *Gabinete*. Tentava mais uma



dendro-grama

nome masculino

Representação esquemática ou diagrama que lembra a estrutura de uma árvore (ex.: dendrograma filogenético).

“dendrograma”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*: [dicionario.priberam.org/dendrograma](http://dicionario.priberam.org/dendrograma).

kit |quíte|

(palavra inglesa) nome masculino

1. Conjunto de ferramentas ou artigos para uma mesma função, utilidade ou actividade.

2. Embalagem que contém tudo o que é necessário para determinada acção ou actividade.

“kit”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*: [dicionario.priberam.org/kit](http://dicionario.priberam.org/kit)

vez recorrer a trabalho fora do atelier, mas este não costuma correr como desejado. A peça *Gabinete* correu bem, mas o Senhor Cardoso é um homem muito ocupado e Paços de Ferreira é longe. Tinha feito algumas maquetes promissoras e tentei um marceneiro novo, mas não correu bem. O acabamento da madeira não era o adequado e, depois de muitos esforços tentando recuperar aquelas caixas, acabei por abandonar a ideia.

Começava a fazer experiências com tecido. O pano seria mais adequado pela sua leveza, não só em peso como em recursos utilizados, e seria mais portátil. Aos poucos desenvolvi modelos diferentes de sacos, alguns sugerem aljavas ou coldres, outros estojos, para lápis gigantes. Fiz uns pequenos folhetos que não cheguei a usar, umas etiquetas, mais uma vez a misturar a ideia de produto comercial no trabalho.

Apresentei uma proposta à Galeria MCO no Porto e, na primavera de 2016, fiz a primeira exposição onde integrava o conjunto de ramos artificializados e os respetivos kits que intitulei *Dendrograma | Tree-kit*.

*Dendrograma | Tree-kit* é o produto de uma pesquisa sobre as possibilidades do desenho no espaço. Composta por módulos de madeira pintada, esta peça funciona como um desenho tridimensional que incorpora os efeitos de luz e sombra que se projetam nas superfícies do seu contentor — o espaço de exposição.

*Dendrograma é um Kit, as suas peças modulares são ramos transformados que se encaixam uns nos outros e podem ser montados como uma tenda. Este processo torna a obra portátil e mutante: pode estar fechada ou aberta, em repouso ou a atuar no espaço quando manipulada por um participante. Este Kit condensa três momentos: um inicial, de repouso e portabilidade (fechado, bidimensional), o ato performativo (abrir, instalar) e o corpo expandido (aberto, tridimensional).*

(Excerto do texto de folha de sala escrito por mim)

## Dendrograma Mini

Em 2015, mudámo-nos para o campo. As temporadas na quinta no Minho tinham sido transformadoras e Lisboa tinha-se tornado uma cidade difícil depois da crise da dívida pública da Zona Euro e do crescimento exacerbado do turismo no centro histórico da cidade, sobre o qual tinha sido estruturada a 'retoma da economia'. Lisboa já não era a mesma cidade que me tinha encantado e motivado o meu regresso de Nova Iorque. Desenhámos uma oval no mapa entre Lisboa e o Porto, sem nos afastarmos muito das Caldas da Rainha e da Escola Superior de Arte e Design, onde eu dava aulas um dia por semana, e fomos à procura. Em Julho encontrámos uma pequena casa de quinta no Oeste e em setembro já estávamos em mu-

danças. Foi tudo muito rápido, vendemos um apartamento e comprámos uma pequena quinta num passo arriscado. Mantive o atelier nos Coruchéus mais uns meses acabando por sair em definitivo na primavera de 2016.

A casa principal já estava habitável, mas em volta só tínhamos campo, ruínas e anexos em decomposição. A primeira obra foi a conversão de um dos anexos em atelier. No final do ano comecei a instalar-me e, foi nessa altura que comecei a desembrulhar os dendrogramas e a prosseguir o trabalho.

O Davis Lisboa Mini-Museum of Contemporary Art, em Barcelona, tinha-me feito um convite para contribuir para o seu museu miniatura. O minimuseu é um cubo com 20 cm de aresta, com forma de urna de voto que desafia o conceito de museu e se associa a um conjunto de artistas que ao longo do século XX fizeram os seus próprios museus. O convite foi surpreendente, desde logo fiquei muito entusiasmada com o projeto. Associava o minimuseu às minhas deambulações pelos museus portáteis, caixas e tendas que potenciam o pensamento fora do espaço institucional da galeria ou do museu.

Davis Museum – The Davis Lisboa Mini-Museum of Contemporary Art in Barcelona was founded on Facebook in 2009. It is the first contemporary art museum created in a ballot box through social networks. It functions simultaneously as a readymade sculpture, a collective work of art, and a temporary, mutable conceptual space more than a physical one. A provocation to the art establishment. With its own permanent contemporary art collection, The Davis Museum is also a non-profit artistic project that organizes and produces exhibitions, encourages research, and promotes contemporary art exhibitions. Additionally, The Davis Museum organizes traveling exhibitions to other cultural centers, museums, and institutions, nationally and internationally, while generating debate, thought, and reflection. Its mission is the selection, presentation, study, dissemination, and preservation of contemporary art by emerging and renowned artists from around the world. ([www.davismuseum.com/precedents.html](http://www.davismuseum.com/precedents.html)) (Lisboa,s/d)

Experimentei fazer uma versão mini dos Dendrogramas e, no processo cheguei à forma de uma caixa, que me pareceu uma caixa de fósforos. Foi com satisfação que pensei que, sem ter planeado, tinha criado uma conversa com o artista do grupo Fluxus, Ben Vautier e a sua obra *Total Art Match-Box*, c. 1965.

Apesar da dimensão reduzida, a peça tinha algo de particular que eu não conseguia entender. Antes de enviar a peça final ao Davis Lisboa convidei o Rui Pinheiro para filmar e fotografar a performance de utilização. O habitual livro de instruções. Filmámos as minhas mãos a abrir a caixa e a montar o dendrograma mini num cenário montado. Este vídeo passou a ser uma obra autónoma, que mostro no mesmo monitor de pequenas dimensões instalado numa caixa que havia usado na peça *Invasive Species*.



Fig 162 Ben Vautier, *Total Art Match-Box*, c. 1965. Fig. 163 e 164 *Dendrogram | Tree-kit (Mini Version)*, 2015

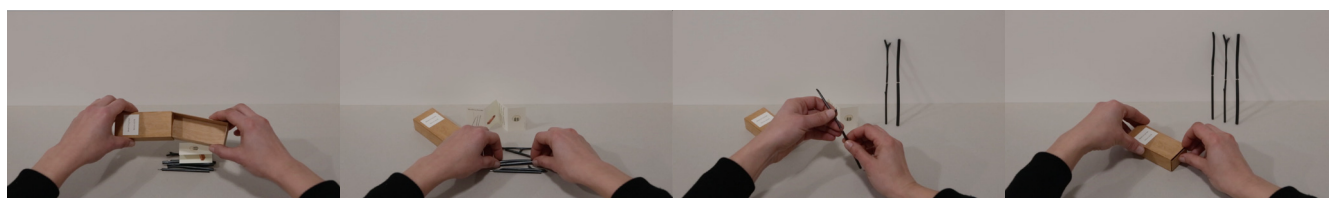


Fig. 165 *Dendrogram | Tree-kit (Mini Version) Vídeo*, 2015, 1:07', cinematografia de Rui Pinheiro.

<https://vimeo.com/688819988>



Fig. 166-168 *Dendrograma | Tree-kit*, 2016, madeira, alumínio, tinta vinílica, velcro e tecido, dimensões variáveis.

Vistas da instalação na galeria MCO Arte Contemporânea, Porto, 2016.





Fig. 169-171 *Dendrograma Tree-kit*, 2016, madeira, alumínio, tinta vinílica, velcro e tecido, dimensões variáveis.  
Vistas da instalação na galeria MCO Arte Contemporânea, Porto, 2016.



Fig. 172 *Paisagem Instável #012*, 2020, madeira, MDF, tecido, tinta acrílica e vinílica, dimensões variáveis (frente); *Dendrograma | Tree-kit*, 2020, madeira, tecido, porcelana fria, tinta vinílica e alumínio, dimensões variáveis (direita); vista da exposição *As possibilidades da Paisagem*, Galeria do Parque, Vila Nova da Barquinha, 2020

Fig. 173 *Dendrograma | Tree-kit*, 2020, pormenor.

Fig. 174 *Paisagem Instável #012*, 2020, madeira, MDF, tecido, tinta acrílica e vinílica, dimensões variáveis vista da exposição *As possibilidades da Paisagem*, Galeria do Parque, Vila Nova da Barquinha, 2020



# PARTE I.VIII.



# A Biblioteca Natural

## A Biblioteca

Em 2014, ainda em Lisboa, trabalhava sobre a ideia da construção da minha personagem artista-cientista. Abri uma pasta e encontrei algumas experiências e estudos para livros tridimensionais realizados em 2008. Os desenhos a linha fina e preta, as manchas da tinta *Sumi* seguiam a linguagem e o tom apocalíptico da série *Thicket* e do livro *Uplift* de que falei no Capítulo IV.

Aos poucos ia juntado peças, imagens, recortes, dobrava, colava, cortava e desenhava. Reciclava papel de aguarela usado para as partes de menor dimensão. Resolvi que ia fazer livros únicos, e que também podiam não ter mais do que duas páginas. *Seriam desenhos de abrir e fechar*. Os desenhos em cada livro de um fólio seriam mais ou menos escultóricos, com mecanismos de elevação de formas tridimensionais ou somente planos. Os conteúdos seriam ficções, apontamentos de pesquisas na botânica que me acompanhava há uns poucos anos ao mesmo tempo que recuperava corpos de trabalho anterior e lhes conferia um novo significado. Comecei a encadernar estes fólios em capa dura revestida a tecido. Dava-lhes títulos que desenhava em papel de aguarela que embutia nas capas rígidas. Eram numerados aleatoriamente: como por exemplo: *Natura XIX* ou *Plantae I*. Aos poucos fui criando mais exemplares e tornou-se um projeto que me acompanha até ao presente.

Já tinha uma série no final de 2014 e intitulei o conjunto de *Biblioteca Natural*. Compreendi então que o projeto não poderia ter um fim. Uma boa biblioteca reúne livros e constrói coleções, acrescentando exemplares ao seu espólio, mas também tolera perdas, trocas, desvios e empréstimos. Uma biblioteca também pode expandir o seu leque de assuntos e isto permitiria uma nova possibilidade de abertura e sobretudo uma grande liberdade dentro de um sistema.



## A Ilha

Os livros da biblioteca iam integrando várias exposições em museus, espaços independentes e bibliotecas. O acervo da biblioteca foi crescendo, alguns dos livros foram entrando noutras bibliotecas dedicadas a livros de artista. Em Setembro de 2017 fui convidada pela UMA-CIERL, Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais da Universidade da Madeira, para participar numa residência artística na Ilha da Madeira. O Centro de Investigação estava a organizar o Colóquio Internacional Insula com o título: Para Além de Natureza/Artifício. A organização tinha feito uma parceria com a Secretaria Regional do Ambiente e Recursos Naturais do Instituto das Florestas e Conservação da Natureza, que me ofereciam uma casa abrigo no parque natural onde poderia passar alguns dias a desenvolver trabalho e investigação. O colóquio iria decorrer em Novembro e, nessa altura faria uma exposição e uma visita guiada aos participantes integrada no programa cultural do colóquio.

“Focando a Atenção em espaços, fenómenos, representações, narrativas e discursos insulares, o III Colóquio internacional INSULA. Para além de Natureza/Artifício apresenta-se como lugar de reflexão, onde se procurará discutir o conceito de /Natureza(s)/ na contemporaneidade, agora entendido no quadro de uma Dialética em que o convencionalmente tido como / Natural/ se articula com o convencionalmente entendido como Artificial ou Cultural, resultando, do encontro dessas diferenças, da sua contaminação, da sua amálgama e/ ou hibridização, um (conceito de) / Natural/ mais complexo e expandido do que a soma dos dois opostos tradicionais.”

(Texto de apresentação do colóquio Para Além de Natureza/Artifício)

Como não conhecia a ilha, antes de partir para a Madeira fiz alguma pesquisa para planear que materiais, ferramentas e recursos teriam que fazer a viagem comigo. Estas residências, de curta duração, trazem consigo o problema de serem demasiado breves para efetivamente se conseguir desenvolver trabalho no terreno. Uma estadia de uma semana a dez dias presta-se a um trabalho de campo, de recolha, de vivência do local.

Ainda no continente, comecei a recolher informações sobre a ilha, a sua formação geológica, os seus parques naturais, as levadas, os jardins, o jardim botânico, o museu de história natural, a fauna, a flora.

Tinha marcado a residência para a primeira semana do princípio do mês de Setembro. Escolhi ficar alojada na Casa Abrigo do Cedro, na zona florestal do Poiso, aparentemente

tinha uma paragem de autocarro próxima e tinha eletricidade. A casa abrigo ficava a 1300 metros de altitude e apenas a 10 km do Funchal. No dia em que cheguei apercebi-me de que não era simples transitar na ilha sem carro próprio, mas ao final do dia já tinha uma viatura emprestada que me deu mobilidade e autonomia.

Apesar da minha pesquisa e documentação sobre o arquipélago, nada me tinha preparado para o impacto que senti assim que aterrei na pista sobre um pedaço de terra roubado ao mar. Na costa sul da ilha, os cheiros, a vastidão do oceano, o clima tropical e a vegetação luxuriante eram intoxicantes. Estava no princípio de uma experiência nova, a ilha parecia um concentrado de informação cheia de ingredientes propícios à minha pesquisa. Ainda no Funchal, no primeiro dia, dava-me conta da força dos confrontos entre a flora, as formações rochosas e a construção humana. Os contrastes eram *mais* óbvios, *mais* visíveis, pareciam revelar uma relação entre humano e *natural* que era às vezes simbiótica e outras de rivalidade.

A estrada que ligava o Funchal à minha casa abrigo era íngreme, estreita, contornando as pequenas povoações que subiam pela encosta e, mais adiante, o que restava do grande incêndio do ano anterior, 2016. Era ladeada por árvores ardidadas, chamuscadas e mortas. No percurso, que demorava cerca de 30 minutos, os meus ouvidos estalavam, adaptando-se à mudança de pressão atmosférica, e a temperatura ia descendo. No Funchal, tinham-me dito que o verão “já não era como antes”, estava demasiado quente para o “normal”, mas lá em cima, na minha casa abrigo mediam-se 13° e chuviscava. Os ventos fortes batiam contra a casa construída em pedra, com quartos com pequenos postigos e uma única janela virada a poente que enquadrava o entorno fechado da floresta. Senti o isolamento, mas ao mesmo tempo tinha internet e telefone. Há rede móvel em toda a ilha, estava em contacto, mesmo que fisicamente isolada.

Senti a necessidade de mapear o terreno para poder tirar o máximo partido da minha expedição e sentir que estava numa ilha. Queria entender a geografia do local, situar-me e experienciar aquele lugar tão diverso. Passei

os dias a conduzir de uma costa à outra, a fotografar, a caminhar e a tomar notas. Ao final do dia recolhia ao meu abrigo, onde arrumava as minhas novas imagens, fazia alguns desenhos/apontamentos no meu caderno e planeava o dia seguinte.

As deslocações que fiz naqueles dias implicavam a experiência de diferenças de altitude de forma demasiado acelerada. Ora estava perto do mar, nos 0 metros, como acima dos 1000 metros, sendo o ponto mais elevado nos 1800 metros. As formações geológicas da ilha eram muito diversificadas, com umas zonas de rocha sedimentar e outras com colunas

“O madeirense atacou a rocha para obter terra, transportou-a depois, sobre o dorso, por caminhos inverosímeis; lapidou amorosamente a montanha, o serro, as escarpas, os despenhadeiros, como se trabalhasse minúsculos diamantes, não raro debruçado sobre o abismo e com risco permanente da própria vida; ergueu poios para segurar esses punhados de terra (...) que a ilha é um imenso rochedo fendido por todos os lados e que a terra arável aparece ali aonde o antigo colono aguentou no socalco, industriosamente, em leito assente sobre armação de pedra um quarteirão dessas matérias freáveis que são vestígios de decomposição de varias natureza descorais de minerais arrefecidos apor uma combustão produzida pelas forjas infernaes de vulcões espantosos”

Nota: Joaquim Vieira da Natividade, /Fomento da Fruticultura na Madeira/. Junta Nacional das Frutas e do Grémio dos Exportadores de Frutas e de Produtos Hortícolas da Ilha da Madeira, 1947. Citado em José C. Marques e Sílvia Sousa Silva, “Os estrumes fazem a grossura e o serviço da terra”, O segredo da Terra, Primavera de 2015, p.14 (Domingues, 2017, p.300)

basálticas, vestígios de magma em arrefecimento lento. Estas colunas de secção octogonal eram impressionantes, na sua geometria e dimensão. A diversidade de microclimas também dava origem a territórios muito diferenciados em termos de flora e fauna. A parte norte e a parte sul da ilha são muito diferentes uma da outra. De um lado da ilha encontrei a pobreza extrema plantada nas casas erguidas nas encostas viradas a norte, com as suas hortas em socalcos quase verticais, desafiando os ventos e a gravidade. Do outro lado, os hotéis de luxo à beira mar e uma imensidade de edificações que se estende pela encosta de clima tropical.

O lado norte e o lado sul estiveram muito afastados um do outro até à construção dos túneis que ligam uma costa à outra. As estradas mais antigas da serra e a altitude tornavam a ligação entre costas muito demorada e difícil. A construção destes grandes túneis que furam a montanha e oferecem autoestradas que atravessam a ilha de um lado ao outro transformou a paisagem e a possibilidade de mobilidade mais célere entre costas.

As estradas estreitas e periféricas construídas junto ao mar também furam rochas, as derrocadas são frequentes e as estradas ficam cortadas. Uma luta constante entre o edificado e a intempérie, a água, o vento.

Estas eram as observações a olho nu, ficariam ainda por explorar a história do colonialismo português e a mítica queimada da floresta madeirense, que terá ardido durante sete anos. Depois da desflorestação e da introdução de escravos vindos primeiro das ilhas Canárias e, mais tarde, de África procedeu-se à construção das levadas num sistema de canalização de aproveitamento de água doce para as plantações de cereal e, seguidamente da cana de açúcar (Moore, 2009).

À vista desarmada, a ilha era uma amálgama onde já não se podia falar de natureza que não fosse tocada pela mão humana, tudo indicava a necessidade de pensar para além da dicotomia natural/artificial. E um dos problemas que se me começava a afigurar com mais força era a limitação da linguagem. Se é necessário pensar para além do par dualístico, que é polarizado, será necessário encontrar uma nova linguagem para falar destes híbridos que existem entre um polo e o outro.

Foi a partir destas anotações, observações e experiências do lugar misturadas com outras pesquisas impressas que, ao voltar ao meu atelier no continente, desenhei e encadernei a Coleção *A Ilha* que se iria juntar à *Biblioteca Natural*. Fiz doze livros de um fólio e intitulei-os de *Caderno I*, *Caderno II*, e assim sucessivamente.

Enquanto trabalhava nas imagens para estes livros, preparava uma série de desenhos de grande formato que tratavam conteúdos semelhantes. Tinham surgido no mercado as tintas acrílicas líquidas, *acrylic inks*, tintas que se comportam como a tinta da China. Ao mesmo tempo, queria trabalhar com tintas opacas e comprei guache que não usava há muitos anos. Foi com estes materiais que comecei a desenhar os cortes e recortes geológicos. Tecia fantasias de representações pseudocientíficas da paisagem de forma esquemática e misturava ampliações de certos detalhes.



## O Abismo

No atelier, ia juntando fólhos de várias dimensões e ia encadernando mais livros que juntava à coleção principal. Em Março de 2020, entrámos no estado de emergência decretado pelo governo para fazer face à pandemia da Covid-19. As exposições e atividades culturais foram suspensas ou adiadas. O clima era de grande incerteza, medo e confusão. Fiz um novo conjunto de livros: a *Coleção Abismo*.

A coleção seria composta por livros de um fólho, como os anteriores, mas teriam que obedecer a uma série de condições:

- livros de pequena dimensão: formato de bolso, com tamanhos variados próximos dos 13x18 cm quando fechados;
- uma ideia para um desenho pode ser repetida. São múltiplos feitos manualmente, e por isso são também únicos, e têm pequenas variações;
- os livros servem para trocar com artistas ou vender a preços mais acessíveis do que os livros maiores e mais complexos;
- seriam expostos numa conta *Instagram* da *Biblioteca Natural* e enviados por correio normal quando adquiridos.

Melhorei o equipamento fotográfico que utilizo para reproduzir e fotografar os meus trabalhos. Em Maio publiquei a conta no *Instagram* com 24 livros novos bem fotografados e com três vistas cada um.

A biblioteca tinha agora três coleções distintas: *A Ilha*, *O Abismo* e a original *Biblioteca Natural* mais eclética e dedicada à botânica. Este projeto, que tenho vindo a desenvolver a par de outros em desenho, escultura e instalação, parecia ganhar autonomia. Por isso, uns meses depois decidi fazer um website só para a biblioteca: a própria página é um projeto. O desenho de páginas Web foi, entre 2001 e 2010, uma das atividades que desenvolvi em paralelo à minha atividade artística e mantenho, desde 2001, um sítio com o meu trabalho que, de vez em quando, eu própria redesenho e reorganizo. *A Biblioteca Natural* já tinha a sua conta de *Instagram*, porque não construir a sua página Web e dar corpo à ficção? Assim, criei um subdomínio para a

página através da qual viria a 'institucionalizar' este projeto. Também nesta linha, nos textos descritivos da *Biblioteca Natural* utilizo uma nomenclatura que sugere relações de semelhança entre os campos das artes plásticas e das bibliotecas/arquivo: catálogo, correspondente ao arquivo de obras, e itinerâncias, correspondente ao arquivo de exposições nas quais a *Biblioteca Natural* participou.

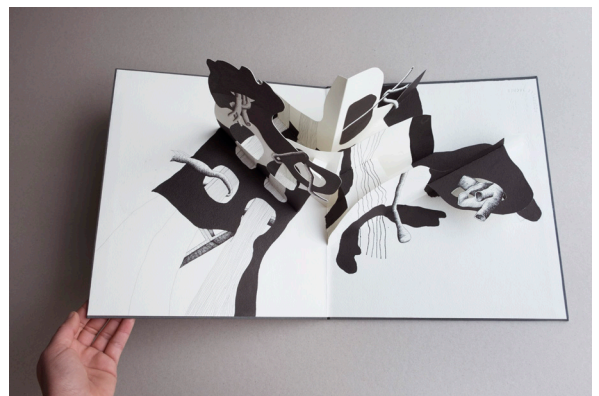
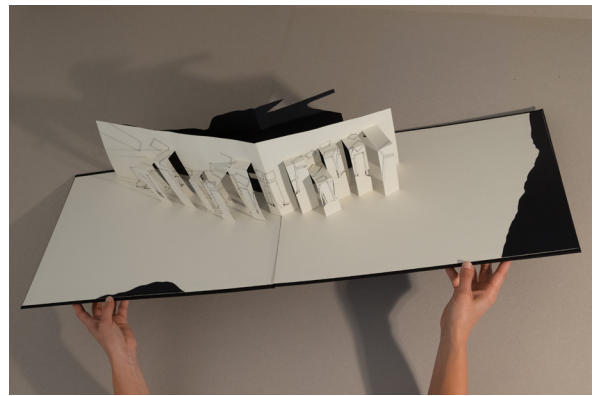
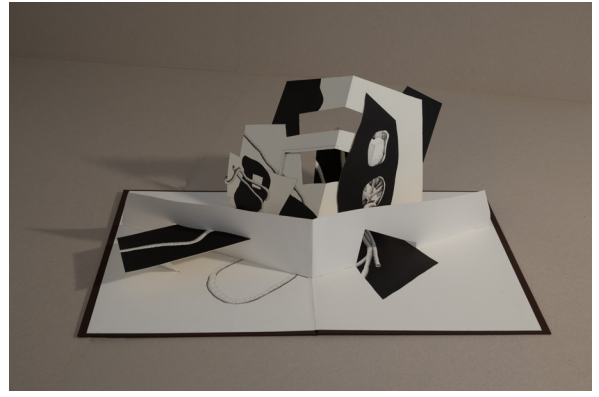


Fig. 176 *Biblioteca Natural*, vista da exposição n'º Armário, Lisboa, 2016. Fotografia de Raquel Melgue.  
 Fig. 177 *Natura XII*, 2017, 1 fólio, tinta da china e Sumi, papel, encadernação com capa dura revestida a tecido, 34,5x29 cm.  
 Fig. 178, 179 *Caderno de Campo 5.1.*, 2017, 1 folio, tinta da china, papel, encadernação capa dura e tecido, 39x52 cm.  
 Fig. 180 *Caderno de Campo*, 2016, 1 folio, aguarela, tinta da china e Sumi, papel, encadernação capa dura e tecido, 30x22 cm.  
 Fig. 181 *Natura V*, 2014, 1 fólio, tinta da china e Sumi, papel, encadernação com capa dura revestida a tecido, 32x28 cm.

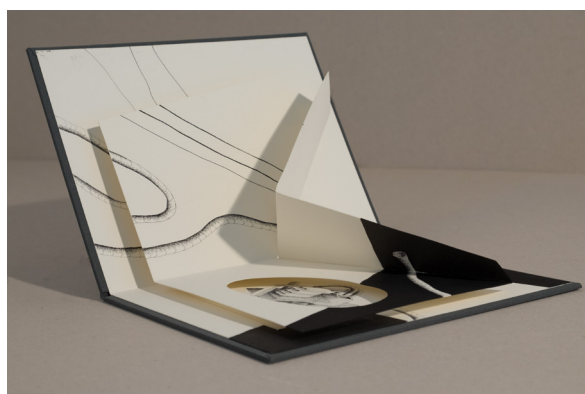
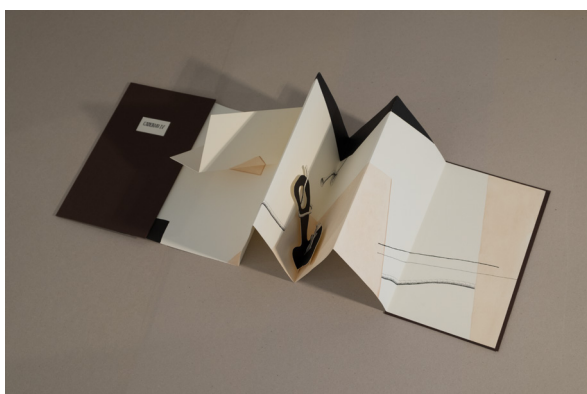
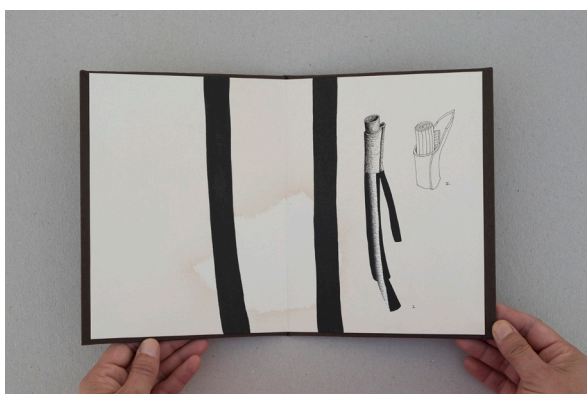


Fig. 182, 183 *Biblioteca Natural*, vistas da exposição n'º Armário, Lisboa, 2016.

Fig. 184 *Caderno B*, 2014, 1 fôlio, aguarela, tinta da china e Sumi, papel, encadernação com capa dura revestida a tecido, 21,5x17 cm.

Fig. 185 *Plantae*, 2016, 1 folio, aguarela, tinta da china e Sumi, papel, encadernação capa dura e tecido, 27x18 cm.

Fig. 186 *Caderno IV*, 2017, *Leporello* com 8 páginas, aguarela, tinta da china e Sumi, papel, encadernação capa dura e tecido, 31x18 cm.

Fig. 187 *Caderno V*, 2017, 1 fôlio, tinta da china e Sumi, papel, encadernação com capa dura revestida a tecido, 26,5x20 cm.



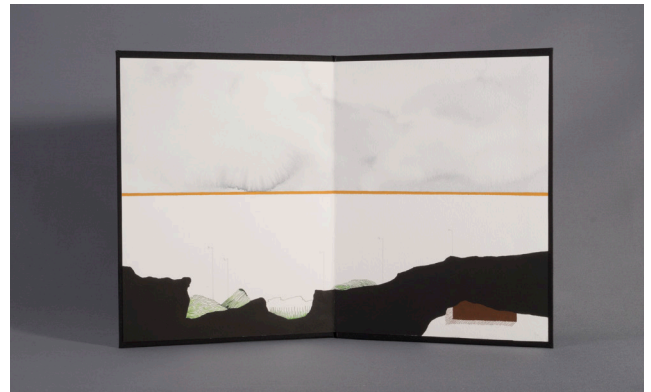
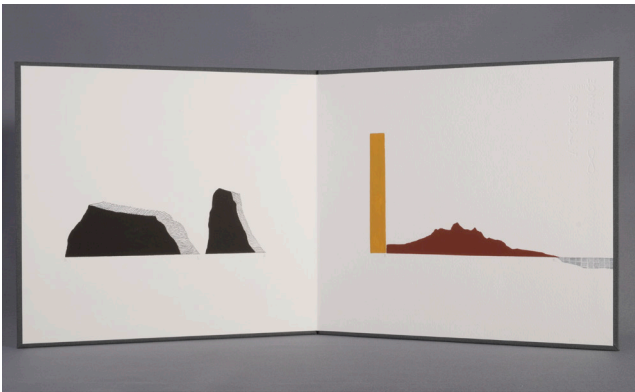
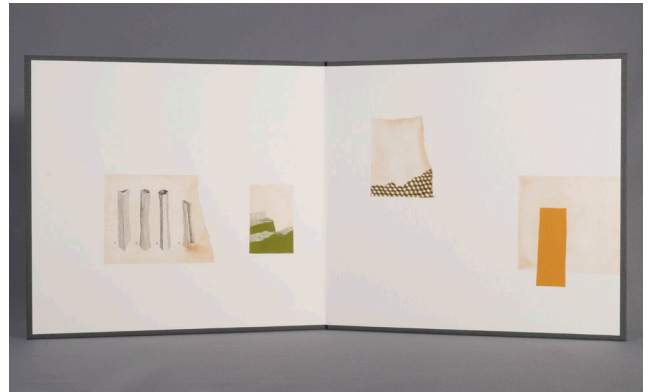
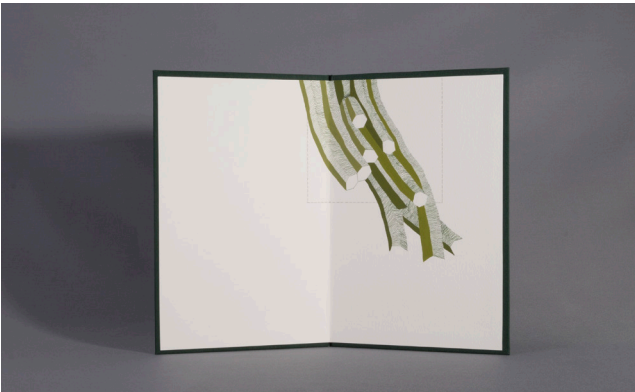
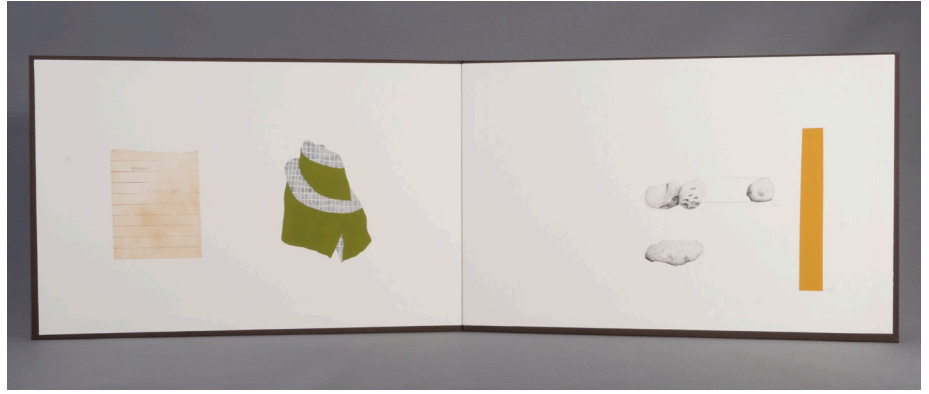


Fig. 188 *Col. A Ilha – Caderno III*, 2017, acrílico, guache, papel, encadernação capa dura revestida a tecido, 26x29 cm.

Fig. 189 *Col. A Ilha – Caderno X*, 2017, aguarela, acrílico, guache sobre papel, encadernação capa dura revestida a tecido, 26x40 cm.

Fig. 190 *Col. A Ilha – Caderno XX*, 2017, acrílico, guache sobre papel, encadernação capa dura revestida a tecido, 26x17 cm.

Fig. 191 *Col. A Ilha – Caderno I*, 2017, aguarela, acrílico, guache sobre papel, encadernação capa dura revestida a tecido, 26x29 cm.

Fig. 192 *Col. A Ilha – Caderno III*, 2017, acrílico, guache sobre papel, encadernação capa dura revestida a tecido, 26x29 cm.

Fig. 193 *Col. A Ilha – Caderno XIX*, 2017, aguarela, acrílico, guache sobre papel, encadernação capa dura revestida a tecido, 26x20 cm.

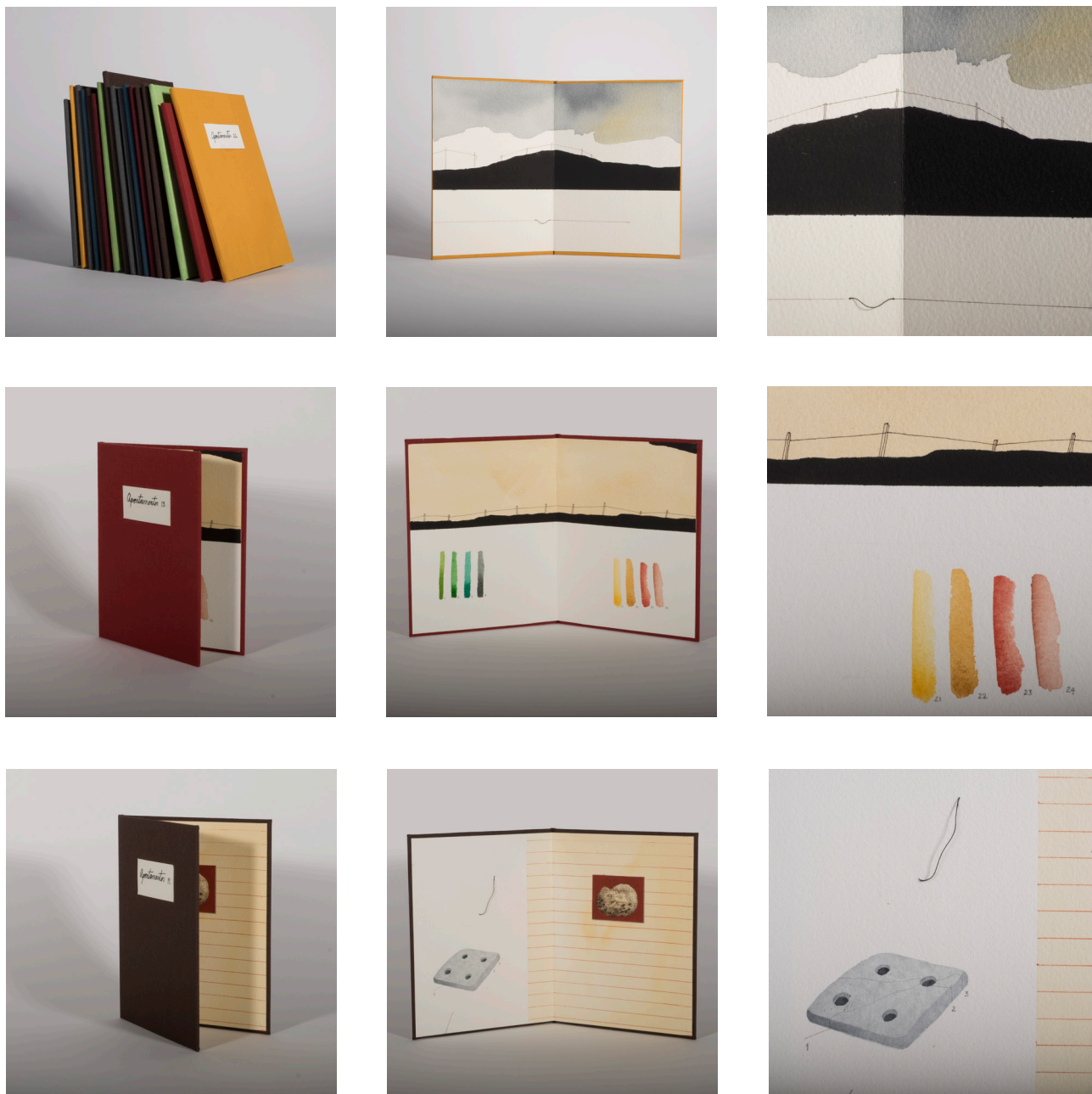


Fig. 194 *Biblioteca Natural – Coleção Abismo*, 2020.

Fig. 195, 196 *Col. Abismo – Apontamentos 22*, 2020, 1 fôlio, aguarela, tinta acrílica e linha, papel, capa dura, tecido, 16,5×12 cm.

Fig. 197–199 *Col. Abismo – Apontamentos 13*, 2020, 1 fôlio, aguarela, tinta acrílica e linha, papel, capa dura, tecido, 16×13 cm.

Fig. 200–202 *Col. Abismo – Apontamentos 11*, 2020, 1 fôlio, aguarela, tinta acrílica e linha, papel, capa dura, tecido, 16,5×12,5 cm.



# PARTE I.IX.



## Caixas de Desenho

As experiências com peças recortadas em MDF que tinha realizado em 2008, na sequência da produção do meu primeiro livro tridimensional, tinham sido um fracasso, como relatei no capítulo dedicado ao projeto *Invasive Species*. Deitara todas as experiências para o lixo, ou quase todas. No final de 2014, quando empacotei a minha casa em Charles Street para fazer a mudança transcontinental, impunha-se fazer uma seleção do que seria descartado ou enviado por via marítima. Guardei um dos recortes, como quem guarda o apontamento de uma ideia ou uma alínea numa lista de coisas pendentes.

Meses depois, quando desempacotava os meus trabalhos na nova casa no Oeste, encontrei o recorte e pendurei-o na parede do corredor da casa. Ficou ali mais uns meses e eu convivia com aquela *mancha* preta materializada, com espessura sobre a parede branca.

Tinha sido convidada para apresentar um projeto em O Armário, em Lisboa. O Armário é um espaço de exposições independente, sem fins lucrativos e que é constituído por uma pequena sala com um armário lá dentro. O/a artista convidado/a tem liberdade para fazer o que quiser com o móvel e o espaço. Agrada-me trabalhar em lugares que não carregam o peso da instituição ou do mercado. São espaços que permitem uma grande liberdade e oferecem espaço para encontros novos e inesperados.

Eu já estava a trabalhar no projeto *Biblioteca Natural*. O armário em madeira, com duas portas de vidro, três prateleiras iluminadas e duas gavetas era perfeito para expor os livros desta *Biblioteca Natural*. Alguns destes livros são tridimensionais e partem dos desenhos a tinta preta da série *Thicket*, com as suas manchas pretas e perfurações. Pensava na possibilidade de criar um diálogo entre o que estava dentro do armário e o espaço da sala que continha aquela peça com uma presença tão forte.



Vagueava pela casa quando o meu olhar parou na mancha preta. Levei-a para o atelier e entre manchas recortadas e linhas de algodão comecei a fazer desenhos no espaço. Já não me preocupava a questão complicada que me tinha paralisado os movimentos uns anos antes: conseguir transpor mecanismos que dominava na engenharia do papel para outros materiais. Desenhava as formas em placas de MDF que depois recortava e pintava de preto. No dia da montagem criei o desenho na sala d'O Armário. Com linha de algodão, hastes de madeira de várias espessuras e recortes, criava um diálogo entre contentores: o livro, o armário e a sala. Escrevi uma folha de sala em colaboração com o José Roseira onde discorriamos sobre a ligação entre a plasticidade do espaço, sala e livro e a sua expressão enquanto definição de territórios e a membrana que (não) separa o natural do artificial, do humano do não-humano.

*Artefactos factícios, estes livros/elementos desta Biblioteca Natural fazem parte de um mundo hipostático construído por uma personagem-autora. A exploração continuada da fina (?) membrana que separa o dentro do fora, o eu e o outro, o humano e o não-humano, a investigação das tensões exoráveis que atribuímos às dualidades natural/artificial e ideia/forma suscitam a suspeita de que não há nada que tenha nome ou representação que não tenha já sido domesticado pela força combinada das nossas imaginações. O armário e o vestido, o que guarda e o que reveste, são também as nossas ferramentas de contacto. Através deles definimos a nossa forma e o seu negativo. Abri-los, despi-los, é também interiorizar o que está fora. O livro é absorvente.*

(Folha de sala da exposição Biblioteca Natural, Instalação 2016, O Armário)

Continuei as experiências com desenho no espaço, desenho expandido, seguindo os mesmos moldes. Construí uma caixa de madeira, de estrutura muito simples, na qual poderiam caber as formas que se expandem no espaço. Esta peça, que intitulei *Caixa de Desenho*, teve várias configurações e elementos entre 2016 e 2019. Em cada exposição, um novo desenho, moldável ao espaço e à vontade do momento. Para mim, a *Caixa* funciona como livro que posso abrir num exercício de ocupação e composição no espaço tridimensional. Desenhando sobre estas linhas, a *Caixa* foi sendo enriquecida por novas cores, tecidos, e espessuras variadas nas diferentes linhas, rígidas ou maleáveis.

## Paisagens e orografias

No verão de 2017, tinha viajado com a minha *Caixa de Desenho* até à Andaluzia. O artista Isidro Blasco, que conhecia de Nova Iorque, tinha-me convidado para participar num projeto com intitulado *intervenciones 4*. Era a quarta edição de uma série de intervenções de artistas em casas em vias de renovação. A exposição durava um fim de semana, numa casa em Sabiote, uma pequena vila situada num mar de olival de regadio na província de Jáen.

Empacotei a *Caixa de Desenho* e as ferramentas que poderiam fazer falta à montagem e metemo-nos à estrada. Atravessámos o Alentejo, entrámos em Espanha por Badajoz e descemos pelos olivais com as temperaturas a rondar os 40° C. Em Sabiote a temperatura nunca descia, nem durante noite. Aos poucos fiquei a saber que os habitantes da vila estavam todos ligados de uma forma mais ou menos intensa à produção de azeite. Montada a exposição, fomos dar um passeio para nos refrescarmos e conhecer a região. No mapa localizámos uma lagoa no Parque Natural Sierras de Cazorla, Segura e Las Villas com a indicação de uma praia fluvial. Para lá chegar, atravessámos o olival imenso, cada oliveira ligada a outra por um tubo de rega. Não crescia uma erva, o solo parecia morto e quente, não se via um pássaro ou um inseto. O silêncio era assustador. Quando chegámos à praia verificámos que a lagoa estava seca, aquilo que teria sido o seu fundo era um terreno endurecido e fissurado. As casas que pontuavam o que antes tinha sido a margem da lagoa ausente estavam todas vazias. Não se via ninguém. Na minha cabeça, esta imagem acabou por sintetizar a ideia de paisagem de uma monocultura, a destruição completa de um território, dos seus ocupantes e habitantes para permitir o crescimento de apenas uma espécie. Fiquei chocada com a dimensão da destruição, nunca tinha presenciado nada semelhante. Reequacionava o meu olhar sobre as culturas da fruta dos meus vizinhos no Oeste, pareciam-me agora lugares plenos de biodiversidade.

Quando voltei ao atelier, realizei um desenho com 515 cm de largura, composto por cinco folhas de papel horizontal a que chamei *Monocultura*. Uma linha de horizonte atravessava as cinco folhas, como um desenho topográfico visto num corte lateral. Ia acrescentando pequenos episódios de organização e cultivo à massa preta de solo. Introduzi cortes na folha, estabelecendo uma relação entre estes desenhos e o trabalho de engenharia do papel. Foi o primeiro desenho que trouxe o elemento horizontal e cortes no papel e que vim a desenvolver em várias séries de desenho e de livros posteriores.

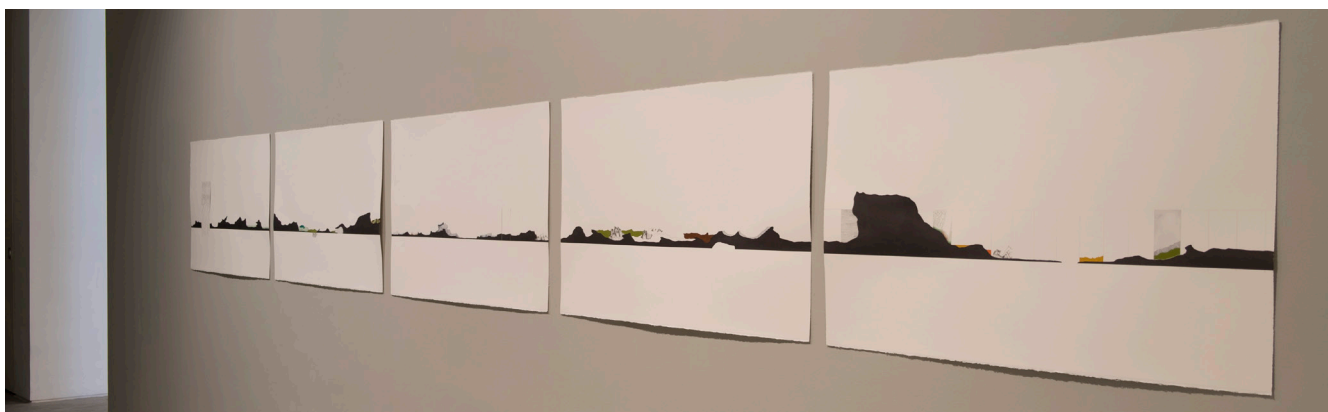


Fig. 204 *Monocultura*, 2017, tinta acrílica, guache, sumi, lápis e corte sobre papel.

Tinha encontrado um novo caminho: o problema da monocultura, diretamente ligada à suspeita de que está na base da interferência humana no tempo geológico, uma ideia que se plasma plenamente nas ideias e debates em torno do conceito de Antropoceno.

Nas semanas que se seguiram, prossegui com a minha investigação e a preparação da estadia na ilha da Madeira. Ao mesmo tempo, experimentava novos recortes em MDF. Diversifiquei a paleta e afinei o desenho. Experimentei novas tintas, aerossóis e líquidos. Os desenhos em papel informavam a exploração da escultura e vice-versa. Parecia que tanto os desenhos como a escultura eram colagens de uma série de elementos soltos que eu ia construindo.

A exposição individual na Galeria Carlos Carvalho inaugurava no final do ano. Criei pequenas instalações escultóricas e reuni uma série de desenhos que voltei a apresentar com ripas de madeira semelhantes às que tinha usado na exposição *Systema Naturæ*.

Em 2012, tinha armazenado a maquete da Galeria Carlos Carvalho desmontada, voltei a montá-la. Mais uma vez resolvi a exposição na maquete. Tracei uma linha horizontal, virtual, nas paredes da galeria e fiz toda a montagem com referência a essa linha: uma linha de horizonte unia todas as peças. Intitulei a exposição de *Paisagens Instáveis*, pensava em incertezas, indistinções e trepidações.

Na sala mais pequena e comprida instalei o desenho *Monocultura*. Na sala maior, intercalava peças escultóricas e os desenhos que intitulei de *Apontamentos*. Quando tento descrever estes desenhos orográficos, penso que são desenhos para ver ao longe e para ver ao perto. O detalhe, em certas zonas do desenho é muito minucioso. Faço um jogo entre o recorte paisagístico (ver ao longe) e a ampliação de certos elementos (ver ao perto), que penso que aproxima o desenho da ferramenta de estudo, do desenho científico e afasta da *simples* paisagem.

No *Caderno XIX* da *Coleção A Ilha* tinha desenhado um céu espesso e nublado. Desde esse desenho tenho explorado a representação destes céus espessos, umas vezes cinzentos, outras mais coloridos sugerindo outras temperaturas. Sem me ter apercebido, trazia o tempo atmosférico para as minhas paisagens esquemáticas. Foi aos poucos que os desenhos foram ganhando dimensão e, entre 2018 e 2020, completei alguns destes trabalhos, sendo os maiores formados em trípticos com 450 cm de largura e 109 cm de altura. Estes desenhos maiores agudizam o contraste entre o ver ao perto e o ver ao longe de que falava há pouco.





Fig. 205, 206 Instalação *Biblioteca Natural*, vistas da exposição n'º Armário, Lisboa, 2016.

Fig. 207 *Caixa de Desenho*, 2016, Instalação na exposição individual *Viagem a Port Actif*, Museu António Duarte, Caldas da Rainha, 2016.

Fig. 208 *Caixa de Desenho*, 2017, instalação na exposição individual *Caixa de Desenho*, Quase Galeria, Porto, 2017.

Fig. 209 *Caixa de Desenho*, 2018, instalação na Drawing Room Madrid, 2018, Galeria Carlos Carvalho Arte Contemporânea.

Fig. 210 *Caixa de Desenho*, 2017, instalação no projeto *Intervenciones*, organizado por Isidro Blasco em Sabiote, Jaén, Espanha, 2017.



Fig. 211 Vista da exposição individual *Paisagem Instável*, Galeria Carlos Carvalho Arte Contemporânea, Lisboa, 2017.

Fig. 212 *Paisagem Instável #8*, 2017, MDF, madeira, alumínio e tinta acrílica, 159x150x30 cm.

Fig. 213 *Paisagem Instável #5*, 2017, MDF, madeira, alumínio, fio de linho e tinta acrílica, dimensões variáveis.





Fig. 214 *Orografias #001*, 2018, tríptico, aguarela, tinta acrílica e corte sobre papel, 450x151 cm.

Fig. 215 *Orografias #20-1A* e *#20-1B*, 2020, aguarela, tinta acrílica e corte sobre papel, 109x150 cm (cada).

Vista da exposição individual *As possibilidades da Paisagem*, Galeria do Parque, Vila Nova da Barquinha, 2020.

# Parte II



# Ideias

*The human species is part of nature, and nature consists of systems with many parts and functions. Among these are ecosystems, which also include the elements of the environment with which life interacts. These systems undergo changes through time. Human actions produce many of these changes. Changes are always complex, so that different changes are results of the same actions. Some changes are within the capacity of an ecosystem to absorb and compensate for, and remain healthy. Others may go beyond that capacity, and erode or transform the ecosystem, even so completely as to destroy it. Changes may go so far as to interfere with the functioning of local ecosystems, and even of the planetary system.*

(Hughes, 2009, p.8)

XLVII

Num dia excessivamente nítido,  
Dia em que dava a vontade de ter  
trabalhado muito  
Para nele não trabalhar nada,  
Entrevi, como uma estrada por en-  
tre as árvores,  
O que talvez seja o Grande Segredo,  
Aquele Grande Mistério de que os  
poetas falsos falam.

Vi que não há Natureza,  
Que Natureza não existe,  
Que há montes, vales, planícies,  
Que há árvores, flores, ervas,  
Que há rios e pedras,  
Mas que não há um todo a que isso  
pertença,  
Que um conjunto real e verdadeiro  
É uma doença das nossas ideias.

A Natureza é partes sem um todo.  
Isto e talvez o tal mistério de que  
falam.

Foi isto o que sem pensar nem parar,  
Acertei que devia ser a verdade  
Que todos andam a achar e que não  
acham,  
E que só eu, porque a não fui achar,  
achei.

Alberto Caeiro (1946-1993)

*Thus even nature is not nature, but rather a concept, norm, memory, utopia, counter-image. Today more than ever, now that it no longer exists, 'nature' is being rediscovered and pampered. The ecology movement has fallen prey to a naturalistic misapprehension of itself: it reacts to a global fusion, rife with contradictions, of nature and society; this fusion has weakened these two concepts in a blend of reciprocal interconnections and injuries of which we have as yet not the faintest idea, let alone a proper conception.*

(Beck, 2002)

## Natureza

“Natureza”. “Natural”. De onde vêm estas ideias, o que queremos dizer quando usamos estas palavras? Porque se considera natural a construção do pássaro e artificial o produto da mão humana? Estas são questões que me acompanham desde muito cedo, interrogações simples que ora ficavam sem resposta ora propulsionavam um encadeado de novas perguntas.

Hoje apanho uma maçã, colhendo-a de uma macieira que tem as suas origens numa árvore ‘natural’ da Ásia central. O elo mais recente de uma história milenar de domesticação e manipulação — que está inscrita no seu nome científico, *Malus domestica* — esta macieira foi plantada, enxertada,

regada e podada. Ainda assim, penso a maçã como natural. Se a macieira não tiver sido tratada com pesticidas ou fertilizantes sintetizados em laboratório — que são normalmente identificados como “artificiais” — até posso dizer que a maçã é “biológica”. Na língua inglesa seria *organic*, que posso traduzir para “orgânica”.

Estas questões conduzem-me sempre a duas encruzilhadas: se a resposta for que tudo é “natural” ou “natureza”, então estas palavras não servem distinguir nada de nada; por outro lado, se de facto existe algures uma fronteira entre natural e artificial, a linha tortuosa que traçamos habitualmente entre os dois campos precisa de ser reavaliada.

Aos poucos, comecei a ser interpelada por estas dúvidas com uma frequência crescente. A incorporação de elementos alusivos ao mundo vegetal e animal já é visível em alguns dos meus primeiros trabalhos, nas instalações que fiz no princípio dos anos 1990. No entanto, é a obra *A.R.D. Artificial Retreat Devices*, de que falei no primeiro capítulo da primeira parte desta tese, feita aproximadamente ao fim de dez anos de trabalho artístico continuado, que marca o início de uma investigação plástica sistemática sobre a questão das relações entre o humano e o natural, entre o natural e o artificial.

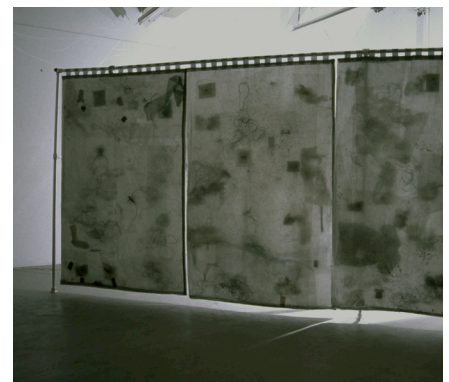


Fig. 216 Instalação s/Título, 1992. Fig. 217 Instalação s/Título, 1995. Fig. 218 Collapsible Walls, 1998.

## Escavações

Quando comecei a investigação aqui presente, procedi a uma série de escavações. Tive de escavar primeiro na própria obra plástica, encontrar as sementes das ideias, dar-lhes corpo e construir as suas histórias. Ao mesmo tempo, ia escavando no mundo dos livros, das conversas e nas contribuições das autoras e autores que fui recuperando ou descobrindo em vários quadros teóricos e disciplinares.

As questões relativas à ideia de natureza podem ser encontradas numa multiplicidade de contextos e abordagens. Na vida quotidiana, a *natureza* é alvo de grande confusão, por vezes é a expressão de uma voz autoritária, outras um fenómeno para contemplar, ou ainda a fantasia de um lugar recuado no tempo ao qual é suposto quereremos regressar.

Pensar sobre a natureza é também considerar o ecológico, o ambiente, a crise climática e o Antropoceno. Para pensar o ecológico é preciso considerar as políticas ecológicas, sociais, económicas que são interdependentes da ideia de natureza.

Seria um projeto demasiado ambicioso tentar escrever a história das ideias de natureza, “Any full history of the uses of nature would be a history of a large part of human thought”, escreveu Raymond Williams alertando para a complexidade do termo (Williams, 1976-2015, p.166).

Williams identifica três significados diferentes para o uso do vocábulo: no primeiro, natureza refere-se ao carácter essencial de uma coisa; no segundo, à força inerente que dirige o mundo ou os humanos, ou ambos; no terceiro, o mundo material que pode incluir o humano ou não (Williams, 1976-2015). Williams entende o termo não como um conceito fixo, mas sim como um processo que muda no tempo histórico, social e político e pode ser usado com sentidos diferentes no mesmo texto.

*A singular name for the real multiplicity of things and living processes may be held, with an effort, to be neutral, but I am sure it is very often the case that it offers, from the beginning, a dominant kind of interpretation: idealist, metaphysical, or religious.*  
(Williams, 1980, p.69)

Estas escavações levam-me a caminhos que umas vezes parecem afunilar e querer estreitar-se numa direção, para logo a seguir parecerem expandir-se em vários campos. Quando tinha 16 anos e decidi que queria ir estudar artes visuais, fiz uma escolha muito pragmática. Gostava muito de desenhar e pintar, mas também gostava muito de estudar matemática, física, geografia, biologia e filosofia. Escolhi o caminho que me parecia conduzir para um campo aberto onde me poderia movimentar em todas as áreas que me interessassem a cada momento. Poderia deambular por entre disciplinas sem compromisso. Quando comecei a criar as minhas peças no ano 2000, através das quais pensava a questão da natureza na cidade e os seus habitantes, estava consciente de que adotava uma estratégia para atravessar vários *campos*. Nesta primeira série que aqui apresentei, falava de natureza ao mesmo tempo que falava de mercadorias, de consumo e da construção do desejo na sociedade capitalista. A natureza, servia então como *epígrafe* para pensar no mundo à minha volta. O tema era complexo e estimulante e parecia-me uma boa ferramenta a partir da qual deambular. Sem dar respostas, só tentando colocar questões e através das formas visuais e plásticas. Plasticamente, também o trabalho abraça vários *media* sem compromisso e com liberdade.

Com este mesmo espírito, proponho agora um mapeamento de ideias, que nem sempre é linear e reflita esta massa de encontros virtuais com diversos autores e autoras.



## Dentro e fora

*The Anthropocene is the name given to a geological period in which human-made stuff has created a layer in Earth's crust: all kinds of plastics, concretes and nucleotides, for example, have formed a discrete and obvious stratum.*

(Morton, 2021, p.6)

Estamos em 2021, passaram duas décadas desde que os cientistas Paul Crutzen e Eugene Stoermer propuseram, num artigo publicado na *newsletter* The International Geosphere–Biosphere Programme, que deveria ser considerada a hipótese de estarmos a viver uma nova época geológica. Os cientistas propunham que a nova época, sucessora do Holoceno, já teria começado e propunham dar-lhe o nome de Antropoceno. O crescimento do impacto da ação humana na biosfera e geosfera, em particular a partir da invenção da máquina a vapor nos finais do Século XVII, seria tão grande que se poderia comparar às *forças da natureza* (Crutzen, 2000). O termo já entrou na linguagem corrente, mas até esta data ainda não está oficializado na tabela cronostratigráfica internacional da ICS (International Commission on Stratigraphy, 2021). A marca da ação humana estará então inscrita no estrato geológico, testemunha da profunda interação do humano com os restantes elementos do nosso corpo planetário. Neste momento, existe um debate em aberto sobre a possível data de início desta época mais recente da era Cenozoica, sendo que a utilização do termo Antropoceno é também alvo de crítica por parte de vários autores. A análise detalhada destas diferentes teses é feita por T.J. Demos em *Against the Anthropocene* (Demos, 2017).

Uma das críticas que me interessa aqui salientar dirige-se à escolha do prefixo Antropos- (o sufixo -Ceno deriva do termo grego *kainos*, que significa novo ou recente), acentuando a responsabilidade dos humanos no processo de transformação do planeta sem especificar de que humanos se está a falar. Diz Moore que a periodização do Antropoceno está sujeita a várias interpretações, sendo que a mais comum aponta para a industrialização britânica no Século XIX como a força responsável pela sua origem.

*The motive force behind this epochal shift? Coal and steam. The driving force behind coal and steam? Not class. Not capital. Not imperialism. Not even culture. But... you guessed it, the Anthropos: humanity as an undifferentiated whole.*

(Moore, 2017, p.2)

Para o historiador do ambiente Jason W. Moore, a palavra mais adequada para a nova época geológica é Capitaloceno (Capital- + -Ceno), sublinhando a responsabilidade das sociedades capitalistas que perpetuam políticas

extrativistas e que utilizam a natureza como recurso inesgotável. Um dos problemas apontados por Moore à utilização do prefixo Antropos-, é o facto de dar continuidade a um discurso antropocêntrico que acaba por desresponsabilizar um sistema e as suas políticas.

Now for the definition of “nature.” I think we could easily agree in this assembly that since nature is not “wilderness” nor the outside, nor the harmonious providential balance, nor any sort of cybernetic machine, nor the opposite of artificial or technical, it would be much more expedient to forget entirely the word “nature” or to use William James’ definition: “nature is but a name for excess” (Latour, 2015, p.221)

Morton por seu lado, abraça a utilização do termo Antropoceno, pois este significa acabar com a separação da história humana da história natural. Não há fora, estamos sempre dentro e em relação (Morton, 2014).



Fig. 219 Ninho de pássaro, fibras vegetais e plásticas. Encontrado em A dos Francos, 2019. Fig. 220 Ninho de pássaro, fibras vegetais e lã de ovelha. Encontrado em A dos Francos nas imediações do lugar da tosquia, 2021.

## Reserva natural

Leio hoje, dia 12 de setembro de 2021, que na 76.<sup>a</sup> assembleia geral das Nações Unidas no dia 21 de Setembro de 2021, o secretário geral António Guterres abordou as três crises do presente: pandemia Covid-19, biodiversidade e clima. A UN Biodiversity Conference COP-15 foi recalendarizada e vai ser um evento em duas partes, uma primeira, *online*, de 11 a 15 de Outubro e uma segunda, presencial, em Kunming, na China, em Abril de 2022. Nesta altura, a UN Convention on Biological Diversity (CBD) vai esboçar e adotar uma estratégia de biodiversidade Global pós-2020. Uma das propostas apresentadas pelos Estados Unidos da América e União Europeia, que será posta em discussão na CBD é a 30x30 onde se pretende que 30% dos territórios aquáticos e terrestres sejam protegidos e transformados em áreas reservadas (Banerjee, 2021). Estas propostas surgem a partir de movimentos que defendem a preservação de ecossistemas, separando-os do mundo habitado, e são fortemente criticadas por organizações de direitos humanos e representantes de comunidades indígenas (Mukpo, 2021). Estas últimas acabam expulsas dos seus territórios em favor de uma política que segue o modelo do parque natural ocidental e da construção de reservas *naturais*, as *wildernesses* que perpetuam a construção da ficção da existência de uma *verdadeira* natureza separada do humano: intocada e *lá fora*. Esta ideia da natureza — fora da cidade, fora da vida quotidiana — desliga as minhas ações e gestos de todo o mundo para além do humano e desenha uma fronteira que tem o objetivo político de tranquilizar as nossas angústias, criando a imagem de um paraíso protegido, remoto e inacessível, cuja proteção é o imposto que pagamos para prosseguirmos com os nossos estilos de vida incontroláveis.

## O fim da natureza

T. J. Demos aponta para uma mudança de paradigma: ultrapassar a ideia do excecionalismo humano e substituí-la por uma visão do humano e o não-humano em continuidade (Demos, 2016). Donna Haraway introduz o

termo *naturecultures* (Haraway, 2016) para nomear um sistema complexo onde se entrelaçam espécies múltiplas, tecnologia, ciência, história e biologia.

Kate Soper, em *What is Nature?* (Soper, 1995) delinea os três significados do conceito de natureza: como conceito metafísico, para pensar o que é o humano pela sua especificidade (humana) e diferença (do não-humano/natureza); um segundo no qual natureza se entende como

Late twentieth-century machines have made thoroughly ambiguous the difference between natural and artificial, mind and body, self-developing and externally designed, and many other distinctions that used to apply to organisms and machines. Our machines are disturbingly lively, and we ourselves frighteningly inert.

(Haraway, 1985-2016, p.11)

o objeto de estudo dos processos físicos das ciências naturais; e um terceiro que designa o ambiente não-urbano ou o mundo selvagem (*wilderness*).

Mas para Haraway, natureza não é tão fácil de segmentar: A “realidade da natureza” não pode ser apreendida separadamente da natureza que foi produzida pelos discursos científicos ocidentais, eles próprios contextualizados e limitados por histórias marcadas por raça, classe e sexo (Haraway, 1991) (Grebowicz, 2013). Assim, Haraway defende a ideia de *naturecultures* como um conceito que possibilita uma visão do mundo entrelaçada e interseccional.

Para Timothy Morton, a ideia de natureza é escorregadia e não é nada útil para pensar o ambiente e a catástrofe climática (Morton, 2007). Morton defende a necessidade de deixar cair o conceito, que continua refém de um imaginário romântico de separação e alienação, para propor uma ecologia “sem natureza”. Bill Mckibben, ativista ambiental, diz que já não há território intocado pelo humano e, por isso, já nada pode ser visto como “natureza”: mesmo no lugar mais remoto do planeta mudamos a atmosfera e por consequência o clima (Mckibben, 2003).

Em *Beyond Nature and Culture*, o antropólogo Philippe Descola propõe uma transformação da antropologia, repensando o seu domínio e ferramentas de forma a incluir o coletivo de seres ligado ao humano, algo que tem estado relegado a um papel periférico na cultura ocidental. A antropologia cultural deve ser acompanhada por uma antropologia da natureza (Descola, 2013).



Val Plumwood também propunha uma rejeição dos dualismos presentes na cultura ocidental, estabelecendo um paralelo entre sistemas de dominação e submissão de género, social, raça e natureza (Plumwood, 2003).

Em 1980, Carolyn Merchant escrevia *The Death of Nature* (Merchant, 1983). Nesta obra, a autora propunha a ideia da morte da natureza como consequência da revolução científica no Ocidente a partir do século XVII, que teria instaurado um modelo e uma visão mecanicista da natureza, manipulável e dominável.

As propostas teóricas e ativistas que integram a ecologia radical apontam para soluções que requerem transformações profundas dos modelos económicos, políticos e sociais que regem as nossas sociedades. Estas posturas englobam um pensamento que rompe com a ideia de supremacia do humano sobre o não-humano e estão presentes no conceito de *Deep Ecology*, tal como foi proposto pelo antropólogo norueguês Arne Naess. Esta “Ecologia Profunda”, que serve de base para as propostas políticas de Naess, é fundamentada numa visão ecocêntrica: o humano está embutido no ambiente, numa conceção holística do mundo. O antropocentrismo e a visão mecanicista encontrada no racionalismo científico são substituídas por um modelo que concebe sistemas naturais diversos que nascem de interações e interdependências, onde a natureza do todo é sempre diferente da soma das suas partes (Miles, 2014).

As outras proposições dentro da ecologia radical concordam com a *deep ecology* no que toca à proposta não-antropocêntrica, mas são muito diferentes em vários aspetos. As teóricas ecofeministas, como Carolyn Merchant, Greta Gaard ou Val Plumwood; Donna Haraway, Timothy Morton e T.J. Demos ou Naomi Klein apontam para soluções que pensam a ecologia de forma interseccional e avançam a ideia de que só uma transformação profunda do sistema nas suas esferas social, política e cultural pode trazer mudanças positivas.

Para Carolyn Merchant, antes do Século XVII, a natureza teria sido vista a partir de um modelo organicista e, a substituição desta visão por uma ou-

tra que permitia ver a natureza como uma coisa lá fora. É este lá fora, ver a natureza como outro, que vai permitir que esta se transforme num recurso (Merchant, 1983; 2013).

O pensamento de Merchant está integrado nas correntes ecofeministas que tinham sido iniciadas nos anos setenta nos Estados Unidos da América, ainda com o nome de feminismo ecológico, e tendo como base a convergência de teorias feministas com ambientalismo e ecologia. Existem muitos posicionamentos, diferenças e matizes nas várias abordagens dentro da teoria ecofeminista, tal como as teorias feministas também diferem em inúmeros posicionamento e visões. Transversal ao pensamento ecofeminista é a ideia de que é possível pensar os sistemas de violência da sociedade patriarcal sobre as mulheres ao mesmo tempo que, usando a mesma lente de análise, pensar na violência do humano sobre a natureza. Mais importante para o meu trabalho, será estudar as autoras que conjugam os quatro sistemas de opressão (social, racial, de género e ambiental) para estabelecer paralelos entre eles tentando encontrar as suas origens, problemas e propostas de soluções.

A partir do final dos anos oitenta, a filósofa australiana Val Plumwood recupera e dá continuidade a algumas perspetivas que tinham sido inicialmente apontadas por autoras Carolyn Merchant, Susan Griffin, Rosemary Radford Ruether, e Elizabeth Dodson Gray ainda nos anos setenta (Plumwood, 1986). Estas duas últimas, em particular, teriam apontado para os dualismos hierarquizados que opunham mente/corpo, espírito/natureza, homem/mulher, entre outros, e que se vão estabelecer como fundamentais no pensamento de Plumwood. Seguindo as opções linguísticas de Plumwood, utilizarei a expressão dual, dualismo, traduzidos literalmente do inglês e que se distinguem da palavra dicotomia. A questão da hierarquia nestes pares é fundamental para compreender os papéis de dominação, o primeiro elemento do par, e submissão ou secundarização, do segundo elemento.

A historiadora Carolyn Merchant, em *Death of Nature* (Merchant, 1983), responsabilizava a cultura mecanicista fundada no período pré-Iluminista

Alguns exemplos de pares dualísticos propostos por Val Plumwood, como chave para a compreensão do pensamento ocidental, numa lista em aberto, são:

culture/nature  
reason/nature  
male/female  
mind/body (nature)  
master/slave  
reason/emotion (nature)  
mind, spirit/ nature  
freedom/ necessity (nature)  
universal/particular  
human/nature (non-human)  
civilized/primitive (nature)  
production/reproduction (nature)  
public/private  
subject/object  
self/other  
(Plumwood, 2003)

pela relação extrativista do humano face à natureza e pela polarização do dualismo humano/natureza. Gray e Ruether, por seu lado já apontariam para as raízes desta separação na filosofia Grega, onde o espírito era associado às classes dominantes por oposição a, e separação de, natureza, corpo, mulheres, escravos e classes baixas. O sistema era assim naturalizado e por isso justificado (Plumwood, 1986). Para ambas as autoras a cultura pré-Iluminista viria só exacerbar a mesma separação.

Plumwood refere que entre os pares dualísticos se pode identificar um modelo: uma ordenação hierárquica superior/inferior; uma relação instrumental/instrumentalizado (o segundo serve o primeiro); e uma polaridade extrema, o virtuosismo do primeiro acentua a distância ao segundo. Este último ponto pode traduzir-se no campo das relações humano/não-humano com a ideia de que o “humano autêntico” não partilha das características do não humano. Nesta visão hierárquica, o “humano” corresponde a uma idealização do masculino, um “Homem” que não partilha as características do elemento secundarizado: o feminino, o corpo, o animal, o “terreno” ou “baixo”, tudo aquilo que entende estar próximo da natureza.

Nesta conjuntura, o humano está fora da natureza, está separado, “hiper-separado” no pensamento de Plumwood. Em *Feminism and the Mastery of Nature* (Plumwood, 2003), a autora desconstrói o sistema ocidental baseado nestes pares, propondo a perspetiva de um contínuo entre cada par de opostos. A ideia de que estes pares funcionam como sistema que polariza através de ações de exclusão ou inclusão está presente no pensamento de outros autores, como veremos adiante.

## Violência

*Call climate change what it is: violence*

*Social unrest and famine, superstorms and droughts. Places, species and human beings –none will be spared. Welcome to Occupy Earth.*

*(Solnit, 2014)*

É assim que, em 2014, Rebecca Solnit abre o ensaio no qual reflete sobre a violência das alterações climáticas, a desigualdade e a injustiça social. A fome, a seca e as grandes tempestades causam agitação social e movimentação das populações mais pobres, mas a autora afirma que a violência que parte de cima para baixo, das classes privilegiadas sobre as mais pobres é mais brutal:

*You can regard the Arab Spring, in part, as a climate conflict: the increase in wheat prices was one of the triggers for that series of revolts that changed the face of northernmost Africa and the Middle East. On the one hand, you can say, how nice if those people had not been hungry in the first place. On the other, how can you not say, how great is it that those people stood up against being deprived of sustenance and hope? And then you have to look at the systems that created that hunger –the enormous economic inequalities in places such as Egypt and the brutality used to keep down the people at the lower levels of the social system, as well as the weather.*

*(Solnit, 2014)*



Fig. 221 Recolhas de Plastiglomerado e plástico em decomposição. Praia da Foz do Arelho, 2017-2022.

A história da dominação da natureza acompanha a história de opressão do humano sobre o não-humano, e do humano sobre o humano. A violên-



cia do humano sobre outros humanos é muitas vezes justificada identificando o outro com a natureza.

A tese do Capitaloceno data o início da época geológica mais recente no Século XV. Foi a partir das primeiras viagens marítimas encetadas pelos países europeus para as Américas, África e Ásia que a “pegada ecológica” começou a subir exponencialmente. O colonialismo permitiu uma expansão territorial e económica baseada na ideia de que os recursos naturais (a natureza sempre vista como recurso a ser utilizado pelos humanos) eram infinitos. Dentro deste sistema, os humanos nativos dos territórios colonizados tendiam a ser vistos como “parte da natureza”, i.e. mais um recurso a explorar, uma noção que foi normalmente utilizada para justificar genocídios coloniais e a escravatura. Os humanos passam a ser vistos como recurso *natural*.

Para Mirzoeff esta é a primeira etapa do Antropoceno/Capitaloceno, marcada pela colonização. De acordo com a sua perspetiva, as causas da crise climática não são a industrialização, o carvão, o petróleo ou o carbono e também não é a espécie humana na sua totalidade. A crise climática deve-se a um complexo sistema socioeconómico e político e às operações materiais que envolvem classe, mercadoria, imperialismo e império, biotecnologia e militarismo (Mirzoeff, 2016).

## **A Ilha**

Enquanto escrevia a minha experiência na ilha da Madeira, no Capítulo VIII, ocorreu-me a ideia de que a história natural da ilha poderia funcionar como uma versão micro de uma história mais global. Assim que comecei a articular esta ideia na minha investigação, cruzei-me novamente com Jason W. Moore num artigo que o autor publicou em duas partes, em 2009, com o título: *Madeira, Sugar, and the Conquest of Nature in the “First” Sixteenth Century* (Moore, 2009; 2010). Neste artigo, Moore desenvolve a tese de que a colonização da Madeira pode ser lida como uma primeira

Colonialismo (28.09.2021)

Leio hoje no The Guardian que uma empresa privada pretende escavar os leitos oceânicos numa operação de extração de minérios necessários à produção de energias renováveis. A empresa, que até agora tinha o nome de DeepGreen planeia iniciar a exploração mineira nos próximos dois anos. No artigo, Jonathan Watts descreve como o fundo dos mares é menos conhecido do que o espaço e as consequências desastrosas para ecossistemas desconhecidos no leito oceânico.

Mining companies also insist on urgency – to start exploration. They say the minerals – copper, cobalt, nickel and magnesium – are essential for a green transition. If the world wants to decarbonise and reach net-zero emissions by 2050, they say we must start extracting the resources for car batteries and wind turbines soon.

(Watts, 2021)

fratura entre a sociedade feudal e a sociedade capitalista. E pode representar também o princípio do crescimento de uma *Ecologia-Mundo* capitalista, com uma modesta experiência, em escala, das plantações de açúcar com trabalho de humanos escravizados ainda no Século XV. A experiência da produção de cana de açúcar teve um crescimento rápido, mas depressa se esgotaram os solos e a produção entrou em declínio. A transformação da paisagem natural da ilha foi muito célere. Em *Ecological Imperialism: The Biological Expansion of Europe, 900–1900*, Alfred Crosby descreve a chegada dos Portugueses ao arquipélago, que ainda não era habitado por mamíferos. A ilha da Madeira seria uma floresta densa e por isso lhe foi dado aquele nome. Os primeiros colonos trataram de incendiar uma parte da floresta para abrir clareiras cultiváveis, e transformar outra parte em madeira para usar e exportar. Há relatos de que os pássaros, desconhecidos dos humanos, se deixavam apanhar com a mão. Os colonos introduziram novas espécies, nomeadamente animais de pasto, que rapidamente transformaram a paisagem. A descrição da introdução de

uma coelha gestante na ilha de Porto Santo oferece um bom retrato e uma boa metáfora para ilustrar a violência contra os ecossistemas:

*Madeira and Porto Santo were virgin in the purest sense of the word: They were uninhabited and bore no mark of human occupation, Paleolithic or Neolithic or post-Neolithic. The newcomers set to work to rationalize landscape, flora, and fauna previously unaffected by anything but the blind forces of nature. Bartholomeu Perestrello, captain donatory of Porto Santo (and, incidentally, future father-in-law of Columbus), set loose on his island where the likes of such had never lived before a female rabbit and her offspring; she had given birth on the voyage from Europe. The rabbits reproduced at a villainous rate and "overspread the land, so that our men could sow nothing that was not destroyed by them." The settlers took up arms against these rivals and killed great numbers, but in the absence of local predators and disease organisms adapted to these quadrupeds, the death rate continued to lag far behind the birth rate. The humans were obliged to leave and go to Madeira, defeated in their initial attempt at colonization not by primeval nature but by their own ecological ignorance. (Crosby, 1986-2015)*

(...)

*What was it like in its primeval state? It seems probable that some Madeiran species, not adapted in such a climate to surviving holocausts, were lost to the world forever and that many of her present "native" species, popularly believed to have been present there forever, really arrived and spread after the great burn-off of the early fifteenth century.*

(Crosby, 1986-2015)

Jason W. Moore, propõe uma visão através de uma Ecologia-Mundo, uma perspectiva que identifica o capitalismo não como atuante sobre uma natureza passiva, mas como parte de um entrelaçado complexo e dialético entre natureza humana e natureza extra-humana. "Capitalism, from this standpoint, does not have an ecological regime. It is an ecological regime - a complex, contradictory, and utterly messy bundle of human and extra-human natures." (Moore, 2009, p.348).

## **Normal, natural e neutro**

Para pensar o que é "o ambiente", Timothy Morton aponta as falhas do pensamento ambiental e da ecocrítica e a necessidade da sua reformulação. Partindo da ideia de que, se o humano não é separável do ambiente, então as aproximações teóricas têm também elas de se *misturar completamente*. É um posicionamento radicalmente oposto à tradição dos modelos de construção de pensamento baseados na ideia de objetividade e neutralidade, elaborados a partir de um olhar exterior.

Em *Ecology without Nature*, Morton aponta três possíveis noções de "natureza", todas elas flutuantes. A primeira indica a natureza como um *placeholder* (uma palavra que contém pouca informação semântica) que recebe uma série de outros conceitos. A segunda é evocativa de uma autoridade, ditando a "norma" contra a qual se podem medir todos os desvios. A terceira é uma caixa de Pandora, uma palavra que encapsula uma série de objetos fantásticos e díspares (Morton, 2007).

A segunda noção, a natureza como autoridade, seria também uma consequência da revolução científica, do Iluminismo, nascida da possibilidade de organizar a natureza através do *conhecimento das suas leis* e da crença na capacidade de estabelecer identidades raciais e sexuais demonstráveis cientificamente. A autoridade *da natureza* começa assim a ser evocada para definir o “normal” e, por exclusão, o “patológico”.

Esta ideia pode ainda ser encontrada na leitura das teóricas feministas e ecofeministas quando se debruçaram sobre a crítica do pensamento ocidental assente em pares dualísticos opostos. Estes pares apontam sempre para uma construção hierárquica: Um elemento superior funciona como norma, normal, em oposição ao inferior, ao desvio, ao subordinado (Gaard, 1997; Warren, 1997; Plumwood, 2002). Como exemplo, e regressando aos pares dualísticos descritos por Val Plumwood, encontramos profundas contradições no papel dado ao natural/natureza. Se por um lado nos aparece como autoridade e valor intrínseco, por outro lado aparece-nos como elemento subordinado que existe separado do elemento superior: cultura/natureza, humano/natureza, mente/corpo.

Bruno Latour identifica este carácter normativo, moral com a autoridade associada à palavra e afirma que a evocação de uma *lei natural* é a expressão da possibilidade de a *natureza* ser concebida como um conjunto de quase-regulamentos legais. O adjetivo *natural* torna-se sinónimo de *moral*, *legal* e *respeitável*. Mas o sentido e as posições desta *lei natural*, não são estáveis. Latour recorda-nos que assim que qualquer autoridade se lança numa campanha para impedir ações que proclama “contra a natureza”, logo surgem vozes que protestam contra estas decisões arbitrárias por parte de quem ousa decidir o que é “natural” ou “contranatura” (Latour, 2017).



## A forma e o fundo, excluir ou incluir

*Ever since the Enlightenment, Western philosophers have shown us a Nature that is grand and universal but also passive and mechanical. Nature was a backdrop and resource for the moral intentionality of Man, which could tame and master Nature. It was left to fabulists, including non-Western and non-civilizational storytellers, to remind us of the lively activities of all beings, human and not human.*

(Tsing, 2015, P.VII)

A palavra ambiente veio substituir o termo natureza. Assim como se tem vindo a questionar as noções de natureza, o ambiente é também visto como um termo turvo. O que é “ambiente”? Será que também não é o termo certo, pergunta Timothy Morton? Ironicamente, aquilo a que chamamos ambiente está sempre a ser modificado, danificado, erodido, destruído pelas forças da indústria e do capitalismo global. Exatamente quando precisamos de saber o que é, este está em vias de desaparecer (Morton, 2010).

Morton propõe o termo “ambiance” (ambiência) para substituir os termos “nature” (natureza) e “environment” (ambiente). Ao contrário das expressões anteriores, a palavra “ambiência” desafia a possibilidade de um limite, de uma membrana, entre o dualismo humano e não-humano. As propostas de Donna Haraway, “naturecultures” ou de Latour, “natures-cultures”, falham por ainda fazer uso da palavra natureza. Estas não-naturezas ainda são naturezas (Morton, 2007).

O termo ambiência dissolve o “limite” e distancia o pensamento de Morton da linguagem ecocrítica que cai frequentemente no lamento da perda da natureza e do seu estado não alienado, reforçando novamente a ideia de separação e limite.

Ambiente é apontado como um termo que sugere a existência de um plano de fundo, passivo, lá fora, à volta, em torno de, um cenário sobre o qual atuam os que têm capacidade de agência. Repete-se aqui novamente esta ideia de hierarquia que supõe sempre como mais forte e superior

aquele ou aquilo que tem possibilidade de agência. As correntes ambienta- listas que promovem a conservação da natureza em parques separados do *mundo civilizado* operam no campo oposto ao da ideia de ambiente como ambiência.

Um bom exemplo desta ideia, aparece na análise de Margret Grebowicz sobre a interdependência da construção do imaginário da *wilderness* e da fotografia de paisagem:

*At the same time, since this imaginary is one of wilderness, we tend to take our park photos in such a way as to exclude the other cars, and indeed any signs of the other people. We make sure our photos of views, many of which we take at designated viewpoints constructed specifically for that purpose, exclude the very roads which brought us there.*

(Grebowicz, 2015, P.9)

É o próprio visitante que se exclui do enquadramento, assim como elimi- na qualquer vestígio que indique a presença humana.

A ideia de ambiência de Morton convoca a mistura, a relação e a inter- dependência: é um aqui e agora, um *nós estamos aqui* (Morton, 2010). No mesmo texto em *The Ecological Thought*, Morton aponta que o pós-moder- nismo marcou o início da cultura ambiental global:

*Postmodernism was the moment at which global capital and the totally adminis- tered world made it impossible (in a highly toxic, negative, destructive way) not to detect the mesh. (...) In a world of "full spectrum dominance" and the colonization of the Moon and Mars, where does the environment stop – does that mean it's not really an environment anymore? The logic of capital has made sure that the environ- ment certainly isn't what we have been calling Nature anymore.*

(Morton, 2010, P.102)

O aqui e agora de que fala Morton é uma malha de presenças e au- sências entrelaçadas, não como conceito fundacional antiglobal, mas sim abraçando a diferença. A arte incorpora o espaço, a galeria, o silêncio, os vazios e dá oportunidade ao aqui e agora. E a *Ambiance* descrita por Mor- ton abre as nossas ideias de espaço e lugar a um questionamento radical.

## Ser com e em contínuo

*We humans contain nonhuman symbionts as part of the way in which we are human; we couldn't live without them. We are not human all the way through. We and all other lifeforms exist in an ambiguous space in between rigid categories. (Morton, 2019, p. 16)*

O corpo humano é composto por uma continuidade de elementos não-humanos, os dois polos, humano e não-humano, existem em contínuo, não é possível determinar onde um acaba e começa o outro. Donna Ha-raway inclui e mistura seres humanos, partes de seres humanos, partes ou todos de máquinas. Para ela, a tecnologia não é mediadora, é parte do corpo, é órgão (Haraway, 2008).

Haraway usa o termo criaturas (critters), que concorda com a ideia de Latour para falar de seres que possam incluir micróbios, plantas, huma-nos, não-humanos e por vezes máquinas. Um capítulo do livro *When Spe-cies Meet* de Haraway é dedicado à *crittercam*. *Crittercams* são pequenas câmaras de vídeo que se prendem a animais nos seus habitats de modo a filmar as atividades do animal a partir do seu ponto de vista. Permitem gravar episódios em lugares e situações onde os humanos não poderiam chegar ou presenciar. Haraway desenvolve a ideia desta combinação “tec-norgânica” que suscita tantas questões em torno da relação hermenêutica animal-humano-máquina. Em particular, interessam-me aqui as ideias de relacionalidade e agência:

*Hermeneutic potency is a relational matter; it's not about who "has" hermeneutic agency, as if it were a nominal substance instead of a verbal infolding. Insofar as I (and my machines) use an animal, I am used by an animal (with its attached machine). I must adapt to the specific animals even as I work for years to learn to induce them to adapt to me and my artifacts in particular kinds of knowledge projects. Specific sorts of animals in specific ecologies and histories make me adapt to them even as their life doings become the meaning-making generator of my work. (Haraway, 2008, p. 262)*

Também em Haraway, encontro um segundo aspecto interessante que vem ao encontro da ideia de mistura em contínuo. A autora afirma que as “coisas” nunca são puras, mas sempre compostas — feitas a partir de combinações de outras coisas, coordenadas para aumentarem a sua potência, para fazer algo acontecer, para envolver o mundo. A mistura do humano, animal e tecnologia num composto sugere uma combinação de olhares, um conjunto natural-cultural que *existe e atua com*.



Fig. 222 Vestígios de colônia de *Semibalanus balanoides* num fragmento de Poliestireno Extrudido (XPS). Praia da Foz do Arelho, 2022.

*Technologies are always compound. They are composed of diverse agents of interpretation, agents of recording, and agents for directing and multiplying relational action. These agents can be human beings or parts of human beings, other organisms in part or whole, machines of many kinds, or other sorts of entrained things made to work in the technological compound of conjoined forces. Remember also, one of the meanings of compound is “an enclosure, within which there is a residence or a factory”—or, perhaps, a prison or temple. Finally, a compound animal in zoological terminology refers to a composite of individual organisms, an enclosure of zoons, a company of critters infolded into one. Connected by Crittercam’s stolon—that is, the circulatory apparatus of its compounded visualizing practices—zoons are technologies, and technologies are zoons.*

*So, a compound is both a composite and an enclosure. In “Crittercam: Compound- ing Eyes in Naturecultures,” I am interested in querying both of these aspects of the early twenty-first-century composition made up of nonhuman marine animals, human marine scientists, a series of cameras, a motley of associated equipment, the National Geographic Society, a popular television nature show, its associated Web site, and sober publications in ocean science journals.*

(Haraway, 2008, p.250)



## Relacionalidade (Queering Nature)

O “natural” é masculino, escreve Morton num artigo onde traça um percurso para demonstrar a importância do contributo das teorias queer para o pensamento ecológico (Morton, 2010b). Diz ele que o “natural” é masculino e heterossexual, que existe por exclusão do outro, por comparação negativa, apesar da repetida invocação de imagens de uma “Mãe Natureza”. Um dos contributos principais das teorias queer para a ecologia será a valorização da intimidade, da possibilidade de mistura e inclusão. Em Morton, esta intimidade é relacional e difere da ideia de pertença holística.

*Ecological humiliation spawns a politicized intimacy with other beings. This intimacy is a polymorphously perverse belonging (and longing) that doesn't fit in a straight box—an intimacy well described by queer theory when it argues that sexuality is never a case of a norm versus its pathological variants. Such intimacy necessitates thinking and practicing weakness rather than mastery, fragmentariness rather than holism, and deconstructive tentativeness rather than aggressive assertion, multiplying differences, growing up through the concrete of reification. It's life, Jim—but not as we know it.*

(Morton, 2010b)

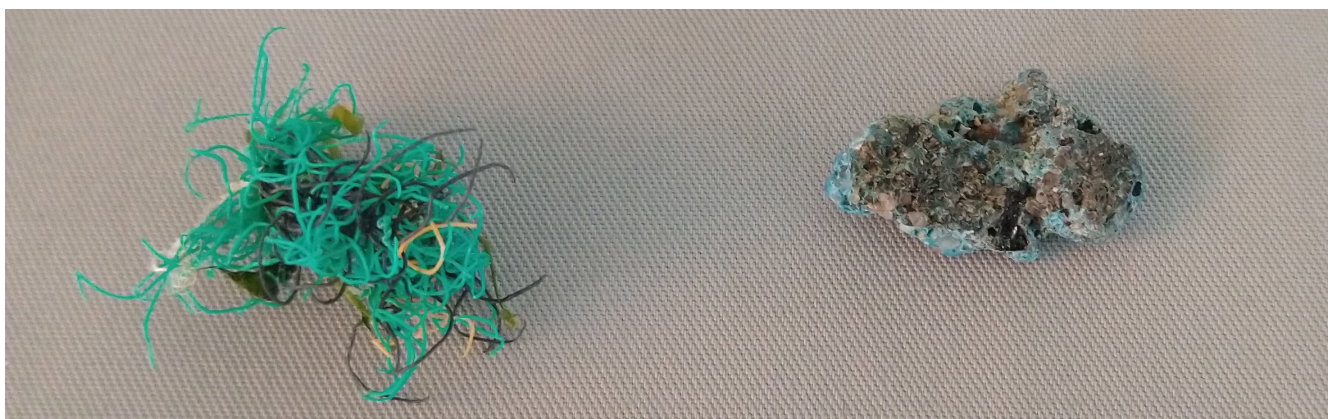


Fig. 223 Plástico e algas e Plastiglomerado. Recolhas na Praia do Rio Cortiço, 2017-2022.

Num artigo de 1997, Greta Gaard propõe o ampliação da teoria ecofeminista no sentido da sua *queerização* (Gaard, 1997). Esta seria a forma de ultrapassar a cultura do pensamento a partir de dualismos, quebrando as fronteiras e abrindo campo à mistura, em contínuo e igualdade.

## Geologia

*To call ourselves geological agents is to attribute to us a force on the same scale as that released at other times when there has been a mass extinction of species. We seem to be currently going through that kind of a period.*

(Chakrabarty, 2009, p.207)

Para Dipesh Chakrabarty, a antropogenia da explicação das alterações climáticas significa o colapso da distinção humanista entre história natural e história humana. No artigo *The Climate of History* (Chakrabarty, 2009), Chakrabarty traça uma história da relação entre a História, as histórias das ações humanas e a história natural.

Partindo da discussão de um ensaio de Croce no final do Século XIX e da sua leitura por R. G. Collingwood (publicada em 1946), Chakrabarty resume as posições dos idealistas: a natureza só tem uma história na medida em que esta se manifestar como consequência de ação intencional humana.

*Both Croce and Collingwood would thus enfold human history and nature, to the extent that the latter could be said to have history, into purposive human action. What exists beyond that does not "exist" because it does not exist for humans in any meaningful sense.*

(Chakrabarty, 2009, p.203)

No Século XX, posições mais materialistas continuaram a argumentar sobre a separação das histórias humana e da natureza. Chakrabarty refere a questão das velocidades dos acontecimentos na filosofia Marxista, dando o exemplo de uma descrição por José Estaline de 1938. Para Estaline, a sociedade desenvolvia-se aceleradamente e o ambiente geográfico demoraria milhares de anos nas suas mudanças. Estas mudanças, seriam tão lentas que não teriam influência determinante na história da humanidade.

No final dos anos quarenta do Século XX, Fernand Braudel escreve o seu livro *Mediterranean* e, diz Chakrabarty, que o autor se posiciona contra os historiadores que escrevem sobre o ambiente atribuindo-lhe o papel de pano de fundo, um cenário (passivo e silencioso) no qual decorrem as

narrativas históricas. Braudel propunha que a natureza desempenhava um papel ativo e que influenciava e moldava as ações humanas.

Há uma enorme diferença entre as propostas destes autores, as primeiras, escritas antes da segunda metade do Século XX, quando o clima e os efeitos humanos parecem ainda não estar implicados, e as posteriores quando os cientistas começam a identificar as alterações climáticas, a aceleração das transformações ambientais, como consequência da atividade humana no planeta. Já não se trata de uma simples questão da relação interativa entre o humano (como agente biológico) e a natureza, mas da questão, mais difícil de compreender, do humano como agente geológico.

# Práticas

## Alan Sonfist: *Time Landscape*



Fig. 224 Alan Sonfist, *Greenwich Village Time Landscape* (1978-ongoing), *Ancient Forest of New York Recreated*.

*Increasingly we come to understand our dependency on nature, the concept of community expands to include non-human elements. Civic monuments, then, should honor and celebrate the life and acts of the total community, the human ecosystem, including natural phenomena. Especially within the city, public monuments should recapture and revitalize the history of the natural environment at that location.*

(Sonfist, 1996, p.545)

A história e a história natural são interdependentes. Em 1965 Alan Sonfist começou a projetar um monumento aos fenômenos naturais na forma de um jardim retangular num terreno em pleno bairro de Greenwich Village em Manhattan.

A ideia central que Sonfist tinha para a sua *Time Landscape* era reconstituir a floresta autóctone tal como havia sido encontrada pelos colonos holandeses no momento do seu primeiro desembarque em Manhattan. O artista estudou os mapas, levantamentos e diários holandeses do Século XVI, e consultou botânicos e historiadores para replicar a flora pré-colonial (Weintraub, 2012).



O artista, acompanhado pelo arquiteto Charles Libby e pelo botânico Larry Perdue (“Alan Sonfist: Time Landscape | About the Exhibition”, 1978) fizeram a reconstrução deste retângulo de floresta, que funciona como um museu/monumento vivo. O jardim existe num terreno fechado e separado, parece indicar um corte temporal, mantém-se a ideia de alienação, mas agora está dentro da cidade. Este monumento ao passado vegetal pré-colonial remete para a ideia de jardim/paraíso, o lugar puro antes do contacto humano que se perdeu e que o artista quer recuperar.

Sonfist defendia que se erguessem monumentos à história do ar não-poluído, e as migrações animais deveriam ser consideradas eventos públicos. A arte pública dever-se-ia dedicar não só às atividades humanas, mas também aos fenómenos naturais (Grande, 2004). No ensaio de 1968, *Natural Phenomena as Public Monuments*, escreve:

*Increasingly, as we come to understand our dependence on nature, the concept of community expands to include non-human elements. Civic monuments, then, should honor and celebrate the life and acts of the total community, the human ecosystem, including natural phenomena. Especially within the city, public monuments should recapture and revitalize the history of the natural environment at the location. As in war monuments that record the life and death of soldiers, the life and death of natural phenomena such as rivers, springs, and natural outcroppings need to be remembered. Public art can be a reminder that the city was once a forest or a marsh.*

(Sonfist, 1996)

## Olafur Eliasson: *Life*

Dentro e Fora



Fig. 225 Olafur Eliasson, *Life*, 2021. Instalação na Fondation Beyeler, fotografia de Mark Niedermann.

*I see Life as a naturalcultural landscape. Natureculture is a term coined by feminist, scientist, and author Donna Haraway, and I think we're at a point where we're finally realizing that culture and nature are inseparable – in fact, they always were. In my part of the world, we used to think that we humans were exceptional – success was achieved when we placed ourselves above nature, in a role of power, using and shaping Earth to our liking. Now we have to work through the fact that we're a little less exceptional than we thought. We must make space for others.*

(Eliasson, 2021)

No verão de 2021, o atelier Olafur Eliasson inaugurou uma exposição com o título *Life*, na Fondation Beyeler em Basileia. Acompanho o trabalho do artista e do seu atelier desde os anos 90. A temática do trabalho interessa-me muito, ainda que por vezes me incomodem as grandes produções que utilizam demasiados recursos, como por exemplo as peças da série *Waterfall*. Estas instalações, que simulam quedas de água de forma artificial, foram iniciadas nos anos 1990, ainda em escalas modestas. Em 2016, a queda de água montada no jardim do palácio de Versailles atingia proporções gigantescas.

Em *Life* as paredes do edifício da Fondation Beyeler foram removidas abrindo o espaço interior da instituição para o jardim. O artista quebrou a separação entre espaço interior e exterior. O espaço arquitetônico foi inundado por uma água tingida com um corante verde elétrico, não tóxico, e foram introduzidas espécies vegetais aquáticas.

Em 1976 Brian O'Doherty publicou *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* onde analisa a história da ideologia do espaço expositivo:

A gallery is constructed along laws as rigorous as those for building a medieval church. The outside world must not come in, so windows are usually sealed off. Walls are painted white. The ceiling becomes the source of light. The wooden floor is polished so that you click along clinically, or carpeted so that you pad soundlessly, resting the feet while the eyes have at the wall. The art is free, as the saying used to go, "to take on its own life." The discreet desk may be the only piece of furniture. In this context a standing ash-tray becomes almost a sacred object, just as the firehose in a modern museum looks not like a firehose but an aesthetic conundrum. Modernism's transposition of perception from life to formal values is complete. This, of course, is one of modernism's fatal diseases.

Unshadowed, white, clean, artificial – the space is devoted to the technology of aesthetics. Works of art are mounted, hung, scattered for study. Their ungrubby surfaces are untouched by time and its vicissitude. Art exists in a kind of eternity of display, and though there is lots of "period" (late modern), there is no time.

(O'Doherty, 1986, p.15)

Para quem não pôde visitar a exposição presencialmente, a fundação e o Eliasson Studio propicia versões virtuais e explicativas do projeto que continuam disponíveis online: [life.fondationbeyeler.ch/en/](http://life.fondationbeyeler.ch/en/). A apresentação da exposição virtual é acompanhada por um texto do artista, assim como de uma apresentação oral em vídeo editado com efeitos especiais coloridos. O autor afirma que esta obra funciona como um modelo de paisagem onde o humano e o não-humano podem conviver. Convida à experiência total e sensorial, múltipla, não só visual, com espécies introduzidas (artificialmente pelo artista) e outras que, inevitavelmente, se juntarão.

A arquitetura contemporânea utiliza materiais e tecnologias de construção que investem no isolamento entre o interior e o exterior e, geralmente, as instituições artísticas caracterizam-se pela limpeza e brancura das suas paredes. A inundação do espaço com estes elementos vivos em diálogo com o "cubo branco", assim como a tecnologia necessária à montagem e à abertura do museu ao espaço exterior do jardim (jardim este também cultivado e domesticado) abre questões pertinentes em torno das ideias de diluição da fronteira entre interior e exterior, do lugar do humano (dentro) e da vida não-humana (lá fora), e a noção de que o interior do museu é um lugar de exclusão do outro. Olafur Eliasson propõe aqui um espaço de inclusão e de troca de ar, água, vida e de coabitação interespecies.

## Hans Haacke: *Rhine-Water Purification Plant*

Sistemas



Fig. 226 Hans Haacke, *Rhine Water Purification Plant*, 1972. Vista no Museum Haus Lange, Krefeld.

Gregory Bateson, autor de *Steps to an Ecology of Mind*, 1972, via a ecologia como um sistema simultaneamente natural, social e tecnológico. A saúde de um sistema dependeria de um sistema complexo e flexível, suscetível à mudança, num ambiente natural-cultural. Neste complexo sistema, a civilização humana poderia provocar desequilíbrios ambientais que seriam estabilizados *naturalmente*, mas só até certo ponto. Se o desequilíbrio é desmesurado não se pode confiar na *natureza* para corrigir os estragos (Bateson, 1972). Demos aponta falhas na teoria de Bateson, nomeadamente a sua insistência numa visão antropocêntrica e na noção nostálgica de um equilíbrio passado ao qual é desejável regressar (Demos, 2016).

No entanto, esta ideia inspirou algumas práticas artísticas nos anos setenta, como é o caso de Hans Haacke, que criou instalações nas quais produzia sistemas que interligavam ecologias biológicas, tecnológicas, sociais e políticas (Demos, 2016).



*Rhine-Water Purification Plant*, de Hans Haacke, é um modelo biotecnológico de restauro instalado no Museu Haus Lange em Krefeld, na Alemanha, em 1972. O museu, localizado junto ao rio Reno, fica próximo de um coletor de esgotos responsável pela contaminação das águas fluviais. Haacke usou uma bomba adaptada para extrair a água poluída do rio que canalizava para dentro de museu, as águas turvas e poluídas eram despejadas em garrafas de vidro grandes e, seguidamente, a água passava por um sistema de filtragem. A água limpa era conduzida para um grande aquário com peixinhos vivos e saudáveis, e a restante era canalizada para um sistema de rega no jardim, visível da janela da sala de exposições. Os visitantes podiam ver o problema e a solução ao mesmo tempo. Os sistemas sociais que estavam integrados neste trabalho incluíam os responsáveis e os empregados pelo tratamento dado aos esgotos despejados no rio, a equipa do museu e a autarquia que financiava o museu. Haacke tornava visível todas as entidades responsáveis pela gestão deste sistema, incluindo o próprio museu (Weintraub, 2012). A instalação *Rhine-Water Purification Plant* serviu para demonstrar que era possível descontaminar e, de forma visível, reverter o processo poluente restaurando um sistema aquífero.

## Mark Dion: *Neukom Vivarium*

O artista-cientista



Fig. 227 Mark Dion, *Neukom Vivarium*, 2004-06, instalação, estufa, Seattle Art Museum.

*Neukom Vivarium* é uma instalação do artista Mark Dion. Dion recolheu uma árvore gigante da família das coníferas em decomposição e construiu um viveiro à sua medida — uma estufa com vinte e cinco metros de comprimento — no Olympic Sculpture Park em Seattle, Washington. O artista colocou a árvore morta numa estrutura em forma de tanque ou canteiro dentro da estufa e procurou recriar o ambiente florestal onde tinha encontrado a árvore: um sistema elaborado de irrigação e drenagem, luz artificial, uma cama de húmus, solo e folhagem. Ainda que a árvore estivesse morta, a sua decomposição era fonte de alimento para uma série de organismos, insetos, pequenos animais, fungos, formas de vida vegetal e microrganismos ajudados pela manutenção e cuidados que se assemelham a uma unidade de saúde hospitalar. (Dion, 2006; Boetzkes, 2010)

Aos visitantes desta instalação permanente são fornecidas lupas, que estão dentro de um armário projetado pelo artista, para que possam observar os elementos vivos que habitam o tronco em decomposição. Azulejos

azuis e brancos foram o exterior do canteiro e são pintados com desenhos que funcionam como um guia de campo para identificar bactérias, fungos, líquenes, plantas e insetos (“Museum”, 2006).

## Natalie Jeremijenko: *UP\_2\_U: Moth Cinema*

Cine Interespécies



Fig. 228, 229 Natalie Jeremijenko, *UP\_2\_U: Moth Cinema*, 2012, instalação ao ar livre com projeção. Tela de malha, luzes, plantas que atraem borboletas noturnas. Socrates Sculpture Park, LIC, Nova Iorque.

Natalie Jeremijenko, artista, engenheira e investigadora, projeta sistemas que apresenta como soluções que funcionam no sentido de melhorar a saúde ambiental dos ecossistemas. Utilizando práticas participativas, a artista-engenheira criou a peça *UP\_2\_U: Moth Cinema*.

A instalação que foi apresentada no Socrates Sculpture Park em Long Island City, Nova Iorque, em 2012, era composta por uma tela de projeção de cinema suspensa numa estrutura no meio do relvado do parque de escultura. À frente da tela, Jeremijenko plantou uma parcela com espécies escolhidas para atrair borboletas noturnas. Ao pôr do sol, um feixe de luz ilumina as plantas introduzidas que atraem as borboletas com sucesso. As suas sombras projetam-se espetacularmente na tela iluminada, todas as noites representam os seus dramas de amor, sobrevivência e sedução interespécies (“Natalie Jeremijenko”, 2012).

*Moth Cinema displays and amplifies the presence of moths, and our success in creating healthy habitat for their benefit, and ultimately ours. Moths are valuable pollinators that provide critical connections in our networked urban ecology. The habitat, containing tasty provisions, host and nectar plants, demonstrates an alternative to the moth-hostile light-polluted urban environments we have created.*

*These Socratic moth celebrities become leading lights guiding us towards a healthy and bio diverse urban ecosystem – one upon which our own health critically depends.*

(Jeremijenko, 2012)

## **Christine e Margaret Wertheim: *The Hyperbolic Crochet Coral Reef Project***

Fazer com/ Sympoiesis



Fig. 230 Margaret & Christine Wertheim © the Institute for Figuring.

Ver mais imagens em: <https://www.margaretwertheim.com/crochet-coral-reef>

*Sympoiesis* é o termo cunhado por Donna Haraway para significar *fazer-com* (*making-with*). A palavra implica que nada é autopoietico, que nada e nenhum ser se organiza a si próprio numa rede fechada. *Sympoiesis* é a palavra indicada para descrever sistemas complexos, dinâmicos e responsivos: os habitantes terrestres nunca estão sozinhos, estão sempre em relação (Haraway, 2016).



O Institute for Figuring em Los Angeles foi fundado por Margaret Wertheim, artista e matemática, e Christine Wertheim, artista e poeta. As duas irmãs fundaram a instituição onde investigam a manifestação de figuras e tecnologias de figuração que os humanos desenvolveram ao longo dos tempos. Da física dos flocos de neve e da geometria hiperbólica das lesmas do mar à matemática das dobras de papel e dos modelos gráficos da mente humana, o Instituto debruça-se sobre uma ecologia complexa de figuras (Wertheim, 2003-2021; “The Institute for Figuring,” 2003–2018).

Em 1997, a matemática Daina Taimina, da Cornell University, percebeu que, se fizesse uma fila em croché e lhe fosse adicionando pontos num padrão repetitivo preciso, poderia criar modelos tridimensionais de geometria hiperbólica (Cohen, 2008). Apropriando-se desta ideia do trabalho de Taimina, as artistas do Institute for Figuring começaram a desenvolver uma multiplicidade de formas volumétricas que representam corais, esponjas e outros seres vivos e semivivos que povoam os grandes recifes de coral. Esta é a base de *Crochet Coral Reef Project*, uma chamada de atenção para a morte dos recifes de coral da grande barreira de coral australiana e a poluição dos oceanos por plásticos. É um trabalho feito em croché, que cresce lentamente e, como os seres orgânicos que representa, precisa de tempo para se desenvolver, laçada a laçada. A obra tem um núcleo principal elaborado pelas duas artistas e, a partir de 2007, o coletivo alarga o projeto convocando a participação de comunidades diversas pelo mundo. Em 2020 o *Crochet Coral Reef* contava com quarenta projetos satélite em lugares distintos do planeta e os grupos participantes são constituídos maioritariamente por mulheres.

Donna Haraway diz que o *Crochet Coral Reef*, ao entrelaçar matemática, biologia marinha, ativismo ambiental, consciência ecológica, manualidades normalmente feitas por mulheres, arte têxtil, dispositivo museológico e práticas comunitárias, é um exemplo do *fazer com* (em conjunto, *making-with* ou *Sympoiesis*). Esta é uma ação coletiva na qual participantes humanos e não-humanos colaboram e cultivam uma capacidade de resposta à

crise climática e à poluição tóxica — a que Haraway chama *response-ability* (capacidade-resposta) (Haraway, 2016).

Segundo Margaret Wertheim, o projeto tem vindo a crescer exponencial e organicamente e passou a *ter vida própria*. As formas de geometria hiperbólica nos modelos de croché crescem em número e em diversidade pois cada artesã parte de um modelo de construção inicial e é livre de introduzir desvios que transformam a configuração final dos objetos (Wertheim, 2009).

## Baltazar Torres: *The Last Window*

A Invisibilidade



Fig. 231 e 232 Baltazar Torres, *The Last Window*, 2003. Cortesia do artista.

*It is enough to see the natural world to which my mind is connected: green grass and trees, the sighing of the breeze, the rising of the sun ... can one really imagine that all this will be disturbed? You talk about the ozone hole—but no matter how much I look into the sky, I don't see it—all I see is the sky, blue or grey!*  
(Žižek, 2009)

*You can see weather, but not climate, in the same way that you can't see momentum but you can see velocity. Climate is a derivative of weather. Very powerful computers using terabytes of RAM can barely model climate.*  
(Morton, 2010, p.99)

Slavoj Zizek : This is where we should start feeling at home. Part of our daily perception of reality is that this

[points to garbage]

Slavoj Zizek : disappears from our world. When you go to the toilet, shit disappears. You flush it. Of course, rationally, you know it's there, in canalization and so on, but at a certain level of your most elementary experience, it disappears from your world. But, the problem is, that trash doesn't disappear. I think ecology, the way we approach ecological problematic is maybe the crucial field of ideology today.

(Taylor, 2008)

Heather Davis e Etienne Turpin, em a *Art in the Anthropocene* de 2015, argumentam que o Antropoceno é, principalmente, um fenômeno sensorial associado à experiência de viver num mundo cada vez mais tóxico e em devastação (Davis, 2015). Segundo os autores, e em concordância com Anna Tsing, o Antropoceno é visto como o lugar da experiência de um mundo estragado.

A obra *The Last Window*, de Baltazar Torres, mostra de forma visual e muito direta a acumulação de lixo necessária ao sustento do belo apartamento de traços limpos e despojados. Expressa a ideia de que não há *lá fora*, de que teremos que conviver com o lixo que produzimos. Todos os dias o nosso lixo é recolhido durante a noite e desaparece enquanto dormimos. É uma política que permite que o cidadão comum possa consumir sem se preocupar com a pós-vida das embalagens e outros desperdícios. As instalações e as esculturas de Baltazar Torres carregam o peso e a ideia desta experiência de viver num mundo estragado, de que fala Tsing.

## Alfredo Jaar: *Geography = War*

Dentro e fora



Fig. 233 Alfredo Jaar, *Geography=War*, 1990, 12 transparências em 6 caixas de luz com 6 espelhos.  
Whitney Museum of American Art, Nova Iorque.

O artista Alfredo Jaar quis tornar visível a viagem dos desperdícios tóxicos dos países ocidentais. No final dos anos 1980, na obra *Geography = War*, Jaar utiliza a projeção de Peters para representar o mapa do globo. Não há uma forma exata de representar o território da esfera do globo no plano bidimensional. A representação mais comum, o mapa com a projeção cilíndrica criada por Mercator em 1569, foi desenvolvido na época da expansão marítima e dava particular atenção aos ângulos e formas, funcionando como uma boa ferramenta de navegação nas rotas favorecidas pelos marinheiros europeus, em detrimento da proporcionalidade das áreas representadas. Este tipo de projeção aumenta o tamanho dos territórios que se afastam do equador. Alfredo Jaar escolhe representar o mapa usando a projeção Gall-Peters. Esta é uma projeção que foi apresentada por Arno Peters como invenção sua, embora tenha existido uma representação idêntica desenhada por Janes Gall no século XIX. Esta projeção será mais fiel na representação de áreas em termos relativos (Sterbenz, 2013). O mapa com a projeção Gall-Peters mostra como a massa terrestre do Sul é duas vezes maiores do que a do Norte. O argumento de Peters é que a utilização da projeção de Mercator é ideologicamente enviesada, prejudicando a percepção da dimensão física dos países do Sul Global.



Neste mapa desenhado sobre uma caixa de luz, Jaar traça a rota utilizada pela indústria Italiana que transportava via marítima lixo tóxico em barris para depositar em Koko, na costa da Nigéria.

## **Maria Thereza Alves: *Seeds of Change: New York—A Botany of Colonization***

Naturecultures

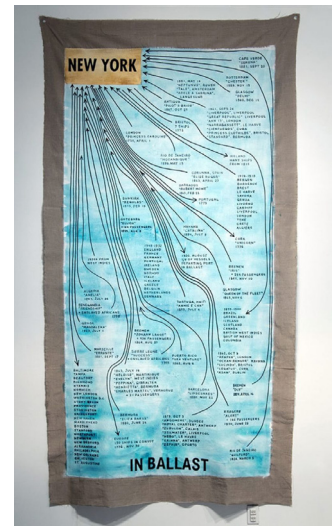


Fig. 234 Maria Thereza Alves, *Seeds of Change: New York—A Botany of Colonization*, Vera List Center/Sheila C. Johnson Design Center, The New School, 2017.

Fig. 235 *In Ballast: To and From New York*, 2017. Linho, acrílico, 292x155 cm.

Na década de 1990, a artista Maria Thereza Alves iniciou uma investigação focada no balastro depositado em portos europeus. O balastro, composto de matérias sem valor comercial como pedras ou gravilha, é usado como carga para ajudar na navegação de navios quando não carregam mercadorias. Sem compreender muito bem o que estava a procurar, Alves descobriu um texto de Guillaume Daudin com título *Profitability of Slave and Long-Distance Trading in Context: The Case of Eighteenth-Century France*. Na descrição, encontrou um pormenor raramente mencionado:

*Slave cargoes were more valuable than colonial goods cargo. A single slave cargo required four to six direct trade operations with the West Indies to remit its income*

*in colonial goods." It appears that the slave trade resulted in a great deal of ballast crossing the Atlantic to homeports in Europe. There was so much ballast coming into Liverpool, for example, that it was used as construction material, and ballast flora still grows in the streets and roads. This evidence positions ballast flora as witness to the slave trade.*

(Hill, 2020)

Maria Thereza Alves interessa-se pelas viagens que as sementes fazem misturadas em balastro e que acabam depositadas em lugares distantes da sua origem. O comércio transatlântico (de escravos e não só) durante o colonialismo causou uma necessidade de transportar enormes quantidades de balastro entre as costas do triângulo definido pelos continentes Africano, Europeu e Americano. Esta rota marítima triangular resultou em enormes migrações de espécies botânicas entre África, as Américas e a Europa. Em 1999, Alves intitulou este projeto como *Seeds of Change* e desenvolveu peças e exposições em várias cidades como Marselha, Reposaari, Dunkirk, Exeter, Liverpool, Bristol e, em 2018, Nova Iorque.

A artista encontrou documentação histórica que indicava que a cidade de Nova Iorque teria recebido enormes quantidades de balastro contendo uma grande profusão de sementes europeias até meados do Século XX (Alves, 2021). Este novo dado permitia a Alves trabalhar sobre a ligação entre as viagens e transações mercantis do período colonial e as viagens das espécies botânicas que atravessavam o Atlântico entre a Europa, África e as Américas. As sementes podem permanecer no solo durante centenas de anos até terem as condições necessárias para germinar, e assim, Maria Thereza Alves recolheu amostras de solo ao largo de cidades portuárias nos lugares onde o balastro terá sido despejado. A partir destas amostras Alves consegue germinar sementes e de seguida consulta botânicos e historiadores para identificar as espécies vegetais. As plantas ajardinadas, e dispostas em caixas equipadas com sistemas de rega e acondicionamento, crescem em lugares diversos. Alves tinha ganho o Vera List Center Prize for Art and Politics, e apresentou a primeira instalação na Aronson Galleries, parte da New School, que por sua vez promove o prémio. De seguida, apresentou, em espaços exteriores como a Manhattan's High Line, um jar-

dim desenhado sobre uma linha de comboio desativada, em Brooklyn no Pioneer Works e no Weeksville Heritage Center (Aima, 2018).

Em *Seeds of Change – New York – A Botany of Colonization*, Alves aponta para a ideia da colonização do solo indígena nova-iorquino pela flora europeia que acontece de forma não intencional. O solo de Nova Iorque, na sua mistura e cruzamento de espécies botânicas deslocadas pode ser lida como uma natureza-cultura (natureculture).

*Hundreds of thousands of tons of ballast arrived in New York City each month. Take June 30, 1900, when 7,584,000 tons of ballast reached the city's ports from a range of destinations — Colombia, various Caribbean islands, Venezuela, British Guyana, the "Chinese Empire," the Dutch East Indies, Japan, and the British Cape Colony in today's South Africa.*

*Accumulations and processes between different beings including the land make a place specific. Earth itself becomes a witness and provides testimony of the multispecies relationship of "place-making." Architect Charlie Hailey observes that, "... ballast collapses distance: how else can we reckon thousands of miles of geography, terrain, city-states, nations, and natures?"*

(Aima, 2018)

O processo de recolha de vestígios de balastro em Nova Iorque revelou-se complexo, pois a construção é densa e compacta. Toda a região foi transformada radicalmente durante os primeiros séculos de colonização: rios e pântanos foram preenchidos com balastro ou terra, cursos de água e lagos drenados ou tapados. Alves descreve a violência exercida sobre a paisagem na forma como esta foi transformada, aplanadas as suas especificidades e subtilezas. O exercício de olhar as sementes do balastro e a sua viagem é também um ato de reconhecimento da colonização do solo e das suas implicações.

## Barbara Kruger: *We Won't Play Nature to Your Culture*

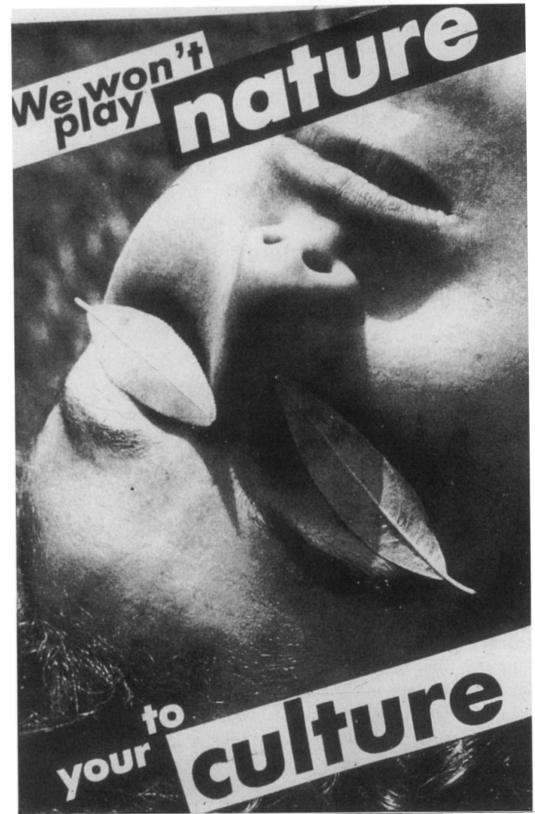


Fig. 236 Barbara Kruger, *Untitled* ("We Won't Play Nature to Your Culture"), 1983, impressão fotográfica.

Na fotomontagem de Barbara Kruger, *We Won't Play Nature to Your Culture*, a imagem do rosto de uma mulher em posição invertida, com os olhos tapados por duas folhas assemelha-se a uma paisagem numa ocultação que parece querer retirar subjetividade ao corpo fotografado. A fotografia incorpora a imagem estereotipada da mulher sem agência enquanto o texto contradiz a passividade sugerida. As palavras indicam uma crítica à associação das mulheres à natureza, a sua exclusão do discurso cultural, justificada pela biologia de forma duvidosa, presente na cultura e sociedade patriarcal. Kruger posiciona-se contra uma cultura que manipula a mulher confinando-a ao papel de natureza numa abordagem essencialista (Kamimura, 1987). A imagem sugere uma forma paródica e consciente que troça da associação mulher/natureza, declarando verbalmente que nós (we) não representaremos o papel de natureza (elo fraco e dominado) pela cultura e pelo patriarcado. Satcey Alaimo analisa esta postura, no contex-



to pós-moderno, que se distancia das posições feministas que defendem que a emancipação da mulher implica a rejeição da sua condição corporal/emocional/natural, e que se quer mais próxima do masculino/cultura/razão (Alaimo, 2000).

O tom humorístico da representação da mulher de olhos tapados por duas folhas sugere que este olhar crítico a aproxima das correntes feministas e ecofeministas que propõem a eliminação dos dualismos e uma maior fluidez: as mulheres podem estar mais próximas da natureza e a natureza pode estar mais próxima da mente (Plumwood, 2003).

## Alberto Carneiro: Os Quatro Elementos

Separação



Fig. 237 Alberto Carneiro, *Os quatro elementos*, 1969-70, ferro, plástico, fotografia, elementos naturais.  
Vista da instalação no Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, 2001.

(..) artificial é o natural do homem, a sua verdadeira natureza.  
(Carneiro, 2001, p.179)

Alberto Carneiro terá sido o primeiro artista português a fazer uso do termo arte ecológica. Carneiro escreveu *Notas para um manifesto de arte ecológica* entre 1968 e 1972 enquanto estava no Reino Unido a estudar. O termo arte ecológica está relacionado com o passado do artista no meio rural perto da cidade do Porto e evoca a ideia de um desejo de regresso a uma experiência física/corporal do espaço rural/natural. João Fernandes diz que a proposta de manifesto fala de um programa relacional com enfoque na ideia de *autenticidade* na relação corpo/natureza, e cita o artista: “A natureza recriada à nossa imagem e semelhança: nós dentro dela e ela polarizadora dos nossos sentimentos estéticos” (Fernandes, 2001). Este programa relacional que João Fernandes refere indica a separação do artista

(sujeito) da natureza (objeto): será a arte a fazer a ponte entre estes dois polos, e o espectador o intérprete.

A relação que o artista estabelece com o conceito de natureza vai sofrendo algumas alterações, parecendo querer significar ângulos diferentes ao longo dos anos, e dos desenvolvimentos das obras e dos escritos do próprio artista.

Em Carneiro, a natureza aparece como material, um objeto a ser transformado pelo artista naquilo a que ele chama *segunda natureza*: a arte. Numa conversa com João Fernandes na Porta 33, Funchal em 2003, Carneiro diz que “Corpo e Natureza são a mesma coisa” (Sardo, 2017). Esta ideia de comunhão não deixa de ser reveladora de uma visão antropocêntrica: o corpo é central no pensamento e na obra de Carneiro, como podemos ler neste excerto escrito no início dos anos oitenta:

*O corpo (na unidade da sua realização: físico, mental e subtil) é a unidade de tudo, centro do universo do seu ser. É pelo seu centro que sempre saímos para a viagem no cosmos. O corpo é ele mesmo a mandala: estruturado como está para fazer a síntese de cada coisa e de tudo – o ser pelo estar ausente e sempre presente, fragmentário e uno no seu caminhar e no seu devir. A mandala é a figura dessa síntese do corpo, lugar da realização do seu ser como cosmos...*  
(Pereira, 2001, p.249)

A ideia de natureza nas obras de Alberto Carneiro é vista como separada do humano: “O que resulta essencial nos seus trabalhos é o modo no qual a ação na natureza permite construir e formar uma ideia de homem mais plena em fusão e em contraste com ela.” (Olmo, 2001, p. 129).

Santiago B. Olmo aponta para a ideia de que a arte ecológica de Carneiro procura um aprofundamento do conceito de natureza seguindo o modelo renascentista da natureza como livro aberto, uma relação entre micro e macrocosmos com a arte a cumprir a função de conectora entre as duas (Olmo, 2001).

- A peça “Os quatro elementos” é mais uma vez composta por um cubo com dois metros. Trata-se da primeira obra em que se introduz a fotografia a Preto e branco para criar distanciamento em relação ao natural.

- Eu sempre trabalho a natureza, mas sempre digo que transformo a natureza em qualquer outra coisa. A natureza está sempre a cumprir e a produzir significado.  
(Rama, 2013, p.489)

Um desenho no espaço, um cubo com arestas de ferro que parece separar um volume de ar cúbico do seu exterior. O cubo tem 200 cm de aresta: a dimensão de um corpo humano de braços abertos. O seu espaço interior está por sua vez dividido por uma parede vertical em plástico que serve de suporte a imagens fotográficas a preto e branco. No chão, quatro caixas dispostas na diagonal contêm elementos *naturais* (uma árvore, água, terra e carvão). As fotografias dispostas no plano vertical e na diagonal

descrevem situações onde os elementos (metafóricos dos quatro: água, terra, fogo e ar) existem (um jardim, no mar, etc). As fotografias são a preto e branco para serem afirmativamente arte separada e diferente de natureza. Separa-se a natureza da cultura. Os elementos orgânicos espalham-se pelo chão e a arte (a fotografia tirada e manipulada pelo artista) ergue-se na vertical, fechada em manga plástica.



## Conclusão

Quando partilho que estou a escrever uma tese que parte do meu próprio trabalho artístico confronto-me com reações diversas. A mais frequente é de suspeição e o argumento de que um artista não tem a distância necessária para escrever sobre o seu próprio trabalho. Esta ideia parece enunciar duas situações: a primeira sugere uma visão do artista romantizada que deve deixar para os outros o olhar crítico, de fora; a segunda ideia é a de que o sujeito, o investigador, deverá aplicar um método científico, deve estudar um objeto que está fora dele, e só essa separação pode proporcionar condições para uma análise objetiva.

O problema destas duas premissas vem ao encontro de assuntos caros a esta investigação. Uma visão do mundo através de pares dualísticos opostos e separados racional/emocional, dentro/fora, implica a impossibilidade de um território de encontro, mistura, relação e contaminação. A ideia da possibilidade de um olhar objetivo está associada à ideia de que é possível um olhar neutro e livre de subjetividade. O olhar neutro seria superior, racional e estaria tão longe quanto possível do objeto para o poder estudar de fora.

Desde o princípio deste trabalho de investigação que entendi que o meu olhar não poderia ser objetivo. A memória é falível e o passado imbrica-se no presente numa relação que altera ambos. Tendo em conta estas particularidades, o exercício de escrita revelou-se frutuoso. *Escavei* na minha memória, o mais fundo possível, recorri a cadernos, agendas, onde encontrei registos de pensamentos, notas sobre os lugares, as vivências e o trabalho. Eu já sentia que a minha prática artística era permeável ao contexto, à vida, ao que se vai passando em meu redor. Também sabia que o meu trabalho tem um pensamento que começa sempre *no fazer*, para depois *pensar* e continuara *a fazer*. É um processo lento e contínuo, sem sobressaltos, penso eu. Desenhos que geram ideias que geram objetos.

Foi a partir do pensamento e escrita sobre a prática, os seus processos e as imagens das obras realizadas que fui identificando conceitos que vim a abordar na segunda parte, no capítulo Ideias. Aos poucos foi-se construindo um fio condutor no mapeamento de ideias em torno do que é a natureza/natural e na importância de repensar o conceito para pensar a crise ambiental. Encontrei propostas e autores e autoras que para mim se constituíram como novidade. Abriram-se novos caminhos, e no decorrer do trabalho apercebi-me que só conseguiria chegar ao princípio de uma investigação maior.

Foi através das leituras teóricas que encontrei ideias que transparecem em determinadas opções plásticas. A ideia de limite fluido entre as dicotomias natural/artificial, ou dentro/fora seja uma tenda, um livro ou a ideia de uma prótese que quer ser uma extensão do corpo.

Sempre tive dificuldade em identificar ligações entre o meu trabalho e o de outros artistas, sempre me senti um pouco isolada. As práticas artísticas mais ativistas sobre as questões ecológicas que possam convocar mais explicitamente ideias de natureza que me interessem e com as quais me identifique, adquirem formatos que se distanciam do fazer objetos, característico da minha prática. Tentei reunir aqui obras de artistas onde eu pudesse identificar com clareza questões levantadas nos capítulos anteriores. Gostaria de vir a ser mais inclusiva e mais diversa, até aqui o meu ponto de vista é eurocêntrico por condição. Neste contexto, as obras apresentadas falam da continuidade entre natureza e cultura, com a exceção da obra de Alberto Carneiro que, como referi anteriormente vê a natureza como separada do humano. Não queria deixar de pensar na obra do artista português que escreveu um manifesto por uma arte ecológica no final dos anos sessenta.

Entre as leituras teóricas, ideias, e da análise das obras plásticas que escolhi, que confirmaram as intuições (que trabalho visualmente) de que não existe separação entre natureza e cultura tenho de destacar as contribuições de Donna Haraway. A sua escrita é muito visual e por isso sinto uma

grande proximidade. Na minha perspetiva, as suas descrições e ilações são próximas e familiares às intenções que me levaram a produzir as peças da Série *Survival Systems* (Parte I-III), nas quais represento o equipamento tecnológico como extensão do corpo biológico, um paralelo inegável às descrições do ciborgue de Haraway: parte orgânico e parte máquina. Também na obra *Systema Naturæ* (Parte I-IV) representei corpos híbridos, vegetais e fabricados, que se apresentam como plantas-organismos-máquinas-artefactos muito na continuidade das ideias avançadas pela autora.

Expandindo este campo de argumentação e ampliando a possibilidade de um consenso em torno da ideia de que a separação humano/natureza resulta de uma perceção da natureza como outro, os contributos de Haraway, Val Plumwood, Timothy Morton e Carolyn Merchant foram substanciais para a consolidação teórica da minha pesquisa, dando-me a possibilidade de ancorar uma variedade de opções formais e conceptuais num corpo teórico no qual concorrem diversas disciplinas.

Num plano conceptual e político, estes autores confirmam as minhas preocupações e validam a atenção que sempre dediquei a estas questões, tornando claro que é precisamente através desta forma de distanciamento e polarização (a invenção do Outro) que os humanos se arrogam a autoridade e legitimidade de operar de forma violenta contra o planeta (e mesmo outros humanos), usando estratégias puramente extrativistas sobre aquilo que desconsideram como *recurso natural*. Este ponto vem também confirmar e reforçar a importância das ideias de natureza para pensar a ecologia. Haraway, Plumwood, Morton e T.J. Demos apontam para a necessidade de pensar de modo interseccional, ligando e pensando em conjunto questões sociais, de género, raciais e ambientais. As suas perspetivas são, inevitavelmente, contributos que interessam a uma investigação mais profunda no futuro.

O trabalho de escrita da Parte I desta tese, a reconstituição de contextos e do pensamento que me conduziram a cada projeto, ofereceu um novo caminho para o desenvolvimento do projeto *Biblioteca Natural*. Dei início

a novas coleções de livros a integrar a biblioteca. Cada coleção vai rever cada um dos projetos aqui trabalhados. A personagem da artista-cientista que tinha criado a partir de 2012 dá lugar à artista-arquivista. É uma forma de organizar visualmente a história desta viagem de uma maneira condensada.

Em Março de 2020, durante o estado de emergência com a crise pandémica Covid-19, as ruas ficaram vazias e as pessoas começaram a usar máscaras. As imagens fizeram-me recuar no tempo: regressei a 2001 e às ruas desertas de Nova Iorque depois do ataque às torres gémeas; revi os equipamentos de proteção facial que povoaram os meus desenhos entre 2003 e 2007. Pareceram-me imagens de uma atualidade assustadora.

Comecei a fazer cópias dos desenhos, em formato reduzido, recuperei estudos que não se efetivaram em obras acabadas no seu tempo. Encadernei-as seguindo o formato dos livros da Biblioteca Natural: livros de um fólio com encadernação revestida a tecido. As capas são agora mais coloridas, desenvolvi uma nova técnica para tingir tecidos para revestir as capas. Tinjo os tecidos de algodão com tinta acrílica e colo papel de arroz na retaguarda, tenho a possibilidade de criar uma paleta infinita. O conjunto de livros com as suas capas coloridas é um objeto cromaticamente estimulante. As novas coleções, iniciadas em 2020-21, têm como títulos: *A Montanha*, *Plantæ* e *Survival Systems*.



Fig. 238 e 239 Imagens do processo de tingimento dos tecidos de revestimento das capas dos livros da *Biblioteca Natural*.



A *Biblioteca Natural* parece querer transformar-se em arquivo, com livros que descrevem, copiam ou ilustram desenhos e instalações realizadas ao longo do meu percurso. É uma forma de organizar e sistematizar o pensamento através da realização de objetos. A Biblioteca existe sempre em processo, o projeto nunca estará terminado, e quase que o posso considerar a versão prática da primeira parte desta dissertação.

No sentido de continuar esta investigação, apresentei, em Novembro passado, uma proposta de criação de duas unidades curriculares nos cursos de Licenciatura e Mestrado em Artes Plásticas na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, onde leciono desde 2010. As disciplinas opcionais, de índole teórico-prática, funcionarão como um laboratório de leituras de autores que abordam as questões ecológicas e ambientais a par do desenvolvimento de propostas artísticas individuais em torno das mesmas problemáticas.

Finalmente, interessa pensar como é que as práticas artísticas com preocupações ecológicas poderão desempenhar um papel relevante (e político) no combate ao desequilíbrio ambiental. O artista Rasheed Araeen (2009) publicou o artigo *Ecoaesthetics: A Manifesto for the Twenty First Century*. Neste texto, Araeen pede aos artistas que parem de produzir objetos e abandonem os seus ateliers:

*Art must now go beyond the making of mere objects meant for art museums and/or to be sold as precious commodities in the art market. Only then can it enter the world of everyday life and the collective energy which is struggling not only to improve life itself but to save this planet from total destruction.*

(Araeen, 200, p.681)

No entanto, sou obrigada a defender vigorosamente aquilo que a minha prática e o meu estudo confirmam: fazer é também um modo de ver, os artistas visuais pensam e reconhecem o mundo através das suas construções, da manipulação dos meios e processos que produzem os seus objetos, pinturas, esculturas, performances, e todos os outros formatos possíveis. É este pensamento plástico que permite a visualização de novas

formas de organizar e perceber o nosso entorno. Para Haraway a ficção científica é fundamental para imaginar construções do mundo, e de modelos para o futuro (Haraway, 2020).

*We cannot make the future, however, without also thinking it. What then is the relation between thinking and making? To this, the theorist and the craftsman would give different answers. It is not that the former only thinks and the latter only makes, but that the one makes through thinking and the other thinks through making. The theorist does his thinking in his head, and only then applies the forms of thought to the substance of the material world. The way of the craftsman, by contrast, is to allow knowledge to grow from the crucible of our practical and observational engagements with the beings and things around us.*

(Ingold, 2013, p.6)

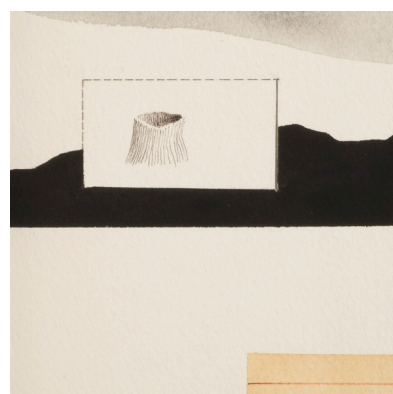
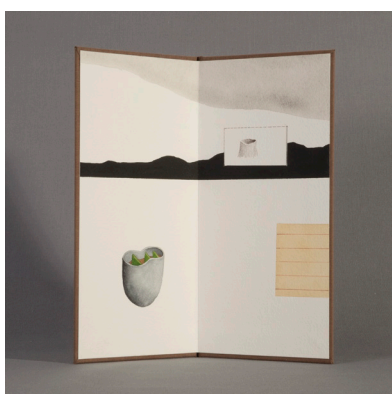


Fig. 240–242 *Biblioteca Natural – Col. A Montanha – Livro III*, 2021, 1 fôlio, aguarela, tinta acrílica sobre papel, capa dura com revestimento tecido, 26x14 cm.  
Fig. 243–245 *Biblioteca Natural – Col. A Montanha – Livro X*, 2021, 1 fôlio, aguarela, tinta acrílica e corte sobre papel, capa dura com revestimento tecido, 18,5x14 cm.  
Fig. 246–248 *Biblioteca Natural – Col. A Montanha – Livro XVII*, 2021, 1 fôlio, aguarela, tinta acrílica sobre papel, capa dura com revestimento tecido, 22,5x10,5 cm.



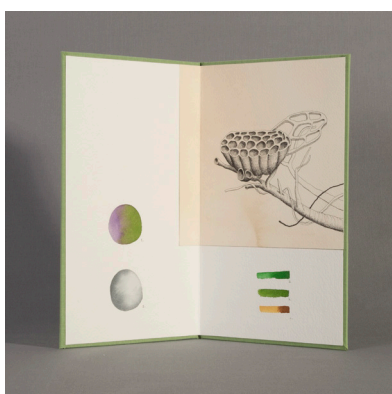
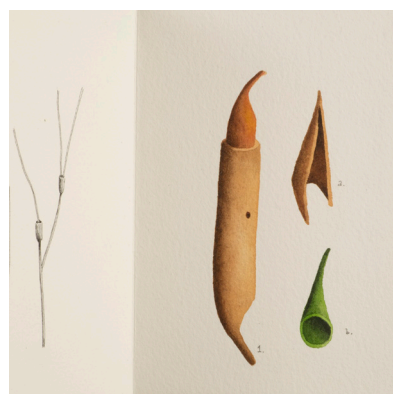
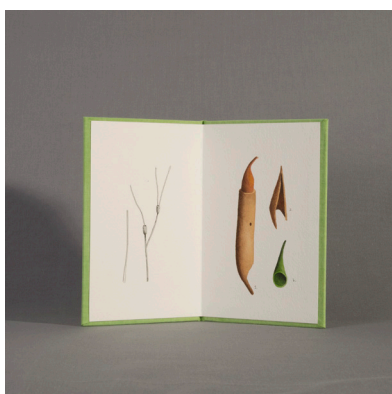


Fig. 249–251 *Biblioteca Natural – Col. Plantæ - Botânica XXI.a.*, 2021, 1 fôlio, aguarela, tinta acrílica sobre papel, capa dura com revestimento tecido, 16x13 cm.

Fig. 252–254 *Biblioteca Natural – Col. Plantæ - Botânica XXI.d.*, 2021, 1 fôlio, aguarela, tinta acrílica sobre papel, capa dura com revestimento tecido, 17x11 cm.

Fig. 255–257 *Biblioteca Natural – Col. Plantæ - Botânica XXI.e.*, 2021, 1 fôlio, aguarela, tinta acrílica sobre papel, capa dura com revestimento tecido, 25,5x14 cm.



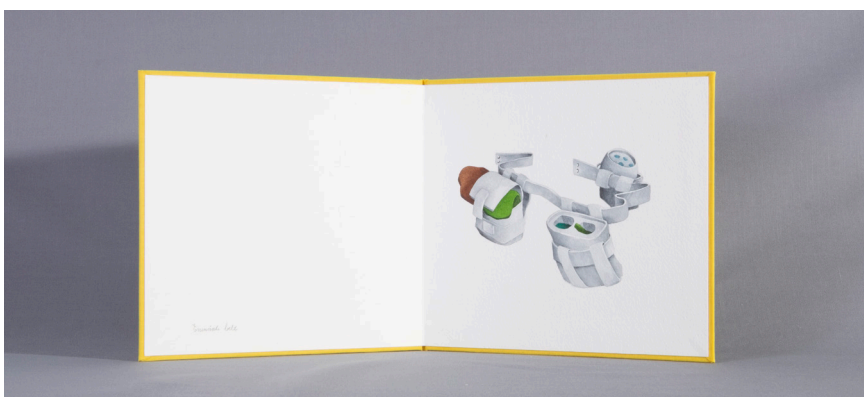


Fig. 258 *Biblioteca Natural – Survival Systems A.*, 2004-2021, 1 fólíu, aguarela sobre papel, capa dura com revestimento tecido, 19,5x15,5 cm.

Fig. 259 *Biblioteca Natural – Survival Systems A., Survival Systems B e Survival Systems C.*, 2004-2021, Imagem da exposição *Biblioteca Natural* na Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, Almada, 2021.

Fig. 260, 261 *Biblioteca Natural – Survival Systems C.*, 2005-2021, 1 fólíu, aguarela sobre papel, capa dura com revestimento tecido, 19,5x21,5 cm.

Fig. 262, 263 *Biblioteca Natural – Survival Systems B.*, 2004-2021, 1 fólíu, aguarela sobre papel, capa dura com revestimento tecido, 19,5x21 cm.

# Ligações externas

## Websites

Website: [www.catarinaleitao.net](http://www.catarinaleitao.net)

Website da Biblioteca Natural: [bibliotecanatural.catarinaleitao.net/](http://bibliotecanatural.catarinaleitao.net/)

## Vídeos

*Uplift*: <https://vimeo.com/688963244>

*Invasive Species*: <https://vimeo.com/688884800>

Flip Book *Invasive Species*: <https://vimeo.com/688961302>

Livro *Systema Naturæ*: <https://vimeo.com/688954528>

Dendrograma Mini: <https://vimeo.com/688819988s>

# Bibliografia

- Adams, W., & Mulligan, M. (2004). *Decolonizing Nature: Strategies for Conservation in a Post-colonial Era*. London: Earthscan.
- Aima, R. (2018, Summer 2018). Secret Gardens. *Artforum International*. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/201806/rahel-aima-on-maria-thereza-alves-s-seeds-of-change-75516>
- Alaimo, S. (2000). *Undomesticated Ground: Recasting Nature as Feminist Space*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Alves, M. T., & Lukatsch, W. (2021). Seeds of Change: New York - A Botany of Colonization, 2017. Disponível em: <http://www.mariatherezaalves.org/works/seeds-of-change-new-york-a-botany-of-colonization?c=47#related>
- Andrews, M. (2007, 06 Jun 2007). The Whole Truth. *Frieze*(108). Disponível em: <https://www.frieze.com/article/whole-truth>
- Araeen, R. (2009). Ecoaesthetics: A Manifesto for the Twenty First Century. *Third Text*, 23(5), 679-684. doi:10.1080/09528820903189327
- Baker, A. (2004). Field: Science, Technology and Nature. Disponível em: <https://socratessculpturepark.org/exhibition/field-science-technology-and-nature/>
- Banerjee, S. (2021). Bridge the North-South divide for a UN Biodiversity Framework that is more just (commentary). *Mongabay*. Disponível em: [https://news.mongabay.com/2021/09/bridge-the-north-south-divide-for-a-un-biodiversity-framework-that-is-more-just-commentary/amp/?\\_\\_twitter\\_impression=true&s=09](https://news.mongabay.com/2021/09/bridge-the-north-south-divide-for-a-un-biodiversity-framework-that-is-more-just-commentary/amp/?__twitter_impression=true&s=09)
- Bateson, G. (1972). Up against the Environment or Ourselves? *Radical Software*, 1, 33.
- Beck, U. (2002). *Ecological Politics in an Age of Risk*. Cambridge: Polity.
- Beck, U. (2009). *World at Risk*. Cambridge, UK; Malden, Ma: Polity.
- Beck, U. (2013). *Risk Society: Towards a New Modernity*. London: Sage Publications.
- Benson, E. (2014). Environment between System and Nature: Alan Sonfist and the Art of the Cybernetic Environment. */communication +1/*, 3(1). doi:10.7275/R5HT2M7T

- Beruete, S. (2017). *Jardinosofía: Una Historia Filosófica de los Jardines*. Madrid: Turner.
- Biemann, U., Mörtenböck, P., & Mooshammer, H. (2013). From Supply Lines to Resource Ecologies. *Third Text*, 27(1), 76-94. doi:10.1080/09528822.2013.752199
- Biggs, M., & Karlsson, H. (Eds.). (2012). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London: Routledge.
- Boettger, S. (2012). Environmentalist Desire. *Oxford Art Journal*, 35(1), 107-111. doi:10.1093/oxartj/kcr047
- Boettger, S. (2016). Within and Beyond the Art World: Environmentalist Criticism of Visual Art. In H. Zapf (Ed.), *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology* (pp. 664-680). Berlin; Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- Boetzkes, A. (2010). *The Ethics of Earth Art*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Boetzkes, A. (2018). Art. In L. T. e. al (Ed.), *The Edinburgh Companion to Animal Studies* (pp. 65-79). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Borges, J. L. (1974). Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In C. V. Frias (Ed.), *Jorge Luis Borges: Obras Completas 1923-1972* (pp. 431-447). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Brady, E., Holland, A., & Phemister, P. (Eds.). (2012). *Human-environment relations: transformative values in theory and practice*. Dordrecht; New York: Springer.
- Braidotti, R., & Hlavajova, M. (Eds.). (2019). *Posthuman Glossary*. London; New York; Oxford; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Academic.
- Brown, A. (2014). *Art and Ecology Now*. London: Thames and Hudson.
- Buell, L. (1995). *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA & London, UK: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Burkett, P. (1999). *Marx and Nature*. New York: St. Martin's Press.
- Cachola, A. C. (2019). Gabriela Albergaria Acção e moderação. Disponível em: <https://www.veracortes.com/wp-content/uploads/2021/06/GA-an-adventure...-web.pdf>
- Caeiro, A. (1946-1993). O Guardador de Rebanhos. In *Poemas de Alberto Caeiro*. Lisboa: Ática.



- Calvino, I. (1987). *Palomar*. Lisboa: Teorema.
- Carlos, I. (2007). *Alberto Carneiro*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Carlson, A. (1986). Is Environmental Art an Aesthetic Affront to Nature? *Canadian Journal of Philosophy*, 16(4), 635-650. Disponível em: [www.jstor.org/stable/40231495](http://www.jstor.org/stable/40231495)
- Carneiro, A. (2001). Notas para um manifesto de arte ecológica. In C. Pereira (Ed.), *Alberto Carneiro*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Conpemporânea.
- Carson, R. (2002). *Silent spring*. Boston: Mariner Books.
- Carvalho, L. M. d. (2019). *As plantas e os portugueses: património, tradição e cultura*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Castree, N. (2000). The Production of Nature. In E. Sheppard & T. Barnes (Eds.), *A Companion to Economic Geography* (pp. 275–289). Oxford: Blackwell.
- Castree, N. (2005). *Nature*. London; New York: Routledge.
- Castree, N. (2014). *Making Sense of Nature*. New York: Taylor & Francis.
- Castro, I. T. (2018). Mulher e Natureza: os Cinco Pontos Cardeais do Antropoceno\_Capitaloceno. *Animalia Vegetalia Mineralia, Ano V(X)*.
- Castro, T. (2019). The Mediated Plant. *E-Flux Journal*(#102).
- Chakrabarty, D. (2009). The Climate of History: Four Theses. *Critical Inquiry*, 35(2), 197-222. doi:10.1086/596640
- Cheetham, M. A. (2018). *Landscape into eco art : articulations of nature since the '60s*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Cheetham, M. A., Shapiro, G., Boetzkes, A., Papastergiadis, N., Braddock, A. C., & Palermo, C. (2013). Ecological Art: What Do We Do Now? *nonsite.org*. Disponível em: <https://nonsite.org/feature/ecological-art-what-do-we-do-now>
- Clark, T. (2011). *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Clark, T. (2015). *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. London: Bloomsbury.

- Cohen, P. (2008, 04.03.2008). Want to Save a Coral Reef? Bring Along Your Crochet Hook. *The New York Times*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2008/03/04/arts/design/04crochet.html>
- Collins, R. G. (2012). Ecology and Environmental Art in Public Place Talking Tree: Won't you take a minute and listen to the plight of nature? (Doctor of Philosophy). The Robert Gordon University, Aberdeen, Scotland.
- Collins, T., & Collins, R. G. (2012). Art and Living Things – The Ethical, Aesthetic impulse. In E. Brady & P. Phemister (Eds.), *Transformative Values: human-environment relations in theory and practice*. London: Springer-Verlag.
- Collins, T., & Goto, R. (2003). Landscape, Ecology Art and Change. In M. Miles & T. Hall (Eds.), *Urban Futures* (pp. 134-144). London: Routledge.
- Collins, T. M. (2007). *Art Ecology and Planning*. (PhD). University of Plymouth, Corcoran, P. (2014). Left behind. A sample of plastiglomerate, collected on Kamilo Beach in Hawaii. In *Rocks-Made-of-Plastic* (Ed.). <https://www.science.org/content/article/rocks-made-plastic-found-hawaiian-beach-rev2>: Science.org.
- Coughran, C. (2008). Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics. *Religion & Literature*, 40(1), 123-127.
- Crosby, A. (1986-2015). *Ecological Imperialism: The Biological Expansion of Europe, 900–1900*. New York: Cambridge University Press.
- Danowski, D., & Castro, E. V. d. (2014). *Há Mundo Por Vir: Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis, Desterro: Cultura e Barbárie e Instituto Socioambiental.
- Davis, H., & Turpin, E. (Eds.). (2015). *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press.
- Davis, H., & Turpin, E. (2015). Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction. In O. H. Press (Ed.), *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London.
- Demos, T. J. (2012). Art after Nature. *Artforum*(April 2012), 191–197.
- Demos, T. J. (2013). Contemporary Art and the Politics of Ecology. *Third Text*, 27(1), 1-9. doi:10.1080/09528822.2013.753187

- Demos, T. J. (2016). *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin: Sternberg Press.
- Demos, T. J. (2017). *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Berlin: Sternberg Press.
- Demos, T. J. (2018). To Save a World: Geoengineering, Conflictual Futurisms, and the Unthinkable. *E-Flux Journal* (94). Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/94/221148/to-save-a-world-geoengineering-conflictual-futurisms-and-the-unthinkable/>
- Demos, T. J. (2019). Ecology-as-Intrasectionality. *Bully Pulpit, Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art*, 5(1). doi:<https://doi.org/10.24926/24716839.1699>
- Derrida, J. (2000). Hostipitality. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 5(3), 3-18. doi:10.1080/09697250020034706
- Descola, P. (2013). *Beyond Nature and Culture*. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Descola, P. (2013). *The Ecology of Others*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Descola, P. (Producer). (2018). Anthropocene Lecture. Disponível em: <https://youtu.be/uzsOqzkhKTl>
- Dion, M. (2006) *Neukom Vivarium/Interviewer: Art21*. art21.org.
- Dion, M. (2007). Art 21, Art21.org.
- Dion, M. (2009) *Fieldwork: A Conversation with Mark Dion/Interviewer: J. Marsh*. (Vol V. 23, Number 2), *American Art*.
- Doak, C. (2016). *Queering Nature: The Liberatory Effects of Queer Ecology*. Dickinson College Honors Theses, (Paper 246)
- Domingues, Á. (2019, 24 de Novembro de 2019). Tragicomédia do antropoceno. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/11/24/opiniao/ensaio/tragicomedia-antropoceno-1894495?fbclid=IwAR3m-6NyS-ESGL7wws02ckSbDCsiGLvpBYEa3d5lzkMduv...>
- Domingues, Á. (2011). *A Vida no Campo*. Porto: Dafne Editora.
- Domingues, Á. (2017). *Volta a Portugal*. Lisboa: Contraponto.
- Domingues, Á. (2021). *Paisagens Transgênicas*. Lisboa: Museu da Paisagem.
- P. Macedo (Director). (2014). Gabriela Albergaria [TV episódio]. In Duarte, P. R., & Macedo, P. (Exec. producer), *Entre Imagens*. Portugal: RTP 2.

- Egerton, F. N. *History of Ecological Sciences, Part 39: Henry David Thoreau, Ecologist*.
- Egerton, F. N. (2012). *Roots of Ecology: Antiquity to Haeckel*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Eliasson, O. (2021). "Life" at Fondation Beyeler, Basel. Disponível em: <https://www.moussemagazine.it/magazine/olafur-eliasson-life-at-fondation-beyeler-basel-2021/>
- Eliasson, O. (2021). Olafur Eliasson Studio. Disponível em: <https://olafureliasson.net/>
- Eliasson, O. (2021). Life. Disponível em: <https://life.fondationbeyeler.ch/en/>
- Else, L. (2009). Review: Radical Nature: Art and architecture for a changing planet. *New Scientist*, 203(2721), 42. doi:doi:10.1016/s0262-4079(09)62161-8
- Fernandes, J. (2001). Alberto Carneiro: A evidência da natureza na construção da relação humana com o mundo. In C. Pereira (Ed.), *Alberto Carneiro*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea.
- Ferrando, F. (2013). Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations. *Existenz*, 8(2), 26-32.
- Figueiredo, E., & Fidélis, T. (2003). "No meu quintal, não!". Contributos para uma análise dos movimentos ambientais de raiz popular em Portugal (1974-1994). *Revista Crítica de Ciências Sociais*(65), 151-173.
- Fitzgerald, C. (2018). *The Ecological Turn: Living Well with Forests. To Articulate Eco-Social Art Practices Using a Guattari Ecosophy and Action Research Framework*. (Visual Culture PhD by Practice). National University of Ireland.
- Gaard, G. (Ed.) (1993). *Ecofeminism Women, Animals, Nature*. Philadelphia: Temple University Press.
- Gaard, G. (1997). Toward a Queer Ecofeminism. *Hypatia*, 12(1).
- Gaard, G., Estok, S. C., & Oppermann, S. (Eds.). (2015). *International Perspectives in Feminist Ecocriticism*. London: Routledge.



- Gadanhó, P., Andraos, A., Weintraub, L., Volkart, Y., . . . Universitet, U. (2018). *Eco-visionaries: art, architecture, and new media after the Anthropocene*. Berlin: Hatje Cantz VerlagPublisher.
- Gadanhó, P., & Especial, L. (2016). *Segunda Natureza / Second Nature*. Lisboa: Fundação EDP.
- Gan, E., Tsing, A., Swanson, H., & bubandt, N. (Eds.). (2017). *Arts of Living on a Damaged Planet* Minneapolis, MN: The University of Minnesota Press.
- Goodstein, L. (2005, 21.12.2005). Judge Rejects Teaching Intelligent Design. *The New York Times*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2005/12/21/education/judge-rejects-teaching-intelligent-design.html>
- Grande, J. K. (2004). *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists*. Albany: State University of New York Press.
- Gray, R., & Sheikh, S. (2018). The Wretched Earth. *Third Text*, 32(2-3), 163-175. doi:10.1080/09528822.2018.1483881
- Grebowicz, M. (2015). *The National Park to Come*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Grebowicz, M., & Merrick, H. (2013). *Beyond the Cyborg: Adventures with Donna Haraway*. New York: Columbia University Press.
- Grundberg, A. (1990, May 4, 1990). Review/Art; Images of Third-World Dislocation. *The New York Times*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1990/05/04/arts/review-art-images-of-third-world-dislocation.html>
- Guattari, F. (2000). *The Three Ecologies*. London & New Brunswick, NJ: The Athlone Press.
- Haacke, H. (2010). Rhine Water Purification Plant. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/analyze>
- Haraway, D. (1984-1985). Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936. *Social Text*, Winter (11), 20-64.
- Haraway, D. (Producer). (2003). From Cyborgs to Companion Species: Dogs, People, and Technoculture. Disponível em: <https://youtu.be/Q9gis7-Jads>
- Haraway, D. (2016). Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene. *E-Flux Journal* (#75).

- Haraway, D. (2020). Carrier Bags for Critical Zones. In B. Latour & P. Weibel (Eds.), *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth* (pp. 440-445). ZKM & MIT Press.
- Haraway, D. J. (1985-2016). *The Cyborg Manifesto*. In *Manifestly Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Haraway, D. J. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Haraway, D. J. (2004). *The Haraway Reader*. New York: Routledge.
- Haraway, D. J. (2008). *When Species Meet*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC; London: Duke University Press.
- Haraway, D. J., & Harvey, D. (1995). Nature, Politics, and Possibilities: A Debate and Discussion with David Harvey and Donna Haraway. *Environment and Planning D: Society and Space*, 13(5), 507-527. doi:<https://doi.org/10.1068/d130507>
- Haraway, D. J., & Wolfe, C. (2016). *Manifestly Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Heartney, E. (2014). Art for the Anthropocene Era. *Art News*. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/art-for-the-anthropocene-era-63001/>
- Heise, U. K. (2008). *Sense of Place and Sense of Planet*. New York: Oxford University Press.
- Hill, R. W. (2020). The Freedom to Develop What Is Necessary: Maria Thereza Alves Interviewed by Richard William Hill. *Bomb Magazine*. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/the-freedom-to-develop-what-is-necessary-maria-thereza-alves-interviewed/>
- Hornby, L. (2017). Appropriating the Weather. *Environmental Humanities*, 9(1), 60-83.
- Huggan, G., & Tiffin, H. (2015). *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*. New York: Routledge.
- Hughes, J. D. (2009). *An Environmental History of the World*. New York and London: Routledge.

- Ingold, T. (2007). Against soundscape. In A. Carlyle (Ed.), *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice* (pp. 10-13). Paris: Double Entendre.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. New York: Routledge.
- Iovino, S. (2019). The Reverse of the Sublime: Dilemmas (and Resources) of the Anthropocene Garden. *RCC Perspectives: Transformations in Environment and Society* 2019(no. 3). doi:doi.org/10.5282/rcc/8802
- Iovino, S. (2020). Sedimenting Stories: Italo Calvino and the Extraordinary Strata of the Anthropocene. *Neohelicon*. *Neohelicon*, 44(2), 315-330. Disponível em: [https://www.academia.edu/32274063/Sedimenting\\_Stories\\_Italo\\_Calvino\\_and\\_the\\_Extraordinary\\_Strata\\_of\\_the\\_Anthropocene](https://www.academia.edu/32274063/Sedimenting_Stories_Italo_Calvino_and_the_Extraordinary_Strata_of_the_Anthropocene)
- Iovino, S., & Oppermann, S. (Eds.). (2014). *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jackson, J. B. (1994). *A Sense of Place, a Sense of Time*. New Haven and London: Yale University Press.
- Jeremijenko, N. (2012). Moth Cinema, xClinic: <https://vimeo.com/47713836>.
- Jeremijenko, N. (Producer). (2012). Moth Cinema, xClinic. Disponível em: <https://vimeo.com/47713836>
- Jeremijenko, N. (Producer). (2016). Radical Design For Environmental Health. *TEDx Talks*. Disponível em: <https://youtu.be/QOTZVLQIkDE>
- Kaebnick, G. E. (2011). *The Ideal of Nature: Debates About Biotechnology and the Environment*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Kamimura, M. (1987). Barbara Kruger: Art of Representation. *Woman's Art Journal*, 8(1), 40-43.
- Kangas, M. (2007). Icons and Monuments: Olympic Sculpture Park. Disponível em: <https://sculpturemagazine.art/icons-and-monuments-olympic-sculpture-park/>
- Kastner, J. (Ed.) (2012). *Nature*. London & Cambridge, Mass: Whitechapel Gallery & MIT Press.
- Kockelkorn, A., & Zschocke, N. (Eds.). (2019). *Productive Universals Specific Situations: Critical Engagements in Art, Architecture, and Urbanism*. Berlin: Sternberg Press.

- Kolbert, E. (2006). *Field Notes from a Catastrophe - A Frontline Report on Climate Change*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Kolbert, E. (2015). *Sixth Extinction: An Unnatural History*. New York: Henry Holt & Co.
- Lam, S., Ngcobo, G., Persekian, J., Thompson, N., Witzke, A. S., & Tate, L. (2013). Art, Ecology and Institutions. *Third Text*, 27(1), 141-150. doi:10.1080/09528822.2013.753196
- Lange-Berndt, P. (Ed.) (2015). *Materiality*. London & Cambridge, Mass: Whitechapel Gallery & MIT Press.
- Latour, B. (2004). *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Latour, B. (2015). Fifty Shades of Green. *Environmental Humanities*, 7(1), 219–225. doi:10.1215/22011919-3616416
- Latour, B. (2017). *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climate Regime*. Cambridge: Polity.
- Latour, B., & Weibel, P. (Eds.). (2020). *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth*. Karlsruhe & Cambridge, MA: ZKM & MIT Press.
- Lekan, T. M. (2014). Fractal Earth: Visualizing the Global Environment in the Anthropocene. 5, 117-201. Disponível em: [www.environmentalhumanities.org](http://www.environmentalhumanities.org)
- Lemann, N. (2020, August 26, 2020). Why Hurricane Katrina Was Not a Natural Disaster. *The New Yorker*. Disponível em: <https://www.newyorker.com/books/under-review/why-hurricane-katrina-was-not-a-natural-disaster>
- Lippard, L. (1997). *The Lure of the Local - Senses of Place in a Multicentered Society*. New York: The New Press.
- Lisboa, D. (s/d). The Davis Lisboa Mini-Museum. Disponível em: <https://www.davismuseum.com/precedents.html>
- Lovelock, J. E. (2000). *Gaia a New Look at Life on Earth*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Marmeleira, J. (2010). Os paraísos artificiais de Gabriela Albergaria. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/05/14/culturaipsilon/noticia/os-paraisos-artificiais-de-gabriela-albergaria-256707>
- Marmeleira, J. (2020). Na arte de Gabriela Albergaria, o ser humano inclui



na-se diante da natureza. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/11/18/culturaipsilon/noticia/arte-gabriela-albergaria-humano-inclinase-diante-natureza-1939567>

- Mckibben, B. (2003). *The End of Nature*. London: Bloomsbury.
- Meier, A. (2016). The Origins of Manhattan's Tiny Plot of Precolonial Terrain. *Hyperallergic*. Disponível em: <https://hyperallergic.com/337906/time-landscape-alan-sonfist/>
- Menser, M. (1997). We Still Do Not Know What a Building Can Do. In *Radical Construction: Lebbeus Woods*. New York: Princeton Architectural Press.
- Merchant, C. (1983). *The Death of Nature*. San Francisco: Harper & Row.
- Merchant, C. (2005). *Radical Ecology: The Search for a Livable World*. New York; London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Merchant, C. (2013). *Reinventing Eden: The Fate of Nature in Western Culture*. New York: Routledge.
- Miles, M. (2014). *Eco-Aesthetics*. London: Bloomsbury.
- Minerals, N. (2021). Race to the bottom: the disastrous blindfolded rush to mine the deep sea. In.
- Mirzoeff, N. (2014). Visualizing the Anthropocene. *Public Culture*, 26(2), 213–232. doi:10.1215/08992363-2392039
- Miszoeff, N. (2016). It's Not The Anthropocene, It's The White Supremacy Scene; or, The Geological Color Line. In R. Grusin (Ed.), *After Extinction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MIT. Center for Advanced Visual Studies Special Collection: Alan Sonfist. Disponível em: <http://act.mit.edu/cavs/item/img%20for%20mit1>
- Molder, J., Nazaré, L., & Leitão, C. (2002). *Natureza Domesticada / Tamed Nature*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Moore, J. W. (2009). Madeira, Sugar, and the Conquest of Nature in the "First" Sixteenth Century: Part I: From "Island of Timber" to Sugar Revolution, 1420–1506. *Review (Fernand Braudel Center)*, 32(4), 345-390. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41427474>
- Moore, J. W. (2010). Madeira, Sugar, and the Conquest of Nature in the "First" Sixteenth Century, Part II From Regional Crisis to Commodity Frontier, 1506–1530. *Review (Fernand Braudel Center)*, 33, 1-24. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41427556>

- Moore, J. W. (2017). The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis. *The Journal of Peasant Studies*. doi:10.1080/03066150.2016.1235036
- Morris, R. (1995). *Continuous Project Altered Daily*. Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press.
- Mortimer-Sandilands, C., & Erickson, B. (Eds.). (2010). *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Morton, T. (2007). *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Morton, T. (2010a). *The Ecological Thought*. Cambridge, Mass. ; London: Harvard University Press.
- Morton, T. (2010b). Guest Column: Queer Ecology. *PMLA*, 125(2), 273-282.
- Morton, T. (2014). How I learned to Stop Worrying and Love the Term Anthropocene. *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, 00(0), 1-8. doi:doi:10.1017/pli.2014.15
- Morton, T. (2015). We Have Never Been Displaced. In M. Olof-Ors & A. Engberg-Pedersen (Eds.), *Olafur Eliasson: Reality Machines*. London: Moderna Museet.
- Morton, T. (2016). *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press.
- Morton, T. (2019). *Being Ecological*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Morton, T. (2021). *All Art is Ecological*. S.L.: Penguin Books.
- Mukpo, A. (2021, 23-9-2021). As COP15 approaches, '30 by 30' becomes a conservation battleground. *Mongabay*. Disponível em: <https://news.mongabay.com/2021/08/as-cop15-approaches-30-by-30-becomes-a-conservation-battleground/>
- Museum", S. A. (2006). Neukom Vivarium. Disponível em: <https://art.seattleartmuseum.org/objects/32046/neukom-vivarium>
- Nash, R. F. (2014). *Wilderness and the American Mind*. New Haven and London: Yale University Press.
- Nikolic, M. (2017). *minoritarian ecologies: performance before a more-than-human world*. (Doctor of Philosophy). University of Westminster, Dis-

- ponível em: <http://minoritarianecologi.es/>
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco, CA: The Lapis Press.
- Oliveira, L. S. d. (2011). O jardim como tradução. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2011/05/11/culturaipsilon/critica/o-jardim-co-mo-traducao-1657230>
- Olmo, S. B. (2001). Alberto Carneiro: a natureza como vivência. In C. Pereira (Ed.), *Alberto Carneiro* (pp. 126-133). Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea.
- Oppermann, S. (2016). From Posthumanism to Posthuman Ecocriticism. *Relations*, 4(1). doi:10.7358/rela-2016-001-oppe
- Pereira, C. (Ed.) (2001). *Alberto Carneiro*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea.
- Phillips, P. C. (1990, April 1990). Alfredo Jaar: The Body Maps the Other. *Artforum International*. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/199004/alfredo-jaar-the-body-maps-the-other-34101>
- Plumwood, V. (1986). Ecofeminism: An Overview and Discussion of Positions and Arguments. *Australasian Journal of Philosophy*, 64(sup1), 120-138.
- Plumwood, V. (2002). *Environmental Culture: The ecological crisis of reason*. London and New York: Routledge.
- Plumwood, V. (2003). *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge.
- Pollan, M. (1991). *Second Nature: A Gardener's Education*. New York: Grove Press.
- Pollan, M. (2002). *The Botany of Desire: A Plant's Eye View of the World*. New York: Random House Trade Paperbacks.
- Preparedness, D. Disponível em: <https://disasterpreparedness.org/>
- Purdy, J. (2015). *After Nature: A Politics for the Anthropocene*. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press.
- Queiroz, M. C. N. (2006). Ideias de Natureza em Alberto Caeiro. *Revista Terceira Margem*, 10(14). Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/15176>
- Rama, S. J. T. (2013). *Una construcción teórico-práctica del paisaje en el*

- campo escultórico*. (Doctorado). Universitat Politècnica de València, València.
- Ramos, O., & Rosendo, C. (2008). Dificilmente o que habita a origem abandona o lugar Laranja Azul.
- Reiss, J. H. (Ed.) (2019). *Art Theory and Practice in the Anthropocene*. Wilmington, DE & Malaga: Vernon Press.
- Rocha, R., Borges, P. A. V., Cardoso, P., Kusrini, M. D., Martín-Esquivel, J. L., Menezes, D., . . . Traveset, A. (2020). Stone-stacking as a looming threat to rock-dwelling biodiversity. *Human–Wildlife Interactions*, 14, 129-134. Disponível em: <http://digitalcommons.usu.edu/hwi>
- Rose, D. B. (2013). Val Plumwood’s Philosophical Animism: attentive interactions in the sentient world. *Environmental Humanities*, 3, 93-109.
- Roseira, J., & Leitão, C. (2021). O terceiro Corpo. *leonorana*(4).
- Roseira, J., & Leitão, C. (2012). *Systema Naturæ*. Lisboa: Orbis Tertius Edições.
- Rumsfeld, D. H. (2002, 12.02.2002). [DoD News Briefing - Secretary Rumsfeld and Gen. Myers].
- Sandilands, C. (1997). Mother Earth, the Cyborg, and the Queer: Ecofeminism and (More) Questions of Identity. *NWSA Journal*, 9(3), 18-40. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4316528>
- Sandilands, C. (2017). Making Kin, Making Trouble: Donna Haraway’s Critical Ongoingness. *Annals of Science*, 74(4), 326-330. doi:DOI: 10.1080/00033790.2017.1339328
- Sardo, D. (2017). *Três Campos*. Alberto Carneiro. Lisboa: Culturgest.
- Sardo, D., Albergaria, G., & Valente, M. (Eds.). (2021). *A Natureza detesta Linhas Rectas: Gabriela Albergaria*. Milão: Culturgest/Mousse Publishing.
- Scigaj, L. M., & Simmons, N. C. (1993). Ecofeminist Cosmology in Thoreau’s Walden. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 1(1), 121-130.
- Scott, E. E. (2013). Artists’ Platforms for New Ecologies. *Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Disponível em: <http://www.thirdtext.org/artists-platforms-for-new-ecologies-arc>
- Scott, E. E., & Swenson, K. J. (2015). *Critical Landscapes: Art, Space, Politics*.



- Oakland, CA: University of California Press.
- Serres, M. (2011). *The Natural Contract*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Smith, N. (2006). Forward. In N. Heynen, M. Kaika, & E. Swyngedouw (Eds.), *Nature of Cities: Urban Political Ecology and the Politics of Urban Metabolism*. London: Routledge.
- Smith, N. (2008). *Uneven Development: Nature, Capital, and the Production of Space*. Athens; London: The University of Georgia Press.
- Smithson, R., & Flam, J. D. (1996). *Robert Smithson, the Collected Writings*. Berkeley: University of California Press.
- Solnit, R. (2014, 7-4-2014). Call climate change what it is: Violence. *The Guardian*. Disponível em: <http://rebeccasolnit.net/essay/call-climate-change-what-it-is-violence/>; <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/apr/07/climate-change-violence-occupy-earth>
- Sonfist, A. (1973). Time Landscape of New York / Ancient Forest of New York Recreated. In. Cambridge, MA: MIT program in art, culture and technology.
- Sonfist, A. (1996). Natural Phenomena as Public Monuments. In K. Stiles & P. Selz (Eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art* (pp. 545-547). Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press.
- Sonfist, A. (2014). Time Landscape. Disponível em: [http://www.alansonfist.com/landscapes\\_time\\_landscape.html](http://www.alansonfist.com/landscapes_time_landscape.html)
- Sonfist, A., Becker, W., Rosenblum, R., Alloway, L., & Carpenter, J. (2004). *Nature, the End of Art: Environmental Landscapes*. New York: D.A.P.
- Soper, K. (1995). Feminism and Ecology: Realism and Rhetoric in the Discourses of Nature. *Science, Technology, & Human Values*, 20(3), 311-331. doi:10.1177/016224399502000303
- Soper, K. (1995). *What is Nature?: Culture, Politics and the Non-Human*. Oxford, UK: Wiley-Blackwell.
- Soper, K. (2009). Unnatural times? The social imaginary and the future of nature. *The Sociological Review*, 57(2\_suppl), 222-235. doi:<https://doi.org/10.1111%2Fj.1467-954X.2010.01894.x>
- Spreading, T. I. w. (Producer). (2009). Natalie Jerremijenko: The art of the eco-mindshift. *Business Innovation Factory*. Disponível em: <https://www>.

ted.com/talks/natalie\_jeremijenko\_the\_art\_of\_the\_eco\_mindshift/transcript?language=en#t-223

- Stearn, W. T. (1985). *Botanical Latin*. Newton Abbot, London, North Pomfret (VT): David & Charles.
- Sterbenz, C. (2013). The Most Popular Map Of The World Is Highly Misleading. *Insider*. Disponível em: <https://www.businessinsider.com/mercator-projection-v-gall-peters-projection-2013-12>
- Stiles, K., & Selz, P. (Eds.). (1996). *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Taylor, A. (Writer). (2008). Examined Life (Slavoj Žižek).
- Teivainen, T. (2014). Cosmopolitan Pedagogy of Art: Learning from the South with Alfredo Jaar. In P. Nyberg & J.-P. Vanhala (Eds.), *Alfredo Jaar. Tonight No Poetry Will Serve* (pp. 133-138). Helsinki: A Museum of Contemporary Art Publication.
- Terranova, F. (Writer). Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival. In I. Films (Producer).
- Thorsen, L. M. (2017). *Moving Plants*. Næstved, Denmark: Rønnebæksholm.
- Todd, Z. (2016). An Indigenous Feminist's Take On The Ontological Turn: 'Ontology' Is Just Another Word For Colonialism. *Journal of Historical Sociology*, 29(1). doi:10.1111/johs.12124
- Toland, A., Noller, J. S., & Wessolek, G. (2019). *Field to palette : dialogues on soil and art in the Anthropocene*. Boca Raton: Crc Press, Taylor & Francis Group.
- Torres, B., & Almeida, B. P. d. (2013). Veias de Alcatrão. In G. d. A. d. t. M. d. Guarda (Ed.). Guarda: Teatro Municipal da Guarda/Culturguarda.
- Torres, B., & Barro, D. (2006). *Baltazar Torres: El Crimen Perfecto*. Liboa: Dardo & Carlos Carvalho Arte Contemporânea.
- Torres, B., & Flórez, F. C. (2003). Crying. In C. Luzan (Ed.). Zaragoza.
- Tsing, A. (2006). Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species. Disponível em: <http://tsingmushrooms.blogspot.com/>
- Tsing, A. L. (2015). *The Mushroom at the end of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton: Princeton University Press.
- Vogel, S. (2011). On Nature and Alienation. In A. Biro (Ed.), *Critical Ecologies: The Contemporary Environmental Crises*. Toronto, Buffalo, London: Uni-

versity of Toronto Press.

- Vogel, S. (2015). *Thinking Like a Mall: Environmental Philosophy after the End of Nature*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press.
- Warren, K. J. (1997). *Ecofeminism: Women, Culture, Nature*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Warren, K. J. (2000). *Ecofeminist Philosophy: A Western Perspective on What it is and Why it Matters*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Warren, K. J. (2015). Feminist Environmental Philosophy. Disponible em: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2015/entries/feminism-environmental/>
- Watts, J. (2021, 27-9-2021). Race to the bottom: the disastrous blindfolded rush to mine the deep sea. *The Guardian*. Disponible em: [https://www.theguardian.com/environment/2021/sep/27/race-to-the-bottom-the-disastrous-blindfolded-rush-to-mine-the-deep-sea?CMP=Share\\_iOSApp\\_Other](https://www.theguardian.com/environment/2021/sep/27/race-to-the-bottom-the-disastrous-blindfolded-rush-to-mine-the-deep-sea?CMP=Share_iOSApp_Other)
- Weintraub, L. (2012). *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press.
- Weintraub, L. (2019). *What's Next? Eco Materialism & Contemporary Art*. Bristol; Chicago: Intellect.
- Weintraub, L., & Schuckmann, S. (2014). Avant-Guardians: 'Textlets' on Art and Ecology. Disponible em: <https://avant-guardians.com>
- Weisman, A. (2007). *The World without Us*. New York: Picador.
- Wertheim, M. (2003 – 2021). Crochet Coral Reef. Disponible em: <https://crochetcoralreef.org/>
- Wertheim, M. (Producer). (2009). The Beautiful Math of Coral. Disponible em: <https://crochetcoralreef.org/about/ted-talk/>
- Williams, L. (2013). Affective Poetics & Public Access: The Critical Challenges of Environmental Art. *Australasian Journal of Ecocriticism and Cultural Ecology*(3), 16-30. Disponible em: [https://www.academia.edu/5672399/Affective\\_Poetics\\_and\\_Public\\_Access\\_The\\_Critical\\_Challenges\\_of\\_Environmental\\_Art\\_2013\\_](https://www.academia.edu/5672399/Affective_Poetics_and_Public_Access_The_Critical_Challenges_of_Environmental_Art_2013_)
- Williams, R. (1973). *The Country and the City*. New York: Oxford University Press.

- Williams, R. (1976-2015). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press.
- Williams, R. (1980). *Problems in Materialism and Culture - Selected Essays*. London: Verso.
- Wolloch, N. (2017). *Nature in the History of Economic Thought How Natural Resources Became an Economic Concept*. London; New York: Routledge.
- Zapf, H. (2008). Literary Ecology and the Ethics of Texts. *New Literary History*, 39(4), 847-868. Disponível em: [www.jstor.org/stable/20533119](http://www.jstor.org/stable/20533119)
- Žižek, S. (2008). Nature and its Discontents. *SubStance*, 37(Issue 117: The Political Animal), 37-72. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25195185>
- Žižek, S. (2009). *In Defense of Lost Causes*. London & Brooklyn: Verso.
- Economic Benefits of Wilderness. Disponível em: <https://wilderness.net/learn-about-wilderness/benefits/economic.php>
- Alan Sonfist: Time Landscape | About the Exhibition. (1978). Disponível em: <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/time-landscape/>
- Collection: Geography=War. (1994). Disponível em: <https://www.brooklyn-museum.org/opencollection/objects/153387>
- The Institute for Figuring. (2003–2018). Disponível em: <https://theiff.org/>
- Natalie Jeremijenko. (2012). Disponível em: <https://socratessculpturepark.org/artist/jeremijenko-natalie/>
- Alfredo Jaar: Tonight No Poetry Will Serve. (2014). Disponível em: <https://artmap.com/kiasma/exhibition/alfredo-jaar-2014>
- All of This Belongs to You. (2015). *Wall Street International*. Disponível em: <https://wsimag.com/victoria-and-albert-museum/artworks/62314>
- The Story of Seneca Village. (2018). Disponível em: <https://www.central-parknyc.org/articles/seneca-village>
- Seeds of Change. (2018). Disponível em: <https://pioneerworks.org/programs/seeds-of-change>
- International Commission on Stratigraphy. (2021). Disponível em: <https://stratigraphy.org/>
- Economic Benefits of Wilderness. (s/d). Disponível em: <https://wilderness.net/>



net/learn-about-wilderness/benefits/economic.php

Whitney Museum of American Art: Collection / Alfredo Jaar. (s/d). Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/37793>

# Índice de Figuras

## Parte I. I.

1. *Oceantent* (A.R.D. - ARTIFICIAL RETREAT DEVICES) no telhado do atelier, imagem da performance da montagem da peça. Fotografia de Christian Nguyen.
2. *The Body in the Garment in the Furniture in the Room*, 1999. Quatro elementos, 244x140x140 cm (cada), técnica mista, tecido, madeira, tinta acrílica e componentes sonoros. Vista da exposição na Hunter College Times Square Gallery, Nova Iorque, 2000.
3. Montagem da exposição A.R.D. (ARTIFICIAL RETREAT DEVICES), vistas da exposição, curadoria Maria Nobre Franco, Coleção Berardo – Sintra Museu de Arte Moderna, 2001. Fotografia Pedro Aguilar. Cortesia da Coleção Berardo.
- 4, 5. *Camouflagerooftent*, 2001, pormenores.
6. A.R.D. (ARTIFICIAL RETREAT DEVICES): *Lazydresstent*, *Foresttent*, *Camouflagerooftent* e *Oceantent*, vistas da exposição, curadoria Maria Nobre Franco, Coleção Berardo – Sintra Museu de Arte Moderna, 2001. Fotografia Pedro Aguilar. Cortesia da Coleção Berardo.
- 7-10. A.R.D. (ARTIFICIAL RETREAT DEVICES): *Lazydresstent*, *Foresttent*, *Camouflagerooftent* e *Oceantent*, vistas da exposição, curadoria Maria Nobre Franco, Coleção Berardo – Sintra Museu de Arte Moderna, 2001.
11. Vista das peças *Raintent* e *Oceantent* na exposição *Envelope*, The Point Gallery, Nova Iorque, 2000.
- 12-14. Páginas do *Livro de Instruções A.R.D.*, 2000-2006, impressão jato de tinta, CD audio, 12x21 cm (fechado). Fotografias da performance no telhado de Christian Nguyen.
- 15-17. Páginas do *Livro de Instruções A.R.D.*, 2000-2006, impressão jato de tinta, CD audio, 12x21 cm (fechado).

## Parte I. II.

18. *Acessório*, 2002, tecido, alcatifa industrial, tinta acrílica, esferovite, madeira, 206x202x160 cm. Vista da exposição *Tamed Nature* na Andrea Rosen Gallery, Nova Iorque, 2002. Fotografia cortesia da Andrea Rosen Gallery.
19. *Paisagem*, 2002, tecido, alcatifa industrial, tinta acrílica, esferovite, madeira, espelho, 200x202x160 cm. Vista da exposição *Natureza Domesticada*, Centro de Arte Moderna Gulbenkian, 2002. Fotografia José Manuel Costa Alves. Cortesia do Centro de Arte Moderna Gulbenkian.
20. *Paisagem*, 2002, tecido, alcatifa industrial, tinta acrílica, esferovite, madeira, espelho, 200x202x160 cm. Vista da exposição *Tamed Nature* na Andrea Rosen Gallery, Nova Iorque, 2002. Fotografia cortesia da Andrea Rosen Gallery.
- 21, 22. *Paisagem*, 2002, pormenores fotografados no atelier.
- 23–25. Vistas da exposição individual *Natureza Domesticada*, Centro de Arte Moderna Gulbenkian, 2002. Cortesia do Centro de Arte Moderna Gulbenkian.
26. *Floresta Imaculada*, 2002, tecido, alcatifa industrial, tinta acrílica, esferovite, 246x540x35 cm. Fotografia José Manuel Costa Alves. Cortesia do Centro de Arte Moderna Gulbenkian.
27. *Ida ao Campo*, 2002, tecido, alcatifa industrial, tinta acrílica, esferovite, 61x202x160 cm. Fotografia José Manuel Costa Alves. Cortesia do Centro de Arte Moderna Gulbenkian.
28. *Compras*, 2002, tecido, alcatifa industrial, tinta acrílica, esferovite, 53x202x160 cm. Fotografia José Manuel Costa Alves. Cortesia do Centro de Arte Moderna Gulbenkian.
29. *Selva Confortável*, 2002, tecido, alcatifa industrial, tinta acrílica, esferovite, madeira, 250x202x160 cm. Fotografia José Manuel Costa Alves. Cortesia do Centro de Arte Moderna Gulbenkian.
30. *Jardim Privado*, 2002, tecido, alcatifa industrial, tinta acrílica, esferovite, madeira, 190x202x160 cm. Fotografia José Manuel Costa Alves. Cortesia do Centro de Arte Moderna Gulbenkian.

31. *Treescape*, 2002, tecido, alcatifa, tinta acrílica, esferovite, 214x202x160 cm. Fotografia José Manuel Costa Alves. Cortesia do Centro de Arte Moderna Gulbenkian.
32. *Colchão Portátil*, 2002, tecido, alcatifa industrial, tinta acrílica, 10x202x160 cm. Fotografia José Manuel Costa Alves. Cortesia do Centro de Arte Moderna Gulbenkian.
33. *Mesa*, 2002, tecido, alcatifa industrial, tinta acrílica, esferovite, madeira, 67x202x160 cm. Fotografia José Manuel Costa Alves. Cortesia do Centro de Arte Moderna Gulbenkian.
34. Vista da exposição *Tamed Nature*, Andrea Rosen Gallery, Nova Iorque, 2002. *Paisagem, Compras e Acessório*, 2002. Fotografia cortesia da Andrea Rosen Gallery.
35. *Natureza Domesticada - Compras*, aguarela sobre papel, 57,5x76,5 cm. Fotografia Paul Waldman.
36. *Natureza Domesticada - Vento*, aguarela sobre papel, 41x30 cm. Fotografia Paul Waldman.
37. *Natureza Domesticada - Tenda*, aguarela sobre papel, 57,5x76,5 cm. Fotografia Paul Waldman.
38. *Natureza Domesticada - Banho*, aguarela sobre papel, 57,5x76,5 cm. Fotografia Paul Waldman.
39. *Natureza Domesticada - Acessório*, aguarela sobre papel, 41x30 cm. Fotografia Paul Waldman.
40. *Natureza Domesticada - Conforto*, aguarela sobre papel, 41x30 cm. Fotografia Paul Waldman.

### **Parte I. III.**

41. *Survival Systems Urban Action Catalog 2003/2004*, 2004, 10 desenhos 175x107 cm (cada), aguarela e grafite (texto) sobre papel Arches. Vista da peça instalada na Bienal de Pontevedra *No principio era a viaxe*, curadoria de Miguel Von Hafe Perez e David G. Torres, Espanha, 2004.
- 42–44. Vistas do atelier na residência artística do Lower Manhattan Cultural Council (LMCC), no Woolworth Building, 2003.



- 45–48. Vistas do atelier na residência artística no Marie Walsh Sharpe Art Foundation Space Program, Atelier 11, 2005.
- 49, 50. *Survival Systems Urban Action Catalog 2003/2004*, 2004, 10 desenhos 175x107 cm (cada), aguarela e grafite (texto) sobre papel *Arches*. Vista da peça instalada na Bienal de Pontevedra *No principio era a viaxe*, curadoria de Miguel Von Hafe Perez e David G. Torres, Espanha, 2004.
- 51–56. *Survival Systems*, 2004, nove impressões digitais montadas em alumínio. Vistas da exposição *Field: Science, Technology and Nature*, curadoria de Alyson Baker, Socrates Sculpture Park, LIC, Nova Iorque, 2004. Fotografias de Christian Nguyen.
57. *One with Nature*, 2005, três desenhos, aguarela sobre papel *Arches*, 180x106 cm (cada). Vista na exposição *Greater New York 2005*, MoMA/P.S.1 Contemporary Art Center, Nova Iorque, 2005.
- 58–61. Desenhos da série *One with Nature II*, 2005, seis desenhos, aguarela sobre papel *Arches*, 107x69 cm (cada). Fotografias de Paul Waldman.
62. Vistas da exposição individual *Natural Selection*, Michael Steinberg Project Room, Nova Iorque, 2005.
- Fig.63 | *Portable Deer*, 2005, aguarela sobre papel *Arches*, 96x70.5 cm. Fotografia de Paul Waldman.
64. *Air Filter*, 2004, aguarela sobre papel *Arches*, 98x68 cm. Fotografia de Paul Waldman.
65. *Assembled Deer*, 2005, aguarela sobre papel *Arches*, 96x70.5 cm. Fotografia de Paul Waldman.
66. *Flying Duck*, 2005, aguarela sobre papel *Arches*, 96x70.5 cm. Fotografia de Paul Waldman.

#### **Parte I. IV.**

67. *Thicket #77*, 2007, tinta Sumi e tinta da china sobre papel *Saunders Waterford*, 41x30.5 cm
- 68, 69. Vistas do atelier na residência artística Triangle Arts Foundation, Brooklyn, NY, 2006.
- 70, 71. Vistas do *Open Studio* na residência artística Triangle Arts Foundation, Brooklyn, NY, 2006. Fotografias de Etienne Fossard.

72. *UPLIFT*, imagens de processo, 2007.
73. *UPLIFT*, 2008, livro com 7 secções, impressão tipográfica com matrizes de polímero, tinta Sumi. Edição de 5 + 1 PA. Impresso e encadernado por mim no Center for Book Arts, Nova Iorque, 2008. Vídeo documental, 1:20', com fotografias de Luísa Ferreira <https://vimeo.com/688963244>
74. Vista da exposição individual *Os Personagens os Objectos e as Paisagens*, Galeria Pedro Cera, 2006, Lisboa.
- 75–77. *As Paisagens e as Personagens 09, 02 e 10*, tinta da china sobre papel, 48,3x61 cm (cada). Fotografias de Paul Waldman.
- 78–80. *Thicket #6, #11 e #29*, 2007, tinta Sumi e tinta da china sobre papel *Saunders Waterford*, 41x30.5 cm (cada).
- 81–83. *Thicket #308, #315, #325*, 2007, tinta Sumi e tinta da china sobre papel *Saunders Waterford*, 18x13 cm (cada).
- 84–89. *Weatherproof*, 2007, leporello, 50 exemplares assinados e numerados, 16 páginas, impressão tipográfica e tinta Sumi, 15.5x10.5 cm (fechado).
- 90–95. *UPLIFT*, 2008, livro com 7 secções, impressão tipográfica com matrizes de polímero, tinta Sumi, encadernação em capa dura revestida a tecido. Edição de 5 + 1 PA. Impresso e encadernado por mim no Center for Book Arts, Nova Iorque, 2008. <https://vimeo.com/688963244>

## **Parte I. V.**

96. Imagem do vídeo *Invasive Species*, 2011. Fotografias de Luísa Ferreira.
97. *Leaves of Grass Pillow 1980*, 2006, tecido, linha e enchimento, poema da edição de 1980 de *Leaves of Grass*. Dimensões variáveis, aproximadamente 27x12x9 cm (cada).
98. *Ervas*, 2003-2005, tecido, tinta acrílica e enchimento, dimensões variáveis.
99. Maqueta *Invasive Species*, 2009.
- 100, 101. Montagem da exposição individual *Invasive Species*, *Carpe Diem Arte e Pesquisa*, Lisboa, 2010. Fotografias de Fernando Piçarra. Cortesia do *Carpe Diem Arte e Pesquisa*.

102. Vídeo *Invasive Species* (monitor 6 x 4 cm integrada numa caixa), 2011. Fotografias de Luísa Ferreira, 1:49'. <https://vimeo.com/688884800>
103. *Invasive Species - Flip Book*, protótipo, 2013, impressão laser, 64 páginas, 9x16,5 cm (fechado). Fotografias de Luísa Ferreira. <https://vimeo.com/688961302>
- 104–109. *Invasive Species*, 2010–11 Instalação/Livro, vista da instalação na exposição *Arqueologia do Detalhe*, curadoria Fátima Lambert, Casa das Artes, Vigo, Espanha, 2011. Aguarela e tinta Sumi sobre papel, vídeo (caixa com ipod), cabo de aço, madeira, pesos de chumbo, fio de linho, molas metálicas, caixa encadernada, dimensões variáveis.
- 110–115. Imagens do vídeo *Invasive Species* (monitor ipod, 6 x 4 cm integrado numa caixa), 2011. Fotografias de Luísa Ferreira, 1:49'. <https://vimeo.com/688884800>

## Parte I. VI.

116. Sessão fotográfica de documentação dos desenhos da série *Systema Naturæ*. Fotografias de Luísa Ferreira, 2011.
- 117–119. Maqueta da Galeria Carlos Carvalho - Estudo para instalação da exposição *Systema Naturæ*.
120. Vídeo: publicação *Systema Naturæ*, colaboração com José Roseira, 32". 500 exemplares, Orbis Tertius Edições, Lisboa, Março de 2012, ISBN: 978-989-97756-0-2. <https://vimeo.com/688954528>
121. *Guia das espécies* na vitrine no Instituto Superior de Agronomia.
- 122, 123. *Guia das espécies* na exposição *Systema Naturæ*.
124. *Systema Naturæ*, lista de espécies organizadas em famílias, 2012, aguarela e tinta da china sobre papel, 78x57 cm.
- 125–130. Vistas da exposição *Systema Naturæ*, Carlos Carvalho Arte Contemporânea, Lisboa, 2012.
131. *Machinamentum unifolium (Tubulaceae)*, 2011, aguarela sobre papel *Arches* e madeira, 138x105 cm. Fotografia de Luísa Ferreira.
132. *Organum tubulosum (Tubulaceae)*, 2011, aguarela sobre papel *Arches* e madeira, 138x105 cm. Fotografia de Luísa Ferreira.

133. *Mombasae anemophila* (Aeriaceae), 2011, aguarela e tinta Sumi sobre papel Arches e madeira, 138x105 cm. Fotografia de Luísa Ferreira.
134. *Manuscipula intricata* (Tubulaceae), 2011, aguarela sobre papel Arches e madeira, 138x105 cm. Fotografia de Luísa Ferreira.
135. *Cucurbitoides cassidea* (Aeriaceae), 2011, aguarela sobre papel Arches e madeira, 138x105 cm. Fotografia de Luísa Ferreira.
136. *Digitus sativus* (Tubulaceae), 2011, aguarela e tinta Sumi sobre papel Arches e madeira, 138x105 cm. Fotografia de Luísa Ferreira.
137. *Instrumentum ventifolium* (Aeriaceae), 2011, aguarela sobre papel Arches e madeira, 138x105 cm. Fotografia de Luísa Ferreira.
- 138–143. *Systema Naturæ*, uma colaboração de Catarina Leitão e José Roseira. 500 exemplares, Orbis Tertius Edições, Lisboa, Março de 2012, ISBN: 978-989-97756-0-2. <https://vimeo.com/688954528>
- 144–146. *Atelier Portátil* em construção, 2013.
- 147–148. *Atelier Portátil, Protótipo #1 - Livro*, 2013-14, *Leporello*, imagens de uma das performances, *Atelier Portátil, Protótipo #1 Cena 3*, Fotografia Rui Pinheiro. Impressão laser e encadernação com capa dura revestida a tecido, 15,5x21,5 cm (fechado).
- 149–150. *Trabalho de Campo IV*, 2015, madeira, aguarela e tinta da china sobre papel, 103x480x40 cm. Vistas da exposição *Acrochage*, intervenções no museu, curadoria de Mário Caeiro, Museu Malhoa, Caldas da Rainha, 2015-16.
151. *Atelier Portátil, Protótipo #1*, 2013-14, técnica mista, dimensões variáveis e vídeo/performance *Atelier Portátil, Protótipo #1 Cena 5*, 12 min, cinematografia Rui Pinheiro. Vista da Exposição na Galeria Carlos Carvalho Arte Contemporânea, Lisboa, 2014.
152. *Atelier Portátil, Protótipo #1*, 2013-19, técnica mista, dimensões variáveis e composição fotográfica imagens de uma performance, *Atelier Portátil, Protótipo #1 Cena 3*, com fotografias de Rui Pinheiro. Vista da exposição na sede do espaço da Abreu Advogados, Lisboa, 2019.
153. *Atelier Portátil, Protótipo #1*, 2013-14, técnica mista, dimensões variáveis, imagens de uma das performances, *Atelier Portátil, Protótipo #1 Cena 3*, Fotografia Rui Pinheiro.



154. *Atelier Portátil, Protótipo #1*, 2013-19, técnica mista, dimensões variáveis e composição fotográfica com sequência de imagens de uma performance, *Atelier Portátil, Protótipo #1 Cena 3*, com fotografias de Rui Pinheiro. Vista da exposição na sede do espaço da Abreu Advogados, Lisboa, 2019.
155. *Atelier Portátil, Protótipo #1*, 2013-14, técnica mista, dimensões variáveis, imagens de uma das performances, *Atelier Portátil, Protótipo #1 Cena 3*, Fotografia Rui Pinheiro.

## Parte I. VII.

156. *Gabinete*, 2013, vista da montagem no Museu de Bolso, um projeto Assembleia Ordinária, Porto, 2022. Fotografia de Rui Pinheiro.
- 157, 158. *Gabinete*, 2013, vista da montagem no Museu de Bolso, um projeto Assembleia Ordinária, Porto, 2022. Fotografia de Rui Pinheiro.
- 159–161. *Dendrogramas* em processo, atelier no Minho e Atelier 32 no complexo de Ateliers dos Coruchéus, Lisboa, 2014-15.
162. Ben Vautier, *Total Art Match-Box*, c. 1965, Caixa de fósforos, fósforos e etiqueta em offset, 3,8x5,2x1,3 cm. © 2021 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/worksobre127589>
- 163, 164. *Dendrogram | Tree-kit (Mini Version)*, 2015, madeira, papel, tinta acrílica e arame, dimensões variáveis, 3,54x1,11x9,1 cm.
165. *Dendrogram | Tree-kit (Mini Version) Video*, 2015, 1:07', cinematografia de Rui Pinheiro. <https://vimeo.com/688819988>
- 166–168. *Dendrograma | Tree-kit*, 2016, madeira, alumínio, tinta vinílica, velcro e tecido, dimensões variáveis. Vistas da exposição individual na galeria MCO Arte Contemporânea, Porto, 2016.
- 169–171. *Dendrograma | Tree-kit*, 2016, madeira, alumínio, tinta vinílica, velcro e tecido, dimensões variáveis. Vistas da instalação na galeria MCO Arte Contemporânea, Porto, 2016.
172. *Paisagem Instável #012*, 2020, madeira, MDF, tecido, tinta acrílica e vinílica, dimensões variáveis (frente); *Dendrograma | Tree-kit*, 2020, madeira, tecido, porcelana fria, tinta vinílica e alumínio, dimensões variáveis

(direita); vista da exposição individual *As possibilidades da Paisagem*, curadoria de João Pinharanda, Galeria do Parque, Vila Nova da Barquinha, 2020. Fotografia cortesia Galeria do Parque.

173. *Dendrograma | Tree-kit*, 2020, pormenor.

174. *Paisagem Instável #012*, 2020, madeira, MDF, tecido, tinta acrílica e vinílica, dimensões variáveis vista da exposição *As possibilidades da Paisagem*, curadoria de João Pinharanda, Galeria do Parque, Vila Nova da Barquinha, 2020. Fotografia cortesia Galeria do Parque.

## **Parte I. VIII.**

175. *Biblioteca Natural*, vista da exposição n'Ó Armário, Lisboa, 2016. Fotografia de Raquel Melgue.

176. *Biblioteca Natural*, vista da exposição n'Ó Armário, Lisboa, 2016. Fotografia de Raquel Melgue.

177. *Biblioteca Natural – Natura XII*, 2017, 1 fólio, tinta da china e Sumi sobre papel de aguarela, encadernação com capa dura revestida a tecido, 34,5x29 cm (fechado).

178, 179. *Biblioteca Natural – Caderno de Campo 5.1.*, 2017, 1 folio, aguarela, tinta da china e Sumi sobre papel de aguarela, encadernação com capa dura revestida a tecido, 39x52 cm (fechado).

180. *Biblioteca Natural – Caderno de Campo*, 2016, 1 folio, aguarela, tinta da china e Sumi sobre papel de aguarela, encadernação com capa dura revestida a tecido, 30x22 cm (fechado).

181. *Biblioteca Natural – Natura V*, 2014, 1 fólio, tinta da china e Sumi sobre papel de aguarela, encadernação com capa dura revestida a tecido, 32x28 cm (fechado).

182, 183. *Biblioteca Natural*, vistas da exposição n'Ó Armário, Lisboa, 2016. Fotografia de Raquel Melgue.

184. *Biblioteca Natural – Caderno B*, 2014, 1 fólio, aguarela, tinta da china e Sumi sobre papel de aguarela, encadernação com capa dura revestida a tecido, 21,5x17 cm (fechado).

185. *Biblioteca Natural – Plantae*, 2016, 1 folio, aguarela, tinta da china e Sumi sobre papel de aguarela, encadernação com capa dura revestida a tecido, 27x18 cm (fechado).
186. *Biblioteca Natural – Caderno IV*, 2017, leporello com 8 páginas, aguarela, tinta da china e Sumi sobre papel de aguarela, encadernação com capa dura revestida a tecido, 31x18 cm (fechado).
187. *Biblioteca Natural – Caderno V*, 2017, 1 fólho, tinta da china e Sumi sobre papel de aguarela, encadernação com capa dura revestida a tecido, 26,5x20 cm (fechado).
188. *Coleção A Ilha – Caderno III*, 2017, tinta acrílica e guache sobre papel Arches, encadernação com capa dura revestida a tecido, 26x29 cm (fechado).
189. *Coleção A Ilha – Caderno X*, 2017, aguarela, tinta acrílica e guache sobre papel Arches, encadernação com capa dura revestida a tecido, 26x40 cm (fechado).
190. *Coleção A Ilha – Caderno XX*, 2017, tinta acrílica e guache sobre papel Arches, encadernação com capa dura revestida a tecido, 26x17 cm (fechado).
191. *Coleção A Ilha – Caderno I*, 2017, aguarela, tinta acrílica e guache sobre papel Arches, encadernação com capa dura revestida a tecido, 26x29 cm (fechado).
192. *Coleção A Ilha – Caderno III*, 2017, tinta acrílica e guache sobre papel Arches, encadernação com capa dura revestida a tecido, 26x29 cm (fechado).
193. *Coleção A Ilha – Caderno XIX*, 2017, aguarela, tinta acrílica e guache sobre papel Arches, encadernação com capa dura revestida a tecido, 26x20 cm (fechado).
194. *Biblioteca Natural – Coleção Abismo*, 2020, 1 fólho, aguarela e tinta acrílica sobre papel, capa dura com revestimento tecido, dimensão variáveis.
- 195, 196. *Coleção Abismo – Apontamentos 22*, 2020, 1 fólho, aguarela, tinta acrílica e linha sobre papel, capa dura com revestimento tecido, 16,5x12 cm (fechado).

197–199. *Coleção Abismo – Apontamentos 13*, 2020, 1 fólio, aguarela e tinta acrílica sobre papel, capa dura com revestimento tecido, 16×13 cm (fechado).

200–202. *Coleção Abismo – Apontamentos 11*, 2020, 1 fólio, aguarela e tinta acrílica sobre papel, capa dura com revestimento tecido, 16,5×12,5 cm (fechado).

## **Parte I. IX.**

203. *Caixa de Desenho*, 2017, fio de algodão, tecido, madeira, tinta vinílica sobre MDF e papel, 60x33x10 cm (peça fechada). Instalação na exposição individual *Caixa de Desenho*, curadoria de Fátima Lambert, Quase Galeria, Porto, 2017.

204. *Monocultura*, 2017, tinta acrílica, guache, sumi, lápis e corte sobre papel, 5 folhas, 66x103 cm (cada). Vista da peça na exposição *Paisagem Instável*, Galeria Carlos Carvalho Arte Contemporânea, 2017.

205, 206. Instalação *Biblioteca Natural*, vistas da exposição n'Ó Armário, Lisboa, 2016. Fotografias de Raquel Melgue.

207. *Caixa de Desenho*, 2016, fio de algodão, madeira, tinta vinílica sobre MDF e papel, 60x33x10 cm (peça fechada). Instalação na exposição individual *Viagem a Port Actif*, produção Electricidade Estética, Museu António Duarte, Caldas da Rainha, 2016. Fotografia Patrícia Faustino.

208. *Caixa de Desenho*, 2017, fio de algodão, tecido, madeira, tinta vinílica sobre MDF e papel, 60x33x10 cm (peça fechada). Instalação na exposição individual *Caixa de Desenho*, curadoria de Fátima Lambert, Quase Galeria, Porto, 2017.

209. *Caixa de Desenho*, 2018, fio de algodão, madeira, tinta spray sobre MDF, tinta acrílica sobre papel, 60x33x10 cm (peça fechada). Instalação na Feira de Arte Drawing Room Madrid, 2018, Galeria Carlos Carvalho Arte Contemporânea.

210. *Caixa de Desenho*, 2017, fio de algodão, tecido, madeira, tinta vinílica sobre MDF e papel, 60x33x10 cm (peça fechada). Instalação no projeto *Intervenciones*, organizado por Isidro Blasco em Sabiote, Jaén, Espanha, 2017.



211. Vista da exposição individual *Paisagem Instável*, Galeria Carlos Carvalho Arte Contemporânea, Lisboa, 2017.
212. *Paisagem Instável #8*, 2017, MDF, madeira, alumínio e tinta acrílica, 159x150x30 cm. Vista da exposição individual *Paisagem Instável*, Galeria Carlos Carvalho Arte Contemporânea, Lisboa, 2017.
213. *Paisagem Instável #5*, 2017, MDF, madeira, alumínio, fio de linho e tinta acrílica, dimensões variáveis. Vista da exposição individual *Paisagem Instável*, Galeria Carlos Carvalho Arte Contemporânea, Lisboa, 2017.
214. *Orografias #001*, 2018, tríptico, aguarela, tinta acrílica e corte sobre papel, 450x151 cm.
215. *Orografias #20-1A e #20-1B*, 2020, aguarela, tinta acrílica e corte sobre papel, 109x150 cm (cada). Vista da exposição individual *As possibilidades da Paisagem*, curadoria de João Pinharanda, Galeria do Parque, Vila Nova da Barquinha, 2020. Fotografia cortesia Galeria do Parque.

## Parte II. I.

216. *Instalação s/Título*, 1992, 11 esculturas que se movem com a corrente de ar, madeira, latão, cimento e tinta acrílica, 200x20x20 cm (cada peça). Vista da instalação na Galeria Leo, Lisboa, 1992.
217. *Instalação s/Título*, 1995, instalação (chão e parede) 88 peças, pasta de papel, papel, tinta acrílica e cera. 240x390x270 cm. Vista da instalação na exposição *Nature/Human Works*, Gallery Korea, Nova Iorque, 1995.
218. *Collapsible Walls*, 1998, técnica mista, 244x366x10 cm. Vista da instalação na Galeria da Hunter College University of New York, 1998.
219. Ninho de pássaro, fibras vegetais e plásticas. Encontrado em A dos Francos, 2019.
220. Ninho de pássaro, fibras vegetais e lã de ovelha. Encontrado em A dos Francos nas imediações do lugar da tosquia, 2021.
221. Recolhas de Plastiglomerado e plástico em decomposição. Praia da Foz do Arelho, 2017-2022.
222. Vestígios de uma colónia de *Semibalanus balanoides* num fragmento de Poliestireno Extrudido (XPS). Encontrada na Praia da Foz do Arelho, 2022.

223. Plástico e algas e Plastiglomerado. Praia do Rio Cortiço, 2017-22.

## Parte II. II.

224. Alan Sonfist, *Greenwich Village Time Landscape* (1978-ongoing), Ancient Forest of New York Recreated. Center for Advanced Visual Studies Special Collection: Alan Sonfist. Disponível em: <http://act.mit.edu/cavs/item/img%20for%20mit1>

225. Olafur Eliasson, *Life*, 2021, instalação, Fondation Beyeler, fotografia de Mark Niedermann. Disponível em: <https://life.fondationbeyeler.ch/en/>

226. Hans Haacke, *Rhine Water Purification Plant*, 1972, contentores de vidro e acrílico, bomba, água poluída do rio Reno, tubo, filtros, químicos e peixinhos dourados. Vista no Museum Haus Lange, Krefeld. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/analyze>

227. Mark Dion, *Neukom Vivarium*, 2004-06, instalação, técnica mista e estufa com 24,384 metros de comprimento. Seattle Art Museum, Seattle. Disponível em: <https://sculpturemagazine.art/icons-and-monuments-olympic-sculpture-park/>

228. Natalie Jeremijenko, *UP\_2\_U: Moth Cinema*, 2012, instalação ao ar livre com projeção. Tela de malha (6x3 metros), luzes, plantas que atraem borboletas noturnas. Socrates Sculpture Park, LIC, Nova Iorque. Disponível em: <https://socratessculpturepark.org/artist/jeremijenko-natalie/>

229. Natalie Jeremijenko, *UP\_2\_U: Moth Cinema*, 2012, instalação ao ar livre com projeção. Tela de malha (6x3 metros), luzes, plantas que atraem borboletas noturnas. Socrates Sculpture Park, LIC, Nova Iorque. Disponível em: <https://wsimag.com/victoria-and-albert-museum/artworks/62314>

230. Margaret & Christine Wertheim - The Institute for Figuring, *Hyperbolic Crochet Coral Reef Project*, desde 2005, pormenor. © the Institute for Figuring. Disponível em: <https://www.dw.com/en/crocheted-ocean-art-to-fight-global-warming/a-60428249>  
Ver mais imagens em: <https://www.margaretwertheim.com/crochet-coral-reef>

231, 232. Baltazar Torres, *The Last Window*, 2003. Cortesia do artista.

233. Alfredo Jaar, *Geography=War*, 1990, 12 transparências em 6 caixas de luz com 6 espelhos, 123.2x751.8x270.8 cm. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque. © Alfredo Jaar. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/37793>
- 234, 235. Maria Thereza Alves, vista da instalação *Seeds of Change: New York—A Botany of Colonization* no Vera List Center/Sheila C. Johnson Design Center, The New School, 2017. In *Ballast: To and From New York*, 2017. Linho, acrílico, 292x155 cm, elemento da mesma instalação. Fotografias de David Sundberg. Cortesia Vera List Center for Art and Politics. Disponível em: <http://www.mariatherezaalves.org/works/seeds-of-change-new-york-a-botany-of-colonization?c=47#related>
236. Barbara Kruger, *Untitled* (“We Won’t Play Nature to Your Culture”), 1983, impressão fotográfica. Cortesia Mary Boone Gallery. In Alaimo, S. (2000). *Undomesticated Ground: Recasting Nature as Feminist Space*. Ithaca & London: Cornell University Press. p.134.
237. Alberto Carneiro, *Os quatro elementos*, 1969-70, ferro, plástico, fotografia, elementos naturais, 200x200x200 cm. Coleção Fundação de Serralves, Porto. Vista da instalação no Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, 2001. In Pereira, C. (Ed.) (2001). *Alberto Carneiro*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea.

## Conclusão

- 238, 239. Imagens do processo de tingimento dos tecidos de revestimento das capas dos livros da *Biblioteca Natural*.
- 240–242. *Biblioteca Natural – Coleção A Montanha – Livro III*, 2021, 1 fólio, aguarela, tinta acrílica sobre papel, capa dura com revestimento tecido, 26x14 cm (fechado).
- 243–245. *Biblioteca Natural – Coleção A Montanha – Livro X*, 2021, 1 fólio, aguarela, tinta acrílica e corte sobre papel, capa dura com revestimento tecido, 18,5x14 cm (fechado).

- 246–248. *Biblioteca Natural – Coleção A Montanha – Livro XVII*, 2021, 1 fólio, aguarela, tinta acrílica sobre papel, capa dura com revestimento tecido, 22,5x10,5 cm (fechado).
- 249–251. *Biblioteca Natural – Coleção Plantæ - Botânica XXI.a.*, 2021, 1 fólio, aguarela, tinta acrílica sobre papel, capa dura com revestimento tecido, 16x13 cm (fechado).
- 252–254. *Biblioteca Natural – Coleção Plantæ - Botânica XXI.d.*, 2021, 1 fólio, aguarela, tinta acrílica sobre papel, capa dura com revestimento tecido, 17x11 cm (fechado).
- 255–257. *Biblioteca Natural – Coleção Plantæ - Botânica XXI.e.*, 2021, 1 fólio, aguarela, tinta acrílica sobre papel, capa dura com revestimento tecido, 25,5x14 cm (fechado).
258. *Biblioteca Natural – Survival Systems A.*, 2004-2021, 1 fólio, aguarela sobre papel, capa dura com revestimento tecido, 19,5x15,5 cm (fechado).
259. *Biblioteca Natural – Survival Systems A., Survival Systems B e Survival Systems C.*, 2004-21, Imagem da exposição *Biblioteca Natural* na Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, Almada, 2021.
- 260, 261. *Biblioteca Natural – Survival Systems C.*, 2005-2021, 1 fólio, aguarela sobre papel, capa dura com revestimento tecido, 19,5x21,5 cm (fechado).
- 262, 263. *Biblioteca Natural – Survival Systems B.*, 2004-2021, 1 fólio, aguarela sobre papel, capa dura com revestimento tecido, 19,5x21 cm (fechado).

