



**FACULDADE DE BELAS-ARTES**

**Apontamentos sobre Escultura e Natureza**

Tiago David Lopes de Sá

Mestrado em Escultura

2013



**FACULDADE DE BELAS-ARTES**

**Apontamentos sobre Escultura e Natureza**

Tiago David Lopes de Sá

Dissertação orientada pelo Professor Doutor João Castro Silva

Mestrado em Escultura

2013

## **Resumo**

O ponto de partida para o desenvolvimento deste trabalho tem lugar na relação entre Escultura e Natureza, nas possibilidades que os elementos naturais ofereceram ao longo dos tempos à produção escultórica.

Deste modo, o trabalho concentra-se em estabelecer os diferentes modos de interacção/cooperação entre Escultura e Natureza, circunscrevendo estes modos na forma de tópicos. Os recursos de que a Escultura se serve para a sua formação são explorados e associados a diferentes procedimentos técnicos com o objectivo de compreender o compromisso entre Escultura e Natureza - existente tanto a nível material como técnico.

O contributo da Natureza para a criação escultórica expande os seus contornos quando a colaboração tem lugar em espaços naturais. As potencialidades materiais e o modo de integração em espaços naturais transformam as premissas de produção, muitas vezes desafiando as fronteiras da definição de Escultura.

A ideia de Natureza - tratada e “retratada” ao longo do tempo - continua a estimular a prática da Escultura para encontrar soluções plásticas, traduzir elementos e fenómenos naturais em estruturas tridimensionais, contribuindo sempre para o alargamento da produção escultórica e o seu entendimento.

**Palavras-Chave:** Escultura; Natureza; Matéria; Espaço; Natural / Artificial

## **Abstract**

The starting point for the development of this theoretical work is placed in the relation between Sculpture and Nature, in the possibilities that the natural elements have offered to sculptural production through out times.

In this sense, the work is focused in establishing the different modes of interaction and cooperation between Sculpture and Nature, circumscribing these modes as topics. The resources that Sculpture uses for its formation are explored and associated to different technical procedures with the aim of understanding the commitment between Sculpture and Nature - existent both at material and technical levels.

The contribution that Nature gives for sculptural creation expands its outlines when the collaboration takes place in natural spaces. The material potentialities and the modes of integration in natural spaces transform the premises of production, many times challenging the boundaries of the definition of Sculpture.

The idea of Nature - treated and “portrayed” through out time - continues to stimulate the sculptoric practice to find plastic solutions, translating elements and natural phenomena in tridimensional structures, always contributing for the enlargement of sculptoric production and its understanding.

**Keywords:** Sculpture; Nature; Material; Space; Natural / Artificial

## **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer ao Professor João Castro Silva pela sua disponibilidade e auxílio correntes durante o meu percurso enquanto orientador.

Agradeço especialmente aos meus pais, irmãos e família, pelo suporte e incentivo constantes apesar da distância; e ainda especialmente a Eloísa Ejarque, por tudo; e sem o qual não teria chegado nem à metade de onde cheguei.

Agradeço também aos amigos e colegas com os quais mantive contacto e que de certo modo contribuíram ao meu trabalho, como também a contrabalança-lo.

## Índice de Imagens

**Fig. 1** - Deusa Hathor,

In. [www.circuluspaganus.blogspot.com](http://www.circuluspaganus.blogspot.com);

**Fig. 2** - Deus Horus

In. [www.sociedadealterativa.blogspot.com](http://www.sociedadealterativa.blogspot.com);

**Fig. 3** - Deus Thot

In. [www.thotinstitut.info](http://www.thotinstitut.info);

**Fig. 4** - Antony Gormley: *Angel of the North*, 1995-1998. (Ferro - Aço)

In. [www.antonygormley.com](http://www.antonygormley.com);

**Fig. 5** - Giovanni Bologna: *Colosso de Apenino*, 1570-1580. (Pedra e Tijolo)

In. [www.cultura.toscana.it](http://www.cultura.toscana.it);

**Fig. 6** - Ai Weiwei: *Rooted Upon*, 2009. (100 Pedacos de raízes de árvores)

In. [www.arttattler.com](http://www.arttattler.com);

**Fig. 7** - Alberto Carneiro: *O Laranjal - Natureza Envolvente*, 1969. (Árvove - Laranjeira, Laranjas e Terra)

In. CARNEIRO, Alberto - **Alberto Carneiro : Exposição Antológica**. Lisboa / Porto: FCG / FS, 1991.;

**Fig. 8** - Alberto Carneiro: *Alberto Carneiro - Árvore Jogo Lúdico em Sete Imagens Espelhadas*, 1974. (Árvove - Oliveira, Chapas de Aço Inox, Fios de Sisal, Canas, Alumínio e Barro)

In. [www.cam.gulbenkian.pt](http://www.cam.gulbenkian.pt);

**Fig. 9** - Nils-Udo: *Root Sculpture*, 1986. (Raízes e Terra)

In. [www.greenmuseum.org](http://www.greenmuseum.org);

**Fig. 10** - João Fragoso: *Land Art*, 1988. (Pedra - Granito)

In. 2º Simpósio Internacional de Escultura em Pedra.;

**Fig. 11** - Vija Celmins: *To Fix the Image in Memory I-XI*, 1977-1982. (Pedras, Bronze pintado)

In. [www.imageobjecttext.com](http://www.imageobjecttext.com);

**Fig. 12** - Giuseppe Penone: *Essere Fiume*, 1981-1995. (Pedras)

In. [www.exibart.com](http://www.exibart.com);

**Fig. 13** - Cristina Ataíde: *Objectos Imediatos # 5*, 2003. (Bronze)

In. [www.cristinataide.com](http://www.cristinataide.com);

**Fig. 14** - Cristina Ataíde: *Objectos Imediatos # 9*, 2003. (Bronze)

In. [www.cristinataide.com](http://www.cristinataide.com);

**Fig. 15** - Robert Lobe: *Life By Strangulation*, 1981. (Bronze)

In [www.robertlobe.com](http://www.robertlobe.com);

**Fig. 16** - Rafael Bordalo Pinheiro: *Folha (de Rícino)*, 18??. (Cerâmica)

In [galeriaphotomaton.blogspot.com](http://galeriaphotomaton.blogspot.com);

**Fig. 17** - João Cutileiro: *Sem Título*, 1996. (Mármore e Ferro)

In. HWOLH, Hellmut ; CARAÇA, João - **Flores: Esculturas de João Cutileiro. Homenagem a Mapplethorpe**. Évora: Ministério da Cultura. Instituto Português de Museus. Museu de Évora, 1999.;

**Fig. 18** - João Cutileiro: *Sem Título*, 1996. (Mármore e Ferro)

In. HWOLH, Hellmut ; CARAÇA, João - **Flores: Esculturas de João Cutileiro. Homenagem a Mapplethorpe**. Évora: Ministério da Cultura. Instituto Português de Museus. Museu de Évora, 1999.;

**Fig. 19** - João Cutileiro: *Sem Título*, 1996. (Mármore e Ferro)

In. HWOLH, Hellmut ; CARAÇA, João - **Flores: Esculturas de João Cutileiro. Homenagem a Mapplethorpe**. Évora: Ministério da Cultura. Instituto Português de Museus. Museu de Évora, 1999.;

**Fig. 20** - Gabriela Albergaria: *Quatro Caminhos, Duas Árvores*, 2007. (Madeira, Poliéster, Terra, Plantas secas, Musgo e Fio de Algodão)

In. [www.ivomartins.net](http://www.ivomartins.net);

**Fig. 21** - Rui Sanches: *Sem Título*, 1999. (Contraplacado de Tola e Vidro)

In. SANCHES, Rui - Escultura + Desenho. Lisboa: C.M.L./D.P.C. Divisão de Museus e Palácios, 2000.;

**Fig. 22** - Rui Sanches: *Sem Título*, 2000. (Contraplacado de Tola e Vidro)

In. SANCHES, Rui - Escultura + Desenho. Lisboa: C.M.L./D.P.C. Divisão de Museus e Palácios, 2000.;

**Fig. 23** - Ursula von Rydingsvard: *Wall Pocket*, 2004. (Madeira - Cedro e Grafite)

In. [www.ursulavonrydingsvard.net](http://www.ursulavonrydingsvard.net);

**Fig. 24** - Vicent Mauger: *Sem Título*, 2012. (Blocos de Tijolo)

In. [www.avivreleblog.wordpress.com](http://www.avivreleblog.wordpress.com);

**Fig. 25** - Vicent Mauger: *Sem Título*, 2010. (Blocos de “guarda-garrafas” em Poliestireno)

In. [www.bertrandgrimont.com](http://www.bertrandgrimont.com);

**Fig. 26** - Tara Donovan: *Bluffs*, 2005. (Botões e Cola)

In. [www.acegallery.net](http://www.acegallery.net);

**Fig. 27** - Tara Donovan: *Toothpicks*, 2001. (Palitos)

In. [www.acegallery.net](http://www.acegallery.net);

**Fig. 28** - Roberto Cuoghi: *Belinda*, 2013. (Impressão 3D e Pó de Pedra)

In. [www.universes-in-universe.org](http://www.universes-in-universe.org);

**Fig. 29** - Mamoia de Lamas: Braga 3000 a.C. (Pedra)

In. [www.pt.wikipedia.org](http://www.pt.wikipedia.org);

**Fig. 30** - Menir do Outeiro: Reguengos de Monsaraz 4000-3000 a.C. (Pedra)

In. [www.cubeit.com](http://www.cubeit.com);

**Fig. 31** - Cromeleque dos Alendres: Évora 4000-3000 a.C. (Pedra)

In. [www.commonswikimedia.org](http://www.commonswikimedia.org);

**Fig. 32** - Gabriela Albergaria: *Caixas / Jardim*, 2001. (Troncos, Ramos, Musgo, Flores, Terra, Madeira)

In **Gabriela Albergaria: 2000-2001**. Lisboa / Berlin: FCG / KB, 2001.;

**Fig. 33** - Gabriela Albergaria: *Jardim e Floresta Embutidos*, 2001. (Troncos, Ramos, Fio, Parafusos e Madeira)

In. **Gabriela Albergaria: 2000-2001**. Lisboa / Berlin: FCG / KB, 2001.;

**Fig. 34** - Thomas Demand: *Grotto*, 2006. (Papel e Cartão)

In. [www.thomasdemand.info](http://www.thomasdemand.info);

**Fig. 35** - Thomas Demand: *Clearing*, 2003. (Papel e Cartão)

In. [www.thomasdemand.info](http://www.thomasdemand.info);

**Fig. 36** - Rui Chafes: *Thick layer of silence (on entering the world)*, 2000. (Ferro)

In [www.ruichafes.net](http://www.ruichafes.net);

**Fig. 37** - Rui Chafes: *Dollund*, 1987. (Ferro)

In. *ArteTeoria*. Lisboa. N. 11 (2008);

**Fig. 38** - Richard Long: *Throwing Stones into a Circle*, 1979. (Pedras)

In. [www.richardlong.org](http://www.richardlong.org);

**Fig. 39** - Richard Long: *Basalt Elipse*, 2000. (Pedras de Basalto)

In. (Fotografia do autor);

**Fig. 40** - *Marchere Della Commedia Dell'Arte*: Marlia / Villa Reale, Séc. XVIII. (Terracota)

In. [www.gardenvisit.com](http://www.gardenvisit.com);

**Fig. 41** - Hermann von Pückler-Muskau: *Hügel*, 1856-1857. (Terra e Relva)

In. [www.stadtbild-deutschland.org](http://www.stadtbild-deutschland.org);

**Fig. 42** - Fernanda Fragateiro: *Jardim das Ondas*, 1998. (Terra e Relva)

In. ROSADO, António de Campos – **Co-Laboraões: Arquitectos | Artistas**. Lisboa: Parque Expo'98, S.A., 2000.;

**Fig. 43** - Agnes Denes: *Tree Mountain*, 1996. (Terra e 10.000 Árvores)

In. [www.ilikethisart.net](http://www.ilikethisart.net);

**Fig. 44** - Francis Alÿs: *When Faith Moves Mountains*, 2002. (Performance com 500 voluntários - escavação e movimento de uma duna de areia aproximadamente 10 cm.)

In. [www.1fmediaproject.net](http://www.1fmediaproject.net) / [www.accessibleartny.com](http://www.accessibleartny.com);

**Fig. 45** - Antony Gormley: *One And Other*, 2000. (Ferro Fundido)

In. [www.antonygormley.com](http://www.antonygormley.com);

**Fig. 46** - Alberto Carneiro: *Mandala sobre a Paisagem*, 1998. (Árvore - Eucalipto, Pedras e Relva)

In. ALMEIDA, Bernardo Pinto de - **Alberto Carneiro: Lição das coisas**. Porto: Campo das Letras, 2007.;

**Fig. 47** - Giuseppe Penone: *Albero delle Vocali*, 1998. (Bronze)

In. GIANELLI, Ida – **Il Giardino delle Sculture Fluide di Giuseppe Penone**. Torino: Umberto Allemandi & C., 2007.;

**Fig. 48** - Giuseppe Penone: *Faggio di Otterlo*, 1987-88. (Bronze)

In. GIANELLI, Ida – **Il Giardino delle Sculture Fluide di Giuseppe Penone**. Torino: Umberto Allemandi & C., 2007.;

**Fig. 49** - Giuseppe Penone: *Tra Scorza e Scorza*, 2003-7. (Bronze)

In. GIANELLI, Ida – **Il Giardino delle Sculture Fluide di Giuseppe Penone**. Torino: Umberto Allemandi & C., 2007.;

**Fig. 50** - Eduardo Chillida: *El Peine del Viento*, 1972-77. (Ferro - Aço)

In. **Chillida**. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1986.;

**Fig. 51** - Richard Long: *A Line Made By Walking*, 1967. (Performance)

In. [www.richardlong.org](http://www.richardlong.org);

**Fig. 52** - Richard Long: *Aconcagua Circle*, 2012. (Pedras)

In. [www.richardlong.org](http://www.richardlong.org);

**Fig. 53** - Richard Long: *Cornwall Summer Circle*, 1995. (Pedras)

In. [www.richardlong.org](http://www.richardlong.org);

**Fig. 54** - Alberto Carneiro: *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo*, 1973-1976. (Fenos)

In. CARNEIRO, Alberto - **Alberto Carneiro : Exposição Antológica**. Lisboa / Porto: FCG / FS, 1991.;

**Fig. 55** - Alberto Carneiro: *O Canavial: memória-metamorfose de um copo ausente*, 1968. (Canas, Fitas de cor, Letra de decalque e Ráfia)

In. CARNEIRO, Alberto - **Alberto Carneiro : Exposição Antológica**. Lisboa / Porto: FCG / FS, 1991.;

**Fig. 56** - Stonehenge: Wiltshire, 3000-2000 a.C. (Pedras)

In. [www.en.wikipedia.org](http://www.en.wikipedia.org);

**Fig. 57** - Nancy Holt: *Sun Tunnels*, 1976. (Betão)

In. [www.ananasamiami.com](http://www.ananasamiami.com);

**Fig. 58** - Richard Long: *Asia Circle Stones*, 1996. (Pedras)

In. [www.richardlong.org](http://www.richardlong.org);

**Fig. 59** - Richard Long: *Positive Negative*, 2001. (Pedras)

In. [www.richardlong.org](http://www.richardlong.org);

**Fig. 60** - Megalithic Stone Circle: Marrocos 3000 a.C. (Pedras)

In. [gearthblog.com](http://gearthblog.com);

**Fig. 61** - Stone Circle: Swinside 3000 a.C. (Pedras)

In. [www.en.wikipedia.org](http://www.en.wikipedia.org);

**Fig. 62** - Olafur Eliasson: *The Weather Project*, 2003. (200 Lâmpadas de mono-frequência, Ecrã semicircular translúcido, Dispersores de varopes, Painéis de vidro)

In. [www.olafureliasson.net](http://www.olafureliasson.net);

**Fig. 63** - Olafur Eliasson: *Din Blinde Passager*, 2010. (Estrutura de Contraplacado, Máquinas de Fumo, Luzes)

In. [www.olafureliasson.net](http://www.olafureliasson.net);

**Fig. 64** - Olafur Eliasson: *The Inventive Velocity*, 1998. (Cilindro, Água e Máquina Propulsora)

In. ELIASSON, Olafur - **Olafur Eliasson**. London: Phaidon Press, 2002;

**Fig. 65** - Olafur Eliasson: *Beauty*, 1993. (Dispersores de Água e Foco de Luz)

In. [www.olafureliasson.net](http://www.olafureliasson.net);

**Fig. 66** - Hans Haacke, *Condensation Cube*, 1963-65. (Água, Cubo de Plexiglass - Acrílico)

In [www.blockprojekt.de](http://www.blockprojekt.de);

**Fig. 67** - Berndnaut Smilde, *Nimbus NP3*, 2012. (Máquina de Fumo, Acrogel, Humidade e Iluminação)

In. [www.berndnaut.nl](http://www.berndnaut.nl);

## Índice

Resumo/Palavras-chave	i
Abstract/Keywords	ii
Agradecimentos	iii
Índice de imagens	iv
<b>Introdução</b> .....	<b>1</b>
<b>Capítulo 1 – Sobre a Ideia de Natureza.</b> .....	<b>5</b>
<b>Capítulo 2 – Matérias e materiais / <i>Techné</i>:</b>	
<b>Compromisso entre Natureza e Escultura.</b> .....	<b>19</b>
2.1 – Matérias e materiais: do <i>rochedo</i> ao <i>bloco</i> . .....	<b>19</b>
2.2 – A índole natural das matérias na Escultura. ....	<b>25</b>
2.2.1 – Apropriação. ....	<b>27</b>
2.2.2 – Cópia e Moldagem. ....	<b>31</b>
2.2.3 – Representação. ....	<b>34</b>
2.3 –A índole natural dos materiais na Escultura. ....	<b>37</b>
<b>Capítulo 3 – A Escultura e o espaço natural.</b> .....	<b>44</b>
3.1 –A pedra erguida: primeiras intervenções no espaço. ....	<b>44</b>
3.2 –Tipologias de espaços: da <i>floresta</i> ao <i>jardim</i> . ....	<b>45</b>
3.3 – Natureza como Escultura: .....	<b>51</b>
3.3.1 – Modelação vegetal / terrestre. ....	<b>51</b>
3.3.2 – Recursos naturais adaptados. ....	<b>54</b>
3.4 – Transformações materiais: .....	<b>57</b>
3.4.1 – Alterações físicas. ....	<b>57</b>
3.4.2 – Integração pela degradação. ....	<b>60</b>
3.4.3 – Não manutenção como manutenção. ....	<b>61</b>
3.5 – Land Art: .....	<b>62</b>
3.5.1 – Documentação. ....	<b>64</b>
3.5.2 – Transposição / Espaço expositivo. ....	<b>66</b>
3.6 –A pedra reerguida. ....	<b>68</b>
<b>Capítulo 4 – Estruturas artificiais e fenómenos naturais.</b> .....	<b>71</b>
<b>Conclusão</b> .....	<b>77</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>83</b>
<b>Anexo de Imagens</b> .....	<b>87</b>

## **Introdução**

A presente dissertação tem como proposta de investigação a relação considerada entre Natureza e Escultura em função de diferentes técnicas de representar o referente natural e de diferentes contextos de exposição da obra no espaço natural. Este mundo natural – a Natureza – constituído de realidade material e fenomenal, o qual se encontra em permanente mutação, apresenta-se/dá-se pelos sentidos, com contacto directo do corpo. É com este constante movimento revelado pelas inesgotáveis formas naturais que, nesta investigação, se relacionam por analogia os planos da criação.

O corpo de trabalho desta pesquisa delineado ao longo da História, é anunciado em grande parte pela análise de obras de Escultura, subjugadas nas questões da representação do referente natural que limitam e delimitam, nesta investigação, uma determinada e específica relação que o Homem, enquanto agente criador, tem com a Natureza. Devido aos vários momentos abrangidos por esta ligação é, num primeiro momento, relançada e apresentada a definição sobre ideia de Natureza, singularmente estabelecida no pensamento ocidental até ao século XVI.

Inicialmente serão analisadas algumas particulares definições em torno da ideia de Natureza que, formuladas nos diferentes momentos e períodos da História, se enraízam materialmente com o pensar e fazer da Escultura, percorrendo os vários pensamentos “formulados” sobre a ideia de Natureza, os quais são neste contexto, abrangidos por determinados períodos entre a Pré-História e o Renascimento.

Devido à multiplicidade de organismos que a Natureza consegue compreender, o Homem, parte integrante desse sistema não é, enquanto forma e figura, objecto fulcral de estudo nesta investigação. Apenas considerar-se-á o Homem como agente e ser pensante e, em grande parte, incorporando o papel de orientador da relação Escultura-Natureza.

Enunciando alguns conceitos chave referidos na História pela compreensão da ideia de Natureza, estes serão posteriormente tratados e relacionados às questões em volta das matérias naturais e do espaço natural. Deste modo, a Natureza referenciar-se-á fisicamente à concepção da Escultura, tendo em conta a relevância que esta tem como forma e objecto material para a criação.

Outro ponto fulcral nesta investigação é a compreensão do papel do Homem enquanto agente criador sobre as matérias e como este as transforma pelo fazer da Escultura. Por esta razão, a distinção entre matérias e materiais, entre um rochedo e um bloco de pedra, é averiguada neste ponto como tentativa de acompanhar a transformação das matérias a materiais e, de perceber o modo, de como é que estas se desenvolvem física e materialmente até alcançarem a Escultura.

Reflectida a (des)aproximação estabelecida pela análise física do conjunto matérias/materiais – objectos naturais e as matérias processadas – é também salientada nesta diferenciação, através dos vários recursos que as matérias disponibilizam à formação da Escultura, algumas particularidades físicas e materiais que poderão eventualmente definir previamente a concepção do objecto escultórico.

Ainda dentro deste percurso material é também referido como condição principal a conservação das características físicas das matérias naturais na Escultura. Por isso são delineadas nesta investigação certas características físicas dos objectos naturais ao modo de como é que essa conservação se verifica pelas várias técnicas empreendidas pelo escultor. Por outro lado, serão também analisadas as técnicas que o artista tem sobre os materiais, podendo estes e estas (matérias e técnicas), serem também possíveis quando “trabalhadas e aliadas” de poderem conservar certas e determinadas características físicas dos objectos naturais.

Para perceber o entendimento que o escultor tem sobre as matérias e materiais é necessário analisar o modo como ele as pensa e trabalha. O tipo de relação que o escultor tem com as matérias naturais e processadas é, de algum modo, verificado pela particular execução de trabalho que tem sobre elas, sendo apoiado pelas diversas operações que empreende para dar forma e manter essa “relação” transformada em objecto escultórico.

Por outro lado, é também destacado, nesta relação mais física e apegada às matérias da Natureza, a possibilidade de estas poderem ou não, ser “manejadas” pelas diversas operações técnicas da Escultura, procurando manter e/ou recuperar certas características originais das matérias e objectos naturais; perceber qual a relação do escultor com as matérias naturais e com as matérias processadas e o porquê de querer manter ou conservar a condição “orgânica” intrínseca às formas da Natureza.

Em sequência das relações envolvidas pelo escultor com as matérias da Natureza, anteriormente aferidas pelas operações técnicas que empreende, estas, são progressivamente, estendidas e relacionadas em torno de questões que envolvem também o próprio espaço da Natureza, o espaço natural. A Escultura é envolvida e posta em execução no espaço natural e explora as diferentes tipologias desse espaço, tendo a possibilidade de utilizar as próprias matérias envolventes, criando assim, por vezes, barreiras invisíveis entre Escultura e Natureza. Estas barreiras são inicialmente encontradas nas primeiras intervenções escultóricas que o Homem teve sobre o território, sendo readquiridas no século XX através de várias obras desenvolvidas directamente no espaço natural, desafiando os lugares de promoção artística e os métodos operativos, conduzindo deste modo alguns escultores e as suas práticas às acepções primitivas.

Serão ainda aprofundadas as questões implícitas pela construção e integração da Escultura no espaço natural. Uma dessas questões passa por analisar certas características que a Escultura sofre ou ganha pelo contacto directo com o espaço natural e de distinguir se essas alterações inferidas pelos diversos modos de integração da obra e implementação em diferentes espaços naturais (floresta, deserto, parque, jardim, etc.) podem, ou não, modificar previamente o pensamento e formação da Escultura; realçando as múltiplas possibilidades que a Escultura tem para se tridimensionalizar e se essas possibilidades são, de algum modo, referenciadas e envolvidas pela experiência do escultor com o envolvente natural.

Após a interacção radicada pelo escultor com o espaço natural, a Natureza estende-se a um novo patamar; onde novas interpretações são com ela “expandidas” para o campo da criação; uma dessas interpretações é a Natureza ser agora apreendida pela sua forma “abstracta”, vista e sentida enquanto fenómeno “atmosférico”. Esta nova “forma” reconhecida na Natureza manifesta-se enquanto objecto de estudo para a representação artística. Ela é um objecto que é simulado e recriado em determinadas obras e instalações que são, na maioria, resultado de uma experiência directa mantida com o mundo natural pelo artista.

Derivado da experiência física do artista com o mundo natural, o resultado é manifestado pela recriação de formas “apreendidas” pelos fenómenos naturais que são,

tecnicamente, acentuados por estruturas artificiais e mecanismos que permitem recriar e representar de um modo ficcional o fenómeno natural. Submetendo adiante a análise da relação entre os elementos naturais e artificiais nas instalações e algumas implicações resultantes em relação à construção destes “objectos” ficcionados e a tentativa de compreender se existe uma intenção por parte dos artistas ao criarem estas estruturas artificiais e o porquê de representarem/copiarem tais fenómenos.

## 1 – Sobre a Ideia de Natureza.

Percorrendo o caminho do Homem pela História, compreendemos que o ser humano tem uma ligação especial com a Natureza, uma vontade de unificação com o mundo que o rodeia. Ela é para todos, através da sua fruição e reflexão, a forma de aceder ao mundo, e é a ela que o Homem recorre para exprimir os seus anseios e na qual se fez traduzir numa possibilidade de compreensão daquilo que é a realidade. A Natureza é a estrutura inteligível das coisas.

Apostolada no grego – φύσις – de ‘*nasci*’ nascer e ‘*physein*’ ser gerado, o seu significado etimológico transporta já a ideia de nascimento, o conjunto das coisas geradas. Contudo, através desta definição, a palavra Natureza está também ligada às noções de totalidade e essencialidade, causa da sua finita ou infinita criação estendida à demonstração da própria existência de Deus. A Natureza torna-se na expressão mais completa da essência das coisas, ela conota a realização existencial e concreta do mundo.

Para que esta analogia entre Deus e Natureza seja compreendida, é também necessário estendê-la àquilo que o Homem é sobre ela. O Homem é obra da Natureza, e está de tal maneira submetido às suas leis, que nem por um só momento as pode esquecer, nem sequer subtrair-se a elas pelo pensamento. Não existe nada fora do grande todo de que faz parte um ente formado pela Natureza.<sup>1</sup> O Homem aprofundando o seu entendimento com a Natureza, pelos seus modos de vivência e experiência, faz emergir, através da sua vontade de conhecer, as ciências naturais, as quais se especificam em estudos da Natureza. Tendo cada uma destas ciências sido “visionadas pelo pensamento”, a Natureza tornou-se assunto de febril reflexão e ao longo da História, progressivamente, cresceu com as sociedades, na multiplicação de muitas outras ciências.

Pensar sobre a Natureza, é reflectir sobre os princípios dela própria, que são a base para compreender a causa primeira das coisas, sejam elas da áreas das ciências naturais, da arte ou de qualquer outro domínio do pensamento tal como a filosofia.

---

<sup>1</sup> D’HOLBACH – A Verdadeira Interpretação do «Systema da Natureza». Porto: Typographia Commercial, 1870 p. 8.

Enquanto a ciência, especializada no conhecimento e nos fenómenos, explica de um modo empírico ou lógico os princípios da Natureza, a filosofia, também ligada a este conhecimento científico explica, avaliando e sintetizando a variedade de ciências particulares, procurando que o Homem se compreenda a si mesmo e à realidade que o rodeia – a Natureza – e que determinará o seu carácter prescritivo ou prático, voltado para a acção concreta e suas consequências éticas, políticas ou psicológicas. Por esta razão, não pode ser certo que exista uma separação explícita entre estes dois domínios do pensamento – a ciência e a filosofia – e que a Natureza não esteja destinada exclusivamente a duas classes de pessoas, chamadas cientistas e filósofos.

Ao analisar o decorrer da ideia de Natureza ao longo dos séculos, é interessante verificar, primeiramente, a possibilidade que o Homem pré-histórico concebia já para si mesmo, daquilo que poderia ser a ideia de Natureza: um mundo por conhecer, que o iniciava a um espírito evolutivo<sup>2</sup> que o obrigou a adaptar-se, fazendo-o equivaler às suas necessidades. O Homem no mundo, logo percorreu toda a Natureza para lhe requerer auxílio. Importando-lhe discernir o fruto saudável do fruto venenoso, carecia de conhecer as propriedades das ervas para curar as enfermidades da vida precária.<sup>3</sup> A Natureza provocou a habilidade humana, obrigando o Homem a habilitar-se. O primeiro contacto do Homem com os elementos naturais é a primeira investigação do espírito, onde a organização é gerada pela Natureza, na qual a experiência de pensar e agir sobre ela gera as formas dos seus objectos e posteriormente as suas formas de ver o mundo. As matérias naturais tornam-se matérias para a experiência e para a criação, as quais são intencionalmente atraídas pelas impressões dos objectos naturais.

A obra da Natureza, simples na sua essência, caminha contínua e invariavelmente, de ser em ser, de menos a mais, do simples ao múltiplo; ela responde aos olhos e ao espírito, em tudo e em toda a parte, afirmativamente.<sup>4</sup> Desde o Paleolítico Inferior<sup>5</sup> que o Homem começou, provavelmente, por utilizar a madeira, depois a pedra

---

<sup>2</sup> “Assim como a faculdade progressiva está na própria natureza humana, assim também a própria natureza deu de facto desde o princípio o impulso para o desenvolvimento.” In. SCHUPP, Dr. Ambrosio – **A Evolução e o Homem: Estudo**. Lisboa: Separata da Revista Portuguesa – Brotéria, 1909 p. 29.

<sup>3</sup> VANDELLI, Domingos – **Memórias de História Natural**. Porto: Porto Editora, 2003 p. 85.

<sup>4</sup> MATTOS, Eugénio Avelino de – **Memoria Sobre a Natureza e Extensão do Progresso considerado como Lei da Humanidade e sua Aplicação Especial ás Bellas Artes**. Lisboa: Typ. da Sociedade Typographica Franco-Portuguesa, 1863 p. 13.

<sup>5</sup> ≈ 2.998.000 a.C.

bruta e serviu-se delas para as flechas e machados. Apropriou-se pouco a pouco das matérias que a Natureza lhe fornecia e aperfeiçoou utensílios e instrumentos de precisão.<sup>6</sup> A criação destes objectos transportam consigo uma ideia de modificação, uma necessidade que o Homem tem de transformar e gerar perante a sua condição, algo que o faça entregar-se a longas relações de experiência com o mundo.

Contudo, são também repercutidas estas relações pela transformação das matérias da Natureza na criação de “objectos” que evidenciam um carácter mais experimentalista e escultórico. Não só por questões de sobrevivência e aperfeiçoamento o Homem criou objectos e instrumentos funcionais, mas também, a sua condição perante o mundo fez com que atribuísse, de algum modo, significado a objectos/matérias inanimados; e de poder reflectir (deixando marcas/impressões sobre as matérias) “incisivamente” sob um compromisso material de comunicação entre si com o mundo.

O Homem por estar submetido às leis da Natureza, não pode contorná-las, adequa-se a elas e exprime aquilo que ele é Nela. O Homem pré-histórico não formula um conhecimento literato sobre a Natureza, mas, no entanto consegue fruir e pensar sobre Ela. O Homem pré-histórico tira partido das suas especificidades físicas, através de uma experimentação directa, sem, contudo, formar um corpo de doutrina, porque todos os objectos que fazia se reduziam somente à prática<sup>7</sup>: descobriu o fogo; curvou o ramo da árvore para fazer um arco; dos troncos das árvores fez canoas onde aprendeu a mover-se sobre a água; e das cascas formou redes para pescar.

Para o Homem pré-histórico os seus conhecimentos naturais aumentavam à medida que criava e se servia de objectos novos. De um modo primitivo mais experimental e ritualista, o Homem interpreta, na sua verdade, aquilo que a Natureza é para ele. A tentativa de relação do Homem com a Natureza nos tempos primitivos explica-se nas pesquisas que realiza e nas ligações com a sua (recente) identidade ainda não auto-consciencializada.

---

<sup>6</sup>HENRI, Breuil ; RAYMOND, Lantier – **Les Hommes de la Pierre Ancienne: Paléolithique et Mésolithique**. Paris: Payot, 1951 p. 112.

<sup>7</sup> VANDELLI, Domingos – **Memórias de História Natural**. Porto: Porto Editora, 2003 p. 86.

As mudanças naturais do Homem, fruto do seu processo evolutivo, transformaram-no incessantemente; coexistiram diferentes modos de compreensão da

Natureza / Mundo, de pesquisa formal, científica e artística. Este compreender do mundo oferece-se enquanto matéria e forma na criação, pela relação mimética nas representações simbólicas de carácter mágico-ritualista como são exemplo as esquematizadas pinturas rupestres, ou as esculturas de pequena escala.

O desenvolvimento das capacidades manuais humanas trouxe consigo avanços na mundividência da espécie, culminando num momento de apreciação das faculdades racionais do Homem e movimento de centralização do seu valor face à Natureza. O Homem conduzido pela actividade mental torna-se consciente de si próprio e do mundo onde está inserido. Ele pensa, reflecte e faz, entra em íntima relação com o fenómeno da sua consciência, numa sequência de transformações.

A relação com a Natureza, faz reconhecer no Homem, através da sua experiência, uma abertura para o mundo. É através deste princípio que o Homem atinge o conhecimento, um conhecimento da Natureza e de si próprio – vive no Homem uma parte da Natureza. Ele reconhece em si mesmo, uma linguagem que lhe é própria e ao mesmo tempo superior, uma linguagem que transcende a natureza física das coisas.

É a partir deste reconhecimento de factos e ideias colhidos na observação e experimentação da Natureza que se testemunham na consciência, as operações intelectuais que, posteriormente, se formam em teogonias<sup>8</sup> e cosmogonias<sup>9</sup>, um conjunto de termos metafóricos e simbólicos que representam e denominam o mundo.

O Homem reconhecendo em si mesmo uma linguagem divina, algo que o superava, serve-se desse grau superior para explicar o seu papel no mundo face a toda a Natureza. Para os Egípcios o Homem é já portador de uma parcela divina “doada” por um Ser que o cria. É na origem desse mistério na História, que o Homem do Antigo

---

<sup>8</sup> Conjunto de divindades cujo culto constitui o sistema religioso de um povo.

<sup>9</sup> Descrição hipotética da criação do mundo.

Egipto<sup>10</sup> se enfileira na crença comum do princípio criador, sendo com este, potencializado no Sol, o expoente máximo de um modelo de criação.<sup>11</sup>

Segundo a crença egípcia os deuses obedecem a um modelo de criação, personificado pelo Sol. Todos os Deuses Egípcios não escapam à força do dogma solar.<sup>12</sup> Os poderes atribuídos ao Sol, repartidos e representados por diversas formas, formam um politeísmo que procura os seus princípios fundamentais na Natureza. Os vários Deuses Egípcios exprimem metaforicamente os vários poderes geradores que tornam possível a ideia de relacionar o Homem com Deus e vice-versa.

A multiplicidade de Deuses e as formas de que estes se revestem são elementos importantes para a concepção “religiosa” egípcia, são um nítido reflexo do seu próprio psiquismo. É com esta aparentada mistura de formas que se afunilam o Homem e a Natureza numa união fraternal e de vida. O Homem Egípcio deduziu, na adoração supersticiosa dos animais, as revelações portentosas da Natureza de Deus.<sup>13</sup> Este fenómeno de zoomorfismo, aparece na forma de animais interligados à forma e representação de Deuses. Deste modo é representada a Deusa Hathor (Fig. 1), por meio de um animal, figurando o corpo de uma mulher com chifres de uma vaca, o Deus Horus (Fig. 2) com cabeça de falcão e o Deus Thot (Fig. 3) com cabeça de íbis.

Nascido dos Deuses, o Homem Egípcio contém em si uma parcela divina e é a partir do despertar desta consciência superior que o Homem se transforma no “rei” da Natureza. O Homem, subordinado num mundo de objectos, torna-se assim soberano num mundo de sujeitos.<sup>14</sup> As faculdades do Homem Egípcio de assimilar as potencialidades inerentes a todos os Deuses, as várias facetas de uma só Natureza, são uma imagem que o faz pretender identificar-se com todas as potencialidades inerentes

---

<sup>10</sup> 3200 a.C – 2160 a.C.

<sup>11</sup> LOPES, Maria Helena Trindade – **O Homem Egípcio e a sua Integração no Cosmos**. Lisboa: Teorema, 1989 p. 17.

<sup>12</sup> “No Antigo Egipto, o Sol desempenha um papel preponderante, sendo este figura de relevo em diversas cosmogonias – na Hermopolitana, da cidade de Hermópolis, o Sol é gerado por um grupo de Deuses e na Tebana, da cidade de Tebas, são um grupo de Deuses que geram o Sol. Estas forças cosmogónicas são assim concebidas à imitação dos princípios que no mundo terrestre perpetuam os seres; neste caso perdurável através do elemento Sol. Contudo, apesar destas multiplicadoras procriações, o Deus criador mantém-se na sua unidade original.” In. *Ibidem*, p. 18.

<sup>13</sup> JUNIOR, António Ennes – A Philosophia Religiosa do Egypto. Lisboa: Curso Superior de Letras. 1868 p. 32.

<sup>14</sup> MORIN, Edgar – **O Paradigma Perdido**. Lisboa: Europa-América, 1991 p. 15.

ao universo. E é através desta relação cósmica, que o Homem adquire o conhecimento que o rege e o faz mover-se no mundo.

Contudo, não foi só através destas operações de transformação e de metafísica que o Homem se fez compreender perante os Deuses. Foi também pela sua dimensão humana que o Homem construiu e fundou uma Civilização. O Homem do Antigo Egipto transformou-se e potenciou-se, através dos recursos naturais, e em grande parte,

graças à fonte produtiva da Natureza, o rio Nilo. Abastecendo-se deste para a agricultura, graças às suas grandes construções de canais, às irrigações das terras, tornando assim possível um território prodigiosamente fértil, que de toda a produção e cultivo se pudesse assim desenvolver. O Homem Egípcio consegue conciliar uma harmonia perene entre o mundo físico e o mundo dos Deuses. Neste mundo reunido, o Homem serve-se do poder gerador dos Deuses para justificar a abundância e a produtividade da Natureza culminando, posteriormente, na sedentarização e no desenvolvimento de uma civilização. Pela sua difícil compreensão fundacional, a Natureza estará, sempre ligada a interpretações divinas.

Sobressai, posteriormente, na visão da Grécia Antiga, uma filosofia da Natureza, onde o Homem se revela a si próprio através da sua auto-consciência. É uma cultura / forma social baseada numa analogia entre a Natureza como um macrocosmo e o Homem como um microcosmo. Os pensadores gregos encaravam a presença da mente na Natureza como fonte de regularidade e de ordenação no mundo natural, a Natureza como um mundo de corpos em movimento.<sup>15</sup> Este movimento de corpos é o resultado necessário da sua essência, ou seja, cada ser tem as suas leis de movimento que lhe são próprias. Tudo é movimento na Natureza, ela opera em todos os seres desde que nascem, crescem e morrem – “como uma pedra que pesa sobre a terra, comprime-a e actua sobre ela.”<sup>16</sup> – do movimento procedem as mudanças, as formas e as modificações da matéria.

Para validar esta ideia de movimento, os pensadores gregos acreditavam que seria devido à vitalidade – ‘alma’ – que as ideias se organizavam. Dado que o mundo da

---

<sup>15</sup> COLLINGWOOD, R. G. – **A Ideia da Natureza**. Lisboa: Editorial Presença, 19?? p. 10.

<sup>16</sup> D'HOLBACH – **A Verdadeira Interpretação do «Systema da Natureza»**. Porto: Typographia Commercial, 1870 p. 10.

Natureza é um mundo de movimento espontâneo e animado, mas também de movimento regular e ordenado, ou seja, que esse mundo da Natureza é simultaneamente vivo e inteligente. Logo, não só um animal com uma ‘alma’ e vida própria, mas também um animal racional com ‘mente’ própria é dotado de vida e inteligência. E as criaturas que vivem na Terra representam uma total e poderosa vitalidade racional. De tal maneira que uma planta ou um animal, de acordo com as suas ideias, participem,

psiquicamente no processo vital da ‘alma’ do Mundo e intelectualmente na actividade da ‘mente’ do Mundo.

Aparece assim pela primeira vez, anexada à ideia de Natureza, a ideia de movimento e de mundo. (Natureza = Mundo.) Este mundo da Natureza formulado pelos pensadores gregos teve especial importância no pensamento de Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) que acreditava que o mundo das coisas se movia por si próprio. Aristóteles discute na passagem do seu livro V<sup>17</sup> o significado da palavra Natureza – φύσις – definida em sete significados:<sup>18</sup>

- 1 – *Origem de Nascimento;*
- 2 – *Semente, aquilo de que as coisas nascem;*
- 3 – *A causa do movimento ou de mudança nos objectos naturais;*
- 4 – *A matéria primitiva de que as coisas são feitas;*
- 5 – *A essência ou forma das coisas naturais;*
- 6 – *Essência ou forma em geral;*
- 7 – *A essência de coisas que têm uma causa de movimento em si mesmas;*

Esta definição de Natureza, proposta por Aristóteles, permite-nos submeter e justificar as acções dos Homens e a criação de obras de Arte aos mesmos princípios intrínsecos à sua noção de Natureza. Por isso, Aristóteles afirma que os objectos da Natureza, causa eles próprios das suas mudanças, são equiparados a uma obra de arte ou

---

<sup>17</sup> ARISTOTELE – **La Metafísica**. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1928 pp. 137-138.

<sup>18</sup> COLLINGWOOD, R. G. – **A Ideia da Natureza**. Lisboa: Editorial Presença, 19?? pp. 117-118.

a uma acção que é causada pelo actor ou pelo criador;<sup>19</sup> A Natureza está assim posicionada por Aristóteles como que intimamente a pertencer a uma coisa, que é a sua causa, a fonte do seu comportamento. Devido a ser uma causa “orgânica” está também, em medidas de harmonia, dotada de razão, de inteligência, de vida, e de tudo o que ela é: vidente, pensante e sensível.

Apesar da definição de Natureza para Aristóteles ser construída em torno da ideia de movimento, é postulada por esta ideia uma causa eficiente fora da Natureza

como que responsável pelas mudanças que nela se realizam – um objecto natural é aquele que se move por si mesmo – não há para Aristóteles dúvida de que se houvesse um tempo em que a Natureza ainda não existisse, seria capaz e necessária uma causa eficiente fora dela para a fazer nascer.<sup>20</sup>

No entanto, ao evidenciar esta força geradora da própria Natureza e à equiparação dela mesma ao acto criador do artista, ela não se justifica da mesma maneira para muitos outros pensadores – a Natureza, não se faz de algum modo equivaler aos seus princípios geradores como que ligados à criação humana – particularizada na obra de arte.

Para os filósofos gregos a beleza natural está muito acima da beleza artística, isto é, a Natureza que soube criar a vida, é maior que todas as obras criadas pelos artistas. Contudo, Sócrates (469 a.C. – 399 a.C.) já afirmava que todas as grandes artes devem basear-se em pesquisas e meditações sobre a Natureza. Daí é que parece advir-lhes a elevação e a perfeição. De facto, a reflexão sobre a capacidade do Homem de produzir objectos e, de modo geral, reduzir as coisas materiais a sistemas organizados segundo um desígnio, teve uma enorme importância no desenvolvimento da capacidade humana para definir conceptualmente a realidade. Pode dizer-se, em certo sentido, que esta capacidade humana foi e é a questão/problema de qualquer reflexão sobre a Natureza, devido ao facto da actividade produtiva do Homem constituir a relação mais concreta e eficaz que pode existir entre o Homem e a Natureza. Perceber as razões desta

---

<sup>19</sup> BAYER, Raymond – **História da Estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1979 p. 48.

<sup>20</sup> COLLINGWOOD, R. G. – **A Ideia da Natureza**. Lisboa: Editorial Presença, 19?? p. 117.

actividade significa compreender as razões profundas da própria actividade do Homem.<sup>21</sup>

Esta relação do Homem com o mundo foi desenvolvida pela cultura grega com bastante profundidade. Foi no período Jónico dos séculos XVII e XVI a.C. que, na filosofia Grega, muitos teóricos formularam a pergunta “O que é a Natureza?”, e que se fez a distinção das coisas que conhecemos e que imediatamente converteram este problema numa outra questão “De que são feitas as coisas?”<sup>22</sup> : umas sendo artificiais – produtos do homem – e outras sendo naturais, que existem por si mesmas e não porque

alguém as fez ou as produziu, isto é, que as coisas que acontecem por si mesmas têm em comum não só a característica de não terem sido produzidas pelo Homem, de tal maneira que se torna possível estabelecer certos princípios sobre essas diferenças. Contudo, com estas distinções, foram respondidas pelos Jónios<sup>23</sup> a ideia de Natureza como que incorporada a uma força ligada à ideia de Deus – Ilimitado. A palavra – φύσις – Natureza para os Jónicos nunca significava o mundo das coisas que constituem o mundo, mas sempre algo inerente a essas coisas que faziam com que se comportassem de uma determinada maneira; que aquilo que é comum a todas as coisas naturais é o ser dessas coisas naturais, feito de uma única substância ou material.

A Natureza como objecto de estudo, formulada pelo “algo inerente às coisas” – condição necessária de determinada coisa / objecto da Natureza – é redefinida e reabilitada, tomada agora com outras funções no exemplo da ideia de *psyche* – a noção de alma em Platão (428 a.C. – 347 a.C.), que vê desapropriada na teoria de Aristóteles da *physis* – Natureza – a sua materialidade e justamente como a sua ausência de desígnio – *techné* – arte/ofício. Alargado assim o conceito de *physis* – Natureza – Platão afirma que os objectos da Natureza só existem por imitação ou pela participação das ideias; as coisas perceptíveis são irrealis, ou pelo menos muito menos reais do que as

---

<sup>21</sup> MICHELI, Gianni – Natureza. In ROMANO, Ruggiero – **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Vol. 18. (1990) p. 46.

<sup>22</sup> COLLINGWOOD, R. G. – **A Ideia da Natureza**. Lisboa: Editorial Presença, 19?? p. 47.

<sup>23</sup> Tales de Mileto (630/20 a.C. – 546/5 a.C.), Anaximandro (610 a.C. – 547 a.C.) e Anaxímenes (588 a.C. – 524 a.C.).

coisas inteligíveis, as “Ideias”.<sup>24</sup> Enquanto Platão reconhece simplesmente o movimento ideal como real, atribuindo a realidade ao mundo das ideias e defendendo que só este é real. Por sua vez Aristóteles reconhece o real, com processos empíricos, tomando como fundamento principal a existência real e os conceitos de forma e matéria como que ligados entre si, refutando assim que as ideias só existem nas coisas.

Devido a estes contrastes, não muito distantes da noção de φύσις entre os pensadores e filósofos gregos, desde a ideia de Natureza ligada à noção de movimento, à semelhança entre o acto criador humano ao acto criador natural, à ideia de Natureza não se constituir como o mundo mas como o “algo inerente às coisas”, ou mesmo a Natureza apenas como participação das Ideias, todos estes pensamentos concorrem para

se afunilarem à ideia de uma totalidade absoluta – Deus. Já os primeiros filósofos<sup>25</sup> que escreviam a respeito da Natureza, promulgavam as suas leis em versos, tinham ideias tão sublimes da Natureza que, para a darem a conhecer aos mortais, não podiam servir-se de outra linguagem que não fosse a dos próprios deuses.<sup>26</sup> Ao mesmo tempo que os filósofos Jónios afirmavam o carácter divino da Natureza, como uma substância única e viva, cuja vida estava imanente no universo, não faziam da Natureza, um objecto de culto. Ninguém oferecia preces ou sacrifícios a esta divindade impessoal. A civilização grega manteve assim o culto às suas divindades locais de tradição Homérica.

A posição da Natureza dentro da totalidade absoluta de Deus é um problema de tal importância que qualifica, em geral, o discurso filosófico. A resposta dada a este problema tem também importância para a reflexão de carácter religioso e assume a forma de um pressuposto originário e fundamental em dois termos alternativos: a Natureza pode ser plenamente identificada com a totalidade absoluta em si, ou pode ser entendida como um mero momento dessa totalidade. Pelo facto de serem atribuídas à Natureza como momento e como totalidade características substancialmente homogéneas e heterogéneas, a relação Natureza / Deus, replica também a relação matéria / espírito. Para se fazer uma distinção, a Natureza coincide com a matéria, a que

---

<sup>24</sup> COLLINGWOOD, R. G. – **A Ideia da Natureza**. Lisboa: Editorial Presença, 19?? p. 84.

<sup>25</sup> Pitágoras (582 a.C. – 496 a.C.), Empédocles (490 a.C. – 430 a.C.), Parménides (515 a.C. – 440 a.C.) e Epicarmo (540 a.C. – 450 a.C.).

<sup>26</sup> VANDELLI, Domingos – **Memórias de História Natural**. Porto: Porto Editora, 2003 p. 89.

é atribuída a propriedade de ser passiva, inerte, sujeita a uma lei exterior, ao passo que o todo, o absoluto, Deus, é entendido como pura espiritualidade, a que se atribuem a essência, a autonomia, a unidade e o movimento perpétuo.<sup>27</sup>

Com a expansão das civilizações do Homem no tempo, os próprios “Deuses”, foram também do mesmo modo prolongados e multiplicados em muitas e variadas formas, potencializando-se assim nas procedentes tradições ocidentais. Dos mais marcantes períodos da História que culminou em crescimento e mudança, onde o tempo fez fermentar, nos séculos XV, XVI e XVII, um brotar de novas concepções sobre a ideia de Natureza, especialmente em Itália durante o Renascimento, onde foram

revisitadas e redescobertas nas construções e obras do Império Romano, o grande Ideal Clássico, que assim apropriado, é agora renovado numa nova e distinta definição.

Este novo capítulo da História, constituído pela ruptura com o pensamento medieval da Idade Média, reivindica uma nova autonomia do ser racional, de um espírito em liberdade, que faz reconhecer no Homem da Renascença uma íntima ligação com Natureza e com a própria História, culminando assim numa renovação do Homem, nas suas capacidades e nas suas relações com os outros Homens – com o mundo e com Deus.

Porém este acto de renascer e renovar do Homem não é o nascimento para uma vida diferente e supra humana, mas sim humana no sentido em que é baseada naquilo em que o Homem tem de mais valioso de *per si* – as artes, a instrução e a investigação<sup>28</sup> – fazendo nascer com estes valores, um ser diferente de todos os outros seres que existem na Natureza e que se tornam, na verdade, mais semelhantes à ideia previamente estabelecida de Deus.

Uma das características principais do Renascimento é a sua polémica contra o pensamento medieval e a sua influência pelo pensamento da Antiguidade Clássica, especialmente da Antiga Grécia. Unidos pelo esforço de regressar às doutrinas

---

<sup>27</sup> MICHELI, Gianni – Natureza. In ROMANO, Ruggiero – **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Vol. 18. (1990) p. 52.

<sup>28</sup> HILDEBRAND, R. – **Zur sogenannten Renaissance**. Leipzig: Zeitschrift für den deutschen Unterricht, 1892. Vol. 6. p. 377.

autênticas de Platão e Aristóteles, os Platónicos e os Aristotélicos do Renascimento opunham-se uns aos outros na defesa de interesses contrários: a religião contra a investigação naturalista.<sup>29</sup> Por uma parte inspirada por Aristóteles e pelas concepções filosóficas implícitas na religião Cristã, a doutrina especialmente seleccionada para ser contra estas concepções foi a Teologia – pela tentativa de explicar a Natureza como que penetrada por uma tendência ou esforço para realizar formas ainda não existentes – fora assim, esta ideia sobre ela, enfraquecida no Renascimento. Neste momento de forte vigor a verdadeira missão da Natureza é a descoberta da sua estrutura exacta, a “natureza” das causas em questão.

Renovada a teoria sobre a Natureza, insiste-se neste momento em explicações através de causas eficientes, o que significa explicar todas as mudanças e compreender

o funcionamento das coisas, através da ciência, pela acção de coisas materiais já existentes no começo de cada mudança.

Com o reconhecimento do carácter essencial e determinante das relações entre o Homem e a Natureza, ou seja, onde o Homem se encontra firmemente implantado no mundo da Natureza e em que as suas faculdades cognitivas mais eficazes e adequadas são aquelas que derivam das suas relações com Ela. O Homem estabelece a premissa fundamental da sua investigação científica e experimental, como é o caso de Leonardo da Vinci (1452 – 1519), pela investigação científica e o de Galileu Galilei (1564 – 1642), pela investigação baseada na observação e experiência. De uma forma geral, o Renascimento criou condições necessárias ao desenvolvimento de uma investigação experimental da Natureza.<sup>30</sup>

- 1) – Que o Homem não é um hóspede provisório da Natureza mas sim ele próprio um ser natural cuja pátria é a Natureza;
- 2) – Que o Homem, como ser Natural, possui tanto o interesse como a capacidade de conhecer a Natureza;

---

<sup>29</sup> ABBAGNANO, Nicola – **História da Filosofia**. Lisboa: Editorial Presença, 1970. Vol. 5. p. 155.

<sup>30</sup> DUHEM, P. – **Études sur Léonard de Vinci**. Paris: Librairie Scientifique A. Hermann, 1906 p. 73.

- 3) – Que a Natureza só pode ser interrogada e compreendida por meio dos instrumentos que ela própria fornece ao Homem.

A clareza com que o Homem do Renascimento alcança a respeito da Natureza, o seu valor no mundo, fá-lo radicar nela ao ponto de reconhecê-la como o seu próprio domínio intelectual e espiritual – exprimindo assim na sua consciência – uma possibilidade, semelhante à de Deus, para fazer do seu próprio mundo o seu reino.

Incessantemente, com o passar do tempo, a ideia de Natureza, para os primeiros filósofos naturalistas do Renascimento<sup>31</sup> e com particular importância na formulação de Bernardino Telésio (1509 – 1588), considera-se a Natureza como algo de divino e auto-criador. Observando na Natureza as suas forças naturais, pretende-se explicá-la entre o lado activo e passivo do ser como auto-criador, distingui-la tal como Baruch Espinoza (1632 – 1677) o fez ao antever posteriormente a *Natura Naturata* – complexo de

processos e mudanças naturais, de *Natura Naturans* – força imanente que anima e dirige os processos naturais. Esta concepção, *Natura Naturata / Natura Naturans*, definida durante o período do Renascimento, estava muito mais próxima das ideias de Platão do que das de Aristóteles. A tendência da cosmologia de Platão era a de explicar o comportamento das coisas naturais como um efeito na sua estrutura matemática – uma tendência totalmente em harmonia com a obra das novas ciências físicas – enquanto que, a cosmologia de Aristóteles, tendia a explicar esta concepção através de uma esforçada cadeia de imitações da Natureza divina.<sup>32</sup>

Assim a teoria da Natureza nos séculos XVI e XVII passa por duas fases fundamentais. Estas fases são semelhantes na hostilidade que demonstram contra Aristóteles, na rejeição da teologia e na insistência quanto à imanência na Natureza de causas formais e eficientes; são semelhantes numa espécie de neo-platonismo/neo-pitagorismo, isto é, na insistência quanto às teorias matemáticas. A diferença entre essas duas fases consiste na sua visão da relação entre o corpo e o espírito. Na primeira fase, o mundo da Natureza, que agora é chamado de *Natura Naturata*, ainda é concebido como

---

<sup>31</sup> Francis Bacon (1561-1626), Bernardino Telésio (1509-1588), Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494).

<sup>32</sup> COLLINGWOOD, R. G. – **A Ideia da Natureza**. Lisboa: Editorial Presença, 19?? p. 139.

um organismo vivo, cujas energias e forças imanes são de carácter vital e físico. As filosofias naturalísticas dos séculos XV e XVI atribuíam à Natureza razão e sentido, amor e ódio, prazer e sofrimento, e encontravam nessas faculdades as causas dos processos naturais. Este animismo era um factor recessivo mesmo nas primeiras concepções cosmológicas da Renascença, enquanto que, no pensamento grego tinha sido um factor dominante.<sup>33</sup>

Com a passar do tempo, este pensamento foi sendo submergido pela tendência matemática, que desde o princípio a tinha acompanhado, mas à medida em que esta tendência adquiria superioridade, a ideia de Natureza como um organismo foi sendo substituída pela ideia de Natureza como uma máquina.

Porém, esta nova concepção da ideia de Natureza no Renascimento diferia explicitamente da teoria grega que concebia o mundo como um organismo. As causas formais eram agora consideradas como pertencendo ao mundo da Natureza, em vez de estarem, como estavam para Aristóteles, fora da Natureza. Esta imanência fez conceber

uma nova dignidade ao próprio mundo natural. Desde o princípio desta nova concepção, este movimento levava o Homem a pensar na Natureza como auto-criadora e neste acolhimento divino induzia a encarar os fenómenos naturais com respeito e atenção. O Homem transportava a Natureza a um hábito de observação pormenorizada, baseada na afirmação de que tudo na Natureza, mesmo que ínfimo e aparentemente accidental, é penetrado pela racionalidade tornando-se assim significativo e valioso.

A Natureza no Renascimento é uma ideia elaborada num todo sincrético (fusão de diferentes religiões) de Cristianismo e Antiguidade. Os Homens do Renascimento amaram apaixonada e curiosamente essa Natureza mas não a conheceram em termos quantitativos, antes, pelo contrário, não a perspectivaram como sistema global (macro e microcosmos). A Natureza “vive” assim numa multiplicidade de significações oscilando entre o individual e o geral, entre a particularidade dos seres concretos e a generalidade dum ordenamento necessário que, mesmo quando criado por Deus tem o poder de se movimentar a si mesmo.

---

<sup>33</sup> *Ibidem.* p. 140.

## 2 – Matérias e materiais / *Techné* – compromisso entre Natureza e Escultura.

### 2.1 – Matérias e materiais: do *rochedo* ao *bloco*.

A Natureza como fonte primordial/material, encontra-se definitivamente num plano de grande importância para a prosperidade do ser humano enquanto agente criador. A Natureza, ao gerar-se e regenerar-se, possibilita de um modo constante a sua própria e interminável produção material a qual, posteriormente, se conduzirá até ao Homem, através da apropriação e utilização das matérias para as suas possíveis e futuras criações. Inserida nestas criações humanas encontra-se a Escultura, onde a matéria-prima da Natureza se apresenta como fonte de materialização para sua criação; a Escultura é assim formada e transformada pelas matérias.

A Natureza condiciona a existência da Escultura, é na sua diversidade que se encontram soluções para a Escultura, a qual adapta a matéria às suas formas.

As características físicas das matérias da Natureza parecem indicar um caminho para a criação da Escultura que se apoia na produção natural para se formar. Devido ao desenvolvimento das matérias naturais estar remetido a um crescimento natural estas encontram-se, de certa maneira/forma, em medidas de harmonia, dotadas de razão, de inteligência e de vida. Contudo, parece ser por algumas destas qualidades atribuídas ao desenvolvimento natural que, a Escultura, encontra na produção material natural a possibilidade de a ela se equiparar, isto é, de poder reflectir-se também com os mesmos atributos inerentes ao progresso natural e de atribuí-los “recatadamente” à obra escultórica. Falamos não só na utilização das matérias naturais com intenção de representar objectos naturais, mas também, de revelar certas características únicas do próprio desenvolvimento natural.

Todas as matérias utilizadas na realização da Escultura, processadas<sup>34</sup> ou em bruto, nascem primeiramente daquilo que está no *mundo*, isto é, da Natureza. Especialmente na Escultura a Natureza torna-se o meio material imprescindível para a criação artística. Deste modo, a apropriação e utilização das matérias provenientes da

---

<sup>34</sup> Transformadas de um modo mecânico – “industrial” em material, constituído de matéria para o fazer da Escultura.

Natureza para a Escultura, quer processadas industrialmente e “desnaturalizadas”<sup>35</sup>, quer em estado bruto, provêm da mesma fonte, a Natureza.

A existência de uma segunda Natureza extraída da própria Natureza em si, processada para servir as construções do Homem, parece não perder a sua característica original, isto é, mantém um lado natural mesmo quando o seu aspecto é modificado. Esse lado natural pode não ser visível na matéria transformada devido ao seu grau de “desnaturalização” material, mas, as suas propriedades naturais, mantêm-se intactas/inalteradas; embora a matéria sofra transformações a sua origem permanece na Natureza.

O Homem tem ao seu dispor apetrechos que possibilitam a variação de diferentes formas/estados a determinar sob as matérias que processa/transforma. A posse e controlo que o Homem tem sobre as matérias fornecidas pela Natureza, definem a concretização material da Escultura, as suas transformações físicas, que posteriormente se corporificam em obras. E é possível verificar também que, na Escultura, o escultor tem também um papel importante para determinar os diferentes estados formais<sup>36</sup> das matérias que trabalha.

A Escultura transforma as matérias da Natureza enquanto (esta) se cria e, essa transformação, pode ser conduzida pela utilização de determinados tipos de matérias a diferentes modos e técnicas de trabalho sobre elas. A Natureza é regulada pelo escultor de dois modos durante a formação da sua obra – em primeiro lugar ela poderá ser seleccionada em seu estado bruto, isto é, não transformada, e processada pelo trabalho directo e incisivo sobre ela; em segundo lugar ela poderá ser seleccionada enquanto material, isto é, enquanto matéria já processada e só depois transformada pelo labor nela. Existem neste segundo momento, duas transformações sobre as matérias da Natureza, a primeira, é a transformação da matéria em material e a segunda a transformação do material em Escultura.

Pelos diferentes modos de selecção e transformação das matérias da Natureza, o escultor, tem a possibilidade de optar por aquela que lhe for mais beneficiável. Existem

---

<sup>35</sup> Deve-se compreender por “desnaturalizadas” as matérias que são adulteradas. A desnaturalização de uma matéria faz alterar/modificar o seu carácter/aspecto original; sendo por vezes difícil de distinguir e ou verificar qual a origem material de certos materiais, devido a estes se encontrarem num ponto muito distante do seu aspecto original.

<sup>36</sup> A etapa da forma em que matéria se encontra.

diferenças visíveis entre as matérias originalmente em bruto e as processadas “industrialmente”. Embora as matérias e materiais que derivem de uma mesma fonte – por exemplo a pedra – se distanciem de certo modo pelo seu aspecto exterior, será através desta aparência geral, que se reconhece a existência de uma possível divergência ou aproximação, em termos de “estados formais”, entre as formas das matérias e materiais provenientes do mesmo ponto inicial. Deste modo, uma rocha ou um bloco de pedra paralelepípedo embora possam ter a mesma origem – a pedra – estes dois posicionam-se em distintos estados formais, diferindo-se pela intensidade de transformação/intervenção e / ou tratamento exterior, compreendendo-se assim em várias opções de selecção no trabalho escultórico.

As diversas modificações que as matérias sofrem pela transformação humana são categorizadas em várias formas devido à sua configuração exterior, ao seu nível de transformação tendo como referência, ou ponto de partida, a sua fonte original. A intervenção humana sobre as matérias pode modificar o seu aspecto original, criando assim diferentes leituras da mesma matéria, estabelecendo diferentes lugares na relação que a mesma tem com a sua origem. Um tronco ou uma rocha são, deste modo, mais facilmente identificados como matérias da Natureza do que talvez uma placa de madeira ou uma chapa de mármore. As matérias naturais em seu estado original/bruto parecem constituir um mundo material único e irrepetível, ao contrário do que talvez (se leve a crer / acontece) com as matérias processadas industrialmente, sendo transformadas e repetidas infindavelmente.

Descobrem-se nos diferentes estados formais de uma mesma matéria – a pedra, por exemplo – pelas suas diversas apresentações físicas anteriores ao trabalho escultórico, uma possível hierarquia que se inicia na sua forma original: o seu estado em bruto, o rochedo ou um seixo; um bloco de pedra paralelepípedo; pedaços ou tiras de pedra; ou mesmo o seu pó, tudo isto são variações formais da mesma matéria. Poderão os diferentes formatos da matéria – no caso da pedra – condicionar, de algum modo o tipo de escultura a ser criada? Poderá o pó de pedra como material permitir à escultura uma maior escala que um rochedo? Poderão um grupo de calhaus ser mais facilmente aglomerados e amontoados do que grupos de blocos paralelepípedos ou

placas de pedra? Parece ser pelas técnicas que o escultor empreende sobre os diferentes formatos materiais que estas determinarão a possibilidade ou impossibilidade de formalização da obra escultórica. Deste modo, tudo é condicionado pela matéria e na Escultura é bem perceptível esse condicionamento.

Será possível averiguar e reconhecer este condicionamento material em esculturas de grande escala, como é o caso da obra *Angel of the North* (Fig. 4) de Antony Gormley (1959). Caso a escultura fosse de pedra, a sua envergadura causada pela extensão das grandes “asas” teria, por certo, várias restrições em relação à sua construção. Devido ao comprimento das “asas” (54 metros) como também à sua espessura, a pedra seria, nesta situação, uma matéria muito pouco adequada e quase impossível de se incluir ao projecto desta obra. Em vez disso, Gormley utiliza o ferro – o aço – como material que consegue possibilitar esta grande extensão provocada pelo abrir das “asas”. Por isso, o escultor deve tomar consciência das possibilidades físicas das matérias e/ou materiais que utiliza na construção das suas obras.

A intervenção física/industrial sobre as matérias da Natureza, modifica o aspecto visual das matérias ao processá-las e transformá-las, condenando-as à sua desnaturação, afastando-as do seu aspecto original. No entanto, também a própria Natureza – através do Tempo – tem acção sobre as suas matérias. A erosão altera o aspecto da pedra, polindo-a e tornando-a em seixo, porém este processamento dado pela Natureza parece manter viva na matéria a sua condição natural/original. As próprias matérias quando modificadas naturalmente pela força erosiva da Natureza, aparentam conservar a sua condição material natural, isto é, visto estas serem isentas de uma intervenção humana e sim transformadas por estados/condições naturais, não evidenciam de um modo tão abrupto uma desnaturalização radical como as matérias que o Homem altera.

Por isso as diferentes transformações das matérias, por via “natural” ou do Homem, transportam consigo diferentes modos de entrar em “diálogo” com o pensar e fazer da Escultura, sendo que a sua fisicidade / morfologia contribui para o processo criativo do escultor e muitas vezes as suas formas – naturais ou modificadas – condicionam a concretização do trabalho - esta é a relação necessária que a Escultura

tem com a Natureza. Por isso uma determinada forma de uma matéria natural pode cooperar na formalização da obra como forma ou enquanto matéria, como também uma matéria natural processada o pode fazer.

Encontra-se como exemplo deste diálogo matérico, a escultura de Giovanni Bologna (1529 – 1608) intitulada *Colosso de Appennino* (Fig. 5), onde o “planeamento” de figuração da escultura está enraizado na própria forma do rochedo. O escultor trabalha o rochedo que tem uma determinada forma específica constituída por estalactites e estalagmites, esculpindo, retirando matéria, tendo em conta as características formais e texturais da pedra como auxiliar visual para solucionar a forma da escultura. Executada a partir de técnicas tradicionais de escultura em pedra, através do talhe e desbaste a escopro e ponteiro numa rocha calcária, esta é uma obra em que a composição escultórica é integrada na formação rochosa, aproveitando as particularidades da matéria para representar um Homem, o Colosso de Apenino. A posição desta figura é sugerida e determinada pela forma do rochedo no sentido em que para conseguir uma escala maior, a figura teve de adoptar uma postura reclinada e dobrada, pois caso a figura estivesse de pé a rocha não permitiria esta escala. A adequação da forma final às especificidades da matéria torna-se expressão da escultura quando esta faz o aproveitamento do segmento rochoso em largura através da orientação da posição da figura.

*Enquanto Platão reconhece simplesmente o movimento ideal como real, atribuindo a realidade ao mundo das ideias e defendendo que só este é real. Por sua vez Aristóteles reconhece do real, com processos empíricos, tomando como fundamento principal a existência real e os conceitos de forma e matéria como que ligados entre si, refutando assim que as ideias só existem nas coisas.*<sup>37</sup>

Contrapondo estas duas visões do real entre Platão e Aristóteles estas adquirem, neste contexto, relevância para o pensar e o fazer da Escultura que servem, como consequência, para demonstrar a forte ligação que o “rochedo original” enquanto matéria tem para a criação da Escultura. A forma original da matéria parece originar a

---

<sup>37</sup> (Capítulo 1) **Sobre a Ideia de Natureza**. p. 13.

forma como é trabalhada, isto é, como se a ideia fosse previamente estabelecida pela existência formal da matéria em bruto; como se Escultura já estivesse “interiormente” formada, onde o escultor simplesmente adota a figura à posição correcta da forma.

Cada matéria tem as suas especificidades físicas, bem como diferentes tipos de processamentos de uma matéria. Um determinado *medium* – matéria e(ou) material – é seleccionado pelo escultor tendo em conta as possibilidades operativas do(s) objecto(s), destinando-se esta escolha à valorização do projecto escultórico. Os objectos naturais nos seus diversos estados de transformação, diferenciam-se de matéria para matéria. Uma chapa de mármore e um placa de madeira apesar de poderem ser formalmente idênticos enquanto material, derivam de matérias distintas. A compreensão de uma matéria ou material seleccionados pelo escultor, requer um conhecimento das propriedades das mesmas, onde essas diversas características podem ou não apoiar previamente a formação da obra escultórica. Por isso, o contacto directo do escultor com as matérias e materiais da Natureza é determinante para o domínio das possibilidades da Escultura e simultaneamente, para a consciência da ligação da mesma com a sua origem. Pelo toque directo do escultor sobre a matéria, este poderá tomar uma posse mais sensível das formas que trabalha, reconhecendo que a matéria que esculpe possui “forças” que podem rivalizar ou simpatizar com o seu fazer. Os diferentes tipos de matérias nos seus distintos estados formais, parecem provocar/despertar no escultor certos tipos de efeitos, exercendo uma espécie de atracção ou repulsa entre eles. Encontra-se neste conjunto, entre estes dois pólos, um confronto imediato entre uma determinada matéria/material e o escultor, podendo esta aproximação resultar/influenciar a falência da construção escultórica ou contribuir para a sua valorização. As matérias só são seleccionadas após a sua experimentação e trabalho; a mão do escultor deve conhecer por “instinto” a matéria perfeita e adequada à sua obra.

Certas matérias despertam determinados interesses ao escultor, pela sua forma e inerente possibilidade de transformação; uma parte significativa do discurso de um escultor será reconhecer a importância da matéria como um objecto “valioso” para a criação da sua obra.

A execução da escultura é “conduzida” pela matéria e de certo modo o escultor tem que a “ouvir” e de alguma maneira entender-se com ela, tem de estudá-la, perscrutá-la, observá-la, interrogá-la para poder dirigi-la, interpretá-la para a poder trabalhar, aprofundá-la para a dominar. Só assim a matéria revelará possibilidades latentes e adaptadas às intenções do escultor; é preciso “escavar” para que ela própria sugira possibilidades em si adormecidas.

A decisão entre matérias e/ou materiais tidas pelo escultor como objectos de trabalho são o nítido reflexo da sua relação com eles. Perante esta escolha e devido à diversidade de formas das matérias e dos seus graus de transformação física, estas, remeterão a diversos modos de interacção e trabalho na Escultura. Apesar desta interacção do escultor com as matérias, naturais e processadas, ser induzida previamente por uma selecção material, este tem a possibilidade de interferir nelas tecnicamente para que estas se ajustem às suas obras. Por isso, determinadas matérias e / ou materiais podem ou não corresponder fisicamente certas formas da Escultura, como também, certos processos técnicos a ser tomados sobre elas. Para além da técnica empreendida pelo escultor, sob os diferentes objectos, demonstrar o tipo de relação que este tem com eles é no resultado desta “relação”, transformada em obra, que se evidenciam os vários estímulos transmitidos reciprocamente entre as matérias e as formas representadas; a relação definida pela Escultura com as matérias é, assim, reflectida pelas diversas operações técnicas empreendidas sobre elas.

## **2.2 – A índole natural das matérias na Escultura.**

Como se define o limite entre Natureza e Escultura? Como se coloca este problema nas diferentes metodologias técnicas da Escultura?

É mais fácil reconhecer a Natureza na Escultura, ou seja, a origem de um objecto natural usado como escultórico mantendo as formas/aparências físicas desse corpo visíveis, não ocultando as suas características originais e definidoras. O reconhecimento da Escultura enquanto forma composta de objectos naturais, implica também um reconhecimento de uma origem natural para a mesma.

*As matérias naturais tornam-se matérias para a experiência e para a criação, as quais são intencionalmente atraídas pelas impressões dos objectos naturais.*<sup>38</sup>

Este subcapítulo ocupa-se de observar de que modo se mostra a forma dos objectos naturais nas obras de Escultura, ou seja, de que modo é ou não evidente que certa obra, a nível material, deriva de uma matéria natural. Esta verificação é permitida não só através do exame das propriedades materiais da obra como também das operações técnicas que o escultor emprega para a realização da peça.

As técnicas encontram-se ao serviço do escultor para manobrar as matérias até ao estado em que se afirmam como obra. Neste sentido a técnica empreendida pode ser entendida como um processo de criterização no trabalho sobre a matéria. Assim, a utilização, por exemplo, da técnica de moldagem admite como critério a forma da matéria ou objecto natural.

As operações relativas à Escultura que evidenciam o carácter natural e original das matérias mostram-se através dos procedimentos técnicos que o escultor empreende sobre os objectos. A utilização de matérias extraídas da Natureza diferencia-se da utilização de matérias apropriadas na Natureza; enquanto que a extracção de matéria implica a utilização de mecanismos que podem modificar as características físicas do objecto, envolvendo possivelmente um tratamento posterior à sua captação, a apropriação, por outro lado, dá a oportunidade de manter integralmente as particularidades do elemento resgatado da Natureza. Utilizando como exemplo a pedra, esta quando é extraída da Natureza, numa pedreira, é segmentada adquirindo um formato diferente daquele que tinha quando incluída numa porção de terreno; ora quando a pedra é apropriada na Natureza ela é apanhada sem requerer o auxílio de mecanismos de extracção, podendo conservar o seu formato original, como é exemplo um bocado de rocha despegado do solo.

O original implica uma relação mais próxima com a origem, isto é, com a Natureza. Neste sentido, uma matéria retirada da Natureza, usada sem processamento posterior, mantém-se no formato original. As características físicas das matérias em

---

<sup>38</sup> (Capítulo 1) **Sobre a Ideia de Natureza**. p. 6.

bruto, se apropriadas como tal enquanto objecto já completo, ou apenas enquanto matéria não processada, podem determinar os vários procedimentos técnicos que o escultor empreende para a conservação da forma natural. Parece existir, *a priori*, a possibilidade de uma determinada forma natural corresponder a uma determinada técnica de trabalho sobre ela.

### 2.2.1 – Apropriação.

Na Escultura, devemos entender a apropriação como acto de tomar propriedade, tomar posse legítima ou adequar/adaptar determinado objecto recolhido de uma esfera quotidiana ou comum, sendo este transferido para o mundo artístico.

A existência de certos trabalhos de Escultura onde as matérias permanecem intocadas pela mão do escultor, conservando o seu carácter natural, levantam uma barreira invisível entre a Escultura e a Natureza.

A própria forma da matéria, independentemente da técnica utilizada sobre ela, transporta já consigo qualidades corpóreas que sugerem o objecto escultórico; as matérias têm características e formas específicas que por si só já podem ser tomadas como obra. Um exemplo deste tipo de nomeação de matérias ao estatuto de obra finalizada pode ser encontrado na obra *Rooted Upon* (Fig. 6) de Ai Weiwei (1957) em que o artista se apropria de 100 fragmentos/peçaos de várias raízes de árvores e os coloca e combina no espaço expositivo do Museu Haus der Kunst, em Munich.

A apropriação aparenta ser a técnica que mais facilmente permite à Escultura revelar o valor original das matérias.

Quando o método da apropriação se cruza com o fazer da Escultura, este opera uma transgressão nas suas regras tradicionais, estimulando assim o desenvolvimento de novos fundamentos. A utilização dos elementos naturais não processados, intersecta-se neste método escultórico com a relação que o escultor tem com os objectos da Natureza. A apropriação proporciona assim uma outra relação entre o escultor e a matéria. O trabalho do escultor passa a focar-se na composição dos vários objectos recolhidos e na sua disposição no espaço, abandonando muitas vezes o trabalho directo sobre os itens

recolhidos. O talhe, o corte, o desbaste e todos os seus acabamentos são substituídos por operações simplificadas que se concentram em revelar o potencial plástico das formas já existentes. A apropriação, quando realizada sobre elementos naturais, pode manter as características da matéria visíveis, inalteradas, evidenciando a Natureza, o seu valor e carácter original, presentes em Escultura.

Duas obras do mesmo autor, Alberto Carneiro (1937), que testam os limites da técnica da apropriação, aplicada em elementos naturais, são *O Laranjal – Natureza Envolvente* (Fig. 7) e *Árvore Jogo/Lúdico em Sete Imagens Espelhadas* (Fig. 8) onde o mesmo elemento – uma árvore – é integrado na composição escultórica de diferentes modos, sofrendo diferentes intervenções. Em *O Laranjal – Natureza Envolvente* a árvore é mantida no seu formato original, mantendo a orientação vertical que habitualmente tem, ou seja, a apropriação levada a cabo pelo escultor termina na composição espacial do elemento recolhido num novo lugar específico. Por outro lado *Árvore Jogo/Lúdico em Sete Imagens Espelhadas* o elemento natural é disposto na horizontal e seccionado, perdendo o seu formato original, embora se consiga perceber claramente os traços do elemento recolhido e reconhecer a intervenção do autor sobre o objecto. O escultor apresenta nesta segunda obra uma oliveira cortada em pedaços que se espalham pelo chão do espaço expositivo obedecendo à sua configuração natural – da raiz para a copa – acrescentado à árvore seccionada elementos que se acrescentam à composição da escultura, tais como chapas de aço inox polidas e suportadas por fios de sisal nas estruturas de canas em forma de tripé, e secções de ramos envolvidos em folha de alumínio e espetados no barro que se encontra centro da escultura. Esta é uma apropriação posteriormente trabalhada e enriquecida pelo escultor.

No entanto, na primeira obra, *Laranjal – Natureza Envolvente* o autor também a trabalha posteriormente, ou seja, acrescenta outros elementos (terra, laranjas...) que complementam a composição da obra. Apesar do acréscimo de novos elementos na obra, a árvore apropriada não é trabalhada/transformada; ela mantém-se no seu formato original.

Sobre a obra *O Laranjal – Natureza Envolvente* o escultor escreve:

“O fruto laranja é obra minha e essência do meu ser.”<sup>39</sup>

Alberto Carneiro assume como sua a obra da Natureza. A instalação de elementos naturais em espaço de Galeria – os elementos são transferidos de um ambiente rural para o espaço expositivo – circunscreve o acto escultórico que se manifesta pela apropriação. Sobre a apropriação de objectos naturais o autor diz ainda:

“Nós não afirmaremos que uma árvore é uma obra de arte. Nós apenas diremos que podemos tomá-la e transformá-la em obra de arte.”<sup>40</sup>

Um outro autor que trabalha segundo o método de apropriação, Nils-Udo (1937), afirma que:

“Conservar o carácter original da Natureza, sua condição ileso, era como conservar o ar que respirava, a base da minha existência”<sup>41</sup>.

Observando a obra *Root Sculpture* (Fig. 9) de Nils-Udo, podemos clarificar a declaração supracitada; a originalidade material da Natureza é preservada na obra devido à adequação dos elementos naturais na Escultura. A Natureza transforma-se em Escultura, mantendo-se matéria viva. A obra é composta pela apropriação de um elemento natural integrado na paisagem. Este elemento não é deslocado do seu contexto original, é nomeado obra de arte conservando simultaneamente o seu carácter original, natural e activo.

Para Nils-Udo o carácter original das matérias está associado a uma não deslocação das mesmas do lugar de onde são provenientes e principalmente à utilização de elementos naturais encontrados e não alterados para a composição das obras tridimensionais. Estas premissas metodológicas levam o autor a empenhar-se

---

<sup>39</sup> CARNEIRO, Alberto – **Das Notas para um Diário e outros Textos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007 p. 69.

<sup>40</sup> *Ibidem*. p. 55.

<sup>41</sup> Nils-Udo – Visión de la naturaleza. In. GRANDE, John K. – **Diálogos Arte-Natureza**. Madrid: Fundación César Manrique, 2005 p. 173.

repetidamente no processo de apropriação para a realização das suas obras, embora nem sempre trabalhando os elementos no seu local de origem, o que faz de *Roots Sculpture* o exemplo que melhor reflecte a ambição do autor em conservar o carácter original da matéria natural presente na Escultura. Esta obra de Nils-Udo aproveita uma árvore para a formação da escultura, enquadrando parte deste elemento, as raízes, numa moldura definida por escavação, o que cria um jogo de claro escuro entre o fundo escavado e as raízes à superfície, transformando este segmento do elemento apropriado num relevo escultórico.

Técnicas como a apropriação, o alinhamento ou o empilhamento parecem manter, de um ponto de vista operativo da Escultura, o respeito pelo valor original das matérias. O modo como os elementos naturais são apropriados, utilizados, organizados e montados, sumariamente convertidos em obra de arte, indica uma transformação na consideração de elementos não intervencionados em Escultura. Estas três técnicas que a Escultura utiliza para conservar o valor original das matérias são recuperadas das primeiras intervenções artísticas de grande escala que o Homem realizou no mundo e são utilizadas como tentativa de retorno à Natureza, às suas acepções primitivas. Estas intervenções impõem o seu volume na paisagem circundante e tornam-na num espaço sinalizado, como anteriormente as pedras erguidas o faziam.

Embora a apropriação seja uma técnica primária em termos da sua antiguidade prática o seu reconhecimento enquanto operação artística só veio a tomar importância na Escultura no decorrer do século XX.

Partindo da observação da obra *Land Art* (Fig. 10) de João Fragoso (1913 – 2000) conseguimos encontrar o empilhamento e o alinhamento simultaneamente na mesma escultura. O escultor evidencia e resume através desta obra os procedimentos técnicos da Land Art, assumindo assim os três métodos chave – a apropriação, o empilhamento e o alinhamento – como os principais processos definidores desta metodologia de formação da obra. Constituídas por elementos naturais, oito lajes em pedra de vários tamanhos e feitios - cinco na vertical e três na horizontal - assentam numa pedra processada, num bloco paralelepípedo, que serve nesta obra como pedestal da escultura. Este bloco de pedra ao elevar a obra faz com que as pedras compostas em cima de si não se misturem/confundam com o seu meio envolvente, o espaço natural.

Apesar desta obra recuperar os procedimentos de construção da Land Art, esta não é Land Art; não se complementa com o espaço que a rodeia, simplesmente recupera a sua metodologia de construção.

### 2.2.2 – Cópia e Moldagem.

Outra metodologia empreendida que tenta ser fiel ao carácter original das matérias naturais na Escultura é a cópia que, concentrada no referente natural, recorre a técnicas como a moldagem, entre outras, para repetir as formas exibidas pelas matérias da Natureza bem como de elementos naturais isolados. Alguns valores originais das matérias naturais parecem assim ser transportáveis para o campo escultórico, através de processos que captam certas características, tais como a forma e a textura, sumariamente capazes de repetir o aspecto exterior de uma matéria ou o objecto específico da Natureza.

A concepção máxima da cópia do natural é conseguida pela realização de um molde, onde as características físicas de um determinado modelo se fixam, podendo assim ser reproduzidas com maior exactidão possível.

Conseguirá a Escultura através da cópia dos objectos e das características exteriores das matérias naturais preservar o carácter original das mesmas na obra?

A cópia parece apenas preservar a forma da matéria ou objecto, ou seja, preservar parcialmente o carácter original. A cópia executada através de diferentes tipos de moldagem como do gesso, da cera, do silicone ou do barro, apesar destes apreenderem diferentes captações texturais da forma, poderão ou não, complementar uma maior ou menor preservação do carácter original. Diferentes tipos de moldagem sobre as formas das matérias/objectos naturais, parecem fazer prevalecer/manter, através de diversos graus de precisão/exactidão com que copiam, a verosimilhança do carácter original das matérias. Este carácter original manifesta-se pela cópia da forma, do seu grau textural/lumínico que relacionará o artificial (a cópia) com o natural (o original).

Analisando o potencial mimético do molde podemos considerar que este, ao captar a forma com tal exactidão, chega mesmo a tocar a essência da natureza do

objecto, erradicando a subjectividade do sujeito – autor. Deste modo, o molde compreende ao nível artístico um retorno à forma natural, uma vontade de tornar perene a forma perfeita que a Natureza conseguiu, constituindo um manifesto da Natureza como arte:

“I would go driving around in the New México desert consoling myself by mindlessly picking up rocks and throwing them in my car. Later, unloading them in my studio, I had this moment of inspiration. They seemed so beautiful; I wanted to make them myself. I wanted to see how close I could come.”<sup>42</sup>

Servindo-se da técnica do molde, Vija Celmins (1938) consegue copiar as formas dos objectos naturais. Na obra *To Fix the Image in Memory I – XI* (Fig. 11), a autora recolhe onze pedras e reproduz as suas formas num material metálico, utilizando posteriormente a pintura para conferir às cópias a aparência de minerais reais. Através destas cópias, Celmins pretende ser tão boa criadora como a Natureza, imitando-a, pintando as “pedras” mancha a mancha, ponto a ponto, tomando assim a Natureza como exemplo máximo da sua ideia do belo.

Deste modo, Celmins mantém-se fiel à forma dos objectos naturais dos quais se apropria, expondo as formas copiadas com as formas originais, iludindo quem as observa pela não distinção da verdadeira e da falsa. A autora ao exhibir os objectos naturais em simultâneo com os objectos copiados não facilita a distinção entre os originais e as cópias; as obras misturam-se. A artista parece conservar o carácter original das matérias através das suas cópias e de todas as maneiras possíveis através das características exteriores dos objectos naturais, não se limitando apenas às formas mas toda a sua aparência.

Outro método utilizado para copiar objectos naturais é a técnica de marcação de pontos através de cruzetas ou pantógrafos. Esta técnica de representação manual - tradicional, a qual consiste em escolher pontos no modelo original para anotar medidas

---

<sup>42</sup> “Enquanto conduzia em volta do deserto de New México, consolava-me inconscientemente apanhando rochas e guardando-as no carro. Mais tarde, descarreguei-as no meu atelier, foi então que tive um momento de inspiração. Elas pareceram-me tão belas; Quis fazê-las eu mesma. Quis ver o quão perto podia ir.” In. RELYEA, Lane – **Vija Celmins**. London: Phaidon Press, 2004. p. 26.

que são posteriormente transferidas para o objecto escultórico, consegue assim uma reprodução fiel do modelo original. Através desta técnica de representação o escultor, Giuseppe Penone (1947) consegue na sua obra *Essere Fiume* (Fig. 12) captar a forma exacta de uma pedra, e causar-lhe as mesmas interferências que o tempo havia causado à pedra original.

Esta conversão figurada pelo processo de copiar – técnica do pontilhado – que o escultor se fez utilizar, enfatiza comportamentos semelhantes com os da Natureza sobre os quais fossilizou em obra. O escultor ao copiar a matéria da Natureza, reproduz/representa também o trabalho realizado pelos agentes climatéricos do tempo e da água sobre a pedra, trazendo à superfície exterior da peça, a semelhança entre as acções naturais e a dele próprio.

O escultor descobre na apropriação de objectos da Natureza, numa pedra desgastada pelas acções naturais, o seu modelo ideal, a metáfora da Natureza. A própria Natureza bem como todos os seus fenómenos que a caracterizam, são para o autor temas potenciais para o desenvolvimento escultórico.

Giuseppe Penone mantém-se inteiramente fiel à forma do objecto natural do qual se apropria e copia, pois faz-se utilizar da técnica do pontilhado para desenvolver uma peça que se assemelhe à original. O confronto de copiar tal e qual, do mesmo modo que a própria pedra apropriada mostra, as acções do rio e do tempo, garantem à obra final a sua conservação formal, preservando o carácter original da matéria natural. O escultor toma estes passos como tentativa de se fazer equivaler à Natureza, de superar a sua finitude e de dominar, nesta situação, a acção e o efeitos do tempo sobre as coisas do mundo.

No panorama português encontram-se também exemplos de esculturas resultantes da utilização de técnicas como a moldagem que, ao copiarem os elementos naturais, solidificam-nos e transferem-nos para outro material e transformam-nos em obra. Um desses resultados são as obras intituladas de *Objectos Imediatos #5 e #9* (Figs. 13 e 14) de Cristina Ataíde (1951), em que a autora se apropria de ramos/galhos de árvores para os transferir para um outro material, fundindo-os a bronze.

A autora não se mantém inteiramente fiel à forma dos objectos naturais dos quais se apropria, pois conjuga diferentes objectos, desenvolvendo composições escultóricas

que são compostas como soma de vários elementos naturais, não se limitando a exibir a forma na sua apresentação original. As matérias vegetais utilizadas pela autora são compostas por vários elementos e unidas através de tecidos.

Todavia, semelhante trabalho escultórico que utiliza a técnica da moldagem sobre elementos vegetais, seguidamente transferidos para um outro material é, também certificado, na obra *Life By Strangulation* (Fig. 15) de Robert Lobe (1945). O escultor, através da moldagem, copia e transfere para bronze, exactamente como encontra um determinado conjunto de elementos vegetais (pedra e troncos). O autor, contrariamente ao exemplo supracitado, mantém-se totalmente fiel às formas dos objectos naturais que encontra e de que se apropria, não modificando o seu aspecto inicial, nem acrescentado posteriormente novos elementos; esta é uma conjugação natural que é aproveitada tal e qual como ela se apresenta originalmente.

### 2.2.3 – Representação.

A Natureza é um dos referentes mais representados na Escultura, no entanto a forma representada é compreendida e nesse sentido alterada pelo escultor. Não existe a captação de uma forma mas sim uma interpretação, isto é, o escultor ao representar uma forma tem a possibilidade de a tomar no sentido que lhe for mais conveniente.

A Natureza como referente de representação motivou o pensar e fazer sobre os modelos naturais/vegetais, encontrando-se no panorama português claros exemplos de Escultura ligados à observação da Natureza e imitação dos seus modelos.

Encontra-se como exemplo dessa imitação os trabalhos / peças de Rafael Bordalo Pinheiro (1846 – 1905) onde, na sua vasta obra escultórica maioritariamente em cerâmica, a representação da Natureza é um ponto importante de pesquisa e trabalho. Através de motivos fitomórficos ricamente elaborados onde, muito por culpa da cor e detalhe que a faiança possibilita, observa-se a dedicação que o autor tem em relação à representação dos modelos naturais. A possibilidade que a cerâmica tem de ser pintada / vidrada de variadas cores faculta a simulação da aparência e dos efeitos dos motivos naturais vegetalistas.

O trabalho artístico de Bordalo Pinheiro concentra-se, ao nível da representação de elementos naturais vegetais (flores, frutos, musgos, folhas de videira, cerejas, milho, etc.) num modo de decoração aplicada a objectos funcionais, como são exemplo as jarras e os pratos. No entanto, existem peças do autor onde se verifica a ausência de funcionalidade e conseqüentemente a libertação das formas naturais do carácter meramente decorativo – como é o caso da peça *Folha* (Fig. 16) – que se constitui a partir desse momento, como escultura autónoma, como representação solta de um elemento da Natureza.

O autor, nas suas representações soltas/isoladas como é exemplo a *Folha*, tenta manter-se totalmente dedicado à forma do objecto representado. A técnica de representação aplicada por Bordalo Pinheiro recupera a forma original de uma folha, reinterpretada em cerâmica, mantendo/validando assim o carácter original da matéria natural, a folha.

A representação dos elementos naturais, ao estenderem-se nos diversos processos escultóricos, ganham diversidade material, desenvolvendo assim novos conjuntos variados de opções formais.

Um exemplo marcante desse conjunto é a série de esculturas de flores intituladas de *Sem Título* (Figs. 17, 18 e 19) de Joao Cutileiro (1937). Esta sequência escultórica de flores representadas, fora realizada pelo escultor português em homenagem ao fotógrafo americano Robert Mapplethorpe (1946-1989) a partir das imagens elaboradas para uma campanha publicitária de uma fábrica de vidros, onde flores cristalinas pousavam sobre jarras. O escultor executa trinta e oito peças em mármore, maioritariamente esculturas de volume completo, de inspiração nessas imagens das flores de Mapplethorpe. As peças de Cutileiro jogam com as texturas e cores dos mármore para sugerir os diferentes aspectos plásticos das flores que representa, encontrando-se folhas ásperas e com marcas de trabalho assumidas, verificando-se nas representações dos caules, pétalas e botões um cuidado cirúrgico no polimento da pedra, um arranjo atento para clarificar o material mineral, o mármore, e aproximá-lo do brilho natural dos vegetais, as flores.

Todas estas preocupações plásticas que o escultor tem em representar as flores, garantem na sua composição final uma verosimilhança com os referentes originais,

aprovando assim, uma plausível relação com o referente/modelo real. A representação evidencia traços semelhantes/característicos com o referente natural; este conjunto de esculturas preserva a forma natural mas não a matéria, recuperando parcialmente o carácter original das matérias naturais.

Num outro campo de produção escultórica, um caso interessante no contexto nacional, de utilização de modelos naturais, é o trabalho de Gabriela Albergaria (1965), que concentra problemas relacionados com o modelo real e a sua representação/reprodução de forma mais ou menos ficcionada. A autora relaciona-se com os modelos naturais como referências para a produção escultórica e com a própria matéria da obra apropriada, servindo-se maioritariamente de árvores já mortas ou moribundas para a execução dos seus trabalhos em escala de miniatura, reaproveitando as matérias que a própria Natureza fornece.

A imitação/composição são os principais campos de acção desta autora que concentra o seu trabalho na reprodução de paisagens e jardins naturais, alterando-lhes a escala original, recriando-os em miniatura. A alteração da escala dos jardins, para maquetes, transporta o observador para ambientes criados pela composição, despertando simultaneamente memórias de lugares reais, em ficções artificiais propostas pelas fotografias tiradas aos seus “minúsculos” jardins. As maquetes, cuidadosamente elaboradas a partir de imagens de lugares existentes, são ambivalentes no sentido em que se podem considerar tanto como um prolongamento da realidade, numa espécie de realidade natural pequena e paralela à que habitamos, como também uma manipulação da própria Natureza e da percepção humana com vista à criação da ambiguidade entre as imagens da Natureza e a arte.

A obra *Quatro Caminhos, Duas Árvores* (Fig. 20) de Gabriela Albergaria corresponde à representação/reprodução, por memória, de uma imagem de um parque existente na Alemanha. Realizada com ramos/galhos naturais, líquenes e terra, a obra pretende ser fiel, enquanto maquete, a um espaço real. No entanto, quando apresentada ao vivo, é notoriamente uma representação/reprodução em escala reduzida, e portanto esta é sempre acompanhada de imagens fotográficas que conseguem instalar a dúvida sobre a natureza das imagens, levando o observador a questionar se as fotografias são

do parque real ou da sua reconstituição artística. A familiaridade é denunciada em pequenos pormenores, numa espécie de botânica aplicada ao imaginário colectivo.

As várias operações técnicas empreendidas pelo escultor distinguem os diferentes graus de proximidade com que conservam e representam as características das matérias naturais. Por isso, as operações técnicas exemplificadas pela apropriação, pela cópia, pela moldagem e pela representação demonstram que, apesar de todos estes procedimentos concorrerem para o mesmo fim, para a conservação formal dos objectos naturais, elas, comportam também diversos modos de pensar as formas naturais na Escultura. Por preservarem de diferentes maneiras as formas dos objectos naturais é a partir destes diversos modos de interacção entre formas naturais com a Escultura que as operações técnicas esclarecem a ligação do escultor com os objectos da Natureza.

### 2.3 – A índole natural dos materiais na Escultura.

Através dos vários processos de transformação que as matérias da Natureza sofrem até chegar às criações humanas como materiais, estas parecem esconder a sua primeira Natureza, da qual são originais. Contudo, com esse processamento material, parece ainda conter o seu valor primordial, apesar da sua aparência física por vezes parecer não provir da sua origem inicial. Por isso, o uso das matérias da Natureza primeira, a *Natura Naturata*, revela a Natureza segunda, os materiais e a Escultura.

Verificando que as matérias da Natureza se transformam em material pelo seu processamento, o Homem, responsável por esta acção, é o principal interveniente que define o próprio caminho das matérias. O Homem através do domínio que tem sobre as coisas, enquanto agente operador sobre os objectos, tem a capacidade de transformar as matérias e de definir o rumo que estas poderão tomar, quando e depois de processadas.

Contudo, é devido ao processamento das matérias naturais em objectos materiais que, no panorama escultórico, certas qualidades físicas e visuais se revelam posteriormente através das várias técnicas empreendidas pelo escultor que a obra pode ser lida e reconhecida como proveniente da Natureza com que é realizada. Visto ser possível verificar a origem natural nas matérias é também possível confirmar essa

mesma origem nos materiais. Parecem ainda poder existir certos vestígios nos materiais que confirmam a sua origem inicial, isto é, dependendo do grau de transformação que as matérias sofrem na sua passagem a materiais; esses indícios “naturais” podem ou não ser reconhecidos, tanto através do olhar como pelo toque.

Recapitulando, as simples técnicas como empilhamento e alinhamento nas matérias naturais, parecem guardar/conservar, de um ponto de vista operativo da Escultura, o valor original das matérias, também os materiais quando empreendidos na obra, por estas mesmas técnicas, parecem conservar uma não “transformação” dos materiais (apesar de já serem transformados). Estes procedimentos técnicos quando aplicados à construção da Escultura através dos materiais, parecem revelar, no seu resultado final, uma potencial semelhança agregada a uma forma natural.

Qualidades físicas e visuais como a leveza, o fácil manuseamento, a geometrização da forma, a textura e polimento, o revestimento, o acabamento e a maleabilidade de certas matérias naturais transformadas em material, são algumas das características que a Escultura poderá aproveitar e usar para se tridimensionalizar.

Analisando a matéria da árvore, a madeira, quando processada e compactada em formas rectangulares de placas de contraplacado, contém ainda algumas particularidades visuais da matéria principal, mas, desta vez, manifesta-se com outras e novas qualidades plásticas. As novas características que os materiais denunciam, revelam-se ao nível técnico com outras qualidades que, de certo modo, antes de serem transformadas não evidenciariam.

Algumas das qualidades apreendidas na escultura pelo uso das matérias processadas são verificadas nas obras *Sem Título* (Fig. 21) e *Sem Título* (Fig. 22) de Rui Sanches (1954), em que a matéria árvore, transformada em contraplacados de tola, como material eleito do escultor, é reconhecida após ser recortada e empilhada umas em cima das outras, ainda como provenientes de uma matéria Natural. Para complementar o material derivado da árvore utilizado à leitura da obra, as obras acima supracitadas reproduzem de um modo abstracto formas orgânicas que representam fenómenos naturais da refacção da água num determinado corpo.

Estas obras de Rui Sanches, apesar de usarem materiais pré-fabricados para se materializarem, parecem continuar a manter, por simples técnicas empreendidas pelo

escultor (Recorte e Empilhamento), o fácil reconhecimento dos materiais utilizados como provenientes de uma matéria natural. Também, pela forma e aspecto final das obras, essa verificação torna-se mais clara quando o escultor, através da suas obras, representa um fenómeno natural nas suas peças. O modo técnico-construtivo com que o autor empreende os materiais na suas obras é realçado nos resultados finais das esculturas de estas ainda parecerem conter e de algum modo lembrarem, algumas características visuais referentes a objectos e elementos naturais.

Contudo, o mesmo procedimento técnico utilizado pelo escultor na construção das suas obras é, com alguma medida, também verificado na obra *Wall Pocket* (Fig. 23) da escultora Ursula von Rydingsvard (1942). A utilização de materiais para a construção da obra (*Wall Pocket*) – tiras geométricas de madeira (cedro) – postas/colocadas em contacto com a técnica de empilhamento e posterior desbaste, parecem também assemelhar-se no seu resultado final com uma espécie de organicidade natural. A cor escura (grafite) aplicada pela escultora nas várias superfícies da obra, o empilhamento assimétrico e irregular da forma, e a textura aplicada nos vários recortes/desbastes exteriores, garantem ao final desenrolar da escultura, uma parecença com um possível referente natural;

Apesar de ainda serem reconhecíveis as matérias processadas (materiais) como provenientes da Natureza, são também identificados na obra *Wall Pocket*, a aplicação de processos de construção minimalista, como o empilhamento/alinhamento, sendo que, o posterior desbaste que a escultora Von Rydingsvard tem sobre a forma, parece então quebrar a regularidade geometrizada pela repetição aglomerada dos materiais aplicados:

“I feel like a child of the minimalists. The regularity, the repetitive regularity...There’s a whole myth of perfection. My work is not sanitized and pure in terms of the kind of layering they did...In some ways, I combine Abstract Expressionism and

Minimalism. At one time, I was in awe of both. I got my mixture using some of the tools of both of these styles.”<sup>43</sup>

É pela combinação e cruzamento destes dois processos escultóricos, ligados a determinados movimentos artísticos, considerados por von Rydingsvard, que a escultora trabalha e transforma os materiais, conjugando-os de forma a que no seu resultado final seja possível reconhecer na leitura da obra, uma proveniência de origem natural.

Contudo, mantendo referência aos procedimentos técnicos utilizados no exemplos escultóricos supracitados (Rui Sanches e Von Rydingsvard), é também possível relacionar, em obras como *Sem Título* (Fig. 24) e *Sem Título* (Fig. 25) de Vicent Mauger (1976), algumas semelhanças operativas relativamente ao empreendimento de materiais na escultura e o modo como estes interagem no resultado final da obra, na sua relação aparente com formas naturais. O escultor utiliza nas suas obras materiais como blocos de tijolo e blocos de “guarda-garrafas” em poliestireno. Apesar de Mauger utilizar materiais “pré-fabricados” industrialmente, este parece conseguir atribuir, pelo modo como os opera nas suas obras, uma particularidade plástica, uma proximidade com uma determinada forma orgânica e natural.

Deste modo, o escultor aproveita as qualidades e características plásticas de certos materiais industriais para realçar um lado mais espontâneo e orgânico que é possível verificar em alguns tipos de materiais que utiliza. Características como a leveza dos blocos de poliestireno ou de peso com os blocos de tijolo, o encaixe facilitado pelo lado geométrico das formas paralelepípedicas ou mesmo as formas perfuradas por buracos são algumas das qualidades distintivas dos materiais que trabalha.

Porém, devido à existência de um grande número e variedade de materiais que os escultores tem à sua disposição, estes, através do seu aparecimento como objectos e constante desenvolvimento (como novos materiais, processados), parecem estar constantemente a ajustar-se à formação da Escultura com uma nova multiplicidade de

---

<sup>43</sup> “Sinto-me como a criança dos minimalistas. A regularidade, a regularidade repetitiva...Há todo um mito de perfeição. O meu trabalho não é higienizado e puro em termos do tipo de estratificação que eles fizeram...De certa forma, eu combino o Expressionismo Abstrato e o Minimalismo. Ao mesmo tempo, eu estava admirada com ambos. Eu tenho a minha mistura utilizando algumas das ferramentas de ambos os estilos.” In. ASHTON, Dore ; RYDINGSVARD, Von Ursula – **The Sculpture of Ursula Von Rydingsvard**. New York: Hudson Hills Press, 1996 p. 77.

soluções plásticas, podendo estes novos materiais ser encontrados nos mais variados objectos do nosso quotidiano. Esta aplicação de objectos “comuns” do quotidiano à criação escultórica é, particularmente apresentada na obra de Tara Donovan (1969), onde a artista utiliza para a construção das suas peças, materiais simples e banais, tais como palhinhas, fios de pesca, copos de plástico, pratos de papel, lápis, fita-cola, papel de máquina calculadora, palitos, botões, agulhas, fios eléctricos, etc.

Esta fascinação por materiais do quotidiano que Donovan apresenta em obras como *Bluffs* (Fig. 26) e *Toothpicks* (Fig. 27) reflectem a sua constante “investigação” pelo potencial destes diferentes materiais, geralmente não muito comuns para a criação escultórica. O *modus operandi* de construção destas obras, ligadas uma vez mais à técnica de empilhamento e também de alinhamento, demonstrado pelo amontoar e alinhar de botão sobre botão e palito sobre palito, respectivamente, estas peças, parecem no seu resultado final/plástico, aproximar-se de forma verosímil a formas naturais:

"I feel like my work is mimicking the ways of nature, not necessarily mimicking nature per se."<sup>44</sup>

Os materiais – matérias processadas – parecem não conter em si um valor determinante que os aproxime impetuosamente/imediatamente à possibilidade de com a Escultura, conservarem certas características naturais referentes à Natureza. Contudo, é pelo modo como certos materiais são inseridos e trabalhados pela escultora que, as suas obras, poderão relevar determinadas qualidades relativas com o modelo natural.

Poder-se-á também analisar, dentro deste caminho definido pelo uso de materiais na concepção escultórica à conservação da forma natural, a obra intitulada *Belinda* (Fig. 28) de Roberto Cuoghi (1973). Esta obra recentemente exposta na Bienal de Veneza de 2013 foi produzida, através do uso tecnológico – impressoras 3D – que, imprimindo e aglomerando camada sobre camadas, cria no seu aspecto final, uma forma um tanto sobrenatural que se anexa, de certo modo, à questão do uso dos materiais e seu compromisso com o carácter natural da forma representada. Este novo processo

---

<sup>44</sup>“Eu sinto que o meu trabalho está a imitar as formas da natureza, não necessariamente imitando a natureza per se.” *Tara Donovan: Sculpting everyday materials* : Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2013. 1 filme : color., (4.21min.).

tecnológico utilizado por Roberto na criação de *Belinda*, parece contestar-se a si próprio quando, no seu resultado final esta obra parece não “corresponder” à sua origem. Isto é, esta é uma obra que se apresenta com traços orgânicos-naturais e que é ao mesmo tempo produzida artificialmente por uma impressora; existe um distanciamento muito acentuado pelo contraste entre a forma natural e a sua origem mecânica/artificial.

Parece avizinhar-se uma área limítrofe na execução de *Belinda* com as obras acima referidas. Poderá esta obra criada através de impressoras 3D, aproximar-se ao referente natural? Como caracterizar este tipo de produção em relação às obras anteriormente referidas? Roberto parece não seguir um modelo natural na execução de *Belinda*. Antes pelo contrário, a sua construção parece estar mais anexada a uma atitude de carácter experimental do que propriamente a qualquer representação específica. O resultado da obra evidencia certos aspectos físicos que poderão estar visualmente relacionados com um referente natural. O grau textural, o claro-escuro, a repetição assimétrica de elementos semelhantes, as variações de volume entre a base e o topo e a própria escala da obra geram e inventam esta nova forma orgânica-natural, produzida por uma impressora.

Em relação à obra, Roberto afirma:

“Si chiama ‘Belinda’: questa struttura è un tentativo di realizzare una pretesa di rivelazione. La rivelazione è tutto quello che ti tramortisce, ti invade, ti coglie impreparato. E quindi poi ti costringe a ripensare tutto...”<sup>45</sup>

Uma das maneiras de tentar prevalecer o compromisso estabelecido entre o uso dos materiais com o carácter natural das formas naturais é pela tentativa de aproximá-lo à suas origens e de compreender o modo de como o seu lado físico transformado/modificado, pode ser acolhido/recolhido pela Escultura e, ao mesmo tempo, conservado naturalmente pela sua forma. Outro modo de ser aproximado é devido à forma modificada dos materiais conterem vestígios que podem ser

---

<sup>45</sup> “Chama-se ‘Belinda’: esta estrutura é uma tentativa de fazer um pedido de revelação. A revelação é tudo aquilo que te atordoa, que te invade, que te deixa desprevenido. E então pois te força a repensar tudo...” In. *Biennale Arte 2013 – Roberto Cuoghi* : Esposizione Internazionale d’Arte, La Biennale di Venezia, 2013. 1 filme : color., (3:02min.).

tecnicamente aproveitados para se compararem/confrontarem referencialmente com certas características formais dos objectos naturais.

Quando os materiais, devido ao seu grau exaustivo de transformação, não são reconhecíveis ou não apresentem vestígios que os identifiquem à sua origem, a técnica, parece ser o processo que poderá vir a reconstruir esse lado natural irreconhecível. O empilhamento e o alinhamento, é o conjunto de processos técnicos que conseguem manter, devido a sua simplicidade construtiva, os traços naturais das formas activas.

### 3 - A Escultura e o Espaço Natural.

Nota introdutória:

Considerando o vasto número de Esculturas integradas em espaços naturais, este capítulo irá concentrar-se apenas nas obras que apresentam algumas das características explicadas nos capítulos antecedentes. *A Escultura no Espaço Natural* observa obras que são feitas com matérias naturais, no espaço natural, ou obras que aproveitem os recursos do espaço natural para se instalarem na Natureza.

#### 3.1 – A pedra erguida: primeiras intervenções no espaço natural.

A relação que o Homem tem com a Natureza, realizada através da Escultura, tem manifestações muito distantes. Desde os primórdios o ser humano sempre ergueu no espaço natural variadas construções. Cromeleques, menires, antas ou dólmenes, mamoaas, henges, cistas e mesmo círculos de pedras, podem ser considerados como alguns exemplos de Escultura no Espaço Natural – existindo um carácter comemorativo e cerimonial por detrás da sua criação, potencialmente ligados a práticas funerárias.

Este tipo de intervenções megalíticas organizam-se no espaço natural segundo a sua tipologia formal de construção<sup>46</sup>: Num primeiro plano encontram-se as construções intituladas de “câmaras funerárias”, demonstradas pelos dólmenes ou antas e mamoaas, verificando-se originalmente como construções subterrâneas – exemplo verificado na Mamoa de Lamas (Fig. 29) no distrito Braga que, nos dias de hoje, ainda se encontra parcialmente enterrada, tida como uso de câmara mortuária. Em segundo plano encontra-se a chamada “pedra em pé ou levantada”, demonstrada pelo erguer da pedra, o menir, mostrando-se geralmente elevada do solo e de um modo destacado na paisagem pela sua disposição – exemplo deste erguer vertical encontra-se em Reguengos de Monsaraz, o Menir do Outeiro (Fig. 30), possivelmente servindo de/para marcação de territórios e das estações do ano como também ligado a cerimónias

---

<sup>46</sup> DANIEL, Glyn – **The Megalith Builders of Western Europe**. London: Hutchinson & Co., 1958 p. 15.

religiosas. Por último encontra-se o “grupo de pedras em pé”, formado por cromeleques, alinhamentos e círculos de pedras, apresentadas como tipos de construções de grandes dimensões sobre a terra – um exemplo deste grupo de elementos é o Cromeleque dos Almendres no distrito de Évora (Fig. 31) que, pela sua forma elíptica ou circular e disposição no espaço natural, parece estar associada a ritos religiosos e também a cultos da Natureza.

É a partir destas antigas intervenções no espaço natural que as matérias da Natureza mostram a sua adequação à Escultura em espaço exterior. A pedra é amplamente reconhecida como uma das matérias mais utilizadas neste tipo de intervenções. A tipologia da construção megalítica - *mégas* (grande) e *lithos* (pedra) - constitui-se como construção escultórica em pedra realizada em grande escala.

### 3.2 – Tipologias de espaços: da *floresta* ao *jardim*.

Podemos distinguir diferentes tipos de espaços naturais para a implementação de Esculturas onde as obras estabelecem diferentes discursos em relação com a Natureza. Dos espaços naturais selvagens como florestas, parques ou bosques, até aos espaços naturais “construídos” como jardins ou pequenos espaços verdes urbanos, a Escultura encontra nestes ambientes um terreno fértil para a sua integração e possibilidades criativas.

Como é que estas diferentes tipologias de espaço natural influenciam a criação escultórica ou, de que modo condicionam o seu desenvolvimento plástico?

O escultor Giuseppe Penone (1947) fala, em entrevista com Germano Celant (1940), a propósito das diferenças entre “Escultura de bosque” e “Escultura de Jardim”, afirmando:

“I miei primi lavori erano fatti nella natura e poi presentati in un contesto sociale, urbano. Il giardino di solito è all’interno della città ed è una via di mezzo tra la

città, che è un insieme di costruzioni, di architetture e geometrie, e l'organicità della natura.<sup>47</sup>

Penone afirma que o jardim combina o urbanismo da cidade com a organicidade da Natureza, instituindo-se como espaço intermediário para a apresentação escultórica num espaço natural e simultaneamente cidadão/urbano. O tipo de intervenção que a escultura de Penone concebe para o espaço natural público, demonstra a sua reflexão sobre estes dois espaços aglomerados: a ideia de espaço orgânico e a ideia de espaço urbano. Os problemas motivados pelo espaço natural como espaço de criação e exposição da Escultura deram o mote ao trabalho deste autor, impulsionando o desenvolvimento de obras que demonstram a preocupação em interagir com o espaço natural e em cooperar com a Natureza, ao nível material, para conseguir tridimensionalizar o pensamento do escultor.

Ao ocupar o espaço natural, a Escultura é obrigada a ter em consideração esse lugar de inserção. Quando confrontado com o espaço orgânico da Natureza, independentemente do grau natural do bosque ou “artificial” do jardim, o escultor deverá ter em atenção as características do espaço em redor do qual integra a sua obra. O contraste entre estes dois espaços naturais é verificado geralmente pelo carácter geométrico e “cercado” do jardim, em que este é constituído por uma área fechada de composição paisagística, de planeamento arquitectónico e urbanístico; por outro lado o bosque ou floresta são formações vegetais “livres e abertas” sendo maioritariamente compostas por uma vasta extensão de terreno selvagem e povoada de inúmeras árvores. Em função destes espaços naturais, o escultor deverá tomar em observação/consideração a particularidade natural e “artificial” de cada um desses lugares para neles integrar harmonicamente as suas obras.

O jardim, mais do que um espaço natural, é um grande teatro, um sistema de espaço cénico no qual se celebra a sua própria magnificência. O jardim, consegue

---

<sup>47</sup> “Os meus primeiros trabalhos eram feitos na natureza e depois apresentados num contexto social, urbano. O jardim é normalmente no interior da cidade e é um meio termo entre a cidade, que é simultaneamente construção, arquitectura e geometria, e organicidade da natureza.” In. GIANELLI, Ida – **Il Giardino delle Sculture Fluide di Giuseppe Penone**. Torino: Umberto Allemandi & C., 2007 p. 73.

acomodar todas as coisas, todos os elementos nos seus respectivos lugares, enquadrando-se como uma complexa experimentação de arquitectura teatral, natural.<sup>48</sup>

Respectivamente à experimentação teatral do jardim, é possível recapitular e verificar em trabalhos como *Caixas / Jardim* (Fig. 32) e *Jardim e Floresta Embutidos* (Fig. 33) de Gabriela Albergaria (1965), esse lado cênico do espaço natural. A autora representa em maquetes de pequena escala o espaço natural do jardim onde os pequenos objectos naturais (folhas, ramos, galhos, plantas, líquenes, terra, etc.) provêm de árvores já mortas ou moribundas dos próprios jardins que simula, acomodando, deste modo, à sua encenação alguma verossimilhança com o espaço natural do jardim representado. Estas simulações de espaços naturais de jardins e florestas são montadas para corresponderem à representação de um espaço real, prolongadas a partir de fotografias de jardins reais. A correspondência entre jardim (espaço) e representação (maquete) é registada através de documentação fotográfica, onde a iluminação é adequada ao pequeno cenário numa aproximação realista muitas vezes focada em detalhes.

Noutros exemplos de encenação de jardins da mesma artista, a maquete *Quatro Caminhos, Duas árvores* (Fig. 20) é um exemplo particular porque é colocada num espaço interior, situado nos limites do próprio jardim. As janelas desse espaço interior onde se encontra a maquete permitem ver o exterior, colocando a maquete-escultura em confronto com a própria Natureza.

Utilizando o mesmo processo de encenação de espaços naturais em pequena escala, Thomas Demand (1964) trabalha em maquetes de espaços naturais, cujas simulações regista fotograficamente. As obras-maquetes *Grotto* (Fig. 34) e *Clearing* (Fig. 35) demonstram esse elaborado fingimento de um espaço natural, de uma gruta e de um bosque, respectivamente, em que Demand utiliza também focos de luz estrategicamente inseridos nas maquetes para realçar estes espaços simulados. O autor salienta também pormenores importantes na obra-maquete *Grotto*, como as formações rochosas em estalactites e estalagmites para evidenciar características reais de uma gruta.

Retornando ao espaço natural do jardim este torna-se numa construção natural que pode ser vista como um teatro sobre o qual se passeia de cena em cena, entre a cultura e a Natureza. O jardim, espaço natural criado pelo Homem, está envolvido de

---

<sup>48</sup> FAGIOLO, Marcello – **Il teatro verde**. *FMR*. Milano. N. 8 (1993). p. 100.

histórias de lazer, de simbolismo religioso, de utopia e paraíso, de diversão e festivais, de viagens e sua exploração, e de teatro<sup>49</sup>; sendo esta diversidade de disciplinas que, de certo modo, dão importância ao jardim como espaço de representação da História, da Natureza, da Pintura e da Ficção, como espaço de ponto de encontro, como conjunto de polaridades, como narrativas da vida humana, como espaço aberto de desejo.<sup>50</sup>

Por outro lado, grande parte da própria paisagem natural é também um espaço artificial no sentido em que é construído pelo Homem. A Natureza torna-se cada vez mais um artefacto e não uma Natureza pura, transformando-se assim numa parte das construções humanas. A terra cultivada, trabalhada, as árvores plantadas e podadas, tudo isto são acções e produtos humanos, e não da Natureza. Contudo, será difícil distinguir e verificar, em certos casos, se um determinado espaço natural é construído e semeado ou não pelo Homem.

Para o escultor Giuseppe Penone, torna-se ainda necessário tomar em consideração as particularidades dos espaços naturais selvagens, estes como espaços puros:

“L'idée élémentaire, la forme symbolique de l'arbre, la verticalité, la stèle, l'idée première et très simple de vitalité, de culture, de sculpture, se trouve surtout dans les forêts de conifères, de pins, de sapins de mélèzes, de cèdres, ce sont eux les stèles les plus pures, les formes qui s'élèvent avec plus grande tension du sol aux nuages.”<sup>51</sup>

Para o escultor são as árvores de grande porte das florestas de coníferas, pinheiros, abetos, larícios e cedros – as florestas selvagens – que se revelam como as formas mais puras. O “êxtase”, produzido pelas formas verticais dos arvoredos de certos tipos de florestas, é para o escultor, reconhecido nas formas puras de natureza vegetal.

---

<sup>49</sup> APPLETON, Jay – **The Experience of Landscape**. London: John Wiley & Sons, 1975 p. 4.

<sup>50</sup> ELKINS, James – **On the conceptual analysis of gardens**. *Journal of Garden History*. London. Vol. 13. N. 4. (1993) pp. 190-191.

<sup>51</sup>“A ideia básica, a forma simbólica da árvore, a verticalidade, a estela, a primeira ideia e vitalidade muito simples, cultura, escultura, é encontrada principalmente em florestas de coníferas, pinheiros, abetos, larícios, cedros, são as mais puras estelas que se levantam com maior tensão do solo para as nuvens.” In. PENONE, Giuseppe – **Respirer L'ombra**. Paris: E.N.S.B.A., 2004 p. 54.

Este interesse em esculpir para o espaço natural é comum às obras *Thick layer of silence (on entering the world)* (Fig. 36) e *Dollund* (Fig. 37) de Rui Chafes (1966), em que se verifica a importância dos espaços naturais selvagens, a floresta e a praia, têm como lugares de inserção da escultura:

“(…) o espaço natural, que é o que me interessa de uma forma mais poética, ou seja, o introduzir esculturas em sítios inesperados na Natureza.”<sup>52</sup>

O interesse que o escultor tem por estes lugares inesperados da Natureza que, de algum modo, suscitam a integração da sua obra é a própria poética do espaço natural. Existe também por parte do artista uma tentativa directa de conjugação com esses lugares naturais mas sempre com o desafio de não os perturbar.

A floresta tem uma origem espontânea, os elementos que a compõem variam livremente, as suas formas crescem sem uma orientação específica o que se contrapõe de modo evidente aos elementos encontrados nos jardins, bem como em outros espaços verdes urbanos, em que o crescimento, e muitas vezes a extensão dos corpos vegetais, é determinado pelo Homem.

Os jardins, bem como outros pequenos espaços verdes urbanos, como alamedas e outros recantos, surgem normalmente no interior e em redor de grandes espaços cosmopolitas, parecendo uma necessidade de solução para preencher um vazio de contacto com a Natureza.

Tendo consciência da diferença destes dois espaços naturais, os selvagens e os cultivados, a Escultura ganha distintas relações à sua integração, quer seja em espaços verdes urbanos, como são exemplo os parques e os jardins, quer seja em espaços naturais selvagens, como se verifica nas florestas, bosques ou desertos.

Tomando como exemplo algumas obras de Richard Long (1945), que utilizam motivos formais semelhantes, isto é, que se apresentam através da mesma forma tridimensional, é possível avaliar a relação que estas obras constroem com os diferentes espaços naturais onde são integradas.

---

<sup>52</sup> CHAFES, Rui – «Durante o Fim» De Gestos e Rasuras. *Arte Ibérica*. Lisboa. N. 41. (2000). p. 8.

A percepção das obras deste escultor altera-se consoante a tipologia de espaço natural onde as obras se encontram inseridas. Richard Long marca diferentes espaços naturais utilizando os mesmos motivos formais (círculos, linhas, pontos). Será a leitura destas formas influenciada pelo tipo de espaço natural onde as obras se inserem?

Podemos constatar que na obra *Throwing Stones into a Circle* (Fig. 38) o espaço natural selvagem parece dar à escultura uma maior liberdade de interação com a própria Natureza, existindo assim, uma maior cumplicidade entre Natureza e a Escultura numa prática que se define no próprio lugar, servindo-se de matérias encontradas no espaço de instalação. O espaço natural, vasto e montanhoso, parece também atribuir à escultura uma escala própria, expandindo os seus limites até aos da própria Natureza, mostrando uma obra que se cria no espaço natural e se mistura com o mesmo.

Apresentada a mesma forma escultórica (circular) num diferente contexto, no meio citadino, apercebe-se a alteração abrupta pelo meio que a envolve, perturbando a leitura da peça, cuja escala é diminuída perante a paisagem urbana. Incluída no evento ArtZuid 2013 – International Sculpture Route Amsterdam – a obra *Basalt Elipse* (Fig. 39) de Long é colocada num pequeno espaço verde entre estradas alcatroadas, coexistindo com vários elementos verticais, como árvores e candeeiros, que interrompem a orientação horizontal da forma escultórica. Torna-se explicitamente visível o desvio que a obra sofre neste novo espaço; a perturbação causada pelos elementos visuais da cidade que, ao espreitarem entre as fissuras do pequeno espaço verde urbano, fazem, não só modificar a percepção como também alterar a escala da obra. Também ao nível metodológico da criação escultórica a forma apresentada num contexto urbano perde o seu carácter natural e identidade geográfica, pois a matéria que a compõe não é recolhida no local de instalação. A escultura parece, deste modo, resignar-se ao complexo urbano-natural, visto não ser de sua origem apresentar-se num espaço de jardim citadino mas sim num espaço natural selvagem e, de preferência, longínquo.

Deste modo, verifica-se a importância que estes dois tipos de espaço natural têm como influência da compreensão e da percepção de determinadas obras escultóricas. A atitude dos artistas perante o espaço natural é condicionada pelas diversas tipologias

desse mesmo espaço, sendo verificável nos processos construtivos e de integração da Escultura esses variados modos de relação/interacção com o espaço.

Os diferentes espaços naturais podem suscitar no escultor múltiplas formas de desenvolver e conceptualizar a sua obra; esta relação entre a obra escultórica e os espaços naturais compreende o uso das matérias dos próprios espaços como também do aproveitamento das suas características espaciais originais que os definem. Existe uma interacção entre o espaço natural e a Escultura que se encontra em constante mutação, sendo esta possível de se verificar pela integração das obras no espaço exterior, pelas suas transformações físicas e pelo modo de relacionamento com o envolvente natural; sendo as características materiais/visuais da Escultura também afectadas consoante a tipologia de espaço onde se insere, demonstrando assim particulares soluções plásticas de refugiar e / ou integrar a Escultura na Natureza.

### **3.3 – A Natureza como Escultura:**

#### **3.3.1 – Modelação vegetal / terrestre.**

Como é que os espaços naturais se ajustam à construção escultórica?

Uma antiga e particular solução para a inclusão da Escultura com o espaço natural é exemplificada pelo conjunto escultórico intitulado de *Maschere Della Commedia Dell'Arte* (Fig. 40) do século XVIII implementada no jardim de Marlia em Villa Reale, Itália, em que o planeamento de inserção das três figuras obrigou a própria Natureza, neste caso a vegetação do jardim a ser modelada em pequenas formas de nicho, contornando as formas do conjunto escultórico. As reentrâncias onde habitualmente se colocavam as esculturas – os nichos em pedra – são neste contexto transformadas em nichos vegetais, modelados nos próprios arbustos do jardim.

A prática da topiaria – arte de adornar os jardins – é neste contexto associada à Escultura, parecendo evidenciar através do seu uso, a relação que o ser humano tem com o vegetal (vegetação do jardim), de acordo como ele estuda o seu uso e como

posteriormente o trabalha. A combinação da topiaria com as próprias figuras da escultura tomam, neste conjunto, intitulado *Maschere Della Commedia Dell'Arte / Máscaras da Comédia da Arte*, a criação de um rumo dramático à obra – “teatro de verdura”<sup>53</sup> – contendo estátuas de autores adornadas pela vegetação do arbusto, acentuam o carácter teatral da obra.

As diversas configurações que a arte de adornar os jardins tem sob a Escultura demonstra que o espaço natural consegue-se adaptar às dimensões e volumes das figuras embutidas na própria vegetação do jardim.

Ainda dentro do espaço natural do jardim evidencia-se outro exemplo de construção através da modelação terrestre, realizado no Parque Branitz, na Alemanha, projectado pelo paisagista e príncipe Hermann von Pückler-Muskau (1785-1871) através da obra intitulada *Hügel* (Fig. 41). Esta obra construída como sepultura de Pückler-Muskau, forma uma espécie de pirâmide e ilha composta de terra no centro de um lago. Mais uma vez, a escultura usa os elementos vegetais para a sua própria formação, isto é, usa a *topiaria*, desta vez, também ligada com o estudo paisagístico. Esta obra foi criada através de elementos naturais da terra como também da água (lago), o que confere à sua forma final a conjugação de um elemento “geométrico-orgânico” entre o natural e o artificial. A obra *Hügel* reflecte a própria constituição do jardim, combinando o elemento geométrico pirâmide com a vegetação revestida e a sua composição como espelho de água e com os outros elementos do espaço natural.

Caso semelhante de modelação com terra pode observar-se dentro do panorama português através da obra *Jardim das Ondas* (Fig. 42), de Fernanda Fragateiro (1962), desenvolvida em colaboração com o arquitecto paisagista João Gomes da Silva (1962). Esta obra é o próprio espaço verde do jardim. Inserido no Parque Expo, é estruturado e elevado através de sucessivos montes escavados e aterrados com curvas de nível de terra. *Jardim das Ondas* parece inspirar-se nas formas resultantes do movimento da água, o terreno é modelado através de curvas de nível que emulam o ritmo das ondas que se formam e rebentam. Através da utilização do solo como matéria-prima de formação e seu posterior revestimento com relva, esta obra ocupa a superfície de um

---

<sup>53</sup> GIUSTI, M. A. – **Teatri di vegetazione: Flora, Pomona e la verzure.** In. CAZZATO, V. ; FAGIOLO, M. ; GIUSTI, M. A. – **Teatri di verzure. La scene del giardino dal Baroco al Novecento.** Firenze: Edifir, 1993 p. 82.

hectare. O uso do próprio solo do jardim como espaço e matéria da operação escultórica resulta numa obra de larga escala que se relaciona imediatamente com a Natureza, neste caso com o rio Tejo que se encosta às margens deste *Jardim das Ondas*, referente que a autora segue para conseguir dar forma à sua obra. A relação entre as formas líquidas do rio e esta obra de Fragateiro é imediatamente perceptível se o olhar do observador se posicionar com distância suficiente para compreender aquilo que próximo, e num primeiro instante, é incompreensível.<sup>54</sup>

O espaço natural do jardim é o desenvolvimento da própria Escultura, como exemplificado pela conjugação e estruturação natural das obras supracitadas, que se servem de diferentes modos do espaço natural para com ele se combinarem.

Nos casos supracitados a integração da Escultura no espaço natural do jardim é a própria modelação da Natureza, da vegetação e do solo. As linhas e volumes traçados pela modelação do espaço natural podem por si próprios constituir o corpo e a forma da obra, sem esta ter a necessidade de nele acrescentar ou colocar um outro elemento exterior. Por outro lado, esta manipulação dos elementos orgânicos e vegetais através da modelação formal consegue ajustar a Escultura e respectivo espaço de implementação como um só.

Ainda em relação à modificação do espaço natural como obra final encontra-se na obra *Tree Mountain* (Fig. 43), de Agnes Denes (1931), realizada em Ylöjärvi, Finlândia, um claro exemplo de modelação terrestre em que a artista, “eleva” uma determinada porção de terreno em forma de montanha, fazendo corresponder o centro e cume da obra a um vértice que, posteriormente, planta de um forma coordenada e em espiral 10.000 árvores – abetos – em torno desse ponto central. Este foi um projecto que contou com a colaboração com 10.000 pessoas, igualando-se, deste modo, à quantidades de árvore plantadas. Esta obra estende-se no espaço natural por 1,6 quilómetros de diâmetro em forma elíptica e com cerca de 240 metros de altura. O tamanho e formato desta obra foram adaptados para esta área específica onde a obra se encontra, recuperando e preservando o espaço natural da floresta em redor.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> SILVA, João Gomes da ; FRAGATEIRO, Fernanda – **Jardim das Ondas, 1998**. In. ROSADO, António de Campos – **Co-Laboraões: Arquitectos | Artistas**. Lisboa: Parque Expo’98, S.A., 2000 p. 109.

<sup>55</sup> DENES, Agnes – **Notes on Eco-Logic: Environmental Artwork, Visual Philosophy and Global Perspective**. LEONARDO. San Francisco. Vol. 26. N. 5. (1993). p. 390.

Um diferente caso de modelação terrestre pode ser também verificado na obra *When Faith Moves Mountains* (Fig. 44) de Francis Alÿs (1959). Esta obra / acto performativo consistiu numa “pequena” deslocação “geográfica” de um pedaço de uma paisagem, de uma grande duna de areia no deserto. Francis Alÿs precisou de quinhentos voluntários para formar uma linha ao longo de uma duna de areia para deslocar com pás dez centímetros da sua posição original. Nesta acção colectiva o resultado final não é perceptível devido à pequena deslocação que a duna de areia sofreu, mas, por outro lado, esta deslocação terrestre é sucessivamente declarada e documentada em vários registos audiovisuais.

A modelação vegetal / terrestre dos espaços naturais são uma solução que a Escultura adota para se integrar na Natureza ou mesmo para se definir e fundir com ela. A Escultura tem a possibilidade de modelar a Natureza coadaptando-a às suas formas, tornando-as assim indissociáveis, complementando-se e combinando-se uma com a outra de forma natural; esta é uma maneira que a Escultura encontra para se aproximar com os espaços da Natureza e para com ela se integrar. Como se a forma criada pela modelação do espaço natural constituísse por si própria uma forma produzida naturalmente.

### **3.3.2 – Recursos naturais adaptados.**

Como é que o espaço natural condiciona a construção e implementação da Escultura? Como é que a Escultura aproveita o espaço natural para se implementar?

O aproveitamento dos recursos do espaço natural para a implementação da Escultura são uma solução utilizada por vários artistas. O escultor, ao projectar uma obra de exterior, é muitas vezes influenciado pela diversidade das matérias naturais como também pela sua disposição original. Um exemplo que evidencia de um modo sugestivo essa união com a matéria natural é a obra escultórica *One And Other* (Fig. 45), de Antony Gormley (1950), implementada no Yorkshire Sculpture Park em que o escultor adapta uma árvore segmentada no topo para implementar a sua escultura. A

forma exibida no topo do suporte natural é uma pequena silhueta humana em ferro fundido, cujo volume do corpo é simplificado, sendo que os membros se encontram colocados junto ao torso sem criar vazios na figura. O escultor apenas esquematiza o rosto da figura posicionada a olhar com a cabeça ligeiramente voltada para o lado.

Apesar da pequena escala da peça esta insere-se proporcionalmente no espaço natural, pois o tronco que lhe serve de suporte mantém as suas propriedades originais, conferindo à escultura altura e oferecendo-lhe simultaneamente uma posição de destaque, elevada no topo do tronco – plinto. A vegetação em torno da obra é densa e alta criando um enquadramento natural em seu redor, reservando no entanto espaço para a observação da peça. A verticalidade dos elementos que rodeiam a escultura reforça a sua própria orientação vertical. A própria cor da escultura, o ferro fundido escurecido, mistura-se com as cores do seu suporte bem como dos elementos naturais de fundo.

É devido à colocação da obra num objecto natural no espaço natural que as suas qualidades plásticas adquirem sentido: a forma, cor, e dimensão da obra são auxiliadas pela Natureza. A forma da pequena figura humana pode ser vista como uma continuação da matéria natural demonstrando semelhanças entre os seus volumes e os nós do tronco – plinto. A sua cor mistura-se com as do cenário natural e o seu tamanho não interfere com os restantes elementos do parque. Todas estas propriedades combinadas proporcionam intimidade entre a escultura e o espaço natural.

Um diferente caso de reaproveitamento dos recursos do espaço natural, não como suporte de integração da obra mas como uso das matérias/objectos naturais do próprio espaço, é encontrado na obra *Mandala sobre a Paisagem* (Fig. 46), de Alberto Carneiro (1937). Aqui, o escultor utiliza e compõe com objectos naturais retirados do próprio local. Sete eucaliptos que inverte e enterra ao contrário, três pedras de granito que coloca estrategicamente em torno das árvores invertidas, terra modelada em espiral do centro da obra para a periferia e relva que cobre todo o solo, afirmando sobre os dois primeiros recursos da obra:

“As pedras e as árvores da escultura pertencem à floresta.”<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> CARNEIRO, Alberto – **Mandala sobre a paisagem. (2001)** In. CARNEIRO, Alberto – **Das notas para um diário e outros textos.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. p. 124.

A constituição geográfica do lugar, como também da sua paisagem circundante, suscitou o escultor a apropriar-se dos recursos naturais do Parque Metropolitano de Quito, no Equador. A extensa área de eucaliptos em redor apresenta-se como um dos elementos principais da escultura. O elemento árvore no presente exemplo conjuga-se pela escultura com o seu fundo, reforçada pela sua disposição vertical. O reaproveitamento dos recursos naturais e o modo como o escultor os estrutura no espaço natural, apelam a um sentido ecológico, a uma reconstituição dos vários elementos agora transformados:

“A obra incorpora-se na cultura e na morfologia do lugar e cria sentidos próprios para se manifestar como arte (...) seja a cidade ou o campo, seja a praça ou a paisagem natural.”<sup>57</sup>

Alberto Carneiro concentrou-se no uso de matérias de um espaço natural para a construção da escultura, designando que o uso destas matérias naturais com identidade geográfica contribui para a manifestação da Natureza enquanto arte e conseqüentemente para uma implementação sustentável da escultura em determinado espaço.

O aproveitamento e uso dos elementos materiais encontrados ou mesmo resgatados do espaço natural são considerados como objectos “plásticos” para a resolução da concepção e implementação da obra escultórica. As soluções acima referenciadas são exemplo desses aproveitamentos e apropriações materiais que definiram a própria construção e integração das obras; estas tiram partido dos recursos naturais previamente existentes de um determinado lugar, reforçando veemente a sua relação com o espaço da Natureza.

---

<sup>57</sup> CARNEIRO, Alberto – **A arte é pública quando se torna metáfora dum local no universal. (2001)** In. In. CARNEIRO, Alberto – **Das notas para um diário e outros textos.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2007 p. 167.

### 3.4 – Transformações materiais:

#### 3.4.1 – Alterações físicas.

As características físicas da Escultura são alteradas no espaço natural?

As matérias e / ou materiais utilizados na Escultura são uma das primeiras escolhas que o escultor tem de fazer para a adequação do trabalho em espaços naturais, no exterior. Algumas matérias naturais, como a pedra, por conservarem as propriedades do seu domínio natural são muitas vezes mais resistentes e adequadas à implementação em espaços exteriores e naturais, onde serão confrontadas com as condições meteorológicas do lugar de instalação. No entanto, muitos materiais produzidos a partir de elementos naturais podem tornar-se escolhas duradouras para o trabalho em Escultura a integrar no espaço natural.

Uma das escolhas de um material duradouro para os espaços naturais é o bronze<sup>58</sup>. A popularidade deste material deve-se às suas excelentes propriedades físicas, à sua elevada resistência estrutural e à sua grande permanência física que cria uma resistência à corrosão atmosférica. Também a facilidade de fundição que resulta numa fina e compacta superfície dão um excelente acabamento à Escultura. A utilização do bronze como meio de fundição é um método/técnica que permite captar e preencher de um modo detalhado e complexo todas as formas exteriores e subtilmente superficiais da Escultura.

Penone refere suas possibilidades plásticas do bronze para a Escultura de exterior:

---

<sup>58</sup> “É uma liga metálica formada em regra por dez partes de cobre e uma de estanho, esta fora produzida em épocas muito remotas por fusão redutora – as primeiras descobertas foram possivelmente levadas a cabo acidentalmente, em fogueiras e fornos, nos quais minérios facilmente redutíveis terão sido convertidos no metal respectivo por efeito do calor e das chamas redutoras – de misturas de minérios destes dois metais, sendo o resultado desta fusão muito apreciado pela sua elevada dureza e pela possibilidade de, uma vez fundida, ser facilmente  *moldável*  em formas complicadas, por solidificação em moldes apropriados de argila ou areia.” In. COTTRELL, Alan H. – **Introdução à Metalurgia**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977 p. 8.

“Il bronzo fossilizza perfettamente il vegetale e non c’è bisogno di intervenire sulla sua patina perché l’ambiente, l’umidità, la pioggia, il sole, creano il colore della scultura.”<sup>59</sup>

Para o escultor, o bronze adapta-se perfeitamente ao ambiente exterior, misturando-se com os elementos em seu redor, sendo “modelado” pelas condições meteorológicas e ambientais até se confundir com a Natureza. Este material consegue imprimir os detalhes das formas vegetais e orgânicas sendo ideal para a reprodução de elementos naturais e posterior instalação em exterior onde os objectos desenvolvidos pelo escultor ganham uma semelhança quase inseparável dos elementos originais. Ainda a respeito da cor deste material o escultor acrescenta:

“ La patina rende il bronzo simile al vegetale, e varia seconda del clima e dei luoghi.”<sup>60</sup>

A proximidade que o bronze consegue do aspecto natural dos elementos vegetais foi o argumento motivador para a utilização deste material em certos trabalhos do escultor italiano. Em obras como *Albero delle Vocali* (Fig. 47), *Faggio di Otterlo* (Fig. 48) e *Tra Scorza e Scorza* (Fig. 49), o autor serve-se de elementos naturais da árvore para os transferir a bronze. Uma das principais razões pela qual Penone usa o bronze no seu trabalho é precisamente pela possibilidade de este material adquirir, com o tempo, uma cor – patina natural – muito similar à da vegetação em seu redor, o espaço natural. Existe uma preocupação visual e material por parte do escultor em tentar manter uma certa igualdade entre o elemento artificial – a escultura em bronze – e os elementos naturais circundantes ou os que também utiliza. Nas obras de Penone acima mencionadas, o bronze surge como material principal, fundido em diferentes formas do mesmo elemento, a árvore; como tronco; como ramos e folhas; como casca,

---

<sup>59</sup> “O bronze fossiliza perfeitamente o vegetal e não tem necessidade de intervir pelo uso da patine porque o ambiente, a humidade, a chuva, o sol, criam a cor da escultura.” In. GIANELLI, Ida – **Il Giardino delle Sculture Fluide di Giuseppe Penone**. Torino: Umberto Allemandi & C., 2007 p. 76.

<sup>60</sup> “A patine faz com que o bronze se assemelhe ao vegetal, e varia segundo o clima e o lugar.” In. *Ibidem*, p. 76.

respectivamente. Os elementos naturais solidificados a bronze encontram-se de um modo congênito com o espaço da Natureza do jardim.

Contudo, é também visível em trabalhos de escultura em ferro/aço, a influência que o espaço natural tem sobre o aspecto exterior do material e sua relação de transformação com o meio envolvente. Ao analisar-se a localização geográfica da obra *El Peine del Viento* (Fig. 50) de Eduardo Chillida (1924 – 2002), verifica-se que a escultura está edificada sobre rochas de uma falésia em frente ao mar, onde estas três formas em aço abrem-se como garras onde parecem desafiar as próprias leis da Natureza que, ao “vibrarem” com os movimentos do vento, são também por vezes sacudidas violentamente pela vaga do mar. Esta constante erosão por partes dos elementos do vento e do mar sobre a escultura, ao oxidarem naturalmente a obra, criam um diálogo com os todos os aspectos naturais em seu redor:

“Mi escultura *El Peine del Viento* es la solución a una ecuación que en lugar de números tiene elementos: el mar, el viento, los acantilados, el horizonte y la luz. Las formas de acero se mezclan con la fuerzas y los aspectos de la naturaleza, dialogan con ellos; son preguntas y afirmaciones.”<sup>61</sup>

Os elementos naturais que circunscrevem e que se combinam com as formas da escultura, participam nela através destas forças contínuas da Natureza. O uso do aço, como material da escultura, possibilita que este se oxide com o tempo, e que se componha/misture de certo modo com o espaço natural onde está edificado. O ferro e o aço parecem adquirir qualidades mediante uma prolongada permanência de luz, em lugares escuros e húmidos. A forma do ferro multiplicada nos seus ramos dará toda a sua amplitude aos cabelos do vento.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> “Minha escultura *O pente do vento* é uma solução a uma equação que em vez de números tem elementos: o mar, o vento, as falésias, o horizonte e a luz. As formas do aço misturam-se com as forças e os aspectos da Natureza, dialogam com eles; são perguntas e afirmações.” In. CHILLIDA, Eduardo – **Escritos**. Madrid: La Fabrica Editorial, 2005 p. 78.

<sup>62</sup> BACHELARD, Gaston – **El cosmos del hierro**. In. BACHELARD, Gaston – **El Derecho de Soñar**. Mexico: FCE, 1985 p. 57.

### 3.4.2 - Integração pela degradação.

Poderá a Escultura integrar-se pela degradação?

A variabilidade da cor de uma matéria ou de um material não é apenas uma característica inevitável de modificação física da Escultura no espaço natural mas pode ser também vista como uma qualidade que a distingue e ou aproxima dos restantes elementos do espaço que a rodeiam. Dentro desta relação da matéria e materiais com os factores ambientais, todos os organismos biológicos que nelas se instalam são responsáveis pelas alterações visuais da obra, onde estas modificações físicas dependem de que as condições ambientais sejam as adequadas para permitir o seu desenrolar de degradação no espaço natural.

A degradação das matérias e dos materiais pelos agentes climatéricos podem, em certos casos da Escultura, criar, através do tempo, um certo “realismo” natural e levar as obras a misturar-se com os elementos naturais. As obras de exterior conseguem eventualmente adquirir um grau natural semelhante aos elementos naturais envolventes, favorecendo de certo modo a integração, o mimetismo da Escultura no espaço natural. O aparecimento de verdete e de musgo ou líquenes, o escurecimento e polimento da superfície, o escorrido e perfurado da erosão ou a oxidação pelo ar, podem ser considerados em certas ocasiões para a Escultura, como acasos que, para além de alteram a percepção da forma da obra, criam de algum modo uma mistura entre o espaço da Natureza e a presença da Escultura. Os materiais da Escultura com o tempo parecem voltar configurar-se ao que originalmente seriam, como matérias:

“On the day when a statue is finished, its life, in a certain sense, begins. The first phase, in which it has been brought, by means of the sculptor’s efforts, out of the block of stone into human shape, is over; a second phase, stretching across the course of centuries, through alternating phases of adoration, admiration, love, hatred, and

indifference, and successive degrees of erosion and attrition, will bit by bit return it to the state of unformed mineral mass out of which its sculptor had taken it.”<sup>63</sup>

### 3.4.3 – Não manutenção como manutenção.

É possível a não manutenção ser a manutenção?

A ideia “romântica” de um jardim como espaço idílico para exposição de Escultura é por vezes abandonada pela necessidade de manutenção e conservação das obras. Algumas matérias como a pedra, a madeira e o ferro quando expostas às intempéries modificam e alteram a sua forma natural, lenta e progressivamente. Para conhecer os riscos que as matérias enfrentam, deve-se previamente estudar/ter em conta os parâmetros ambientais do lugar de inserção da Escultura, incluindo a precipitação média, a humidade do ar, a direcção e exposição dos ventos dominantes, o tempo de insolação directa, tudo isto para assumir o controlo das inevitáveis características ambientais do espaço exterior. Através do conhecimento destes parâmetros, e também tendo em conta as características compositivas e construtivas das próprias obras, poder-se-á antecipar e prevenir a degradação da obra.<sup>64</sup>

Já Giuseppe Penone, a respeito da manutenção das obras em espaços naturais, afirma que:

“Per quanto riguarda la manutenzione e quindi la sopravvivenza dell’opera, il fatto che non abbia bisogno di interventi, la rende più libera e qualsiasi cosa avvenga nello sviluppo della vegetazione va bene, è accettabile.”<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> “No dia em que a estátua é terminada, a sua vida, em certo sentido, começa. A primeira fase, a qual é conseguida pelos esforços do escultor, em retirar do bloco de pedra a forma humana, está terminada. Numa segunda fase, que se estende ao longo dos séculos, através de fases alternadas de adoração, admiração, amor, ódio e indiferença, e de sucessivos graus de erosão e desgaste, vão a pouco e pouco devolvê-la ao estado de massa informe mineral de que o escultor inicialmente a tinha tomado.” In. “YOURCENAR, Marguerite – **The Mighty Sculptor, Time**. New York: Editions Gallimard, 1983 p. 57.

<sup>64</sup> HERNANDO, Sonia Tortajada – **La conservación preventiva durante la exposición de esculturas en piedra**. Gijón: Ediciones Trea, 2011 p. 38.

<sup>65</sup> “No que diz respeito à manutenção e, por conseguinte, à sobrevivência da obra, o facto de ela não precisar de intervenção, torna-a mais livre e seja o que for que ocorra no desenvolvimento da vegetação é bom, aceitável.” In. GIANELLI, Ida – **Il Giardino delle Sculture Fluide di Giuseppe Penone**. Torino: Umberto Allemandi & C., 2007 p. 76.

O escultor explica, relativamente à existência de certas obras que não necessitam de manutenção, que as Esculturas tornar-se-ão de algum modo mais livres por sobreviverem por si próprias e, por outro lado, a vegetação que cresce em redor das obras, nada interfere com estas, em vez disso, integra-se na própria composição escultórica.

Consoante a escolha material tida pelo escultor esta irá remeter, quando transformada em Escultura e exposta no espaço natural, a diferentes modos de degradação que se expõem sucessivamente a diferentes tipos de integração e relação com o envolvente natural. Consegue-se por vezes, adquirir uma cor ou patina, numa obra, que se combina e confunde com os restantes elementos naturais circundantes. A degradação pode, em certos casos, beneficiar a relação das obras com a Natureza, reforçando assim a ideia de que os acontecimentos meteorológicos tidos no espaço natural podem transformar propiciamente as características físicas das matérias e materiais, tanto da Escultura como do seu entorno.

### 3.5 – Land Art:

No final dos anos 60 do século XX irrompe, através de práticas artísticas diversificadas, um novo movimento artístico que explorou amplamente o espaço natural como local de intervenção. A Land Art descreve na relação da Escultura com o espaço natural uma série de critérios de enorme influência para as práticas posteriores da Escultura. Este movimento, por se dedicar quase exclusivamente à prática escultórica em espaços naturais reserva neste capítulo, um espaço particular.

*Com o reconhecimento do carácter essencial e determinante das relações entre o Homem e a Natureza, ou seja, onde o Homem se encontra firmemente implantado no mundo da Natureza e em que as suas faculdades cognitivas mais eficazes e adequadas, são aquelas que derivam das suas relações com Ela. O Homem estabelece assim a premissa fundamental da sua investigação científica e experimental...*<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> (Capítulo 1) **Sobre a Ideia de Natureza.** p. 16

Assim se (re)iniciam, através das ideologias megalíticas referidas anteriormente, certas práticas escultóricas que complementam a utilização de matérias naturais com o trabalho directo no espaço natural. Práticas onde o escultor trabalha a partir da sua relação com o meio, o que torna uma grande parte da Escultura consequente com características específicas que a rodeiam. Os autores dedicados a estas práticas trabalhavam no terreno. Dirigiam-se a lugares desabitados e longínquos, afastados dos núcleos citadinos, para trabalhar no espaço natural. O resultado do seu trabalho permanecia no local de realização, a Escultura não tinha lugar de instalação para além do lugar original.

Contra a comercialização implacável do mercado da arte, o resultado destes trabalhos no espaço natural não tinha como fim a realização de um objecto transportável e transaccionável, mas sim uma operação indissociável da sua localização geográfica, cuja realidade é o próprio meio natural.<sup>67</sup> O escultor é, deste modo, guiado por uma localização natural variável, onde o seu trabalho emerge de um modo directo com o espaço. A Natureza circunscreve o espaço da Escultura e determina todos os processos, matérias e materiais.

O programa da Land Art recupera sucessivamente, através de várias intervenções no espaço natural, linguagens arcaicas para o panorama da Escultura. As técnicas empreendidas pelo escultor na realização da obra e a sua instalação limitam-se geralmente a operações de empilhamento, alinhamento, etc. A utilização de elementos naturais, por vezes em bruto, apropriados no espaço leva a que as obras sofram progressivamente a consequência da sua exposição, às intempéries, aos danos físicos que o tempo e o clima gradualmente causam sobre o objecto ou conjunto escultórico. As acções da Natureza sobre as formas dos objectos naturais têm consequências físicas visualmente reconhecíveis sendo que, por vezes, ao serem degradadas, as obras se vêm alteradas do seu aspecto inicial. Muitas vezes, as propriedades materiais das obras da Land Art prescrevem-lhes um carácter efémero, sofrem o impacto da Natureza e vão-se degradando.

Alguns autores, tendo consciência dos problemas sugeridos pela degradação das suas intervenções, independentemente do propósito do seu trabalho, desenvolvem outras

---

<sup>67</sup> ÁVILA, Maria Jesús – **Land Art: Relações entre arte e natureza.** *Espaços*. N. 42. (2005) p. 95.

possibilidades, aderindo a novos meios e técnicas que permitem a conservação dos seus trabalhos no espaço natural ou mesmo dedicando-se ao registo audiovisual das Esculturas.

Embora o escultor testemunhe um local através do seu trabalho e experiência, este abre o seu caminho à passagem ao espaço e ao tempo, demonstrando que no seu percurso existe uma necessidade de que toda a infinita vitalidade que ele sente entre si e com o seu trabalho, e entre os dois com a Natureza, seja também possível de experimentar por um possível espectador. Deste modo, o artista é por vezes obrigado a manter um registo visual através da fotografia ou um registo mais simbólico através de apontamentos que escreve, ou dos seus desenhos, isto quando o seu trabalho está longinquamente situado ou já inexistente com o passar do tempo. A partir de um certo momento sentiu-se a necessidade de manter permanentes as Esculturas que eram efémeras e de dar a possibilidade de um público mais vasto as observar e vivenciar. Se porventura este tipo de trabalhos e experiências não forem registados pelo escultor, estes deixam de ter valor para outrem e passam a ser exclusivamente experiência do artista.

Contudo, os trabalhos da Land Art, por serem inúmeras vezes realizados em espaços naturais longínquos, afastados dos aglomerados urbanos e de difícil acesso ao público, o registo e documentação fotográfica surge como um meio aliado à exibição e divulgação destas experiências, acabando por fracassar em relação à reacção subversiva contra o sistema comercial em que (a Land Art) se tinha inicialmente inscrito.

### 3.5.1 – Documentação.

Tomemos como exemplo deste necessário registo visual as longínquas obras de Richard Long (1945) intituladas de *A Line Made By Walking* (Fig. 51) e *Aconagua Circle* (Fig. 52). Estas duas intervenções no espaço natural, ganham forma pela apropriação de elementos naturais e sua execução escultórica e directa num determinado espaço exterior que, posteriormente, através dos seus registos fotográficos, se perpetuam como obra. A fotografia parece nesta situação ser o único dispositivo que recupera a original disposição e que facilmente transporta consigo a “imagem” original

da intervenção do autor na Natureza. A obra *A Line Made By Walking* caso não fosse registada fotograficamente não teria uma existência suficientemente longa e palpável para se afirmar enquanto obra. Embora, no entanto, o seu registo levante problemas relacionados com o valor da obra, neste caso a dificuldade em compreender que fase do trabalho valorizar: a realização de carácter performativo levada a cabo pelo escultor, ou por outro lado, a documento registador do acto performativo sobre o espaço natural – o registo que nos é possível verificar. A curta temporalidade da obra, executada através do acto de caminhar sobre ervas, é rapidamente anulada pela acção do tempo. Contudo, a obra *Aconagua Circle* mesmo que não fosse registada pelo autor, conseguiria permanecer intacta no tempo, visto esta ser executada através de matérias que conseguem perdurar. Esta obra do autor poderia ser eventualmente visitada pelo público, enquanto que *A Line Made By Walking* não.

Este tipo de esculturas executadas directamente no espaço natural, erguendo-se essencialmente de objectos apropriados de um determinado local e estabelecendo-se neste para o marcar simbolicamente, não devem ser retiradas do seu lugar original, estas são muitas vezes deslocadas para espaços expositivos interiores, onde surge uma dissonância entre o espaço aprisionado e construídos pelas quatro paredes e o espaço liberto e natural da sua origem. Apesar de existirem alternativas para os Museus e Galerias comporem este tipo de trabalhos de Escultura num meio mais natural, co-adaptando-as artificialmente aos respectivos espaços exteriores, estes são sempre transformados pelo espaço expositivo e opressivo da arquitectura ou da Natureza artificialmente encenada. É nela que se refugia, mostra e suga o resultado da experiência do autor e o respectivo acto de fruição do espectador. A “mensagem” que o artista pretende fazer percorrer no público é de algum modo ajustada através do espaço interior, o expositivo, precisamente por este ser a maneira mais eficiente de aglomerar toda a informação e documentação da obra, mas invisivelmente esta ostraciza-se por não ser da sua “tradição” comparecer nesse mesmo espaço.

Observamos como exemplo desta transição de espaços a obra *Cornwall Summer Circle* (Fig. 53) de Long em que a leitura da obra se modifica de um modo imediato quando esta é visualizada num espaço interior. A obra reclama o uso da fotografia para registar as experiências e intervenções do escultor no espaço natural como também a

sua transferência para um novo lugar, o da arquitectura, coabitando de uma nova maneira/forma com ela.

Com o crescimento exponencial de intervenções no espaço natural, também o seu desenvolvimento e construção tornaram-se cada vez mais ajustados e sofisticados, perdendo o seu carácter efémero, tomando contornos cada vez mais industriais suportados pela tecnologia. Tornam-se trabalhos de engenharia, de grande porte, de grandes construções na vasta paisagem, albergando cada vez mais terreno, querendo entrar no domínio da arquitectura (e dentro dela também), descentralizando-se das suas origens. Por isso, as operações de resgate da Land Art para a civilização atribuíram-lhe novas características e configurações, introduzindo tecnologias tanto ao nível do registo bem como da produção da obra. Estas modificações mexeram com os seus conceitos primários respectivamente à sua relação com o tempo. O efémero passou para um posto mais duradouro, passando as obras de vestígios a marcas permanentes no território.

### 3.5.2 – Transposição / Espaço expositivo.

Para demonstrar como se ocasiona a passagem de transposição da obra de um espaço natural para um espaço artificial, encontramos em Alberto Carneiro (1937) vários exemplos escultóricos, que concentram em si, um papel preponderante que reúne de forma evidente esses dois diferentes espaços. *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* (Fig. 54) é um exemplo de obra/instalação onde a sua composição é organizada por vários elementos/matérias naturais em arranjos de medas de feno, dispostos por tamanhos e modos diferentes que recriam a acção do Homem sobre os elementos naturais. Esta obra não fora executada primeiramente pelo escultor no espaço natural mas sim apropriada e reconstruída por ele. Esta apropriação das matérias da Natureza e a sua posterior reposição no espaço expositivo, convocam a obra a um nível de recriação simbólica, de transposição de situações naturais, rurais e quotidianas para o universo da Escultura.

Esta escultura é nesta situação/contexto o resultado de uma experiência do autor com a Natureza, em que o escultor, ao montar o “campo” de trigo, reconstrói o seu

processo de transformação, revendo a fusão do seu corpo com o da Natureza. Esta apropriação directa por parte do escultor sobre as matérias da Natureza e o modo como posteriormente as compõe, mantêm a sua definição/situação original, repondo assim o seu aspecto inicial relativamente ao que inicialmente era.

*Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* mantém uma referência directa às coisas simples da Natureza, ao máximo e puro pela exploração da memória da Natureza, pelo contacto entre corpo (escultor) e matéria (Natureza). Para Alberto Carneiro será através deste contacto directo com os elementos/matérias simples da Natureza, que dela se apropria e que posteriormente reconstrói este “campo”.

O uso dos elementos apropriados para a reconstrução das medas de feno transformados agora em obra, apesar de serem transferidas para o espaço expositivo, elas parecem não perder a sua forma original mas sim a sua localização geográfica; o escultor parece fazer manter pela montagem das medas a situação original de como as viu e experienciou outrora.

Caso semelhante poderá ser também analisado na obra *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente* (Fig. 55) do mesmo autor. Esta obra constituída por várias canas manipuladas formalmente, onde o autor utiliza rafia para as agregar e fitas de cor (amarelo, vermelho, azul e verde), fazendo assinalar algumas canas com números e letras de decalque (0-10 e A-Z), onde estas fitas sinalizam possíveis sinais para a recriação do corpo ausente (a Natureza detêm o fulgor do mistério que a memória preservou ao longo dos traços): “Da minha infância guardei as horas de encantamento das correrias pelos campos (as flores e os frutos roubados, os gorgeios dos pássaros, a erva imensamente verde, o passar do ribeiro e o sentir dum corpo deitado no canavial)”.<sup>68</sup> É a partir de todos estes elementos visuais e sensíveis de uma experiência de infância que o autor revisita o canavial – “E vou buscar o *Canavial* a uma vivência de infância muito forte, que aliás foi a minha primeira experiência sexual, aos seis anos de idade com um amigo”<sup>69</sup> – utilizando a Natureza como arquétipo,

---

<sup>68</sup> “Escritos/apontamentos no desenho de projecto da obra” IN. CARNEIRO, Alberto – **O Canavial – memória-metamorfose de um corpo ausente**. Lisboa: Galeria Quadrante, 1973

<sup>69</sup> “Sobre Alberto Carneiro, Escultor – Uma entrevista (Ricardo Prata)” IN. CARNEIRO, Alberto – **Das Notas para um Diário e outros Textos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007 p. 208.

reconstruindo/recriando para o campo da arte essa memória, à muito guardada/detida pela Natureza, recuperando a sua disposição original.

Deste modo, as vivências do escultor retidas pela Natureza são agora transformadas em obra; pela utilização dos elementos/matérias naturais sob a instalação escultórica, esta cria um símbolo de uma ausência a partir delas. As matérias da Natureza parecem guardam no seu mais íntimo recôndito as experiências do Homem. A posterior reconstrução de uma experiência não só permite revisitar um momento anterior como também recuperar a sua disposição original enquanto elementos e espaço natural.

### **3.6 – A pedra reerguida.**

Alguns dos principais conceitos que definiram a criação das primeiras intervenções escultóricas do Homem sobre a terra, apresentadas pelas construções megalíticas na paisagem, são, lentamente transportados pelo tempo até às novas concepções artísticas que definiram e redefiniram o movimento da Land Art como um desses movimentos (re)ligados a estas primitivas intervenções. Este recente movimento da Land Art não só recuperou algumas das tipologias de construção primitivas dos monumentos megalíticos, como também religou as suas ligações aos cultos da Natureza, como tentativa de retornar a estas aceções primitivas inicialmente criadas pelo Homem.

Este retorno às concepções primitivas está fortemente presente pelo próprio espaço natural onde os monumentos megalíticos estão inseridos. A ligação que as obras da Land Art têm com o espaço natural selvagem torna-se um factor importante para se relacionarem com a própria Natureza e seus fenómenos, tal como os primeiras construções do Homem o faziam. Poder-se-á verificar pelos fenómenos naturais que o monumento pré-histórico *Stonehenge* (Fig. 56), como tipo de construção megalítica, estaria potencialmente ligado a cerimónias e rituais, como também, recuperando a sua disposição inicial enquanto monumento, a servir marcações territoriais e de estações do ano. A orientação e posição geográfica deste monumento liga-se fortemente com os fenómenos da Natureza, ligados ao sol, à lua, ao ciclo do calendário, à própria astronomia. Os perfeitos enquadramentos e alinhamentos que o sol tem com o

monumento em determinados períodos do ano, marcam devidamente, os solstícios de Verão e de Inverno, verificados pelo nascer e pelo pôr do sol, respectivamente.

Referindo o monumento pré-histórico acima supracitado, como exemplo de comunhão entre o ritual de marcação do tempo com os fenómenos naturais, encontra-se posteriormente, e, de algum modo relacionado, a obra *Sun Tunnels* (Fig. 57) de Nancy Holt (1938). Esta obra, constituída por quatro cilindros ocos de betão dispostos em X, no meio do deserto em Utah, pretende captar e materializar a disposição e coordenadas dos corpos celestes, no seu movimento com duração de um ano. Quando a obra é iluminada por estes corpos, estes encaixam perfeitamente nos vazios circulares que as estruturas cilíndricas de betão possuem – representando respectivamente em cada um dos cilindros as constelações com simbologias mitológicas. Também pelas próprias aberturas de topo que os cilindros ocos possuem, sendo também estas activadas só quando através destas aberturas horizontais o nascer ou o pôr do sol se alinha no centro delas. Cada túnel reage de forma diferente ao sol, alinhando com o nascer e o pôr do sol, ou no solstício de Verão e de Inverno.

A obra *Sun Tunnels* entende assim uma ligação directa com os fenómenos naturais tal como o monumento megalítico *Stonehenge* também entendia; as actividades lumínicas rotativas destas obras - os corpos celestes – é através destes fenómenos naturais que as obras determinam os seus comportamentos espaciais, as diferentes percepções que se modificam conforme a hora do dia ou da noite; é também a partir deste retorno ao espaço natural que a obra recupera o sentido primitivo da primeira.

Contudo, analisando formalmente os primeiros monumentos megalíticos, será fácil de identificar pelas suas diferentes tipologias de construção primitiva, semelhanças que se relacionam directamente com algumas obras da Land Art. As simples operações construtivas empregues nos primeiros monumentos do Homem, como a apropriação de matérias, e seu posterior alinhamento e empilhamento são também verificadas na formação das obras da Land Art. As várias tipologias de construção dos primeiros monumentos megalíticos, passando pelas construções subterrâneas exemplificadas pelas antas e mamoaes, passando pela pedra e o grupo de pedras erguidos na superfície, como são exemplos os menires e os cromeleques, estes, passam também, a ser verificados em alguns casos nas construções escultóricas posteriores.

Analisando os monumentos megalíticos, os inúmeros grupos de pedras erguidas que cobrem a Terra, verifica-se que, pelas suas disposições em formas circulares no espaço natural, estes estabeleçam referências formais com alguns trabalhos de escultura. Na obra de Richard Long (1945) é verificável em obras como *Asia Circle Stones* (Fig. 58) e *Positive Negative* (Fig. 59) a ligação que esta tem com algumas formas circulares e elípticas de monumentos pré-históricos, tais como *Megalithic Stone Circle* (Fig. 60), em Marrocos e *Swinside Stone Circle* (Fig. 61), em Inglaterra. Contudo, é importante destacar com estes dois tipos de intervenções, a possibilidade de existir uma relação codificada e encerrada simbolicamente por uma forma circular. Estas marcações parecem no caso das esculturas de Long referenciar-se analogicamente ao sinais de ordem cósmica/religiosa aferidos pelos círculos megalíticos, sendo assim considerados e equiparados como sinais supremos de perfeição e que encerram em si uma energia e uma plenitude.

Através da marcação circular, Long aborda e reconcilia a relação entre as suas caminhadas diárias com uma realização “espiritual”. O tempo pode ser finalmente inseparável do lugar, mesmo quando este é simbolizado como uma abstracção, em forma circular os dois passam a significar a posse e a dominação da Natureza.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> LIPPARD, Lucy R. – **Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory**. New York: The New Press, 1983 p. 121.

#### 4. – Estruturas artificiais e fenómenos Naturais.

*(...) a ideia de Natureza como um organismo foi sendo substituída pela ideia de Natureza como uma máquina.<sup>71</sup>*

Este capítulo concentra-se na análise de obras e instalações que reproduzem fenómenos naturais através do “uso” de elementos e/ou estruturas artificiais. Algumas destas estruturas são, em certos casos, aliadas às tecnologias, na tentativa de se aproximarem com maior verosimilidade às características apreendidas por certos fenómenos naturais.

Os acontecimentos naturais “recriados” por estas estruturas são, de algum modo, auxiliados por processos tecnológicos ligados a engenhos/máquinas que permitem a simulação artificial do fenómeno. Estas recriações podem passar por elementos naturais isolados, como é o exemplo do sol ou da nuvem, como também por elementos mais dispersos e amorfos como é o caso do nevoeiro, da condensação da água, da luz refractada na água (arco-íris), da forma “vorticosa” ou de um relâmpago.

*(...) este movimento levava o Homem a pensá-la como auto-criadora e neste acolhimento divino induzia a encarar os fenómenos naturais com respeito e atenção.<sup>72</sup>*

As estruturas construídas são as armações das obras e instalações, maioritariamente constituídas por diversos materiais e matérias, abarcando-os nas obras com processos, meios e instrumentos geralmente engenhosos que reproduzem o “fenómeno” pretendido. Também o próprio espaço de instalação onde estas estruturas estão inseridas têm extrema importância para estas consigam adaptar-se e coabitar.

Qual a relação destas estruturas artificiais com a Natureza?

---

<sup>71</sup> (Capítulo 1) **Sobre a Ideia de Natureza.** p. 17.

<sup>72</sup> (Capítulo 1) **Sobre a Ideia de Natureza.** p. 18.

Ao analisar-se a obra *The Weather Project* (Fig. 62) de Olafur Eliasson (1967), esta, verifica-se/apresenta-se com características físicas semelhantes às do Sol, isto é, a obra é a estruturada e conseguida por 200 lâmpadas de cor amarela de mono frequência que, atrás de um ecrã translúcido, dispostas num formato semi-circular, conseguem sensorialmente através do reflexo de um grande espelho composto por vários painéis no tecto do espaço expositivo da Turbine Hall, Tate Modern, a uma aparência que se aproxima da apresentação esférica e brilhante do Sol, pois ao emitirem luz, a obra cria um efeito visual ofuscante produzido pelas ondas de calor no grande espelho. Contudo, para simular e intensificar o corpo celeste representado, são também inseridos no topo do espaço expositivo, junto ao grande espelho, dispersores de vapor que acumulam e intensificam o fenómeno das ondas de calor. Este grande “objecto” reflector colocado no tecto, acima do “Sol” simulado, pode funcionar como uma espécie de atmosfera, reflectindo os raios luminosos de volta ao Sol, garantido uma temperatura elevada no recinto de exposição.

A concentração luminosa de lâmpadas utilizadas nesta obra causa um aumento da temperatura em função da aproximação à forma, ou seja, cria uma espécie de atmosfera quente semelhante àquela produzida pelo astro. Esta obra de grandes dimensões reproduz o efeito de um “corpo” natural, especificamente do astro Sol, estrela do nosso sistema. Apesar da obra representar um “corpo celeste”, um fenómeno natural, não existe uma referência clara a um objecto natural, dado que a construção deste dispositivo é executada com materiais não naturais.

Mas como se intui então a representação de um objecto/corpo natural neste dispositivo?

Esta intuição é apreendida pelo observador através da grande dimensão do astro representado e pela altura em que este está posicionado no espaço expositivo, fazendo com que a observação do espectador seja composta de um ponto de vista de baixo para cima, como usualmente este observa o Sol. É possível também pressentir o corpo natural representado através da forte projecção de luz reflectida pelo espaço que, tal como o Sol, projecta uma sensação de calor que é produzida pela concentração luminosa de lâmpadas criando uma temperatura amena no recinto.

Contudo, é verificada semelhante estrutura para reproduzir um fenómeno natural na obra *Din Blinde Passager* (Fig. 63) do mesmo autor, Eliasson. A tipologia de construção de *Din Blinde Passager* é semelhante à da obra anteriormente supracitada – *The Weather Project* – que serviu à reprodução artificial. O autor desenvolve na obra *Din Blinde Passager* um longo túnel com aproximadamente 90 metros, construído de contraplacados, em que no topo do lado exterior desta estrutura estão, separadamente inseridas, por um longo túnel de ventilação, entradas no tecto do túnel que criam, transportam e expõem um espécie de vapor aquoso/condensado, produzido mecanicamente, transformado-o e conduzindo-o numa espécie de névoa constante que se assemelha ao fenómeno do nevoeiro. O espectador ao entrar neste túnel é imediatamente cercado por esta névoa artificial produzida, por um nevoeiro espesso e cerrado. A constante libertação do vapor produzido e condensado, e o seu enclausuramento num espaço fechado, fazem com que a visibilidade máxima do observador seja no máximo de um metro e meio; consoante o espaço percorrido pelo espectador dentro de *Die Blinde Passager*, existe em certos momentos, iluminações com diferentes cores (amarelo, verde, vermelho, etc.), espalhadas e ofuscadas pelo nevoeiro, que informam/guiam o espectador dentro deste túnel.

O nevoeiro é nesta instalação uma construção que reflecte a relação que Olafur Eliasson tem com alguns aspectos da Natureza. O fenómeno natural é neste contexto desmistificado e revelado como se se tratasse de uma demonstração científica. Este simulacro quando presenciado e percorrido, cria no espectador uma directa relação interpretativa com o fenómeno natural nele representado, uma constante nébula que dificulta a sua visibilidade de quem o experiencia, uma ausência de clareza do espaço que percorre.

“When I look at nature, I find nothing except, perhaps, my own relationship to its spaces, or aspect of my relationship to them...There is no true nature, only the construct that you and I make of it.”<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> “Quando eu olho para a natureza, não encontro nada excepto, talvez, a minha própria relação com os seus espaços, ou aspectos da minha relação com eles...Não existe uma verdadeira natureza, apenas a construção que tu e eu fazemos sobre ela.” In. ELIASSON, Olafur – **Caminos de Naturaleza**. Madrid: La Fábrica y Fundación Telefónica, 2006 p. 38.

Para Olafur a ideia da Natureza encontra-se na própria relação que o Homem constrói sobre ela, mas não nela em si. A experiência produzida pelas obras *The Weather Project* e *Din Blinde Passenger* apesar de referirem aspectos semelhantes à observação de fenómenos naturais elas, não são Natureza. E é precisamente o não serem que o poderão vir a ser, quando experienciadas pelo espectador.

Outras obras de Eliasson que referem também fenómenos naturais isolados por estruturas artificiais são *The Inventive Velocity* (Fig. 64) e *Beauty* (Fig. 65). Contudo, estas estruturas como também o espaço onde foram inseridas são mais reduzidos, pressupondo um outro tipo de interação e experiência do espectador com estas recriações. Em *Beauty*, a obra refere a luz refractada na água, em que numa determinação posição perante a obra se poderá reconhecer essa luz refractada e transformada em arco-íris física. Em *The Inventive Velocity*, a obra recriada num cilindro com água, é ligada a propulsores que impulsionam o movimento forte e giratório da água, criando uma forma “espiralada”, um vórtice aquático.

Anteriormente a estas estruturas artificiais criadas por Eliasson, alguns obras tinham já pontos de contacto com fenómenos naturais. Verifica-se esta relação em obras como *Condensation Cube* (Fig. 66) de Hans Haacke (1936) em que a peça é apresentada por uma forma geométrica, um cubo de acrílico transparente (30cmx30cmx30cm) hermeticamente selado onde, através do uso de meios artificiais inseridos na obra esta consegue integrar no seu interior, um estado atmosférico referente a um fenómeno natural, a condensação.

Apesar do comportamento interior da obra ser indubitavelmente um estado atmosférico aferido a um fenómeno natural, a condensação, que se encontra em constante transformação e movimento, esta obra consegue, no seu lado exterior, pelas paredes da forma manter-se perene sem sofrer qualquer tipo de alteração física, apenas a visualização de todo este processo:

“Then I saw the rain boxes condensing and I was very intrigued by it – there was this fantastic cycle of evaporation, condensation, then the droplets falling. That is a process evolving all by itself.”<sup>74</sup>

Contudo, os espectadores da obra ao deslocarem-se transportam consigo níveis de calor e humidade, e se esses espectadores forem em demasiada o micro-clima em torno da obra mudará a própria condensação do cubo. São também os agentes exteriores à obra que modificam o seu interior, consoante a sua aproximação e o número de espectadores:

“For physical or biological processes to take their course there is no need for the presence of viewers - unless, as with some participatory works, their physical energy is required - they then become an indispensable part of the system’s physical environment.”<sup>75</sup>

O próprio interior da obra parece definir, pela transparência do material, a própria textura exterior. A possibilidade que o acrílico tem como material sólido de captar na sua superfície a própria matéria da água condensada é, sem dúvida, um apontamento importante que cria uma impressão textural e formal da obra. Sem esta estrutura exterior – acrílico – seria impossível, ter de um modo visível, a captação da condensação.

Não existe de um modo directo – “em primeira pessoa” uma relação entre o interior da obra com o sujeito. Seria necessário que ele entra-se dentro dela para a experienciar – seria mais como percorrer *Din Blinde Passenger*.

Em última instância, para terminar o círculo, a obra *Nimbus NP3* (Fig. 67) de Berndaut Smilde (1978) vem captar a água, condensá-la e suspende-la em forma de

---

<sup>74</sup> “Então vi as caixas de chuva a condensar-se e fiquei muito intrigado com isso – havia este ciclo fantástico de evaporação, condensação, então as gotas caíam. Este é um processo que se desenvolve por si próprio.” In. HAACKE, Hans – **Systems Aesthetics: Conversation with Jeanne. Siegel//1971**. In. KASTNER, Jeffrey – **Nature – Documents of Contemporary Art**. London: Whitechapel Gallery / The MIT Press, 2012 p. 29.

<sup>75</sup> “Para os processos físicos e biológicos tomarem o seu caminho não há uma necessidade pela presença dos espectadores – a menos que, como aconteceu com alguns trabalhos participativos, as suas energias físicas era necessárias - Eles tornam-se então um indispensável parte do ambiente físico do sistema. In. *Ibidem* p. 30.

nuvem. Este é mais um exemplo de artificialidade provocada por uma máquina, neste caso um engenho que reproduz um fumo. A obra *Nimbus NP3* requereu um planeamento meticuloso que implicou controlar cuidadosamente os níveis de temperatura e humidade da sala onde foi inserida, humedecendo constantemente o ar dentro dela e ajustando a iluminação para criar um efeito dramático e realista à nuvem criada. Quando as condições ambientais são ideais, uma máquina de fumo liberta uma névoa densa que parece pesada e húmida, assim como uma nuvem de chuva real. Flutuando no meio dos mais estranhos espaços – palácios, museus, galerias, armazéns – ela dura apenas alguns breves momentos até se dissipar no ar.

A Natureza é expandida para o campo artístico como “objecto” de representação através dos seus fenómenos naturais / atmosféricos. As obras e instalações acima apresentadas são o resultado de uma possível relação dos artistas com tais fenómenos, que se traduzem artificialmente como obras através de estruturas e mecanismo capazes de reproduzir semelhantes aspectos com os referentes fenómenos naturais. A reprodução artificial de tais fenómenos parecem requer do espectador que os observa uma relação mais directa e experimental, visto tais simulações não só terem a capacidade de reproduzir certas semelhanças físicas que as aproximem dos “objectos” representados como também de produzir uma recepção e interacção mais sensível / directa do espectador com a obra.

Por isso, estas estruturas não só pretendem representar os fenómenos naturais mas também representar / incentivar / promover a própria experiência do espectador sobre eles. Importa mais a relação que o espectador tem com tais fenómenos simulados do que a própria forma do objecto representado, pois tais simulações parecem determinar, quando experienciadas, a sua construção sobre a ideia representada. Cada um constrói assim a sua ideia de Natureza.

## Conclusão

A Natureza sempre foi para o ser humano objecto de reflexão. A maneira como ela se traduziu no tempo pela sua expansão enquanto ideia, deixou marcas no fazer em Escultura.

O intuito do trabalho inicialmente não se estabeleceu em construir um caminho único e conclusivo sobre as intersecções do termo Natureza com o fazer que tratamos por Escultura, e que, assim sendo, se constituiu como uma reunião de obras de vários autores que desenvolveram práticas escultóricas em estreita relação com este termo, tentando esclarecer essa relação natural e difícil.

A ideia de Natureza desenvolvida no primeiro capítulo – iniciada com a sua aproximação ao termo nascer e gerar percorre o conjunto de obras exploradas neste trabalho, em que os exemplos seleccionados têm na Natureza – nos seus recursos, formas e comportamento – um ponto de partida para a criação. A Natureza cria e dá ao Homem aquilo que precisa para criar. As características da Natureza convocam o Homem a criar. É nessa tensão de estímulos que a Escultura se posiciona. Os exemplos recolhidos e apresentados nas páginas anteriores sugerem este sistema cíclico de produtividade, em que a Natureza inicia o escultor, gera o processo criativo e produtivo da obra.

A variedade de matérias que a Natureza disponibiliza, obriga os autores a procurar soluções plásticas para a Escultura, iniciando a colaboração entre os elementos naturais e o fazer – “esculpir”, seja através das suas formas naturais ou as suas qualidades enquanto matérias. Contudo, existem processos de transformação material que desnaturalizam as matérias naturais e, que de certo modo, ocultam a sua origem. Esta dissimulação causada pela transformação material mostra-se de modo eficaz através das diversas formas que o Homem ao “esculpir” pode dar à matéria.

Apesar das características físicas adjacentes às formas das matérias e materiais serem diferentes de umas para as outras, devido às transformações que as tornam distintas, por outro lado, as suas propriedades materiais mantêm-se intactas. Esta dicotomia diferença-semelhança implícita entre a forma e a origem das matérias torna-se relevante para o modo de pensar a Escultura, exercendo de algum modo influência na

(inter)acção do escultor ao esculpir. Certas matérias naturais apresentam qualidades formais únicas e irrepetíveis, devido à sua origem natural, o que as matérias processadas parecem não conter, mas, por outro lado, poderão apresentar qualidades de fácil manuseamento que as formas produzidas naturalmente parecem não revelar/deter.

Por isso a escolha de uma matéria e / ou material tida pelo escultor torna-se significativa, e até mesmo decisiva, para definir a concretização e construção da Escultura. Parece existir uma correspondência entre uma determinada forma e uma determinada matéria, coadaptando-se correlativamente; caso contrário, a concepção escultórica poder-se-á encontrar debilitada e até mesmo impossibilitada. O contacto directo do escultor com as matérias poderá revelar as suas possibilidades materiais, enquanto objectos, e mesmo despertar-lhe certas formas que parecem estar previamente “encerradas” nas características físicas das matérias que selecciona para trabalhar.

Contudo, a conversão material das matérias em obras levada a cabo pelo escultor, requer o auxílio de técnicas que permitam a sua execução. As técnicas empreendidas pelo escultor divergem em diferentes modos de “captação” física sobre as matérias naturais, tornando assim possível estabelecer hierarquias em relação à sua conservação formal. É através desta ordenação criada pelos diferentes processos técnicos apreendidos pelo escultor na conservação das características físicas dos objectos naturais, que se manifestam as intenções do escultor em “transportar” tais objectos para o contexto artístico. O modo como o escultor conserva as formas naturais das matérias, evidencia de alguma maneira a sua relação com elas, estabelecendo assim uma certa influência que conduz o resultado final da obra, parecendo dirigir o “espírito” do escultor na sua ligação mais íntima com a Natureza, devolvendo-lhe uma segunda “Natureza” mas que é sentida, pensada e acabada por ele.

O Homem tem a possibilidade de manipular os objectos da Natureza e de lhes comandar um rumo. Verifica-se pelo domínio que tem sobre as coisas que, as matérias naturais, tomam outras direcções para a criação escultórica quando transformadas em materiais. Esta alteração física dos meios com os quais o escultor realiza a concepção das suas obras, demarcam uma outra relação no pensar e fazer da Escultura, como também com a sua fonte original, a Natureza. Neste sentido, e tendo em conta a representação, o escultor serve-se das qualidades “encerradas” nos materiais, para criar

um compromisso entre as formas naturais e a Escultura. Apesar dos materiais se encontrarem “desnaturalizados”, de algum modo desfigurados da sua apresentação original, conferindo a estas formações características novas, algumas das suas propriedades, anteriores herdadas da matéria-prima constituinte, permanecem presentes.

Ainda que as transformações ocorridas entre matérias e materiais revelem um certo distanciamento físico entre os dois tipos de suporte, as matérias processadas – materiais – podem conter residualmente propriedades que as reportem física e visualmente à sua origem material e natural. Estes traços naturais referenciados nos processamentos materiais são um apontamento visual que o autor poderá utilizar para trabalhar com vista a um compromisso Escultura - Natureza, reconhecendo a índole natural dos materiais.

As indicações naturais que acercam a forma da Escultura à forma natural são também possíveis de se compor através das técnicas que o escultor utiliza. Ao serem possíveis de reconhecer certos traços naturais nos materiais, estes parecem declarar a técnica e o modo de construção que o escultor terá de empreender para realçar e mimetizar as características originais que ainda poderão estar visíveis nos materiais – a forma referenciada pela Natureza. Também o trabalho incisivo sobre os materiais possibilita o acesso à forma, através da explorações de operações técnicas sobre os suportes. Ainda assim, o resultado das combinações sistemáticas que o autor aplica sobre determinado suporte pode não reportar evidentemente ao conjunto Natureza - Escultura, ou seja, a origem de um material poderá não parecer corresponder naturalmente com uma determinada forma representada, visto a sua origem artificial distanciar o resultado final da sua base inicial.

Desta forma, as diversas apresentações físicas dos materiais, todas tecnicamente manejáveis para corresponderem à representação de um referente, isto é, através das técnicas aplicadas pelo escultor sobre os materiais, têm a possibilidade de evidenciar as formas construídas e transportadas visualmente do referente natural.

A relação do escultor com a Natureza é igualmente estabelecida e salientada pelos espaços naturais sobre os quais toma como alvos de manifestação física para corresponder e integrar a sua obra. A Escultura incorpora-se com o meio natural, tira partido dos pormenores espaciais, englobando na sua criação o uso dos próprios meios

materiais presentes no espaço, dos quais se apropria para ter corpo. Sendo a Natureza constituída por diferentes espaços naturais que podem ser designados segundo tipologias, estes propõem continuamente diversas propostas plásticas para a resolução da Escultura, bem como para a sua possível integração espacial.

A implementação física das obras em espaço natural é analisada consoante os meios materiais que a Escultura usa para se estruturar. O escultor parece ter de culminar e aferir na forma final da sua obra, conforme a escolha e uso de matérias e ou materiais para com o espaço natural, isto é, a integração da Escultura no exterior denunciará uma possível transformação física dos meios materiais que usou para se formar, como também, pronunciará a intenção de tal escolha e posterior integração espacial. As formas e características físicas das matérias e ou materiais, tornam visíveis e definidoras as relações que desenvolvem com o espaço da Natureza, demarcando uma proximidade compositiva aferida à combinação espacial natural.

O trabalho escultórico em ou para espaços naturais mostra uma dupla contribuição da Natureza na criação da obra. Primeiramente, pode existir uma contribuição material da Natureza para a Escultura - no caso da obra ser desenvolvida através de elementos apropriados ou até por formas recolhidas desses mesmos elementos; mas existe também uma colaboração espacial nestes lugares de integração da Escultura, onde o próprio território entra em diálogo com os objectos introduzidos. Neste sentido, a demarcação feita pelo escultor de um determinado espaço natural parece conduzir respectivamente a um “tipo” de escultura a ser desenvolvida, isto é, os espaços parecem comunicar de certa forma com o escultor através das características físicas que os definem, podendo estas caracterizações influenciar a concepção e concretização escultórica. Através desta preponderância que o espaço natural tem sobre o escultor, a posterior conversão material em obra manifestará a relação da Escultura com a Natureza.

As matérias e os espaços naturais conferem à concepção escultórica a possibilidade de esta se aproximar e relacionar física e conceptualmente com a Natureza. A Escultura contém em si algo que a aproxima à sua origem natural, através das formas e propriedades naturais adjacentes as matérias e materiais que o escultor selecciona e transforma. Esta maneira de considerar a aproximação tida pelas formas das matérias à origem natural, poderá ser remetida através das formas representadas

como também pelo confronto directo com o espaço natural. A mesma ligação é tida com a eleição dos espaços naturais sobre os quais se convertem e integram essa escolha material em obra. Tanto as matérias como os espaços naturais parecem influenciar o resultado final das obras, no sentido em que estes meios imprescindíveis com que a Natureza se apresenta ao escultor se encontram em permanente transformação e que cada um possui “forças” que actuam simultaneamente para produzir entre todos uma resultante de que a Escultura se parece servir. As matérias provêm de uma “força” geradora da Natureza que se apresenta inicialmente no espaço natural, com e sobre o qual o escultor parece rever essa mesma “força” inicial através da construção de uma segunda Natureza, a da Escultura.

Contudo, é ainda visível em certos casos da Escultura, originalmente criadas em espaços naturais, uma possível distorção tida pela sua deslocação para o espaço expositivo interior. Esta transferência “espacial” parece interferir na leitura da Escultura relativamente com a sua origem, isto é, as obras inicialmente construídas e integradas em espaço natural parecem perder o seu estatuto e a sua “força” que inicialmente/originalmente conseguiram alcançar na sua integração exterior. As obras quando aglomeradas e ostracizadas em espaços interiores parecem produzir uma certa rivalidade entre o espaço exterior e espaço interior, comportando assim interferências opostas na sua interacção com a Natureza.

A constante transformação que é possível observar na Escultura, verificada tanto na sua modificação espacial como pela alteração morfológica das suas matérias, é também influenciada por acontecimentos e agentes atmosféricos que tomam gradualmente a sua fisicidade, degradando-as / transformando-as naturalmente. A observação atenta de tais acontecimentos são também, manifestamente, compreendidos/demonstrados pela atenção/curiosidade por tais transformações. Estas acções produzidas pela Natureza são susceptivelmente propícias de serem tomadas pela observação do Homem e posteriormente resgatadas/acolhidas como novas “formas” de revelar a Natureza e de integrá-la na criação.

O interesse suscitado por estes acontecimentos “abstractos”, produzidos naturalmente, demonstram uma nova prova material para a unificação na relação da Escultura com a Natureza. Esta nova forma apreendida, apresentada através de

fenómenos naturais-atmosféricos, conquista um novo campo na actividade artística para a representação da forma natural. Uma das principais intenções para a reconstrução física de tais fenómenos naturais, criadas através de mecanismos e estruturas artificiais complementadas em obras e instalações, são, para poderem ser sucessivamente experienciados em “segunda mão” por um espectador / observador e depois posteriormente reinterpretados por ele. É pela reconstrução e reinterpretação do Homem sobre tais formas da Natureza, que o julgamento sobre a verdadeira ideia que cada espectador constrói sobre a Natureza sobressai.

A contínua produção material verificada nos estados físicos com que a Natureza se apresenta, conferem distintas formas de aceder à sua percepção. O mundo natural possui / encontra vastíssimas maneiras para se manifestar enquanto forma e, sobre a qual, a Escultura tem a possibilidade de a “apropriar” para si. Por acercá-las à sua criação, à concepção escultórica, encontra também um constante meio para se renovar fisicamente, devido à inesgotável fonte material que se descobre na Natureza. Por isso, a subsistência de formas que a Natureza produz, permite sempre novas maneiras de pensá-la como também de (re)descobri-la na sua relação com a actividade artística. A Escultura permite “ver” de outro modo a Natureza; não só através da relação que tem com as matérias e formas naturais como também pela sua possível miscigenação.

## **Bibliografia**

### **Activa:**

ABBAGNANO, Nicola – **História da Filosofia**. Lisboa: Editorial Presença, 1970. Vol. 5.

APPLETON, Jay – **The Experience of Landscape**. London: John Wiley & Sons, 1975.

ARISTOTELE – **La Metafísica**. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1928.

ASHTON, Dore ; RYDINGSVARD, Von Ursula – **The Sculpture of Ursula Von Rydingsvard**. New York: Hudson Hills Press, 1996. ISBN 1-55595-122-8.

BACHELARD, Gaston – **El Derecho de Soñar**. Mexico: FCE, 1985. ISBN 978-968-16-8621-5.

BARRETO, Luís Filipe – **Descobrimentos e Renascimento – Formas de Ser e Pensar nos Séculos XV e XVI**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

BAYER, Raymond – **História da Estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

CARNEIRO, Alberto – **Das Notas para um Diário e outros Textos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. ISBN 978-972-37-1280-3.

CARNEIRO, Alberto – **O Canavial – memória-metamorfose de um corpo ausente**. Lisboa: Galeria Quadrante, 1973.

CHILLIDA, Eduardo – **Escritos**. Madrid: La Fabrica Editorial, 2005. ISBN 978-84-964-6603-6.

COLLINGWOOD. R. G. – **A Ideia da Natureza**. Lisboa: Editorial Presença, 19??.

COTTRELL, Alan H. – **Introdução à Metalurgia**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

D'HOLBACH – **A Verdadeira Interpretação do «Systema da Natureza»**. Porto: Typographia Commercial, 1870.

DANIEL, Glyn – **The Megalith Builders of Western Europe**. London: Hutchinson & Co., 1958.

DUHEM P. – **Études sur Léonard de Vinci**. Paris: Librairie Scientifique A. Hermann, 1906.

ELIASSON, Olafur – **Caminos de Naturaleza**. Madrid: La Fábrica y Fundación Telefónica, 2006. ISBN 84-89884-69-2.

GIANELLI, Ida – **Il Giardino delle Sculture Fluide di Giuseppe Penone**. Torino: Umberto Allemandi & C., 2007. ISBN 978-88-422-1554-7.

CAZZATO, V. ; FAGIOLO, M. ; GIUSTI, M. A. – **Teatri di verzure. La scene del giardino dal Baroco al Novecento**. Firenze: Edifir, 1993 pp. 55-94.

GRANDE, John K. – **Diálogos Arte-Naturaleza**. Madrid: Fundación César Manrique, 2005. ISBN 84-88550-59-6.

HENRI, Breuil ; RAYMOND, Lantier – **Les Hommes de la Pierre Ancienne: Paléolithique et Mésolithique**. Paris: Payot, 1951.

HERNANDO, Sonia Tortajada – **La conservación preventiva durante la exposición de esculturas en piedra**. Gijón: Ediciones Trea, 2011. ISBN 978-84-9704-554-4.

HILDEBRAND R. – **Zur sogenannten Renaissance**. Leipzig: Zeitschrift für den deutschen Unterricht, 1892. Vol. 6.

KASTNER, Jeffrey – **Nature – Documents of Contemporary Art**. London: Whitechapel Gallery / The MIT Press, 2012. ISBN 978-0-85488-196-3

LIPPARD, Lucy R. – **Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory**. New York: The New Press, 1983. ISBN 1-56584-213-8.

LOPES, Maria Helena Trindade – **O Homem Egípcio e a sua Integração no Cosmos**. Lisboa: Teorema, 1989. ISBN 972-695-072-4.

MATTOS, Eugénio Avelino de – **Memoria Sobre a Natureza e Extensão do Progresso considerado como Lei da Humanidade e sua Aplicação Especial ás Bellas Artes**. Lisboa: Typ. da Sociedade Typographica Franco-Portugueza, 1863.

MICHELI, Gianni – Natureza. In ROMANO, Ruggiero – **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. ISBN 972-27-0350-1 Vol. 18. (1990) pp. 11-54.

MORIN, Edgar – **O Paradigma Perdido**. Lisboa: Europa-América, 1991. ISBN 978-9-72101-721-4.

PENONE, Giuseppe – **Respirer L'ombra**. Paris: E.N.S.B.A., 2004.

RELYEA, Lane – **Vija Celmins**. London: Phaidon Press, 2004. ISBN 978-07-1484-26-46.

SCHUPP, Dr. Ambrosio – **A Evolução e o Homem: Estudo**. Lisboa: Separata da Revista Portuguesa – Brotéria, 1909.

ROSADO, António de Campos – **Co-Laborações: Arquitectos | Artistas**. Lisboa: Parque Expo'98, S.A., 2000. ISBN 972-8106-20-3.

VANDELLI, Domingos – **Memórias de História Natural**. Porto: Porto Editora, 2003. ISBN 972-0-34261-7.

YOURCENAR, Marguerite – **The Mighty Sculptor, Time**. New York: Editions Gallimard, 1983.

### **Periódicos:**

ÁVILA, Maria Jesús – **Land Art: Relações entre arte e natureza**. Espaços. N. 42. (2005). pp. 94-97.

CHAFES, Rui – «**Durante o Fim**» **De Gestos e Rasuras**. Arte Ibérica. Lisboa. N. 41. (2000). pp. 8-11.

DENES, Agnes – **Notes on Eco-Logic: Environmental Artwork, Visual Philosophy and Global Perspective**. LEONARDO. San Francisco. Vol. 26. N. 5. (1993). pp. 387-395.

ELKINS, James – **On the conceptual analysis of gardens**. Journal of Garden History. London. Vol. 13. N. 4. (1993) pp. 189-198.

FAGIOLO, Marcello – **Il teatro verde**. FMR. Milano. N. 8 (1993). pp. 99-121.

### **Teses:**

JUNIOR, António Ennes – A Philosophia Religiosa do Egipto. Lisboa: Curso Superior de Letras. 1868.

### **Filmes:**

*Biennale Arte 2013 – Roberto Cuoghi* : Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, 2013. 1 filme : color., (3:02min.).

*Tara Donovan: Sculpting everyday materials* : Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2013. 1 filme : color., (4.21min.).

**Passiva:**

A BÍBLIA sagrada. Lisboa: Livraria Catholica, 1927.

BACHELARD, Gaston – **A Terra e os Devaneios da Vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 2008. ISBN 978-85-336-2418-4.

CEREJEIRA, D. Manuel Gonçalves – **A Idade Média na História da Civilização**. Coimbra: Coimbra Editora, 1953.

DUFRENNE, Mikel – **A Estética e as Ciências da Arte**. Amadora: Livraria Bertrand, 1982. Vol. 2.

FEUERBACH, Ludwig – **A Essência do Cristianismo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994. ISBN 972-31-0630-2.

GOETHE, Johann Wolfgang – **Escritos sobre arte**. São Paulo, Imprensa Oficial, 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang – **O Jogo das Nuvens**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. ISBN 972-37-0785-3.

HERACLITO – **Fragmentos Contextualizados**. Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Lisboa, 2005. ISBN 972-27-1358-2.

KANT, Immanuel – **Crítica da Faculdade do Juízo**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992. ISBN. 972-27-0506-7.

KIRK, G. S. ; RAVEN, J. E. – **Os Filósofos Pré-Socráticos**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

MERLEAU-PONTY, Maurice – **A Natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. ISBN 85-336-2284-8.

PEREIRA, José Fernandes (Dir.) – **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Lisboa: Caminho, 2005. ISBN 972-32-1723-8.

PETIT, Paul – **O Mundo Antigo**. Lisboa: Edições Ática, 1976.

PINTO, Júlio Lourenço – **Esthetica Naturalista. Estudos Críticos**. Porto: Livraria Portuense, 1884.

RIBON, Michel – **L'art et la Nature**. [S.I.]: Hatier, 1998.

VIGNAUX, Paulo – **A Filosofia na Idade-Média**. Coimbra: Arménio Amado, 1959.

## Índice de imagens



**Fig. 1**  
Deusa Hathor



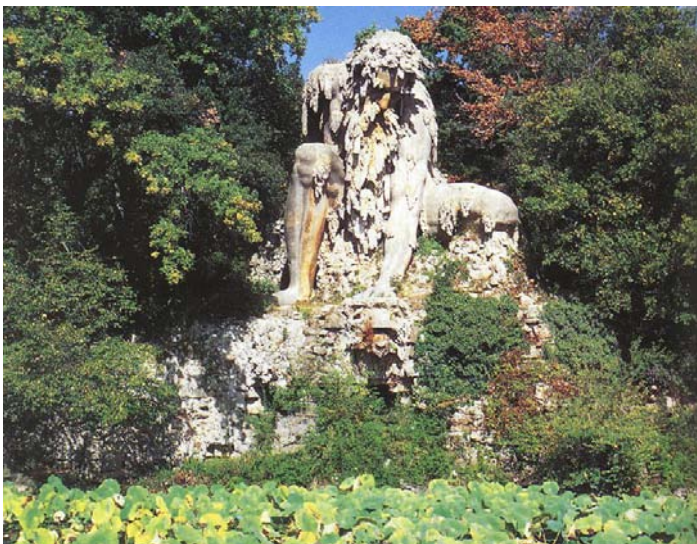
**Fig. 2**  
Deus Horus



**Fig. 3**  
Deus Thot



**Fig. 4**  
Antony Gormley  
*Angel of the North*, 1995-1998



**Fig. 5**  
Giovanni Bologna  
*Colosso de Apenino*, 1570-1580



**Fig. 6**  
Ai Weiwei  
*Rooted Upon*, 2009



**Fig. 7**  
Alberto Carneiro  
*O Laranjal - natureza envolvente*,  
1969



**Fig. 8**  
Alberto Carneiro  
*Árvore Jogo Lúdico em Sete Imagens Espelhadas*, 1974



**Fig. 9**  
Nils-Udo  
*Root Sculpture*, 1986



**Fig. 10**  
João Fragoso  
*Land Art, 1988*



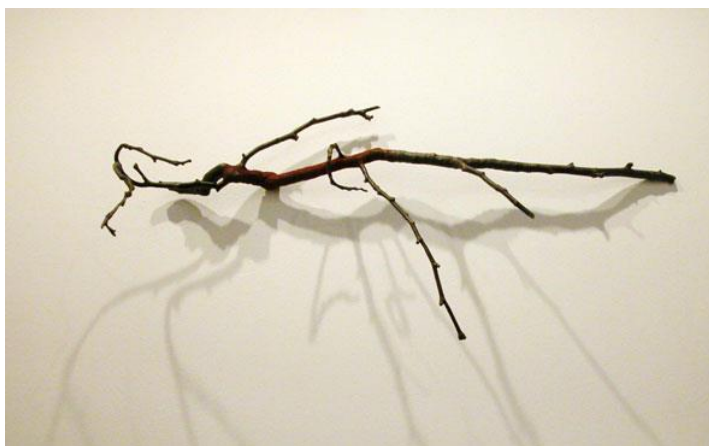
**Fig. 11**  
Vija Celmins  
*To Fix the Image in Memory I-XI, 1977-1982*



**Fig. 12**  
Giuseppe Penone  
*Essere Fiume, 1981-1995*



**Fig. 13**  
Cristina Ataíde  
*Objetos Imediatos # 5*, 2003



**Fig. 14**  
Cristina Ataíde  
*Objetos Imediatos # 9*, 2003



**Fig. 15**, Robert Lobe, *Life By Strangulation*, 1981



**Fig. 16**  
Rafael Bordalo Pinheiro  
*Folha (de Rícino)*, 18 ??

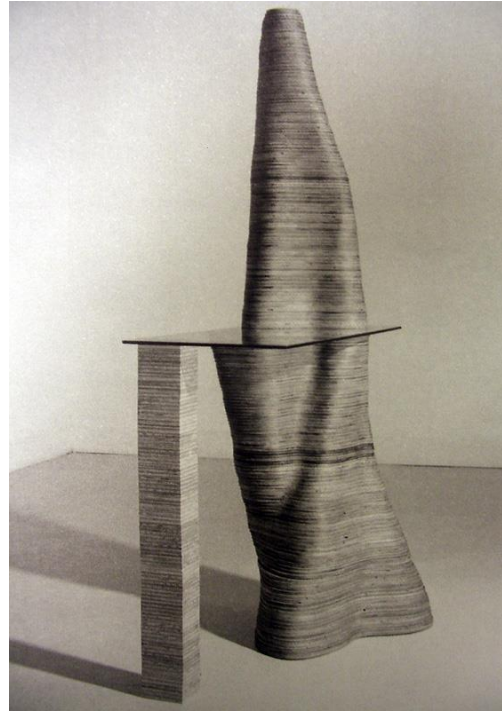


**Figs. 17, 18, 19**, João Cutileiro, *Sem Título*, 1996



**Fig. 20**  
Gabriela Albergaria

*Quatro Caminhos,*  
*Duas Árvores*, 2007

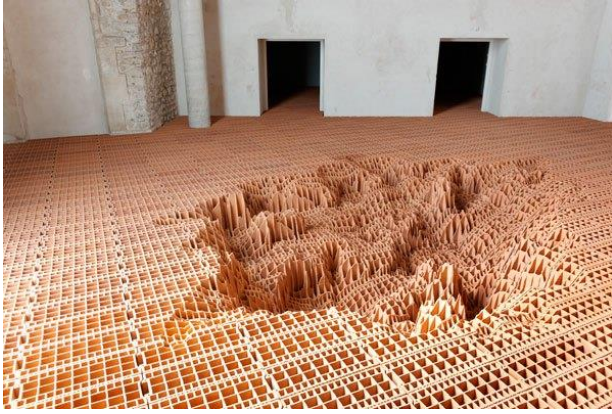


**Figs. 21, 22,** Rui Sanches, *Sem Título*, 1999 e 2000

**Fig. 24**  
Vicent Mauger  
*Sem Título*, 2012



**Fig. 23,** Ursula von Rydingsvard, *Wall Pocket*, 2004



**Fig. 24**  
Vicent Mauger  
*Sem Título*, 2012



**Fig. 25**  
Vicent Mauger  
*Sem Título*, 2010



**Figs. 26, 27**, Tara Donovan, *Bluffs* e *Toothpicks*, 2005 e 2001



**Fig. 28**  
Roberto Cuoghi  
*Belinda*, 2013



**Fig. 29**  
Mamoia de Lamas, Braga  
3000 a.C.



**Fig. 30**  
Menir do Outeiro, Reguengos de  
Monsaraz  
4000-3000 a.C.



**Fig. 31**  
Cromeleque dos Almendres,  
Évora  
4000-3000 a.C.



**Fig. 32**, Gabriela Albergaria, *Caixas / Jardim*, 2001



**Fig. 33**, Gabriela Albergaria, *Jardim e Floresta Embutidos*, 2001



**Fig. 34,** Thomas Demand, *Grotto*, 2006



**Fig. 35,** Thomas Demand, *Clearing*, 2003



**Fig. 36,** Rui Chafes, *Thick layer of silence (on entering the world)*, 2000



**Fig. 37**  
Rui Chafes  
*Dollund, 1987*



**Fig. 38**  
Richard Long  
*Throwing Stones into a Circle, 1979*



**Fig. 39**  
Richard Long  
*Basalt Eipse, 2000*



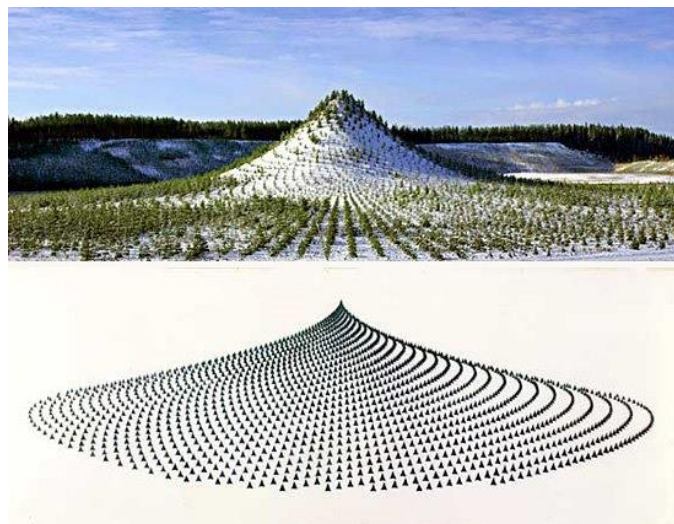
**Fig. 40, *Marchere Della Commedia Dell'Arte*, Marlia / Villa Reale, Séc. XVIII**



**Fig. 41**  
Hermann von Pückler-Muskau  
*Hügel*, 1856-1857



**Fig. 42**, Fernanda Fragateiro, *Jardim das Ondas*, 1998



**Fig. 43**, Agnes Denes, *Tree Mountain*, 1996



**Fig. 44**, Francis Alÿs, *When Faith Moves Mountains*, 2002



**Fig. 45**  
Antony Gormley  
*One And Other*, 2000



**Fig. 46**  
Alberto Carneiro  
*Mandala sobre a Paisagem*, 1998



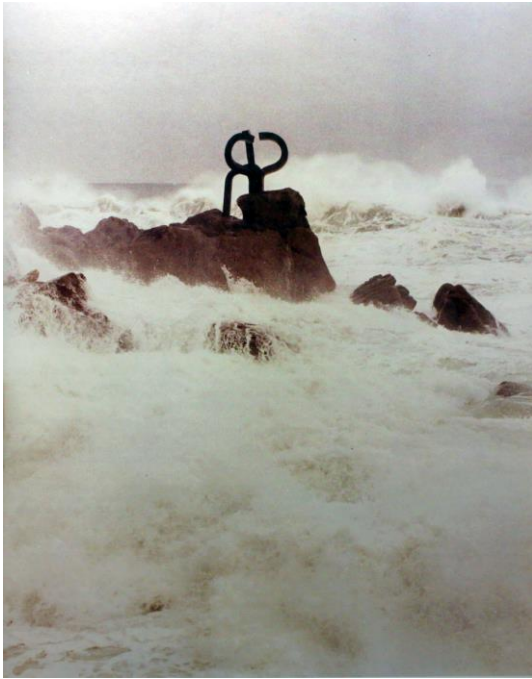
**Fig. 47**  
Giuseppe Penone  
*Albero delle Vocali*, 1998



**Fig. 48**  
Giuseppe Penone  
*Faggio di Otterlo*, 1987-88



**Fig. 49**  
Giuseppe Penone  
*Tra Scorza e Scorza*, 2003-7



**Fig. 50**  
Eduardo Chillida  
*El Peine del Viento*, 1972-77



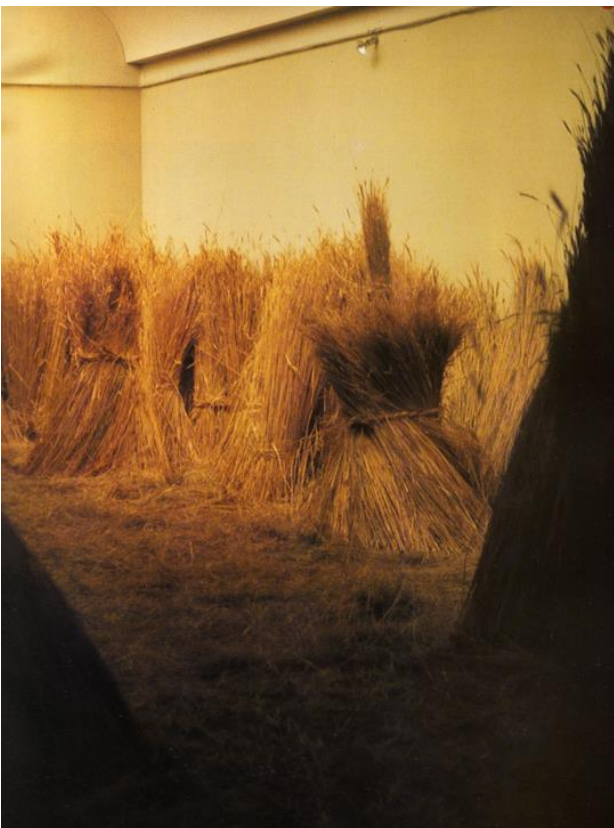
**Fig. 51**  
Richard Long  
*A Line Made By Walking*, 1967



**Fig. 52**  
Richard Long  
*Aconcagua Circle*, 2012



**Fig. 53**  
Richard Long  
*Cornwall Summer Circle, 1995*



**Fig. 54**  
Alberto Carneiro  
*Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo, 1973-1976*



**Fig. 55**  
Alberto Carneiro  
*O Canavial: memória-metamorfose de um copo ausente, 1968*



**Fig. 56**  
Stonehenge, Wiltshire,  
3000-2000 a.C.



**Fig. 57**  
Nancy Holt  
*Sun Tunnels*, 1976



**Fig. 58**  
Richard Long  
*Asia Circle Stones*, 1996



**Fig. 59**  
Richard Long  
*Positive Negative*, 2001



**Fig. 60**  
Megalithic Stone Circle,  
Marrocos, 3000 a.C.



**Fig. 61**  
Stone Circle, Swinside,  
3000 a.C.



**Fig. 62**  
Olafur Eliasson  
*The Weather Project*, 2003



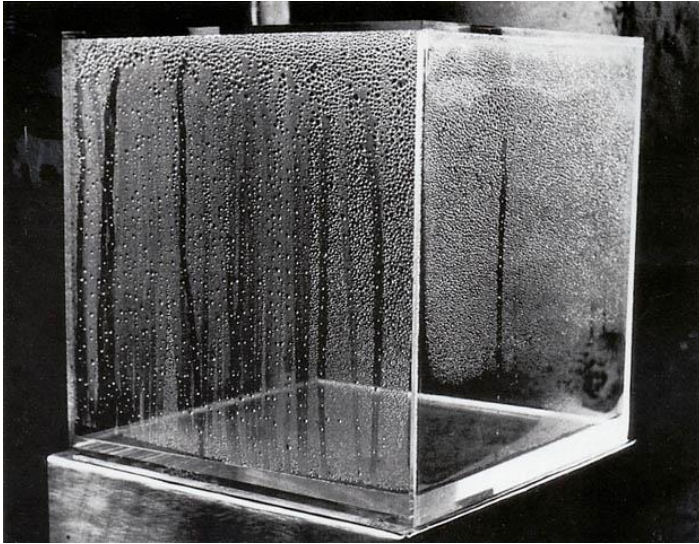
**Fig. 63,** Olafur Eliasson, *Din Blinde Passager*, 2010



**Fig. 64,** Olafur Eliasson, *The Inventive Velocity*, 1998



**Fig. 65**  
Olafur Eliasson  
*Beauty*, 1993



**Fig. 66**  
Hans Haacke  
*Condensation Cube*, 1963-65



**Fig. 67**  
Berndnaut Smilde  
*Nimbus NP3*, 2012