

# “Territórios Impossíveis”: experimentos em torno das noções de “natureza” e “artifício” nas práticas artísticas contemporâneas

Maria Regina Ramos  
Teresa Almeida  
Domingos Loureiro  
Universidade do Porto (U.Porto)

## Resumo

O presente artigo tem como objetivo analisar, a partir dos conceitos de “território”, “desterritorialização” e “reterritorialização” dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, os termos “natureza” e “artifício” na sua possível relação com os domínios do pensamento e das práticas artísticas atuais. Em diálogo com estes, procurará-se entender o modo como as esferas de produção e “artealização” da arte existem mergulhadas num “continuum” de fluxos, permutas, contaminações e interferências entre ambos os territórios – o natural e o artificial –, tornando-se, simbólica e conceptualmente, numa alternativa(s) a essa histórica polarização entre os termos ou, como diria o filósofo francês Clément Rosset, uma forma de “naturalização do ser humano através da desnaturalização da ideia de natureza” e vice-versa.

**Palavras-chave:** territórios impossíveis; natureza e artifício; desterritorialização e reterritorialização; arte; prática artística.

## 01

### Natureza & Artifício: um olhar etimológico e a busca por uma definição

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

Baudelaire cit.\* Senior, 1968 [1959], p. 94<sup>1</sup>

Ao longo da história do pensamento humano, a ideia de “natureza” mostrou-se sempre sob os augúrios da miragem, desaparecendo quando se acreditava tê-la capturado e surgindo

---

\* Nota do Editor. Por ter origem portuguesa, a formatação do artigo segue apenas parcialmente as normas técnicas brasileiras, mas buscando não se afastar dos padrões editoriais da revista *ARJ*.

<sup>1</sup> Senior, John. *The way Down and Out: The Occult in Symbolist Literature*. New York: Greenwood, 1968. Obra original publicada em 1959.

num ponto imprevisível do horizonte que abandonaria, enigmaticamente, no preciso instante em que o olhar lá se tentasse fixar (Rosset, 1974 [1973], p. 18-19). Por certo, desde muito cedo o ser humano exercitou a sua capacidade de interrogar a natureza. E é curioso repararmos que, em todos os momentos da história em que, aparentemente, uma ideia de “natureza” se foi “evaporando”, uma nova assumiu o seu lugar. Uma das melhores sínteses deste processo é corroborada, por exemplo, pelo geógrafo francês Eliséé Reclus quando afirma que “o ser humano é a natureza adquirindo consciência de si própria”, enquanto natureza, e não como sua contradição (Reclus cit. Carvalho, 2003 [1991], p. 66). O facto é que, no contexto atual (leia-se também, nos territórios da Arte), falamos e reproduzimos tanto esta palavra que, muitas vezes, nem nos damos conta dos sentidos que esta pode carregar. Mas, – O que é “natureza”? – “Não é ela apenas o produto de uma história no decorrer da qual adquiriu uma série de aceções que acabaram por torná-la ininteligível? Não é bastante vago buscar num sentido único o segredo da palavra?” (Merleau-Ponty, 2000 [1995], p. 3).

“Como todas as palavras que designam uma ideia muito geral, a palavra Natureza parece clara quando a empregamos, mas quando sobre ela refletimos, parece-nos complexa e talvez mesmo obscura” (Lenoble, 2002 [1969], p. 183). Seja qual for o nome com que encontre ocasião propícia de expressão, “surge como um dos maiores obstáculos que isola o ser humano em relação à realidade, ao substituir a caótica simplicidade da existência pela complicação ordenada do mundo” (Rosset, 1974 [1973], p. 9-10).

Quando olhamos para a história evolutiva das conceções de “natureza” e “artifício”, verificamos que são diversas as teorias, conceitos e terminologias que concorrem para a construção destes domínios<sup>2</sup>. Muitas das definições atribuídas hoje à noção de “natureza” ilustram, precisamente, a dificuldade de captá-la num sentido único e objetivo, sendo que uma das aceções mais comum presente em muitos dos dicionários atuais e especializados, sobretudo, nos de Filosofia, é aquela que, a exemplo da tradição naturalista (i.e.: Naturalismo Antigo – séc. IV a. C. a XV d. C.: Platão e Aristóteles; Naturalismo Moderno – 2ª metade do século XVII: René Descartes, John Locke e Jean-Jacques Rousseau), diferencia a “natureza” como aquilo que se faz por si mesmo, o que não foi criado pelo ser humano e que permanece intocado, embora não imutável; e o “artifício” como aquilo que é fabricado ou produzido pelo conjunto das intervenções humanas (*Id., Ibid.* p. 14). De acordo com Didier Julia, o filósofo francês André Lalande em *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (1960) denuncia o sentido equívoco da palavra, a saber: – conjunto de caracteres que definem um ser, uma

---

<sup>2</sup> Tais como, por exemplo: – mundo material e os seus fenómenos; – forças e processos que produzem e controlam todos os fenómenos do mundo material; – leis da natureza; – conjunto de todos os seres e forças que formam o universo e dos fenómenos que nele se produzem; – força ativa que estabeleceu e conserva a ordem natural de tudo o que existe; – conjunto de coisas visíveis enquanto meio onde o ser humano vive; – ordem natural do universo; – mundo de coisas vivas; – belezas da natureza; – estado primitivo da existência intacto e sem influência de qualquer tipo de civilização ou artificialidade; entre outros.

coisa (a natureza animal, humana); – mundo material, especificando se o considerarmos, do ponto de vista científico, como universo físico ou, do ponto de vista metafísico, como totalidade orgânica; – aquilo que não provém da arte ou da indústria humana; e, por último, – conjunto das tendências ou temperamento que constituem o natural de um indivíduo, por oposição àquilo que lhe podem acrescentar a arte, a civilização ou a sua vontade própria (carácter que atribuímos a nós próprios) (Lalande cit. Julia, 2002 [1991], p. 176-177).

Fruto de notáveis transformações de significados ao longo dos séculos, a origem da especulação filosófica em torno da noção de “natureza” remonta à Grécia do século VI a. C.<sup>3</sup> – momento pioneiro no estabelecimento de princípios explicativos para o mundo natural, a partir de uma renovada e genuína forma de reflexão sobre o mesmo, o ser humano e o seu universo – a Filosofia – que, tal como mencionando anteriormente, marcaria definitivamente a Cultura Ocidental pela oposição entre o “mundo da natureza” e o “mundo da sociedade” (Carvalho, 2003 [1991], p. 30). Apesar do arcabouço conceptual e metodológico – no qual se basearam as concepções do mundo e da “natureza” –, ter sofrido profundos abalos no decorrer das diversas épocas<sup>4</sup>, não é demais referir que as considerações filosóficas acerca da “natureza” parecem ter oscilado quase sempre entre duas tendências opostas: por um lado, uma tendência marcada pelos vitalistas (i.e.: Pitágoras; Aristóteles), idealistas (i.e.: Immanuel Kant; Georg Friedrich Hegel; Arthur Schopenhauer) e românticos (i.e.: Johann Wolfgang von Goethe; Friedrich von Schelling), que estenderam o conceito de organismo aos seres aparentemente inanimados, situando o princípio do movimento da natureza no interior dos próprios corpos que se movem e conectando cada parte do cosmo por meio de uma ordem imanente à própria natureza – isto é, uma tendência que pensa a “natureza” como divina,

<sup>3</sup> Ainda que a origem da especulação filosófica em torno da natureza se possa situar, precisamente, por volta dessa época, a expressão “Filosofia Naturalis” – Filosofia da Natureza – só seria empregue no século I – o primeiro da Era Cristã – pelo filósofo romano Lúcio Aneu Séneca na sua obra *Naturales Quaestiones*, datada de 62 d. C. (Gonçalves, 2006, p. 6). De acordo com o filósofo britânico Robin George Collingwood, os pensadores gregos seriam os primeiros a encarar o mundo natural como um mundo de corpos em movimento que “era não só vivo como inteligente; não só um vasto animal dotado de ‘alma’ ou vida própria, mas, também, animal racional com ‘mente’ própria” (1986 [1945], p. 10). Neste sentido, um dos seus principais objetivos prendeu-se, precisamente, com a procura por uma substância originária ou um princípio fundamental, segundo o qual todas as coisas seriam constituídas, no sentido de dotar de explicações e fundamentos o recém-descoberto e reconhecido “mundo da natureza” (Gonçalves, 2006, p. 14). Tratamentos mais específicos sobre o “mundo grego” e as concepções orgânicas de natureza podem ser encontrados em Collingwood, 1986 (obra original publicada em 1945).

<sup>4</sup> E aqui, referimo-nos a alguns dos principais momentos históricos onde o caminho da natureza não fez mais do que se afirmar, a saber: de uma concepção “mítica da natureza” dos povos ditos “primitivos” – à “natureza orgânica” dos gregos – à “natureza sobrenatural”, fortemente influenciada pelo pensamento judaico-cristão (que, progressivamente, acabaria por ser superada) – até à “máquina inteligente” do mundo moderno implementada a partir de um modo de pensar e agir totalmente novo e, conseqüentemente, marcada pelas profundas mudanças nas relações sociais, políticas, económicas e científicas provocadas pela chamada “Revolução Industrial”. Ver, por exemplo, *Ciência e Filosofia: A Ideia de Natureza* (1986 [1945]) de Robin George Collingwood, que faz uma revisão histórica do conceito de “natureza”, desde as suas origens gregas até à Modernidade, a qual se apresenta como um estudo analítico e não crítico acerca do modo como a ideologia naturalista se transformou no século XX, insensivelmente, numa ideologia histórica, tomando, de certa forma, o sentido histórico como o revezamento ideológico da natureza. Ver também, *História da ideia de natureza* (2002 [1969]) do teórico francês Robert Lenoble, uma obra inacabada, editada após a morte do autor, que aborda, sobretudo, a ideia de natureza na filosofia greco-latina e a ideia de natureza na filosofia moderna (Renascimento e século XVII).

animada ou como um imenso organismo vivo. E, por outro lado, os atomistas (i.e.: Demócrito; Epicuro), racionalistas (i.e.: René Descartes; Baruch de Spinoza; Gottfried Leibniz) e mecanicistas (i.e.: Francis Bacon; Thomas Hobbes; John Locke), que transformaram a natureza numa máquina sem vida própria, cujo movimento é sempre causado por fatores alheios – e aqui estamos perante uma tendência que concebe a “natureza” como uma grande máquina secularizada e desprovida de alma (Gonçalves, 2006, p. 7-10).

Por certo, muitos foram os autores<sup>5</sup> que, na tentativa de definir a natureza – o seu sentido, o seu significado e, principalmente, a sua origem –, dedicaram parte das suas pesquisas ao aprofundamento exaustivo e detalhado em torno da conceção histórica ocidental de “natureza”. Essa não será, portanto, a nossa tarefa. Quaisquer referências ao longo do texto, no que diz respeito a algumas das principais considerações filosóficas tecidas no decorrer dos vários períodos históricos acerca do “mundo natural”, estarão sempre ao serviço de uma possível compreensão das suas diversas formulações atuais e da sua possível relação com o fenómeno – Arte.

Ora dominada por conceções religiosas, ora por noções científicas, em atitudes de temor e reverência, curiosidade e admiração, estudo e conhecimento, manipulação e comunhão, o certo é que a aceção do termo “natureza” prevalece enraizada nos princípios fundamentais de todo o conhecimento (Castro, 2010, p. 129). Ainda que o senso comum pareça empurrar-nos, continuamente, para uma definição de “natureza” compreendida como o estado primitivo da existência, intacto e sem influência de qualquer tipo de civilização ou artificialidade – que se opõe sistemicamente aos domínios da Arte –, seria ingénuo da nossa parte considerarmos passível de se traduzir num conceito único e definitivo o nosso entendimento atual da “natureza”, reforçando, precisamente, a impossibilidade de a pensarmos sem, forçosamente, estar impregnada de artifício (Merleau-Ponty, 2000 [1995], p. 138). Até porque, e tal como um olhar atento sobre a história o poderá comprovar, este entendimento dependerá sempre da perceção que temos dela – natureza –, de nós próprios e, por conseguinte, da finalidade que lhe é atribuída, mediante as necessidades e os objetivos resultantes das nossas relações sociais e culturais (Carvalho, 2003 [1991], p. 4-8). – E a arte, é, possivelmente, uma parte constitutiva dessas contínuas mutualidades.

A história da natureza é também a história do próprio ser humano, já que este não se relaciona com a natureza ou a conhece de uma maneira isolada, abstrata e genérica, mas, sobretudo, segundo as necessidades impostas pelo relacionamento que mantêm entre si (*Id.*, *Ibid.*, p. 19). De acordo com o teórico francês Robert Lenoble, uma história da ideia de

---

<sup>5</sup> Para além dos autores citados anteriormente, nomeadamente, Collingwood e Lenoble, ver, por exemplo, *O conceito de natureza na história do pensamento ocidental* (2000) do filósofo suíço Thomas Kesselring que, de igual modo, traça a história do conceito de “natureza” no Ocidente, cobrindo o período que vai da Antiguidade Clássica até ao final do século XX, mediante a análise de cinco períodos específicos – Antiguidade Grega; Idade Média; primeira fase da Modernidade; segunda fase da Modernidade (séc. XIX e início do séc. XX; e últimas décadas do século XX.

natureza é, ao mesmo tempo, uma história da consciência do mundo, da libertação de medos e angústias, de magias, da aceitação de leis mecânicas que regulam o cosmos (Lenoble cit. Beaudé, 2002 [1969], p. 16-21). Para o autor, o conceito de “natureza” exprime menos uma realidade passiva do que uma atitude do ser humano parente as coisas e, neste sentido, não existe uma natureza em si. Existe, apenas, uma “natureza pensada” que acarreta, implicitamente, uma participação do sujeito pensante sem o qual não se poderia colocar sequer a sua existência (Lenoble cit. Beaudé, 2002 [1969]), p. 16-21). Em sinal de concordância com Lenoble, encontramos, em *O conceito de Natureza* (1994 [1920]) do filósofo britânico Alfred North Whitehead, uma posição que distingue duas formas de pensar a natureza: – homogeneamente, quando pensamos “sobre a natureza sem pensar sobre o pensamento”; e – heterogeneamente, quando pensamos “na natureza conjuntamente com o pensamento sobre o fato de a natureza ser alvo de pensamento” (*Id., Ibid.*, p. 7-8). Por outras palavras, defende um empirismo que atribui à apreensão do sensível o papel de vincular a mente à natureza: “reina hoje na filosofia e na ciência uma apática aquiescência com a conclusão de que é impossível produzir qualquer relato coerente da natureza tal como nos é revelada na apreensão sensível, sem trazer à tona, de maneira forçada, as relações da mesma com a mente” (*Id., Ibid.*, p. 35).

Quaisquer que sejam as definições, explicações ou respostas apresentadas ao longo dos séculos pelos diversos agrupamentos humanos, sociedades, culturas ou classes sociais, a única convicção que parece persistir é o facto de estas dependerem sempre das ideias e dos objetivos de quem as explica ou define (Carvalho, 2003 [1991], p. 12). Voltando novamente a Lenoble, mesmo os dicionários ou enciclopédias comuns parecem, hoje, não querer comprometer-se com nenhuma definição precisa do termo, definindo-o, muitas vezes, como “o conjunto das coisas que existem naturalmente” e se, para obter mais esclarecimentos, procuramos uma explicação no advérbio ‘naturalmente’, encontramos: ‘Naturalmente: pelas forças da natureza, de modo natural’” (2002 [1969], p 183). Estamos perante aquilo a que poderíamos chamar de “tautologia” ou, nas palavras do autor, uma “jigajoga” de conceitos que refletem uns sobre os outros sem alcançar a menor realidade, isto é, onde a “natureza remete para naturalmente, naturalmente para natureza, e não é possível sair do círculo” (*Id., Ibid.*, p. 183-184). Um círculo de “territórios impossíveis”<sup>6</sup>.

Perante tal afirmação, Lenoble reitera nas páginas logo a seguir, que “o pensamento só começa, pois, quando se tenta sair deste círculo”, no sentido em que, segundo ele, “este

---

<sup>6</sup> “Territórios impossíveis” é um termo utilizado no presente artigo para atestar a dificuldade mencionada ao longo do texto de separar totalmente ou unificar simbioticamente os termos “natureza” e “artifício”, apontando, deste modo, para a sua essência paradoxal, para a ambiguidade e “indecibilidade” intrínseca do binómio. Isto é, a dificuldade de superar, de um ponto de vista ontológico (existência), fenomenológico (experiência) e epistemológico (conhecimento) a sua polarização. Assinala, por isso, um “território pantanoso”, onde as suas fronteiras são transitórias e movediças, impedindo uma definição una e estanque do seu sentido, ou interpretação da sua significação.

esforço do pensamento para definir este termo que nos parece tão claro, não é menos característico que este malogro das definições verbais que, dizíamos, se refletem sobre elas mesmas” (*Id., Ibid.*).

Numa breve referência à raiz etimológica da palavra, e segundo o filósofo francês Merleau-Ponty, o termo “natureza” deriva do verbo grego “φύω” (foneticamente “fío”), que significa “nascer”, “brotar”, “crescer”, numa alusão ao vegetal e, por conseguinte, a uma ideia de espontaneidade criativa, de nascimento e de desenvolvimento harmonioso (2000, p. 4). O autor acrescenta ainda, a relação desta aceção – natureza – com o verbo latino “nascor” – “nascer”, “viver” –, demonstrando, de forma fundamentada, a possibilidade de o sentido primordial do termo ter-se fixado, justamente, a partir desta noção de “nascer” presente em ambas as línguas grega e latina (*Id., Ibid.*). Também Terry Eagleton, filósofo e crítico literário britânico, se lançou na busca de um sentido para a palavra “natureza”, apresentando, contrariamente a Merleau-Ponty, uma definição a partir da discussão da ideia de cultura: “Tal como a cultura, a palavra [natureza] significa quer o que está à nossa volta, quer o que existe dentro de nós” (2003 [2000], p. 16). Alertando-nos, de um modo bastante perspicaz, para a dívida que o significado do vocábulo “cultura” apresenta para com a aceção de “natureza”, o autor vai mais longe, afirmando que “embora seja atualmente moda encarar a natureza como um derivado da cultura, de um ponto de vista etimológico cultura é um conceito que deriva da natureza. Um dos seus significados originários é ‘lavoura’, ou ocupação com o crescimento natural. [...] A palavra ‘coultur’, que é cognata de ‘cultura’, significa a lâmina do arado. Derivámos, assim, a palavra que utilizamos para descrever as mais elevadas atividades humanas, do trabalho e da agricultura, das colheitas e do cultivo” (*Id., Ibid.*, p. 11).

Ainda etimologicamente falando, e em conformidade com Eagleton, se a raiz latina do vocábulo “cultura” é “colere”, que pode significar tudo, desde cultivar e habitar, até prestar culto e proteger – ou, mais concretamente, “a procura ativa de crescimento natural –, a palavra sugere, então, uma dialética entre o artificial e o natural, aquilo que fazemos ao mundo e aquilo que o mundo nos faz. [...] Trata-se, assim, não tanto de desconstruir a oposição entre cultura e natureza quanto de reconhecer que o termo ‘cultura’ é já, em si mesmo, essa desconstrução” (*Id., Ibid.*, p. 12-13). Mas, então, – Será legítimo afirmarmos que esse convencionalismo a que chamamos “natureza” está hoje mais próximo de qualquer coisa que, na sua essência, é já artificializado? Isto é, – Poderá o conceito de “natureza” ser pensado fora da esfera da interação humana? Ou, – Estará hoje essa noção mergulhada numa relação simbiótica de ambígua interdependência para com todas as atividades do ser humano? E, se assim for, – Poderão estar hoje, no contexto da Arte Atual, os territórios do pensamento e da prática artística a contribuir para uma possível “re-significação” e “re-definição” do binómio “humano-natureza”? – Como trespassar esse aparente “território impossível”?

## 02

**Antagonismos e simbioses criativas:  
a dialética “natureza- humano” e “humano-natureza”**

No Mundo Ocidental existe, desde a Antiguidade, uma tradição ancestral de considerar a Arte – diga-se “artifício” – como sendo um espelho ou extensão da “natureza” (Carlson, 2000, p. 3). Ou, por outras palavras, “o natural prolongado por outros meios” (Clausewitz cit. Rosset, 1974 [1973], p. 13). De acordo com o filósofo francês Clément Rosset, a Arte surge, assim, como um epifenómeno dos fenómenos e processos intrínsecos ao mundo natural (p. 13) – visão que norteou muitos movimentos ao longo da história da arte ocidental, impondo a ideia de que esta corresponde, também ela, a um impulso natural (Castro, 2010, p. 131).

Sem esquecermos que toda a imitação carrega consigo a insígnia do artifício, verificamos que, uma das razões por detrás de tal circunstância, deveu-se ao facto de, durante séculos, a representação do real ter estado sob a responsabilidade de meios intelectuais, de técnicas e de invenções culturais (i.e.: desenho; pintura; escultura) que, ao longo dos tempos, foram recebendo as mais variadas denominações, tais como, reprodução, expressão, ilusão, simulação, entre outras, porém sempre como deslocamentos ou variações em torno da noção de “mimese” (Santaella cit. Wanner, 2010, p. 55) – uma imitação bem-sucedida do mundo natural, entendida não como uma simples reprodução ou cópia, mas, antes, como a apresentação de algo como sendo real (Guinsburg cit. Wanner, *Ibid.*, p. 56) – um “espelho fidedigno do mundo” (Manguel cit. Wanner, *Ibid.*, p. 54). Para nos ajudar a compreender a forma como a natureza foi vista pela cultura como um objeto a conquistar, a dominar e a manipular, encontramos em *The Human Condition* (1958), da filósofa alemã Hannah Arendt, um argumento que nos remete para a importância de reconhecermos no ser humano, mais do que a sua condição de “homo-sapiens”, a sua condição de “homo-faber”<sup>7</sup>, isto é, “aquele que fabrica” e cujas ações nos conduzem, indissociavelmente, para essa condição terceira (natureza – humano – produto da ação humana) que, num primeiro momento, se apresenta também ela impregnada de exterioridade e artifício (p. 173). Contudo, interessa repararmos que, ao longo dos tempos, o poder da imagem e do simulacro sobre o objeto real contribuíram para que um

---

<sup>7</sup> Terminologia que pode aqui ser enquadrada à luz da noção de “Antropoceno”, originalmente desenhada na década de 1980 pelo biólogo americano Eugene F. Stoermer e, posteriormente, popularizada pelo químico holandês Paul Crutzen, que designa uma Era Geológica do planeta Terra amplamente marcada pela presença da ação humana (“homo-faber”). Ainda que sem data de início oficialmente definida, diversas interpretações apontam ora para o início da industrialização moderna (final do século XVIII) onde a pegada humana alcançou todo um novo fulgor com a aprimoração da máquina a vapor; ora para um lastro temporal ainda mais significativo – o advento da agricultura e das culturas sedentárias (datadas de aproximadamente de à 8000 anos atrás) – marcada por alterações significativas em domínios ou áreas como o território, o ambiente e os ecossistemas. Para tratamentos mais específicos acerca deste assunto ver, por exemplo: Steffen, Will; Grinevald, Jacques; Crutzen, Paul; McNeill, John. *The Anthropocene: Conceptual and historical perspectives. Philosophical Transactions of The Royal Society: A Mathematical, Physical & Engineering Sciences*, n. 369, p. 842-867, march, 2011; Purdy, Jedediah. *After Nature: A Politics for the Anthropocene*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 2015; Davis, Heather; Turpin, Etienne. (eds.). *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press, 2015.

vasto público tivesse transferido para a observação desses constructos, a contemplação que estava reservada à natureza (Castro, 2010, p. 119). Esta inevitável substituição do verdadeiro sentimento da natureza por simulações, acabaria por comportar, obrigatoriamente, mudanças e degenerações significativas, contribuindo positiva e negativamente para distorcer e ampliar largamente a forma como o conceito de “natureza” pode ser hoje percebido, experienciado e sentido física, psicológica, emocional e conceptualmente.

Durante séculos, a “natureza” configurada na “paisagem” – esta última, entendida como o modo mais convencional de apresentar o mundo natural e, por conseguinte, como o modelo mais frequente de o comunicar –, fundamentou-se em mitos ancestrais de organização e sinais culturais perpetuados pelo olhar estético (i.e.: paisagens heroicas; românticas; sublimes; ideais; simbólicas; idílicas; reais; pitorescas). De facto, se no passado, os artistas procuraram imitar, explorar, tornar expressivo, dramatizar, exacerbar e engrandecer, ou, pelo contrário, acrescentar algo, organizar, regulamentar, enquadrar, compor, domesticar e dominar o mundo natural, com a formulação das vanguardas artísticas no seio do Modernismo, este binómio de ações ampliou-se de forma significativa, alterando, substancialmente, a relação entre a “arte” e a “natureza” que, assim, se autonomizou de outras narrativas e do seu carácter meramente representativo (*Id., Ibid.*, p. 181).

Para além do sentimentalismo e da mera contemplação estética, o artista do século XX viu-se perante a possibilidade de explorar e levantar novas questões relativas à natureza, que lhe permitiram não só – promover um confronto imanente entre si e o território; como também, – revelar um desejo profundo de experienciar e representar o espaço; – uma necessidade em se deslocar física e psicologicamente num lugar; – uma vontade de intervir ativamente sobre o meio natural envolvente; entre muitos outros procedimentos que, conseqüentemente, conduziram à formulação de uma diversidade incomparável de novas práticas visuais (e.g.: “Land Art”; “Earth Art”; “Environmental Art”; Performance; Instalação), indiciando uma nova arte efémera, atualizada em espaços e tempo reais (Wanner, *Ibid.*, p. 181). De acordo com *The Image and the Eye* (1981), do historiador de arte austríaco Ernst Gombrich, as mudanças que ocorreram no modo do artista se relacionar com a experiência do lugar, refletiram a necessidade das práticas artísticas responderem com novas abordagens à consciência de que a experiência da visão se tinha degradado e, por conseguinte, de que as representações diretas, literais e familiares da realidade, e a cópia dos motivos naturais, haviam empobrecido o olhar (Gombrich cit. Castro, 2006, p. 2-3).

A partir da modelação, alteração e reconfiguração da “natureza” em paisagens, o artista não só reconheceu o fluxo vital do seu movimento contínuo de renovação, transformação e invenção, como, simultaneamente, passou a atribuir sentidos e significados ao mundo natural, mediante a compatibilização de uma dimensão estética com uma dimensão cognitiva, operacional e de intervenção (Castro, 2010, p. 153), e, neste sentido, deixou de ser apenas

uma questão de olhar e de contemplar, e passou antes a ser uma questão de participar no objeto contemplado.

Se olharmos para as três últimas décadas do século XX, verificamos uma tendência de negociação de práticas e significados um pouco por todas as áreas do conhecimento humano, que trouxeram ao de cima o extraordinário potencial simbólico entre o ser humano e o meio natural envolvente. Perante esta confluência de relacionamentos possíveis e de abordagens, métodos e práticas multidisciplinares, os artistas sentiram-se convidados a debruçar-se em torno de reflexões antropológicas e ambientais, produzindo, por um lado, leituras afetivas, fenomenológicas e cinestésicas, e, por outro lado, mobilizando-as para um alargado número de meios interventivos de carácter – “integrativo”, ao utilizar a “terra” como material (como, por exemplo, em *Niagara River Gorge Path Relocated* (1975) da artista americana Michelle Stuart que, “esfregando” com materiais do local – terra e xisto vermelho – uma longa tira de papel, estendeu-a sobre o chão, fazendo-a correr pelo rio abaixo numa alusão ao curso original das cataratas do Niagara antes destas terem sido redirecionadas para a sua localização atual, em virtude do último glaciar); – “interruptivo”, através do uso de materiais artificiais na paisagem (que, em tudo, nos lembram uma das obras mais emblemáticas do artista americano Robert Smithson – *Spiral Jetty* (1970) –, onde este reconfigurou a terra ousadamente através de grandes ações de terraplenagem; ou, mais recentemente, *Asphalt Air and Hair* (2017) da artista alemã Katharina Grosse que, movendo-se no meio da matéria, espalhou tinta cor-de-rosa por mais de 5 km ao longo da costa dinamarquesa, criando uma espécie de “jardim móvel” onde a ação do pintar, sobrepondo-se à paisagem, pretendeu apontar para esse lado construído do lugar, como mediador da cultura e da natureza); – de “envolvimento”, mediante a utilização do corpo na paisagem (por exemplo, em performances, tal como em *Walking on and off the Path* do artista inglês Hamish Fulton, uma caminhada em grupo contra a “alienação” realizada em 2017 junto à barragem de Riaño, ao longo da antiga estrada que serviu para construir a barragem que, em 1987, deixaria nove povoações submersas – Ancles, Burón, Escaro, Huelde, Pedrosa del Rey, La Puerta, Riaño, Salio y Vegacerneja –, onde a ação artística consistiu em 162 pessoas a caminharem durante uma hora, em duas fileiras opostas, numa encenação ritualizada em que se deveriam encontrar exatamente no meio da estrada, devendo fazê-lo a um ritmo consciente e em silêncio, sempre mantendo a distância de 1 metro da pessoa anterior e posterior); – de “implementação”, a partir da realização de investigações de sentido ecológico, com forte impacto político (sendo de destacar, *7000 Eichen (7000 Oaks)* do artista alemão Joseph Beuys, iniciado em 1982 na documenta 7 de Kassel (Alemanha), que consistiu num plano para plantar 7000 carvalhos por toda a cidade, cada um emparelhado com uma pedra de basalto, com o objetivo de ser um gesto de renovação urbana, bem como, o primeiro passo de um esquema de plantação de árvores em andamento que abrangeria o globo como parte de uma missão global para desencadear mudanças ambientais e sociais. As 7000 pedras foram

empilhadas em frente ao Museum Fridericianum com a ideia de que a pilha encolheria cada vez que uma árvore fosse plantada, sendo a última fixada na abertura da documenta 8 em 1987); e, por último, – de “imaginação”, através do uso da “terra” como metáfora, tirando partido do seu potencial poético (como, por exemplo, *Untitled (Flowers)* (1997-1998) dos artistas suíços Peter Fischli & David Weiss que, no espírito da fotografia amadora, tanto no assunto quanto no estilo, empregaram a técnica de dupla exposição para obter efeitos estonteantes em camadas – 111 fotos em close-up, deslumbrantemente coloridas de uma miríade de plantas de jardim em flor ou em vários estágios de decomposição – para celebrar a pura banalidade da existência quotidiana. Ou, ainda, “Inner Forest/Bosque para espacio interior (2009) da artista colombiana Angélica Teuta que, através do recurso a diversos dispositivos eletrônicos – tais como, projetores, motores e ventiladores de computador –, papel celofane e moldes de papel construiu paisagens artificiais que interagem com som e movimentos encenados); que ultrapassaram o domínio estritamente simbólico do meio artístico, passando a dizer respeito ao gênero e à identidade, ao território e à política, ao lugar da arte e ao lugar de apresentação da mesma (figuras 1 e 2) (Kastner cit. Castro, 2010, p. 194). A arte passou a fazer-se não sobre a natureza, mas, na natureza; não a representando, mas apresentando-a; não a reproduzindo, mas utilizando-a; não a olhando à distância, mas incorporando-a e incorporando-se nos seus lugares (Castro 2006, p. 7).



Figura 1: Michelle Stuart, *Niagara Gorge Path Relocated* (1975), rochas e terra (óxido de ferro vermelho) do local sobre papel de pano com verso de musselina, 140,2 m x 1,57 m, Artpark, Lewiston, Nova Iorque, EUA; fotografia: Michelle Stuart (fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:STUART\\_Niagara\\_River\\_Gorge\\_Path\\_Relocated.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:STUART_Niagara_River_Gorge_Path_Relocated.jpg))



Figura 2: Hamish Fulton, *Walking on and off the Path* (2017), caminhada em grupo junto à barragem de Riaño, 162 pessoas; duração: 1h; Fundação Cerezales Antonino y Cinia, Cerezales del Condado, León, Espanha; fotografia de Fundação Cerezales Antonino y Cinia (fonte: <https://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/actividad/caminatas-hamish-fulton/0>)

No contexto da Arte Atual, o conceito de “natureza” tem sido frequentemente revisto e negociado, distanciando-se cada vez mais da ideia de uma origem imutável e determinante, assumindo-se, como algo mais próximo de qualquer coisa manipulável, provisória e, até mesmo, virtual (Fortes, 2009, p. 542). Isto porque, de acordo como o filósofo e crítico de arte italiano Gillo Dorfles em *Artificio e Natura* (2003 [1968]), ainda que o conflito entre “natureza” e “artifício” se tenha apresentado já agudo no século XX, as relações “humano-natureza” e “natureza-objeto” estão hoje imersas num processo de contínuas transformações e re-significações, numa tendência crescente que, segundo o autor, nos leva a viver cada vez mais cercados por um mundo construído por objetos artificiais: “Segue-se que, na atualidade, somos levados a viver cada vez mais cercados por um ambiente artificial [...] mesmo por objetos artificiais – seguindo as muitas descobertas das metodologias eletrónicas – dentro das áreas da ‘natureza virtual’, onde até a nossa sensorialidade chega a ser artificializada [...] De tudo isso deriva [...] cada vez mais fenómenos naturais tornados completamente artificiais” (p. 17).

Ora, o que importa retirar destas considerações tecidas por Dorfles é, precisamente, o modo como a relação entre arte e natureza se modificou nas últimas décadas, passando a assentar não numa visão polarizada que as separava por uma linha de não-correspondências e antagonismos, mas, por sua vez, numa troca mútua de processos e “territorialidades”. Por certo, a relação atual do artista com a natureza apresenta-se, hoje,

sujeita à interferência de uma série de camadas de sentido oriundas das mais diversas áreas de conhecimento. Embora nem sempre engajada com preocupações ecológicas, posturas estéticas e posicionamentos ideológicos, muitas destas ações estendem-se aos mais variados procedimentos, dos quais são exemplo: – paródias do mundo científico tradicional, com a inserção de elementos poéticos no discurso da ciência (e.g.: Alberto Baraya, *Herbário de Plantas Artificiais*, 2002-); – criação de naturezas virtuais (e.g.: Miguel Leal, *A verdadeira Madagáscar*, 2003); – utilização de tecnologias e métodos de observação científica para apreensão da natureza (e.g.: Matthew McCaslin, *Wall Flowers*, 2008); – interferência direta sobre a constituição do mundo natural, alterando as suas características originais (e.g.: Marta de Menezes, *Nature?*, 1999-2000); – transformação física do território através da construção de uma nova natureza e da criação de grandes paisagens artificiais: longas filas de pedra fincadas no terreno (e.g.: Richard Long, *Muir Pass Stones: A Walk of 12 days in the High Sierra*, 1995); cercados de folhas ou de ramos (e.g.: Gilles Bruni & Marc Babarit, *The Lean-To: Building a Temporary Shelter for Peace and Protection in Any Season*, 1995); espirais de terra, linhas e círculos desenhados no solo (e.g.: Robert Smithson, *Amarillo Ramp*, 1973); enormes escavações no território (e.g.: Walter De Maria, *Las Vegas Piece*, 1969); grandes monumentos de terra, cimento, ferro e fluidos disformes de materiais industriais (e.g.: Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-1976); – entre outros (fig. 3) (*Id.*, *Ibid.*, p. 547-548).

Procedimentos esses, onde a “natureza já não é só o primordial, ou seja, o não-construído, o não-instituído” pelo pensamento<sup>8</sup> (Merleau-Ponty, 2000 [1995], p. 4), mas, algo já submetido à intervenção do ser humano, isto é, algo domesticado, manipulado transformado e hibridizado pelo seu diálogo e contaminação constante com este: “não há dúvida de que uma série de ações libertadas dos habituais parâmetros ‘naturais’, as possibilidades de comunicação instantânea e ubíqua e, sobretudo, a criação de estruturas, ambientes e situações desvinculadas das antigas ‘leis’ físicas e, muitas vezes, completamente ‘virtuais’ mudaram e mudarão cada vez mais as relações outrora estáveis e imutáveis entre o sujeito e o mundo” (Dorfles, 2003 [1968], p. 9).

---

<sup>8</sup> “É Natureza o primordial, ou seja, o não-construído, o não-instituído; daí a ideia de uma eternidade da Natureza (eterno retorno), de uma solidez. A Natureza é um objeto enigmático, um objeto que não é inteiramente objeto; ela não está inteiramente diante de nós. É o nosso solo, não aquilo que está diante, mas o que nos sustenta” (Merleau-Ponty, 2000 [1995], p. 4).

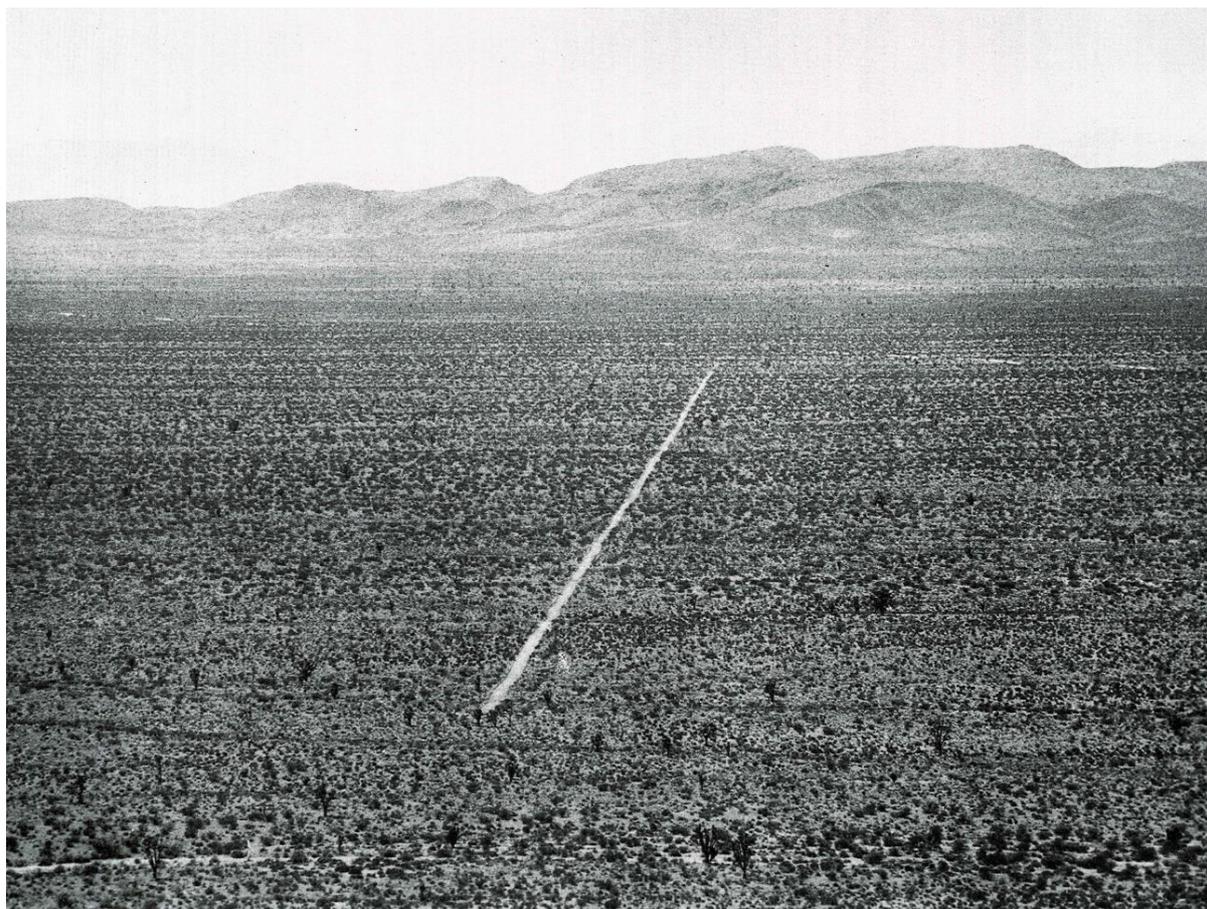


Figura. 3: Walter De Maria, *Las Vegas Piece* (1969), 4,828 km, Tula Desert, Nevada, EUA; fotografia de Gianfranco Gorgoni (fonte: Beardsley, John. *Earthworks and beyond*. 4. ed. New York; London: Abbeville Press, 2006. p. 18; obra original publicada em 1984)

Colocam-se, então, as seguintes questões: – Será que entramos hoje numa nova etapa histórica em que nenhum centímetro quadrado da Terra pode mais ser, corretamente, chamado de “natural”? (Vogel, 2015, p. 2) – Como é que a reinvenção de processos criativos e formas inovadoras de perceber, compreender e atuar no território, permitem à arte inscrever-se nessa zona fronteiriça de interação e interferência? Ou, por outras palavras, e perante uma tal “desnaturalização” e “artificialização” da própria ideia de natureza. – Como é que a artificialidade da mão humana – aqui entendida como ação do artista – se pode hoje assumir como um substituto simbólico e cognitivo dos fenómenos de transformação e apreciação da mesma? Ou melhor, – O que experienciamos de natural perante um espaço artificializado, e vice-versa?

### 03 Cartografias de um paradigma alternativo: o esvaziar da ideia de natureza

Na tentativa de responder à questão colocada pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche em *A Gaia Ciência* (1882) – “Quando é que teremos a natureza completamente

‘desdivinizada’? Quando é que nos será finalmente permitido, a nós humanos, começarmos a ser naturais, a nos ‘naturalizarmos’ com a natureza pura, a natureza recuperada, a natureza libertada?” (Nietzsche cit. Rosset, 1974 [1973], p. 9) encontramos, justamente, em *La Anti-Natureza: Elementos para uma filosofia trágica* (1974 [1973]), de Clément Rosset, uma tentativa de superação dessa velha dicotomia na qual o “artifício” aparece como verdade da existência e a ideia de “natureza” como um erro ou fantasma ideológico (p. 9). De acordo como o autor: “o ser humano será ‘naturalizado’ no dia em que assumir plenamente o artifício” (*Id., Ibid.*). E, neste sentido, a sua proposta de “naturalização” do ser humano através da “desnaturalização” da ideia de natureza, sugere uma articulação íntima e de interdependência entre estes dois modos de atuação (*Id., Ibid.*, p. 298-301). Ainda que nos pareça complexo levar a cabo as palavras de Rosset, encontramos em *A Ideia de Cultura* (2003 [2000]) de Eagleton outro ponto de referência: “o natural, palavra que hoje em dia tem de surgir sempre entre aparatosas aspas, é apenas o cultural congelado, preso, estancado, despojado de história, convertido em senso comum espontâneo ou verdade preconcebida” (p. 122). E continua: “não nascemos seres culturais, nem seres naturais auto-suficientes, mas criaturas cuja inescapável natureza física é tal que a cultura é uma condição de sobrevivência [...] A Natureza não é apenas o Outro da cultura. É também uma espécie de peso morto dentro dela, algo que abre uma fratura interna que atravessa o sujeito humano de uma ponta à outra” (*Id., Ibid.*, p. 129, 142), enquanto é, ao mesmo tempo, transversalmente, atravessada por si.

O corolário desta lei é o duplo movimento de “desterritorialização” dos seus fluxos e da sua “reterritorialização” necessária e factícia – na ação humana ou vice-versa (Deleuze; Guattari, 2004 [1972] p. 38): “[...] a vida é um constante movimento de desterritorialização e reterritorialização, ou seja, estamos sempre a passar de um território para o outro, abandonando territórios, fundando novos” (Haesbaert, 2004, p. 138).

Quando falamos em “natureza” e “artifício”, principalmente nos territórios do pensamento e da prática artística, mas, também, no plano da vida em geral, falamos em “entendimentos parciais” e, necessariamente, incompletos destes termos (Deleuze; Guattari, 2004 [1972], p. 43), dos quais não conseguimos seguir o rasto uma vez que se encontram, sistematicamente, em trânsito, movendo-se, continuamente, de um território para o outro – da natureza para a ação humana, do seu lado de aparente artificialidade, de novo, de volta ao domínio da natureza. Esta retroalimentação leva-nos, precisamente, de encontro aos fenómenos de “desterritorialização” e “reterritorialização” que os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari cunharam a partir da noção de “território” em *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1* (2004 [1972]). Isto é, por um lado, – o movimento de transladação, de tirar o território a alguém ou o carácter territorial a algo; e, por outro lado, – a ação de voltar a instituí-lo num outro corpo ou significado: “não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo

tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte” (Deleuze cit. Haesbaert; Bruce, 2002, p. 7).

Segundo Guattari, “território é sinónimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma [...] é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos e cognitivos” (Guattari; Rolkin cit. Haesbaert & Bruce, 2002, p. 12) e, por conseguinte, diz respeito ao pensamento e ao desejo, este último, entendido como uma força criadora produtiva (Deleuze; Guattari cit. Haesbaert; Bruce, *Ibid.*, p. 14). Mas, a obra de arte comporta-se de uma outra maneira, operando como aquele elemento que não encaixa fixamente numa cadeia ou corrente de coisas, significados e acontecimentos, atuando, por excelência, como o elo de “desterritorialização” de processos, atividades e situações que lhe são exteriores, os quais absorve e apropria-se, “desterritorializando” aquilo que pertence a um “território” que não é o seu (sejam isso, por exemplo, objetos, coisas, significados ou agenciamentos), “reterritorializando-os” em si mesma e/ou através de si – rompendo categoricamente com esse binarismo existencial que nos empurra para um plano fixo e linear das coisas. E, na realidade, as coisas nunca são assim tão definidas e definitivas. Na maior parte dos casos, elas são marcadas por fluxos e situações móveis, “territórios impossíveis” de estancar onde uma mesma coisa é permeável, em momentos diversos, a uma série de “inputs” e “outputs” distintos que não fazem dela nem natural nem artificial, mas, se calhar, um misto dos dois ao mesmo tempo – uma operação móvel, permeável e mutante. Ora, isto pode ser visto até ao limite, onde a própria obra de arte pode transformar-se, ela mesma, numa “desterritorialização” de si própria, inscrevendo-se, pacífica ou violentamente, num outro território (neste caso, no conceito de “natureza”), obrigando-o a “reterritorializar-se” a partir da sua intervenção ou presença.

Aqui, a título de exemplo, poderíamos convocar a obra *A Floresta* (1978) do artista português Alberto Carneiro que, deflagrando uma ideia de corporalidade, de pulsão do corpo a partir da própria experiência (Olmo, 2001, p. 129), documenta o percurso ritualístico realizado pelo escultor por diversos ambientes naturais em comunhão com o seu corpo, como uma espécie de “catalisador espiritual” envolvido em diferentes ações meditativas de união entre si e a natureza (fig. 4).

Se, num primeiro momento, o corpo do artista e, por extensão de ideias, o objeto artístico – ação performática – é “desterritorializada” do atelier, galeria ou museu ao deslocar-se para o ambiente natural – floresta –; num segundo momento é também lá que se “reterritorializa”, ao inserir o seu corpo como um objeto estranho e efémero ao lugar, interferindo de forma direta com a sua significação. Mais tarde, a partir da captação desse percurso rigorosamente esquematizado, feito de passos, pausas e gestos ritualizados – 24 fotografias – o autor “desterritorializa” novamente a ação para o lugar da arte, “reterritorializando-a” sob um corpo

objetual que a devolve à cultura. E, neste sentido, a fotografia revela não só registo do trabalho do corpo sobre o espaço natural, propiciando a partilha da sua realização e o conhecimento dos seus postulados; mas, simultaneamente, surge como instância de mediação entre dois tempos e dois lugares: “o tempo singular e irrepetível da atividade que regista e o tempo e o lugar do espectador, diverso e plural, em que a natureza da arte se apropria já do tempo e do lugar outros em que o artista se confrontou com a natureza” (Fernandes, 2001, p. 106).

A partir da transmutação de fluidos naturais em conceito estético e vice-versa, o objeto artístico é, portanto, apresentado como a conceptualização do próprio trajeto (Silva, 2001, p. 27), numa relação íntima entre a ação e o instante da sua inscrição apropriativa e redefinidora do espaço e do momento, onde corpo e natureza apresentam-se e autodefinem-se reciprocamente, isto é, “desterritorializam-se” e “reterritorializam-se” enquanto instâncias mediúnicas da relação estética (Fernandes, 2001, p. 104-108).

Contudo, importa referir que as noções de “território”, “desterritorialização” e “reterritorialização” não são aqui tomados como a totalidade de um pensamento, mas, são antes, empregues para cartografar um modo de atuação da arte, composto por processos dialéticos entre camadas de sentido (“natureza” e “artifício”), revisões de mundos, afetos, negociações consigo e com o outro, agitações e “estados de território”, isto é, laços e “territorialidades” que se envolvem e contaminam, não exclusivamente em termos físicos e geográficos, mas, em sentidos que podem ser, também eles, subjetivos – formas de pensamento que articulam as noções de “ter” e de “pertencer”, flutuando entre as relações de “propriedade” e “apropriação”. E, nesse sentido, objeto ou ação artística podem modificar o modo como entendemos, experienciamos e interpretamos um conjunto específico de valores, características e significados de um sítio/lugar.

No primeiro caso, a obra de arte, sendo tudo e não sendo nada, liga-se com esse exterior do qual ela se alimenta para se construir. E, por isso, “desterritorializa” objetos, práticas e significados do seu uso convencional ou mesmo natural, para os inserir no seu corpo, “reterritorializando-os” em si (obra de arte) e a partir de si (obra de arte + contexto). No segundo caso, a obra de arte “desterritorializa-se” a si mesma, às suas práticas, ações/objetos e significados, inscrevendo-os num outro território que não é o seu (isto é, sai dos seus domínios – museus, galerias, etc.) e intervém, direta ou indiretamente, no espaço natural (i.e.: parques; matas; florestas), obrigando-o a “reterritorializar-se” – a transmutar-se num outro território, num outro contexto, marcado por novas relações entre os seus elementos, onde existe uma mudança ínfima ou substancial nas suas características, modos de poder ser experienciado ou percebido.



Figura 4: Alberto Carneiro, *A Floresta* (1978), detalhe, fotografias preto e branco e desenho sobre papel (24 elementos), Exposição “Modus Operandi: Obras da Coleção de Serralves” (2021), Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal; fotografia de Maria Regina Ramos

Nesta operação, “arte” e “natureza” não se opõem, mas, antes, extraem fluxos de/e a partir de si próprios, atuando como – “corpos sem órgãos”<sup>9</sup> – que vasculam nas suas características e definições inconclusivas, ou seja, a afirmação irreduzível à unidade (Deleuze; Guattari, 2004 [1972], p. 45). São objetos que se inserem, apenas, parcialmente nesses “territórios impossíveis” da definibilidade, uma vez que a sua identidade é composta por uma dialética de pedaços e de fragmentos de identidade e de contexto. Mas, por isso mesmo, não

<sup>9</sup> Prática desenvolvida por Gilles Deleuze que, geralmente, diz respeito à realidade mais profunda subjacente a um todo bem formado e organizado, construído a partir de partes inteiramente funcionais. Contudo, o termo também pode descrever a relação prática com o corpo literal, sólido e físico. Inicialmente desenvolvido em *Lógica do Sentido* (1969), este termo tornar-se-ia termo fundamental em *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1* (2004 [1972]) de Deleuze e Guattari, cujo significado, agora ampliado e sobrecarregado, apresentar-se-ia, de forma provocativa, para se referir a corpos literais até uma certa perspectiva de realidade de qualquer tipo.

são caixas fechadas ou vasos não-comunicantes, totalmente isolados do que os rodeia e com aquilo que interferem ou radiam. São bocados de “puzzles” diferentes, violentamente inseridos uns nos outros, sempre locais, contextuais e nunca específicos, com bordos discordantes, sempre forçados a imbricar-se nesta relação “inter” e “intra-territórios” – obra + contexto ou contexto + obra (*Id.*, *Ibid.*).

Ora, a prática artística reenquadra os fragmentos intermitentes desses outros “territórios”, inclusive, daqueles que pertencem ao domínio do “natural” e da “natureza” (i.e.: objetos; impressões colecionadas; formas de representação e intervenção, ou modificação do seu território, que estendem aquilo que entendemos deles e a partir deles, apresentando-se – como diria o escritor irlandês James Joyce – como formas de “re-embodiment”), onde determinadas características e significados se inscrevem num novo corpo – a obra de arte –, como “fluxos desterritorializados” (*Id.*, *Ibid.*, p. 46). Quando lançamos um olhar atento sobre muitos destes assuntos, falamos de um campo de investigação muito vasto que todos os dias parece remexer, negociar e ressignificar esta lógica de compreensão do mundo de processos naturais e ações construídas.

Sendo que, uma visão mais alargada poderia incluir, por exemplo, – noções de domesticação, implantação e transplantação em autores como Alan Sonfist (*Time Landscape*, 1965-1978), Meg Webster (*Glass Spiral*, 1990) e Olafur Eliasson (*The Mediated Motion*, 2001); – a efemeridade do gesto em Richard Long (*A Line Made by Walking*, 1967) e Hamish Fulton (*Sacred Magpie, Alberta* (1999); – a temporalidade e a percepção em James Turrell (*Roden Crater*, 1970-); – a erosão do natural em Robert Smithson (*Amarillo Ramp*, 1973); – processos naturais e entropia em Hans Haacke (*Grass Grows*, 1967-1969); – a percepção da natureza como fragmento em Jan Dibbets (*Land Sea Colours*, 2013); – a interseção entre natureza e tecnologia em Nan June Paik (*TV Garden*, 1974), Thomas Struth (*New Pictures from Paradise*, 1998-2007) e Miguel Palma (*Linha de Montagem*, 2011); – a natureza humanizada e cultivada em Lourdes Castro (*Sombras à volta de um centro*, 1980-1987) e Gabriela Albergaria (*Araucária Angustifolia*, 2008); – a ideia de expedição e arqueologia em Pedro Vaz (*Lugar*, 2015) e Fernando Lanhas (*Seixos pintados*, 1949-1952); – o ativismo ecológico e ambiental em Patricia Johanson (*Ellis Creek Water Recycling Facility*, 2001) e Anne-Katrin Spiess (*Trash Collection Projects*, 2000); – entre muitas outras propostas que, na sua pluralidade, atestam, precisamente, o modo como a arte se torna extensão, legítima ou ilegítima, daquilo que entendemos hoje por “natureza”, os seus processos multissensoriais, as suas formas cinestésicas e os seus modos de ser experienciada ou tornada experiência. E, por isso, a nosso ver, talvez estes processos de “desterritorialização” e “reterritorialização” surjam como modos de abertura ao novo e ao desconhecido, proporcionando novas vinculações que permitem conquistar e adquirir outras “territorialidades”.

## 04

### **Proto-mapeamentos: em busca de uma definibilidade futura (notas conclusivas)**

Hoje, é difícil falarmos sobre “natureza” ou “artifício”, uma vez que estes domínios partilham processos que, na sua conjuntura, são praticamente indissociáveis e impossíveis de separar. E, por conseguinte, o fundamento relacional que une o humano e a natureza é a influência recíproca que um exerce sobre o outro, ora como sujeito ora como termo/objeto: “somos os observadores da natureza, cuja capacidade de artifício nos separa do mundo natural, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, nos une a ele” (simbiótica e antagonicamente), numa mútua interdependência (Crowe, 1997 [1995] p. 20).

Nunca o ser humano construiu e transformou com tanta intensidade o mundo sobre a base do conhecimento e, neste sentido, aquilo que temos hoje é a soma de diversas visões da natureza observadas ao longo da história da humanidade, marcadas pelas relações sociais e culturais, e pelas transformações graduais sofridas no pensamento científico, artístico e tecnológico. A evolução da definição de “natureza” é a evolução do pensamento sobre a natureza, e tal conceção é formada por inúmeras significações e sentidos, pois o humano habita um “mundo de significados”. A esse respeito, podemos afirmar estar hoje diante de uma mudança de paradigmas de conceitos como – “natureza” – que, mais do que um retorno ingénuo à sua “condição original” ou à aceitação fácil do galopante desaparecimento da mesma, impelem o ser humano a fazer-se, invariavelmente, consciente do seu papel para a sua manutenção e reinvenção.

Imersos em algo, usualmente, referido como “crises ambientais”, resultantes do nosso sucesso em utilizar os recursos naturais para proliferar os nossos números e a nossa riqueza material (*Id., Ibid.*, p. 8), vivemos num contexto onde a “natureza” e a sua preservação urgente têm vindo a adquirir uma importância crescente nos calendários político, económico, social e ambiental, já não sendo possível descurar que a preservação do mundo natural está intimamente associada à manutenção da sanidade e sobrevivência da espécie humana, no sentido em que, em todos os domínios da atividade humana, desde os nossos gestos quotidianos mais insignificantes até à definição de regras que norteiam a atividade industrial ou a vida das cidades, por certo, tornou-se imprescindível salvaguardar a manutenção do equilíbrio ecológico. Ora, ampliar esta consciência ou exacerbar a sua implementação, ainda que sempre de uma forma aparente, tornou-se no objetivo e/ou agenda de muitas das propostas artísticas atuais que, se por um lado, concorrem para esse território ambíguo entre “natural” e “artificial”, por outro lado, contribuem para fomentar novos discursos e reflexões no contexto cada vez mais polinizado da Arte Atual. Embora o sentido desta reflexão não vise ou se restrinja à sugestão de atitudes preservacionistas, ecológicas e ativistas, todas elas assumem uma postura reativa face a essa rápida transformação da noção de “natureza”, apontando, por vezes,

até mesmo de forma paradoxal, para o facto de recair igualmente na ação humana, no recurso à tecnologia e à ciência, o auxílio para a sua própria preservação, mesmo que isso traga implícito – criar novas “territorialidades”.

Num mundo onde as inovações tecnológicas parecem cada vez mais afastar-nos da experiência direta com o mundo natural – mundo tátil –, conduzindo-nos, aparentemente, para uma experiência paralela e indulgente, produzida pela tecnologia do “ecrã”, que nos condiciona a ver a “natureza” (inclusive, a nós mesmos) como manipulada, desencarnada e absolutamente removida de qualquer contexto, a arte surge como uma resposta imediata ao ambiente físico e desafia-nos a entender melhor que a natureza é resiliente e pode fornecer uma fonte de reflexão, catarse e regeneração (Grande, 2004, p. XV). Neste sentido, muitas das práticas artísticas apresentam-se como uma extensão dessa ideia de natureza, mas, como sendo uma “outra” que não conheceríamos a menos que a tivéssemos experienciado, expandindo, invariavelmente, aquilo que entendemos por “natureza” ao nível do seu todo. E, no limite, podemos afirmar que o próprio humano é “natureza”: as suas ações remetem-nos primeiro para este, mas, logo de seguida, para uma natureza na qual ele mesmo está contido. Um exemplo desta visão, pode ser dado pelo recurso a uma simples imagem, seja ela fotográfica, pictórica ou fílmica. Por certo, uma imagem que é uma realidade toda ela estruturada por 0 e 1, ou por qualquer outra tradução eletrónica, mecânica ou manual do meio que nos envolve, pode atestar este argumento. Ela contribui, ativamente, para moldar ou distorcer o nosso entendimento da própria noção de “natureza”, sendo, ainda assim, um “simulacro” dela mesma. Ora, uma imagem desses universos longínquos – do cosmos –, não tem como não ser experienciada pelo ser humano de outra forma que não seja via a sua necessária “artificialização”, enquanto sua possibilidade de registo.

Mas, “natureza” não é só uma imagem, um som ou uma experiência fenomenológica e cinestésica. Ela é, sobretudo, sincrónica e diacronicamente, a junção de todas as imagens, de todos os sons, de todos os espaços e tempos. É o entendimento do não entendível, daquilo que resiste à conceptualização e, por isso, transcende e extravasa o humano. E, logo, a tentativa de produzir uma definição fechada é, somente um território impossível, um resquício desse “antropocentrismo” que colocara o ser humano no centro do universo, capaz de ordenar e de conhecer esse “caosmos” – utilizando um termo de Félix Guattari –, a partir da sua condição de grão ou de pequena formiga. A própria definição de “natureza” está ferida de morte, porque tudo aquilo que foi usado para a definir corresponde apenas à expressão – “uma agulha num palheiro”. Neste caso, um grande palheiro, onde o pensamento é apenas uma agulha. Até porque, para além das escolhas epistemológicas compreendidas ao longo do artigo, somos conscientes de que lentes centradas numa cosmovisão “colonial”, “decolonial” ou “pós-colonial”, bem como, formas de pensamento em torno de conceitos como “Antropoceno”, “Eco-criticismo” e “Ativista ambiental,” ou entendimentos morais e éticos em torno de questões como a

sustentabilidade, poderiam contribuir, de igual modo, para agregar novas perspetivas (em muitos casos até contraditórias) sobre a integralidade do binómio “humano-natureza”.

Ainda, assim, é um esforço digno, mas, incapaz de abraçar uma tamanha dimensão. Isto porque, falar de “natureza” sem a conhecer no seu todo, pressupõe um ato de pura adivinhação. Ou, por outras palavras, de pura incompreensão que só pode ser percebido pela necessidade humana em dominar, expressar e conter com as suas linguagens tudo aquilo que o rodeia sem se dar conta da imprecisão dos seus instrumentos – do seu próprio conhecimento. E a arte não pode fugir a essa condição por “defeito”. Sendo que, o objeto ou a ação artística permite, de alguma forma, ir colmatando essa lacuna, porque permite mapear, com todo o seu “artifício”, tamanha amplitude, acrescentando-lhe a idiossincrasia do olhar de quem vê, que faz dessa coisa a condição de “diferença”, onde quem vê distorce a coisa que é vista, a qual também existe enquanto “condição diferencial” (Didi-Huberman, 2005 [1992], p. 19-21). Com todos os seus processos de “desterritorialização” e “reterritorialização”, a obra de arte contribui para essa visão expandida do conceito de “natureza” e, por conseguinte, para mapear a mutabilidade dos seus fenómenos. Não a substitui, mas, entranha-se nos seus territórios físicos, simbólicos e conceptuais, falando a sua estranha língua. E, por isso mesmo, não sendo totalmente “artifício”, expressa, em toda a sua “artificialidade”, uma “natureza outra” insubstituível que se acresce a essa “natureza maior”, enquanto veicula parte de si.

Falar de natureza hoje, é falar de um campo de experiências ampliado – das suas ferramentas e tecnologias, dos seus acréscimos e das suas supressões –, que são veículos e extensões para a nossa mente e o nosso corpo, numa busca por mapear o limite do próprio incompreensível – o significado da noção de “natureza”. O papel da arte, mais do que estar ao serviço de uma busca pela definibilidade última desta conceção, entrega-se a esta, comungando dos seus espaços e lugares mais recônditos, intervindo ao nível das suas coisas mais elementares, mesclando-se nos seus processos de contínua mutabilidade, assumindo e dando forma às suas “cartografias cambiantes”. Se hoje ainda podemos falar de “natureza”, então falamos de um estado de coisas que afetam, mas, que simultaneamente, são afetadas pela ação humana e pelas suas práticas (arte), “re-afetando-as”, inexoravelmente, numa relação de “pseudo-equilíbrios” (Guattari, 2013 [1989], p. 10).

Num mundo tão profundamente “artificializado” e “virtualizado”, mas, felizmente, imerso na natureza, factual é que o interesse pelo mundo natural continua a prevalecer nas artes visuais atuais como um símbolo preponderante e heterogéneo da sua vitalidade que, se por um lado, carregam consigo a nostalgia da “natureza real”, por outro lado, assumem o “simulacro”<sup>10</sup> como parte importante da sua renovação. E, aí, onde reina o movimento de “desterritorialização” e “reterritorialização” da própria arte, vemos não só surgir o movimento

---

<sup>10</sup> Ver: Baudrillard, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. Obra original publicada em 1981.

que rasga, arrasta, distorce e mastiga o que é objeto de apropriação (“natureza”), mas, também, o seu contrário, isto é, um desdobrar-se em reproduções de novas terras, inseparáveis das estases (incapacidades de agir) que as interrompem, que as exasperam ou que as fazem andar à roda para, em algum momento, se “reterritorializarem” na experiência da obra de arte – uma “experiência vivencial outra” – tão natural quanto artificial, tão ficcional quanto verdadeira (Deleuze; Guattari, 2004 [1972], p. 136, 332).

Artistas como os mencionados anteriormente procuram reinventar e renegociar todos os dias, das mais variadas formas, essas fronteiras e definições mais enraizadas, contribuindo para “desconstruir” a sua aparente solidez ontológica e epistemológica, fazendo da prática o mecanismo para colapsar as barreiras que separam o “mecânico” do “orgânico”, o “natural” do “artificial”, o “humano” do “não-humano”. Perante as distopias do mundo atual, das suas visões e realizações “prometeicas” onde influem as suas tecnologias modernas e o papel, intrinsecamente, ambíguo (“contingencial”) das alterações causadas pela mão humana, é também a arte que permite “lavar” a face desse horizonte mais sombrio, fazendo – a partir das suas linguagens estéticas e poéticas – um exame crítico das nossas sociedades “tecnocêntricas”, trazendo à superfície todos esses layers de manipulação e fusão heurística de um mundo cada vez mais “hibridizado” e “artealizado”<sup>11</sup> pela nossa influência sobre ele.

Embora a arte não subscreva, no essencial, essa assimetria ontológica e epistemológica entre os termos “natureza” e “artifício” perfila-se, à luz das suas práticas, como um elemento determinante para uma possível resolução de dois mundos profundamente antagônicos e, invariavelmente, complementares. Experimentar “natureza” num objeto artificial ou num ambiente profundamente domesticado talvez possa levantar algumas perguntas e futuras respostas para a definibilidade desses “territórios impossíveis”, numa natureza conquistada e, ao mesmo tempo, impossível de conquistar. Na nossa opinião, é precisamente a arte que levanta o véu das formas mais “infralevés” de diálogo e conflito entre o “artifício” da mão humana e as forças de produção da “natureza”, as suas “hiper-mutações” que colocam o ser humano, ontologicamente – como dissera em algum lugar o filósofo espanhol Ortega y Gasset – “dentro” e “fora de si” ao mesmo tempo (Ortega y Gasset cit. Martins, 2012, p. 178). E, neste sentido, o ser humano apresenta-se como uma “natureza segunda” (pensamento) que aniquilou a sua própria “natureza primeira”, conquistando o seu lugar “na/e” de ser natureza, em toda a sua autonomia criadora.

\* \* \*

---

<sup>11</sup> “Artealização” é uma expressão emprestada do filósofo francês Michel Montaigne, desenvolvida pelo filósofo e escritor francês Alain Roger, que defende que a paisagem é “natureza pensada”, é um produto da arte, é “natureza artealizada” e, neste sentido, a percepção estética da natureza é sempre mediada por uma operação artística. Ver: Roger, Alain. *Nus et Paysages. Essai sur la fonction de l'art*. Paris: Aubier, 2001.

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

## Referências

- ARENDR, Hannah. *The Human Condition*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 1958.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d’Água, 1991. Obra original publicada em 1981.
- BEAUDE, Joseph. Apresentação. In: Lenoble, Robert A. *História da Ideia de Natureza*. Tradução: T. L. Pérez. Lisboa: Edições 70, 2002. p. 11-24. Obra original publicada em 1969.
- CARLSON, Allen. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London; New York: Routledge, 2000.
- CARVALHO, Marcos. *O que é Natureza?* 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003. Obra original publicada em 1991.
- CASTRO, Laura. *Antes e Depois da Paisagem*. @pha.Boletim, APHA - Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, v. 3, p. 1-19, 28 jun. 2006. Tema da edição: A Paisagem. Disponível em: <https://apha.pt/wp-content/uploads/boletim3/LauraCastro.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2022.
- CASTRO, Laura. *Exposições de Arte Contemporânea na Paisagem: Antecedentes, Problemáticas e Práticas*. Tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal, 2010.
- COLLINGWOOD, Robin George. *Ciência e Filosofia: A Ideia de Natureza*. Tradução: F. Montenegro. Lisboa: Editorial Presença, 1986. Obra original publicada em 1945.
- CROWE, Norman. *Nature and the idea of a man-made world: An investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1997. Obra original publicada em 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Tradução: J. M. Varela e M. M. Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. Obra original publicada em 1972.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: P. Neves. São Paulo: Editora 34, 2005. Obra original publicada em 1992.
- DORFLES, Gillo. *Artifício e Natura*. Milano: Skira, 2003. Obra original publicada em 1968.
- EAGLETON, Terry. *A Ideia de Cultura*. Tradução: S. Rodrigues. Lisboa: Temas e Debates, 2003. Obra original publicada em 2000.
- FERNANDES, João. Alberto Carneiro: a evidência da natureza na construção da relação humana com o mundo. In: PEREIRA, Cecília (coord.), *Alberto Carneiro* (p. 104-109). Santiago de Compostela, A Coruña: CGAC – Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001.
- FORTES, Hugo. Interações entre Natureza e Ciência na Arte Contemporânea. *Art & Sensorium – Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da Unespar/Embap*, v. 1, n. 2, p. 79-96, dez. 2014. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/292>. Acesso em: 24 fev. 2022.
- FORTES, Hugo. Transversalidades entre Arte e Ciência nas Imagens da Natureza Contemporânea. *ANPAP, 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Transversalidades nas Artes Visuais*, p. 538-550, 2009. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/hugo\\_fernando\\_salinas\\_fortes\\_jr.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/hugo_fernando_salinas_fortes_jr.pdf). Acesso em: 24 fev. 2022.

- GONÇALVES, Márcia. *Filosofia da Natureza*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- GRANDE, John K. *Art Nature Dialogues: Interviews with environmental artists*. New York: State University of New York Press, 2004.
- GUATTARI, Félix. *Schizoanalytic Cartographies*. Tradução: A. Goffey. London; New York: Bloomsbury, 2013. Obra original publicada em 1989.
- HAESBAERT, Rogério. *O Mito da Desterritorialização: Do “Fim dos Territórios” à Multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFF*, v. 4, n. 7, p. 7-22, 2002. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13419/8619>. Acesso em: 24 fev. 2022.
- JULIA, Didier. *Dicionário Temático Larousse: Filosofia*. Tradução: M. Moiteiro. Lisboa: Círculo de Leitores, 2002.
- KESSELRING, Thomas. O conceito de natureza na história do pensamento ocidental. *Episteme*, Porto Alegre, n. 11, p. 153-172, jul./dez. 2000.
- LENOBLE, Robert. *História da Ideia de Natureza*. Tradução: T. L. Pérez. Lisboa: Edições 70, 2002. Obra original publicada em 1969.
- MARTINS, Hermínio. *Experimentum Humanum: Civilização Tecnológica e Condição Humana*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza: Curso do Collège de France*. Tradução: A. Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Obra original publicada em 1995.
- OLMO, Santiago B. Alberto Carneiro: a natureza como vivência. In: PEREIRA, Cecília (coord.). *Alberto Carneiro* Santiago de Compostela, A Coruña: CGAC – Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001. p. 126-133.
- ROSSET, Clément. *La Anti-Natureza: Elementos para una filosofía trágica*. Tradução: F. C. Serraller. Madrid: Taurus Ediciones, 1974. Obra original publicada em 1973.
- SILVA, Raquel Henriques. Alberto Carneiro: os corpos da escultura. In: PEREIRA, Cecília (coord.), *Alberto Carneiro*. Santiago de Compostela, A Coruña: CGAC – Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001. p. 24-31.
- VOGEL, Steven. *Thinking like a Mall: Environmental Philosophy after the End of Nature*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, 2015.
- WANNER, Maria C. A. *Paisagens Sígnicas: Uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- WHITEHEAD, Alfred North. *O Conceito de Natureza*. Tradução: J. B. Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1994. Obra original publicada em 1920.