REVISTAVISUAIS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

Da natureza à arte. Uma poética da criação.

Susana Piteira

Portugal. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto / I2ADS; Centro de Investigação em Belas Artes -Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa; Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória -Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
suspiteira@gmail.com

Da natureza à arte. Uma poética da criação.

Resumo

A natureza e a matéria dela extraída potenciaram a imaginação formal e a imaginação material do homem. Estas duas entidades fundacionais da acção artística conduzem àquilo a que se pode chamar uma poética da criação (Bachelard, 1942)¹. Dele decorrem em boa parte, os conceitos de paisagem e a história da sua metamorfose. Ou, se quisermos, o problema constante do artifício *versus* a natureza. Ou, ainda, o problema de dar forma a um corpo ou, de como a imagem da sua representação se priorizou relativamente a ele, na cultura actual e, na arte em particular. O tacto, conseguido pela materialidade da escultura é o que permite a esta distinguir-se da imaterialidade da cultura actual, oferecendo-nos um porto de abrigo face à indiscernibilidade do mundo virtual. Neste contexto e através do meu trabalho escultórico, verificar-se-á como a problemática da *Paisagem em Metamorfose: Declínio e Reedificação do Natural na Arte actual* se inscreve nas questões em cima enunciadas.

Palavras-chave

Natureza, artifício, paisagem, escultura, arte.

De la naturaleza al arte. Una poética de la creación.

Resumen

La naturaleza y el material extraído de ella realzaban la imaginación formal y la imaginación material del hombre. Estas dos entidades fundacionales de la acción artística conducen a lo que se puede llamar una poética de la creación (Bachelard, 1942). Gran parte de ella deriva de los conceptos de paisaje y la historia de su metamorfosis. O, si queremos, el constante problema del artificio *versus* la naturaleza. O, aún así, el problema de dar forma a un cuerpo o cómo se priorizaba la imagen de su representación en relación con él, en la cultura actual y en el arte en particular. El toque, logrado por la materialidad de la escultura, es lo que le permite distinguirse de la inmaterialidad de la cultura actual, ofreciéndonos un refugio frente a la indiscernibilidad del mundo virtual. En este contexto y a través de mi trabajo escultórico, se verá cómo el tema de Paisaje en metamorfosis: decadencia y reconstrucción de lo natural en el arte actual se inscribe en las preguntas antes mencionadas.

Palabras clave

Naturaleza, artificio, paisaje, escultura, arte.

From nature to art. A poetics of creation.

Abstract

The nature and matter extracted from it enhance the formal imagination and the imagination of man. These two fundamental entities of artistic action lead to a use that can cause a creation poetics (Bachelard, 1942). From it derives the concepts of landscape and the history of its metamorphosis. Or, if we like, the constant problem of artifice *versus* nature. Or, yet, the problem of shaping a body and, as an image of its representation, was prioritized over it, in the current culture, in particular, in art. The touch, achieved by the materiality of the sculpture, is what allows us to establish this distinction between the immateriality of real culture and the offer of a haven in the face of the indiscernibility of the virtual world. In this context and through my sculptural work, it is verified as a problem of Landscape in Metamorphosis: Decline and Rebuilding of Natural in Real Art, subscribe to the questions mentioned above.

Keywords

Nature, artifice, landscape, sculpture, art.

Enquadramento temático

I believe that a philosophic doctrine of imagination must, above all, study the relationship between material and formal causality.

Gaston Bachelard

Este artigo parte da convicção de que a prática artística promove um olhar específico sobre a teoria da arte na sua relação com a praxis, resultando num corpo teórico distinto dos demais que abordam as artes. O facto de o autor estar dentro do processo de trabalho retira-lhe naturalmente distância para aferir um número significativo de questões. Porém, é esse mesmo facto, que lhe permite percepcionar outras tantas questões que escapam à análise dos teóricos, por desconhecerem o *modus operandi* na intimidade das artes e as suas consequentes implicações na expressão final dos trabalhos, sejam materiais ou imateriais. Assim, o estímulo à abordagem do tema que se propõe para este número da Revista Visuais, parte de um projecto de escultura de minha autoria, “Terra Fica”, de 2014/2015, que trabalha de modo intenso e intricado a temática em causa: *Paisagem em Metamorfose: transitoriedade e paradigma das relações humanas com o território*.

O contexto teórico em questão sintetiza a longa e constante acção através da qual o homem criou mitos sobre a natureza. Não que o tenha feito apenas com a arte. Contudo, é com ela que revela, materializa e efabula sobre o natural, afrontando-se à sua própria condição animal. Numa acção milenar expressa de diferentes formas, não só no tempo como nas distintas geografias, a relação com o natural, não deixa, pelo menos por agora², de ocupar um lugar central na actualidade da vida dos seres humanos. Por outro lado, falar de paisagem é consentir a natureza artificializada, que resulta de um olhar cultural, a tal efabulação. E, paisagem em metamorfose, referir-se-á à responsabilidade da arte no processo de criação da paisagem e das suas diferentes expressões temporais e geográficas, que implicam necessariamente um determinado olhar cultural. E ainda, paisagem em metamorfose é, também, aquilo que os homens

fazem no/com o território, a sua acção directa sobre ele, e consequentemente com a natureza. Paisagem em metamorfose é, por último, uma expressão da cultura, em particular da cultura das artes, em dissolução a caminho de outra coisa ainda não totalmente consciencializada por nós.

Alain Roger reitera que as nossas paisagens são invenções culturais que podemos fechar e analisar (2008: 68) e que existem duas formas de transformar um território em paisagem, de o artificializar: uma *in situ* e a outra *in visu* (Idem). *In situ* temos, por exemplo, a arte milenar dos jardins ou dos parques e, nos nossos dias, a land art. *In visu* o olhar colectivo, no qual operam modelos de visão, pintura incluída, naturalmente. Portanto, entre um território e uma paisagem está toda a mediação da arte (Ibidem).

A cultura paisagista ocidental fundou essa mediação artística que, de forma muito particular, se exerceu durante o Renascimento e o Iluminismo. Como sabemos, foi com a pintura flamenga que se iniciou a produção de paisagem ocidental, a partir do momento em que a *vedutta* interior do quadro o abre ao exterior (Roger, 2008:71). Então, “La ventana es, efectivamente, el marco que, al aislar al país en el cuadro, lo convierte en paisaje” (Idem). E, com esta janela enquanto moldura que define o fragmento de natureza a fixar (um dado território), laicizam-se também, os elementos naturais (pedras, árvores,...) que compõem a paisagem, organizados agora pela profundidade da perspectiva óptica na pintura. Durante dois séculos é este o olhar que transforma *un país*³, *um território* numa miniatura, que representa o espaço real na pintura. É este olhar, que através do signo da arte, exerce o seu poder de criar imagens sobre a natureza, perdurando até hoje, ainda que o seu foco temático ou o médium, ou ambos, ou ainda o contexto cultural se alterem. De fora, fica por agora, o virtual.

Se os viajantes durante todo o Século XVIII viram a montanha como um *país horrible*, como qualquer outro local natural não dominado pelo homem, os escritores e artistas do Iluminismo, como Rousseau vão encontrar nela o *sublime horror*. Porém, é na segunda metade do Século XIX, que com os fotógrafos, a montanha conquista definitivamente a sua “segunda y verdadera invención de la alta montañã”(Roger, 2008: 73). Desta invenção, que através da fotografia faz a montanha ver-se como nunca se tinha visto antes, descende o postal ilustrado que incorpora o formato

rectangular da janela. Como nos mostra uma vez mais Roger “Es significativo que la primera fotografia de la história fuese un paisaje visto desde una ventana, aquella ventana que dio origen al paisaje occidental” (Idem). Ao criar a paisagem o homem criou uma figura privilegiada da natureza com poder para aliar diferenças, juntar contrários, tornar sensível a unidade do mundo; a sua contemplação incita à paz da alma e à sua elevação” (Ibidem).

O Século XX anunciou a morte para a paisagem de igual modo que para a pintura. Contudo, tanto uma como outra destas disciplinas não pararam de se reinventar, até hoje. Na realidade, ambas continuam no epicentro do primado da imagem enquanto fenómeno. Já não é apenas o referente que muda na produção da paisagem, são os meios e os suportes e, de modo muito especial, o impacto da tecnologia, com o virtual a impor-se. O espaço fixado anteriormente pela imagem num dado momento, permite agora uma multiplicidade de formas de paisagem, seja em modos de ver, produzir, ou vivenciar a paisagem. E, o homem, também agora dentro da paisagem, reclama uma relação já não pictórica, ou apenas pictórica, mas sinestésica.

O artefacto paisagem atingiu assim, por ventura, a sua saturação na cultura que o ajudou a definir, dilatando-se para “Un paisaje de no lugares, de tipologías espaciales completamente nuevas caracterizadas por la indefinición, por “los espacios entre”, por “los subterritorios” que reclaman el derecho a abandonar el limbo” (Nogué, 2008 :166). Contudo, este artefacto, decorrente de uma *máquina teórica* (“o pensar a paisagem”) (Cauquelin, 2013:29), caracteriza um “sistema ou uma grande narrativa que produz sempre um resto [sendo] que o resto está longe de permanecer inactivo (Cauquelin, 2013: 30). E, é este *resto* a que se refere Anne Cauquelin, aquele com o qual nos debatemos de momento. Se o primado da imagem imperou desde a invenção da paisagem, hoje é o virtual que se impõe como extensão dessa criação. O fenómeno da extensibilidade da invenção invadiu “completamente os espaços da vida em comum.....tornando-se um nome comum para qualificar qualquer visão mais alargada, em qualquer domínio: fala-se de paisagens audiovisuais como se fala, por exemplo, de “parque automóvel”. Acontece o mesmo com o virtual que primeiro dizia respeito ao estrito território da cibernética para depois se estender, perdendo a sua precisão, ao

conjunto das actividades humanas. *Virtual* tende, assim, a substituir “possível”, quando não “imaginário”, “fictício” ou “irreal”.

Portanto, duas invenções distantes no tempo, cada uma em ruptura com aquilo que a precede, ambas fruto de técnicas longamente amadurecidas e cientificamente elaboradas por um conjunto de investigadores – o que as une, mas não exclui o facto de se tratar de modos e mundos diferentes. (Cauquelin, 2013: 20)

Então, enquanto a imagem paisagista é espacial, fundamentada no dispositivo perspectiva que permite representar numa superfície de duas dimensões (papel, tela, parede, etc.) uma profundidade de plano, uma terceira dimensão, a imagem virtual é anóptica, uma vez que anula esta terceira dimensão da profundidade paisagista. Dando lugar à opacidade dos códigos algorítmicos informáticos, nos quais se encontra agora alojada e, através de cujas “pregas dos fluxos de comunicação” (Cauquelin, 2013: 22), a sua percepção é invisível, já que aquilo que vemos do ciberespaço é plano. Portanto, o virtual desfez “o nó do espaço e do tempo” (Cauquelin, 2013: 23) instaurando um tempo abstracto, respondendo àquilo a se chama tempo real, sobrepondo-se à ordem sensível do tempo paisagístico alicerçado na associação da arte e da ciência, em que a natureza se quer imortal e as narrativas sobre si, se submetem ao tempo que tudo coloca *em perspectiva* (Cauquelin, 2013: 21).

No contexto teórico em que se desenvolve o presente texto, percebemos que tanto o pensamento paisagem como o processo virtual para a representar, se encontram ainda em aberto, funcionando em paralelo. E, que tal circunstância, encontra ressonâncias nas artes. Se pensarmos que a pintura depois de declarada morta se tem reinventado constantemente o que acontece com os restantes processos artísticos vinculados a outras disciplinas? Como escultora pergunto-me naturalmente qual a relação da paisagem com a escultura e de como se poderá reedificar o natural na arte, averiguando a *transitoriedade e paradigma das relações humanas com o território*, especificamente no campo artístico da tridimensionalidade. Uma abordagem analítica ao projecto Terra Fica, tentará aclarar algumas dimensões desta problemática.

A encomenda

Terra-Fica⁴ é um projecto de escultura desenvolvido a partir do *Genius Locci* de uma horta centenária, murada, situada no topo de uma colina, numa herdade do Alto Alentejo, com cerca de 120 hectares. A encomenda do projecto contemplava a intervenção deste espaço no qual se devia instalar um elemento de escultura talhada em mármore proveniente do Anticlinal de Estremoz. O programa da encomenda, inseria-se num programa mais amplo de arquitectura, que pretendia transformar o espaço da horta, definido por um muro orgânico, construído a partir das modelações naturais do terreno, num espaço de lazer multifuncional, de um hotel rural e, no qual, a água fosse um elemento estruturante. Esta intervenção assumia-se ainda como o tema a partir do qual se desenvolveria o projecto deste hotel, associado à produção agrícola, centrada na exploração da azeitona e produção de azeite.

Figura 1 - levantamento de parte da Herdade das Freiras mostrando o núcleo principal da propriedade. Documento cedido pelos proprietários.

Genius Locci

A primeira questão que se colocou para iniciar o trabalho foi de ordem ética. Como aceitar, enquanto escultora, transformar este sitio fértil, que havia sido melhorado ao longo de séculos como horta, em espaço de lazer, alterando definitivamente a sua vocação? Porém, a alteração do seu destino estava determinada previamente pelos seus proprietários. Deste modo, tratei de ler o lugar com muito rigor, tentando captar todas as informações que este me pudesse dar para começar a definir o programa conceptual da futura intervenção. Como escultora, comecei por dar atenção às matérias que construíam o lugar, a herdade: terra, cal, pedras, algumas laranjeiras e limoeiros, oliveiras, uma roseira, vestígios da horta, abundância de água num antigo tanque de lavar a roupa, um terreno muito acidentado, com várias colinas e uma paisagem soberba que alcança os castelos de Estremoz e Évora Monte, encenados pelo azul do Céu e o relevo da terra, e a Serra de Ossa. Por último, a luz forte e vibrante, que se altera ao longo dos dias e das estações do ano, o vento por vezes desabrigado e ruidoso e a intermitência entre o muito calor e o muito frio, ambos secos. A horta enquanto fragmento de paisagem e a paisagem de escala territorial em que se insere, definia-se pelo sumatório destes elementos e matérias naturais ao quais se acrescentavam os elementos arquitectónicos preexistentes, que se articulavam entre si, podendo, eventualmente, contar histórias.

Figura 2 - Interior da horta. Imagens da autora, 2014 (montagem)

Figura 3 - Interior da horta. Imagem da autora, 2014 (montagem)

Figura 4 - Pormenor do muro visto do interior da horta mostrando o enrocamento sobre afloramentos de granito. Imagem da autora, 2014

Portanto, a análise do *lugar*, embora filtrada pelo olhar da escultora, começa por partir de um conceito geográfico que implica várias dos seus componentes e, de cuja associação, emerge o território assimilado como paisagem. Também tem em conta que a geografia se preocupa com os factos do lugar, por estes serem os mesmos que os seus, permitindo que sejam avaliados de acordo com cada sítio e, de que a geografia se preocupa ainda, “com a associação de elementos que dão carácter a um lugar específico” (Castel-Branco APUD James 2017: 33)⁵. Então, este lugar, a horta, é “um subconjunto do conjunto de lugares que formam a paisagem” (Idem) em seu redor; a paisagem que caracteriza a Herdade e a paisagem na qual esta se enquadra. Sabemos que a relação dos humanos com os lugares reside na sua relação biunívoca. Os lugares são uma sumula da natureza preexistente com as construções que os homens aí desenvolvem a que se soma a sua permanência, pois o lugar só é instaurado quando é vivenciado no tempo.

Relativamente à horta em questão, podemos dizer que se tratou de um lugar agrícola construído pela acção humana que nele cultivou durante séculos, significando o seu sustento, ou parte dele. O facto de ser um espaço murado manifesta o cuidado em defender as suas culturas contra forças exteriores, afirmando o seu território. Neste caso, o lugar, teve um significado na experiência de quem o cultivou, de quem o vivenciou. Os factores geográficos conjugados com os factores de humanização deste espaço, enunciaram as premissas para elaborar o projecto conceptual e formal de reinterpretação da horta. Os restantes elementos arquitectónicos contribuíram para reforçar o carácter rural da Herdade no seu todo, com instalações para animais, caseiros, casa do proprietário e lagar de azeite. Este último elemento arquitectónico é significativo no conjunto das construções pois a Herdade das Freiras terá surgido em 1830 como uma das mais significativas produtoras de azeite da Região de Estremoz. Ora o enunciado conceptual e a sua correspondente proposta formal, havia de expressar ainda, o programa que desejavam os encomendadores. Avaliando todos os parâmetros a trabalhar na proposta final de intervenção do espaço, o *Genius Loci* foi o factor que deu início à concepção do projecto ao qual se associou o programa dos encomendadores.

Figura 5 - Elementos arquitectónicos, vista de tanque de lavar e casa de caseiros.

Imagem da autora, 2014 (esquerda)

Figura 6 - Elementos arquitectónicos, vista de tanque de lavar e com chafariz, Imagem da autora, 2014 (direcita)

O Projecto

A partir das premissas enunciadas em cima era claro que o projecto se devia desenvolver em, pelo menos, duas dimensões de trabalho relativamente aos processos artísticos: o escultórico que se fundamenta na tradição ontológica da escultura e a via da construção que deriva da evolução da grelha de matriz estrutural criada por Rosalind Krauss (1981), que conceptualizou novos tipos de escultura e as suas afiliações abertas por Robert Smithson e outros artistas da sua geração. A escultura em pedra mármore, contendo água que corresse através dos seus 40 metros lineares, de modo a produzir algum som, foi concebida para ser realizada de acordo com o processo tradicional da escultura em pedra, usando o talhe directo para a modelar, partindo de uma maquete à escala 1/10. O elemento escultórico é constituído

formalmente por dois elementos. O trabalho de intervenção do espaço, seguiu o processo projectual, próximo do processo de arquitectura ou de arquitectura paisagista, ao qual recorre actualmente, por vezes, o campo escultórico. As duas metodologias processuais ancoradas no conceito de lugar obrigaram à intersecção de diferentes disciplinas a trabalhar, colocando a questão sobre qual *a persona* da escultura neste trabalho. Esses campos disciplinares indicavam um trabalho de escultura que contemplava diferentes dimensões, como a de escala, a de diversas abordagens processuais e materiais e de como estas se deviam articular, encontrando uma síntese que respondesse aos objectivos do projecto.

O programa da encomenda orientava-se sob o projecto de arquitectura destinado a turismo, tendo como vocação o lazer. O espaço a conceber deveria conter uma zona com piscina circular de grande dimensão e uma outra zona para refeições, sendo o muro que o delimita elemento definidor do enquadramento do projecto pretendido. Deste modo, a intervenção escultória deverá reforçar a horizontalidade do muro, que lhe serve de plano de fundo nas suas maiores dimensões, concentrando a percepção do espaço por contraponto à dispersão visual motivada pela imensidão que caracteriza a paisagem extramuros, que se apresenta a 360º.

O elemento escultórico em pedra, possui grande presença física, destacando-a relativamente ao espaço, permitindo a sua descoberta de diferentes pontos de vista, dos quais se destaca a vista de baixo, a partir da zona da piscina, procurando nuances plásticas, acentuadas e/ou modeladas pelas alterações lumínicas ao longo do dia e ao longo das estações do ano.

Diversas matérias inertes, como a cal, a pedra e a terra combinam-se com algumas matérias vegetais⁶, acentuando o espírito deste lugar e recuperando na sua reinterpretação as matérias tradicionais da construção e das hortas alentejanas. O pavimento em xisto colocado a cutelo⁷ em redor da piscina, modelando o pavimento, e em placas irregulares, no restante espaço; a calçada em mármore na zona destinada a refeições debaixo das laranjeiras e limoeiros e a grande escultura; um roseiral⁸; uma sebe de loureiros, a cal no muro da cerca; água.

Figura 7 - Piscina com modelação de solo com pavimento de xisto a cutelo e laje irregular. Imagem da autora, 2014 (esquerda)

Figura 8 - Pavimento coberto a laje de xisto (pormenor) com fragmento de escultura em pedra. Imagem da autora, 2014

Figura 9 - Vista de piscina com muro ao fundo, modelação de pavimento com laje de xisto e xisto a cutelo. Imagem da autora, 2014

A escultura realizada em pedra mármore da Alagoa (EFA)⁹, alonga-se de forma descentrada no espaço amplo da cerca da horta (3 200 m²) acompanhando a sua pendente, por vezes expressiva, dialogando com a restante concepção de intervenção/refuncionalização desta antiga horta murada. A escultura contém água e permite que esta corra no seu interior, de modo a causar dinâmica ao espaço no qual se insere,

através do som, promovendo também, uma abordagem de contacto pelo fruidor, que poderá recorrer ao sentido do tacto, mexendo na água e tocando nas superfícies da pedra amaciada. É uma peça que se desenvolve na horizontal, ocupando cerca de 37 m de comprimento, 5 m de largura e 1 m de altura (dimensões máximas). A dimensão linear do seu comprimento é de 40 m.

Figura 10 - Maquete do espaço com implantação da escultura em pedra.
À esquerda a piscina ao fundo zona de refeições e hotel. Imagem da autora, 2014

Conclusão

Verificamos com o exemplo de Terra-Fica como os modelos tradicionais da escultura se fundem-se com modelos de trabalho associados aos processos e às práticas artísticas tridimensionais. Do objecto ao projecto de espaço, atravessando um conjunto significativo de processos de trabalho e metodologias, convocando ou imiscuindo-se no âmbito de trabalho de outras áreas disciplinares, da escala da mão à escala que o nosso olhar já não consegue perceber, a escultura ou o âmbito do

escultórico ou mesmo “o enorme campo que não tem nome”, como lhe chama Delfim Sardo (Sardo, 2017), mantém-se, talvez como nunca, activa. Exercitando-se entre a sua génese e a experiência de uma tridimensionalidade ecléctica, ora parecendo raptar o espaço à arquitectura, como afirma Javier Maderuelo, seguindo algumas metodologias próprias desta disciplina, ou imiscuindo-se naquilo que parece ser a especificidade de actuação dos arquitectos paisagistas criando esculturas que são jardins, como acaba por ser o presente projecto. A este respeito Weiss pensa que “a escultura no campo expandido e o Genius Loci” confirmariam as relações que a escultura contemporânea assumiu com a arquitectura de paisagem (1998). Para este autor o jardim é uma arte total, *Gesamtkunstwerk* (Weiss, 1998, 112), o que julgo se aplica á proposta final do projecto.

Penso também que este trabalho constitui um caso estudo no que se refere às práticas contemporâneas artísticas relacionadas com os significados da escultura, da paisagem, da natureza e dos jardins, problematizando e questionando as metodologias de intervenção e os fenómenos de globalização estética sobre o território rural, assim como os processos necessários à prática de intervenções neste contexto. Expressa ainda *o complexo*, tematizado contemporaneamente pela noção de sinestesia¹⁰. A matéria é então uma via que se cruza com a tridimensionalidade, não nega a dimensão gestáltica, nem por ventura alguma aparente mimésis. Ela é também aqui um elemento de vínculo ao território e ao lugar.

Voltando à questão da imagem enquanto *pensar a paisagem* e da imagem virtual anópitca, as “duas invenções distantes no tempo, cada uma em ruptura com aquilo que a precede” que Cauquelin (2013: 20) tão bem equaciona, voltamos à questão inicial do tempo. Estas duas invenções e as rupturas que provocaram mostram como os conceitos são vulneráveis aos tempos e às *invenções* e que a natureza continua por isso a prevalecer sobre a paisagem. A paisagem impôs-se ao natural com a sua potente *máquina de pensar paisagem* metamorfoseando-se até à sua diluição na arte actual como também afirma Nogué (2008 :166). Por isso, a arte actual debruça-se hoje de forma particular na natureza e no território permitindo as suas reedificações. Por agora, este debruçar convoca o foco nas práticas híbridas da arte e na activação dos

vários sentidos do público, em simultâneo. Ainda nos encontramos na luta por dominar a Terra para nela podermos habitar. Veremos até quando!

Figura 11 -Vista de parte superior da escultura em pedra. Imagem da autora 2014

Figura 12 - Vista da escultura, do espaço e da piscina. Imagem da autora, 2014

Figura 13- Maquete do projecto de remodelação da Horta à escala 1/100.
Imagem da autora, 2014

Figura 14 - Planta da proposta de intervenção na Horta.

Referências

- BACHELARD, Gaston (2012). *Imagination and Matter* // 1942. In **KASTNER**, Jeffrey (2012). **Nature**. Inglaterra, Londres: WhitChapel/ Documents of contemporary art.
- CAUQUELIN, A. (2013). Paisagem e virtual, dois mundos separados. In **Paisagem e Património**. Portugal, Porto: Dafne Editora / CHAIA. PP 19-31.
- CASTEL-BRANCO, C. (2017). **A Índia nos Jardins Portugueses**. Portugal, Lisboa:
- KRAUSS, R. (1981). **Passages in Modern Sculpture**. USA, Cambridge: The MIT Press.
- MADERUELO, J. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Mondadori.
- WEISS, A. (1998). **Unnatural horizons: paradox and contradiction in landscape architecture**. USA, New York: Princeton Architectural Press.
- ROGER, A. (2008). Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos. In **El paisaje en la cultura contemporánea**. Espanha, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S. L.. p. 67-85.
- SARDO, D. (2017). **O Exercício Experimental da Liberdade**. Portugal, Lisboa: Orfeu Negro.

Notas

¹ Bachelard G. (2012), *Imagination and Matter*. In *Nature*. Documents of Contemporary Art. UK/USA, London/Cambridge: Whitechapel Gallery /The MIT Press.

² A este propósito ver PÉRES, H.J. (2004) **La naturaleza en el arte posmoderno**. Espanha, Madrid: Ediciones AKAL, S. A.

³ *Pais* significa porção de território, o espaço delimitado pela janela pictórica, que se pensa derivar da palavra paisagem e neerlandês – landschap, aparecida no século XV.

⁴ O Nome Terra Fica foi atribuído pelos encomendadores ao projecto aquando da sua encomenda.

⁵ O texto deste parágrafo decorre das várias referências que fundamentam a teoria em desenvolvimento de Cristina Castel-Branco sobre a contribuição da geografia na análise do jardim como lugar.

⁶ Loureiros, citrinos e roseiras.

⁷ Modo tradicional de aplicação do xisto na elaboração de pavimentos com desníveis acentuados modelando-os e atenuando assim os acidentes físicos .

⁸ Propunha-se a propagação da roseira existente na propriedade como forma de acentuar a memória desta herdade.

⁹ Sigla da empresa que comercializa a este tipo de pedra mármore.