



## Tese de Mestrado em Artes Plásticas

A Representação da Efemeridade e da Fragilidade do Corpo  
e da Vida Vegetal nas Práticas Artísticas.

---

Sara de Vasconcelos Esteves Pinho da Cruz

3190922

Dissertação orientada  
pelos Prof. Nuno Faria e Prof. Célia Bragança

Instituto Politécnico de Leiria | Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha  
Caldas da Rainha, 2022



“A Representação da Efemeridade e da Fragilidade do Corpo  
e da Vida Vegetal nas Práticas Artísticas”

---

Sara de Vasconcelos Esteves Pinho da Cruz

3190922

## Resumo

A minha investigação consiste na relação entre a vida vegetal e o meu corpo, no seu percurso de representação nas práticas artísticas. A investigação desenvolve-se em torno do meu interesse pela condição frágil e efémera encontrada no meu corpo e na vida vegetal, assim como a análise sobre a representação das plantas no campo da Arte e a sua relação com o corpo feminino, ou seja, um percurso da representação da vida vegetal nas práticas artísticas. Para adicionar, a investigação aborda o tópico da ansiedade e como esta é usada nas práticas artísticas, assim como é possível manifestá-la nas obras de arte.

Eu pretendo representar, através da minha interpretação poética, a fragilidade do meu corpo e da vida vegetal. Com isto, irei optar por demonstrar através das minhas séries de trabalhos em desenho, fotografia digital e em gravura.

A série de fotografia digital e a série de desenho irão representar a fragilidade do estado de espírito, assim como a efemeridade do corpo e das plantas, ou seja, a relação entre elas. De seguida, a série de gravura consiste na construção de livros de artista, impressos sobre monotípicas de diversas plantas para questionar a sua efemeridade e alteração.

Na sua essência, a investigação envolve-se numa elaboração de uma constelação de noções que se focam na efemeridade e da fragilidade do meu corpo e da vida vegetal nas práticas artísticas.

## Palavras – Chaves

Vida vegetal | Corpo feminino | Ansiedade | Fragilidade | Efemeridade | Alteração

## Abstract

My research consists of the relationship between plant life and my body, in its path of representation in artistic practices. The investigation resolves my interest in the fragile and ephemeral condition found in my body and plant life, as well as the analysis of the representation of plants in the field of Art and their relationship with the female body, that is, a path the representation of plant life in artistic practices. In addition, the investigation addresses the topic of anxiety and how it is used in artistic practices as well as how it can be manifested in works of art.

I intend to represent, through my poetic interpretation, the fragility of my body and plant life. With this, I will choose to demonstrate through my series of works in drawing, digital photography and engraving.

The digital photography series and the drawing series will represent the fragility of the state of mind, as well as the ephemeral nature of the body and plants, that is, the relationship between them. Then, the engraving series consists of the construction of artist's books, printed on monotypes of various plants to question their ephemerality.

In its essence, the investigation involves the elaboration of a constellation of notions that focus on the ephemerality and fragility of my body and plant life in artistic practices.

## Keywords

Plant Life | Female Body | Anxiety | Fragility | Ephemerality | Alteration

## Agradecimentos

Aos meus orientadores, Prof. Dr. Célia Bragança e o Prof. Nuno Faria, pelas suas orientações, disponibilidade e o acompanhamento na realização da investigação teórica e prática.

À técnica responsável pela Oficina de Gravura – Vera Gonçalves, pelo acesso à oficina e à sua permissão do armazenamento dos meus trabalhos.

Aos meus colegas de turma pelas sugestões e críticas sobre o meu trabalho, sendo benéficos para o desenvolvimento da minha investigação.

À Maria João Leite, por ter ajudado na edição da dissertação e das fotografias assim como a sua presença no estúdio de fotografia.

Às minhas amigas, Carolina Rosa, Annia Carvalho e Constança Rocha por estarem presentes nos meus desabafos e nas minhas celebrações.

Aos meus pais, Paula Maria Pinho da Cruz e João Ricardo Pinho da Cruz e aos meus irmãos, Pedro Pinho da Cruz e Bruno Pinho da Cruz pelo apoio incondicional e pela enorme paciência.

Por fim, a todos os que tornaram esta jornada possível.

## Índice

Agradecimentos

Resumo

Abstract

Introdução .....	8
I. O Percurso da Natureza como Natureza-Morta	
1. Natureza-Morta – O seu Começo, Independência e seu Auge .....	12
2. A Representação da Vida Vegetal na Arte Moderna .....	19
II. A Percepção da Natureza no Corpo Feminino	
1. A imagem do Feminino como Símbolo da Fertilidade .....	24
2. Uma Interpretação Feminina sobre a Vida Vegetal nas Práticas Artísticas	
Contemporâneas.....	27
III. Práxis como Processo Terapêutico	
1. Práxis Artística como Forma de Terapia .....	32
2. Manifestações da ansiedade nos objetos Artísticos .....	36
IV. Representação da Efemeridade e da Alteração	
1. O Objeto Artístico em Constante Alteração – O Herbário .....	40
2. A Alteração e a Fragilidade/Efemeridade da Pele e da Folha/Flor.....	44
V. Narrativa do processo artístico	
1. A Metamorfose de “Flor na Pele” para “Livro de Clóris” .....	49
2. O Processo de “Harmonia Inquietante” .....	55
3. A Minha Expressão Feminina no meu Processo Artístico .....	58
Conclusão .....	60
Bibliografia .....	64
Webgrafia .....	65
Link de Imagens .....	66
Anexo de Imagens .....	69

## Introdução:

Nesta tese, irei apresentar uma análise que será focada especialmente na minha constelação de interesses e de práticas que consiste em diferentes tópicos e, a partir daí, irei demonstrar os pontos de conexão entre eles. Para acompanhar a análise, apresentarei uma compilação de variadas referências artísticas, juntamente com a análise de referências bibliográficas.

Considerarei que fosse relevante para a minha investigação desenvolver uma análise de como a vida vegetal foi, historicamente, representada na arte até às práticas artísticas contemporâneas. Logo, neste capítulo, irei fazer uma pesquisa de como a representação vegetal começou como um “ornamento decorativo” enquanto foco principal de muitos artistas.

Foi através do livro de Coccia – “A Vida das Plantas” que se despertou o interesse em desenvolver um percurso de como a representação das plantas foi ganhando foco nas práticas artísticas. Durante muito tempo a filosofia ocidental negligenciou o mundo das plantas. Porém, embora pareçam possuir uma presença ausente, estas são fundamentais para a existência da vida. São seres que participam ativamente no mecanismo do cosmos, tanto na sua transformação, como na composição atmosférica. Através do livro de Coccia, somos convidados a compreender melhor o mundo através das plantas.

Portanto, como primeiro capítulo, irei analisar o percurso do género que começou como um “figurante” na arte até ganhar a sua autonomia no séc. XVII – a Natureza-Morta. A seguinte análise será focada no modo como a representação da vida vegetal vai evoluindo com o decorrer das etapas artísticas. Será também abordado como esta temática conseguiu ganhar independência da Arte Sacra através da análise do livro

de Stoichita – “A Instauração do Quadro”. A partir deste livro, irei investigar como a Natureza-Morta ganhou a autonomia para se tornar uma das temáticas mais apreciadas e ambicionadas pelas classes burguesas, no séc. XVII – a época onde os artistas holandeses se destacaram graças ao interesse pelo exótico e pelas Ciências Naturais.

No entanto, é no fim do séc. XIX que a arte ganha uma nova perspetiva na representação começando com a renegação do formalismo técnico, assim como a destreza na gestualidade. Será a partir desta época que a Natureza-Morta será usada como pretexto para a exploração de uma nova expressividade e novas representações através de diferentes mediums.

O capítulo seguinte consiste na representação da figura feminina como o símbolo da fertilidade e a sua relação com a Natureza, nomeadamente com a vida vegetal. Esta investigação teve a sua origem num debate ocorrido durante uma aula e considerarei interessante explorar o tópico. A questão que foi levantada neste debate releva da problemática sobre relacionar a mulher com as plantas, o que para alguns é considerado uma visão patriarcal, pois foi artificialmente construída sobre a ideia de ambas serem consideradas irracionais, serem inferiores ao homem e serem apenas úteis pela sua habilidade de reproduzir.

Mas será que é verdade? Será que a mulher e a vida vegetal podem continuar a ser comparadas sem a possibilidade de recontextualizar? Portanto, neste seguinte capítulo irei elaborar um percurso que tenta considerar a forma como a vida vegetal era geralmente comparada ao corpo feminino, através da perspectiva de artistas femininas e, assim, refutar esta noção referenciando diversas obras, entre elas a de Ana Mendieta, que trabalha sobre o feminino e a sua relação com a Natureza.

Para complementar, indagarei a forma como artistas do sexo masculino e feminino interpretam esta relação nos seus trabalhos e investigar através destas referências se esta relação pode ser aceitável na atualidade.

No terceiro capítulo, a minha investigação foca-se no tópico sobre o uso das práticas artísticas como forma de terapia, assim como as manifestações de ansiedade no trabalho artístico.

O interesse por este assunto deve-se ao facto do meu projeto ter emergido a partir da minha experiência de quem sofre de ansiedade - uma preocupação excessiva na vida quotidiana ao ponto de interferir nas tarefas diárias e na vida social. Assim, o processo do meu trabalho foi desenvolvido como um método terapêutico e como meio para entender melhor a minha condição.

Logo, a minha investigação será encaminhada com o propósito de analisar variadas referências artísticas, como por exemplo as ilustres obras de Bourgeois, conhecida por explorar os seus tormentos através do seu processo e as instalações vibrantes de Kusama, que demonstram a experiência do transtorno.

Porém, uma obra de arte não necessita de um processo como forma de terapia para manifestar um sentido de ansiedade. Portanto, neste capítulo irei analisar este tópico referenciando os trabalhos de Parra, Boltanski e de novamente de Bourgeois como exemplos que as obras podem transmitir ao espectador um certo de ansiedade, más recordações ou traumas.

No capítulo seguinte, a minha investigação encaminha-se para a problemática do herbário como arquivo para a preservação da biodiversidade. Portanto, irei questionar a brutalidade por trás do método de arquivação do herbário, que é necessário colher plantas para serem preservadas, destruindo então a função natural de um elemento orgânico.

Logo, através das referências artísticas e bibliográficas como os herbários de Lourdes de Castro que combate a problemática paradoxal mencionada anteriormente ou o livro de Coccia, "A Vida das Plantas", explorar como a vida vegetal é capaz de transformar e alterar a sua própria forma, sendo criadora de si mesma.

Tendo em conta que a condição frágil e efémera são tópicos importantes na minha investigação, dediquei o subtítulo "A Fragilidade/Efemeridade da Pele e da Folha/Flor" a tais assuntos. Neste subcapítulo serão exploradas a fragilidade e a efemeridade presentes no corpo humano e nas plantas referenciando o livro de Wohlleben, "A Sabedoria Secreta da Natureza", que menciona, por exemplo, a fragilidade presente nas árvores e como estas são capazes de comunicar no caso de ataque através das suas raízes. Para complementar, Mendieta e Salcedo exploram a fragilidade e a efemeridade encontrada

no corpo, fazendo assim, uma analogia com a vida vegetal.

Por fim, a minha dissertação termina com a narrativa do meu projeto, a sua origem e o seu desenvolvimento com o decorrer da minha investigação. Neste capítulo serão abordadas as questões levantadas durante o período de produção das minhas peças artísticas e como estas foram resolvidas. Como qualquer artista, durante o seu processo de trabalho questiono o caminho que sigo e por essa razão necessito de observar e analisá-lo de modo que este não perca o rumo. Por este motivo, a minha dissertação analisa as variadas noções que fizeram o meu trabalho o que é hoje e expõe as minhas questões e receios relacionados com as possíveis mudanças no rumo da expressividade e na linha de pensamento.



## I. O Percurso da Natureza como Natureza-Morta

### 1. Natureza-Morta – O seu Começo, Independência e seu Auge

A vida vegetal, foi até determinado momento um elemento minorizado nos campos científico e humanístico, servindo frequentemente como um elemento que apenas existe como divisão de território ou objetos concebidos para decorar os nossos lares. Desde há muitos séculos, as civilizações focaram mais nas questões sobre o Homem, ou, para ser mais específica, continham uma visão antropocêntrica. É possível observar na Biologia atual assim como na Filosofia como renegam os estudos mais profundos acerca das plantas tendo mais preocupação na Zoologia pois o Homem consegue se identificar com os outros animais. E o mesmo pode se aplicar na Arte, que foi sempre representada como plano de fundo com a mera função decorativa ou até mesmo agentes das quais projetamos os nossos simbolismos, signos e visões românticas.

“As metrópoles contemporâneas consideram-nas bibelots supérfluos da decoração urbana. Fora dos muros da cidade, são hóspedes toleradas – ervas daninhas – ou objetos de produção em massa.” (Coccia, 2019, p. 21)

Neste seguinte capítulo, investigo como a vida vegetal foi representada nas práticas artísticas, mais especificamente, o percurso da sua representação como metáfora para a efemeridade. Portanto, início a investigação quando a vida vegetal começa a ganhar autonomia – a Natureza-Morta como pintura. Este género de Pintura é relevante para a minha investigação devido à representação da temática da alegoria da morte que está presente em algumas pinturas como as “Vanitas” ou em pinturas cuja narrativa aponta para a simbologia da efemeridade.

A representação da Natureza-Morta encontra-se presente desde a Idade Média como mero pano de fundo para a Pintura Sacra, porém, é a partir do séc. XVI que este género vai ganhando independência, com as pinturas de Pieter Aertsen (1508-1575) e de Jacopo Bassano (1510-1592), que fazem conviver cenas do quotidiano com cenas religiosas. Destaco como exemplo a pintura de Aertsen – “Christ with Mary and Martha” de 1552 (fig.1) cujo objetos representados que se encontram no primeiro plano só fazem sentido se estiverem relacionados com a imagem bíblica que se encontra como imagem de fundo. Podemos considerar estes elementos e cenas do quotidiano como anti-imagem, o verso da pintura, ou mesmo anti-pintura.

“São o verso da imagem, o verso da pintura. Propõem uma «representação outra», uma anti-imagem, uma anti-pintura” (Stoichita, 2019, p.88)

Podemos ver esta divisão através do uso da moldura nas cenas religiosas. No caso da pintura “Cristo em Casa de Maria e Marta” é possível ver uma moldura na representação bíblica no plano de fundo dando a entender que tal cena trata-se do inverso do plano da frente, ou seja, é a pintura, a imagem ou a frente. Com isto, trata-se de uma imagem representada numa imagem e sendo que a “imagem falsa” consiste numa ilusão para o espectador entrar na cena, esta torna-se como o

Stoichita refere, uma meta-representação.



Fig. 1

O mesmo se aplica no quadro de Josefa de Óbidos (1620-1684) – “O Cordeiro Pascal” de 1660-70 (fig.2), também referido como “Cordeiro Místico” ou “Agnus Dei. Como se pode observar, no centro uma cena bíblica – o cordeiro que representa Cristo, que sacrifica o seu corpo pelos pecados da humanidade e ao redor, uma moldura decorada com flores e uvas fazendo alusão a corpo de Cristo. Tal como a pintura mencionada anteriormente, os papéis das flores e as uvas só ativam quando relacionadas com a cena bíblica assim como é possível observar a introdução da moldura como meio de separar a imagem da “imagem falsa” criando, assim, a ilusão que a moldura e as plantas se encontram no espaço do público.

Com o decorrer dos anos esta forma de composição começa a ganhar popularidade devido a três fatores: à ilusão de inserção da imagem no espaço onde o espectador se encontra, ao observá-la através da profundidade e das sombras projetadas, à necessidade de mostrar os bens materiais – característica que começa a emergir por volta do séc. XVII e por fim, “o carácter metapictórico da representação” como define Stoichita. (Stoichita, 2019, p. 86)



Fig. 2

Embora esta divisão seja perceptível, podemos observar na figura 3 uma parte do díptico – “Flowers in a Jug” (1480-90), de Hans Memling (1430 - 1494) (infelizmente, a outra parte, uma possível representação da Virgem Maria, não fora encontrada) que o elemento vegetal torna-se independente da cena bíblica. Assim do mesmo modo, se a representação da Virgem Maria estiver presente no díptico, existe a possibilidade de fechar a figura sacra, focando no vaso de flores, ganhando então, a autonomia para a representação da vida vegetal.

Contudo, o “Vanitas” (1524) (fig.4) de Barthel Bruyn (1493 – 1555) é o que torna a Natureza-Morta como a representação da morte ou do negativo. Embora a imagem integre a representação de um crânio , aludindo ao sub-gênero do Vanitas – temática que não está relacionada com este capítulo -, esta pintura rompeu com o cânone desta temática pelo facto do crânio apresentar-se no primeiro plano, um espaço que usualmente era reservado para a imagem do rosto; se tivermos em conta que o crânio corresponde ao negativo do retrato, podemos especular que o “Vanitas” foi mote que permitiu que a Natureza-Morta alcançasse o seu lugar no primeiro plano.

“O crânio é o negativo do retrato, assim como o verso é o negativo da frente. A frente é o espaço consagrado à imagem, enquanto o verso constitui a superfície reservada à verdade. Nunca a «natureza morta» se apresentou mais «morta»(...)”  
(Stoichita, 2019, p. 89)

Na verdade, podemos observar este género a alcançar a sua emancipação através das composições de variadas frutas, animais e objetos de Arcimboldo (1527-1593), demonstrando então, o progresso de crescimento do interesse pelo uso de plantas nas práticas artísticas como elemento independente.

Entre as suas pinturas, a série que se destacou na carreira do pintor foi “As Quatro Estações” (fig.6), que foi realizada quando servia o imperador de Habsburgo Maximiliano II e também o retrato do imperador Rodolfo II (fig.5) como o deus das estações “*Vertumnus*”. Ao observar as pinturas, percebemos que existe a intenção de representar o poder nesta alegoria através da subtileza no uso dos elementos vegetais como símbolos para a durabilidade da dinastia e prosperidade do reinado.

Embora estes retratos demonstrem a típica opulência do retrato cortesão, Arcimboldo produziu imagens que, à primeira vista, assumem uma figura personificada. Contudo, tendo em conta que a figura não contém propriedades miméticas, a imagem só as ganha quando os elementos individuais que a formou se interligam uns com os outros.

No séc. XVII, quando a classe burguesa começa a ganhar poder económico, é quando a Natureza-Morta se torna autónoma devido à necessidade de exibir as suas posses.



Fig. 3



Fig. 4

E são os artistas holandeses que se destacam na pintura de Natureza-Morta tais como Utrecht (1599-1652) e Ruysch (1664-1750) – artistas que mais se relacionam com a minha investigação. Assim, do ponto de vista da minha investigação, o que torna a pintura holandesa única nesta área não é apenas a preocupação da representação mimética do objeto que estão a pintar, mas, sim o facto de conseguirem transmitir a sua expressividade, como por exemplo o interesse pela representação do claro/escuro e pela harmonia das cores e das texturas. É pela intensidade que a pintura holandesa deste tempo torna o trivial em algo de belo.

Com isto, as pinturas que mais me interessam para a minha investigação pertencem a Utrecht e a Ruysch pois refletiram nos seus trabalhos a questão da efemeridade – tópico relevante para o meu projeto.

A pintura de Utrecht, presente na figura 7 - “Vanitas Still Life with Flowers and Skull” (1642) enquadra com a típica representação da Natureza-Morta copos de cristal e de ouro, jóias, moedas e flores – símbolos de riqueza, objetos pintados para resistirem ao esquecimento com a intenção de testemunhar o poder económico do cliente. Porém, podemos observar que a pintura apresenta elementos de um “Vanitas” como o crânio que nos faz remeter para a famosa frase Memento Mori (lembra-te da morte).

Próximo do crânio, encontra-se um bouquet de flores, cujo destaque cromático dá-me a entender que representa a vida como a figura de oposição do crânio – o símbolo da morte. Porém, entre os objetos mencionados, encontra-se um relógio de ouro aberto para o espectador, como um símbolo normalmente associado à fugacidade do momento e da vida.

De acordo com a minha investigação, o relógio serve como um vínculo que une os objetos apresentados ou seja, indica que tudo tem um início e um fim, desde a beleza das flores, a abundância de riquezas e a vida. Deste modo, Utrecht demonstra uma



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

reflexão sobre a nossa mortalidade e o materialismo no mundo.

Tal como Utrecht, a pintura presente na figura 8 - "Still Life with Flowers in a Glass Vase" (1716) partilha a mesma linha de pensamento da pintura anterior e esta pertence à pintora holandesa Rachel Ruysch. Para além da mera representação da beleza encontradas nestas flores exóticas, a pintora reflete a partir destas a fugacidade da vida. Assim, ao observar a imagem, percebemos que o arranjo é uma mistura de flores em diferentes estados de vida – flores em botões que indicam obviamente o início, flores no seu auge, prontas para a polinização e por fim, flores caídas prestes a murchar, mas também podemos encontrar as ditas belas e exóticas flores infestadas de insetos. Tendo em conta que estes são parasitas que acabam por destruir e/ou consumir as plantas assim como a expectativa de vida curta dos insetos, entendemos que Ruysch queria transmitir ao espetador uma materialidade cósmica.

Nesta base, as suas pinturas encontram-se para além da beleza superficial, ornamental e do luxo através das figuras curvilíneas e do floreado, que permitem ao longo de toda a minha investigação relembrar a nossa efemeridade e da nossa fragilidade.

## 2. A Representação da Vida Vegetal na Arte Moderna

Contudo, é no fim do séc. XIX que o processo artístico ganha novas dimensões: destaque em particular a destreza da pincelada e a renegação pela representação mimética. Os pós-impressionistas, entre eles Paul Cézanne (1839-1906), que propõe uma diferente noção da representação da Natureza-Morta. Ao observar a pintura na figura 9, intitulada de “Cesta de Maçãs” (1895), reparamos que o artista retira do objeto a sua utilidade, deixando-o “suspenso” entre a natureza e a sua função original, imortalizando-o então nas suas pinturas para apenas ser contemplado. Sem ignorar que não existe intenção de demonstrar poder económico ou alguma mensagem “oculta”, como acontece nas pinturas de Utrecht e de Ruysch. Logo, Cézanne aborda a natureza-morta como campo de experimentação artística, como objeto pictórico, ou como Coccia menciona: “(...) o ornamento cósmico, o acidente inessencial e colorido que campeia nas margens do campo



Fig. 8

cognitivo.” (Coccia, 2019, p. 21).

Além de reforçar a perda de função do objeto pintado, Cézanne reformulou a perspectiva da representação da natureza, retratando-a seguindo as formas fundamentais da geometria como a esfera, o cilindro e o cone, modelos que são encontrados nas suas naturezas-mortas nas quais são compostas nomeadamente por variadas frutas.

Paul Gauguin (1848-1903), também é uma referência da procura de novos horizontes, após a queda da Bolsa de Paris, dedicou-se à prática da pintura na Bretanha e na Oceânia para explorar a figura humana e a natureza, porém, o artista desejou explorar o lado primordial, aproximando então, a sua técnica à Arte Primitiva. Com efeito, Cézanne afirma o seu estilo através das cores intensas e da liberdade e destreza da linha de contorno, características presentes na figura 10 – “Still Life with Teapot and Fruit” (1896) e segundo Focillion, a expressividade gestual de Gauguin “(...) ressoa, com uma religiosa sedução em que se confundem sensualidade e espiritualidade, o derradeiro canto do homem primitivo.” (Focillion, 2001, p. 119)



Fig. 9

Como Cézanne, Gauguin aborda a temática como um meio de exploração dos próprios interesses, em particular o lado exótico e primitivo. Mais uma vez, não existe intenção de usar o material como vínculo para uma mensagem ou objetivo que exija a atenção do espectador. Com isto, a vida vegetal não desempenha a mesma função metafórica encontrada na Natureza-Morta.

Embora não exista esta função, não podemos negar que Gauguin explorou mais a terra como matéria que os artistas anteriormente mencionados. Para além da pintura, dedicou-se à experimentação de variados materiais, entre eles, a argila e a madeira.

Gauguin rejeitou o trabalho em estúdio e a modelagem na roda de oleiro, optando por moldar com as suas próprias mãos, experimentando diversas formas, colocando de lado as técnicas cerâmicas. Para o artista, a cerâmica não deve servir como uma arte decorativa, mas sim ser vista como um estilo de escultura. Esta exploração da argila permitiu-lhe obter uma conexão íntima com a terra, criando assim, peças de influência primordial – intensas e grotescas e plenas de vitalidade. O mesmo se aplica à talha de



Fig. 10

madeira - Gauguin utilizava as ferramentas que encontrava na sua caixa de ferramentas,

Para exemplificar, ao observar a pintura na figura 11 – “Sardinheiras ou Gerânios” (sem data), evidencia a visão romântica encontrada nas sardinheiras de Lapa. Não existem flores murchas, nem insetos e nem objetos que possam estabelecer uma narrativa.

Só existe o objeto em questão, um fundo escuro e um foco de luz que ilumina maior parte do bouquet. A pintura consiste apenas para ser contemplada, não levanta questões e nem pede para ser questionada. Logo, a vida vegetal representada não passa como um objeto decorativo. Em contraste com a pintura do séc.XVII, a representação da Natureza-Morta apenas serviu como pretexto para a exploração de novas técnicas, formas de expressão e, especialmente, o estudo da iluminação. Saliento estas duas perspectivas de representação, que me proporcionam a dualidade na gestualidade no meu trabalho prático.



Fig. 11

Porém, podemos afirmar que é nas práticas artísticas contemporâneas que emerge uma diferente representação da natureza. Nos exemplos que irei demonstrar, a procura de uma nova representação da natureza conduz o artista a aplicar uma ação direta no objeto, por outras palavras, já não existe a necessidade da representação da Natureza-Morta através da pintura, o declínio começa obviamente com a invenção da fotografia, sendo, porém, no séc. XX, mais precisamente a partir dos anos 1960, que os artistas demonstram o interesse da conexão direta com a natureza, especialmente do ponto de vista da(s) materialidade(s).

Podemos considerar que a matéria “ganha voz”, sendo usada como um indicador da mensagem por trás da peça. Lange-Berndt refere em “Materiality” que as matérias “(...) são apenas usadas para serem pensadas ou com que pensar, e novamente, agem como um indicador de outra coisa.” (2015, p.13). Desta forma, a Natureza-Morta torna-se, na Arte Contemporânea, quase uma representação literal do nome e, especialmente, uma metáfora/

analogia para uma mensagem. Um dos artistas que serve como referência é o Wolfgang Laib (1950), cuja instalações como a patente na figura 12 – “Pollen from Pine” (2003) - consistem na coleção de diferentes elementos orgânicos efêmeros, como o pólen, o arroz, a madeira, o leite e outros elementos duráveis como o mármore e a granite e apresentando-os como peças metafóricas para a efemeridade e perenidade.

Assim como Laib, Andy Goldsworthy (1956) trabalha sobre o conceito da efemeridade através das suas instalações e de séries de trabalhos em fotografia. As figuras 13 e 14 dão a entender que as suas esculturas são constituídas a partir de variados elementos naturais como pedras, folhas e gelo e com o material recolhido, transforma a paisagem através da sua intervenção. Usando a sua peça inintitulada “Rowan leaves laid around a hole, 1987, Yorshire Sculture Park, 25 October” como exemplo, podemos observar que este utiliza os recursos provenientes da natureza como um agente de reflexão sobre a temporalidade dos materiais. Neste caso, o trabalho de Goldsworthy pode ser visto como uma mensagem sobre a lógica capitalista quanto à matéria bruta, por outras palavras, o artista não extrai a matéria bruta para ele mesmo, este deixa as suas obras no local como forma de respeitar a Natureza. Portanto, podemos afirmar que o uso de recursos naturais nas práticas artísticas pode ser introduzido através do contexto ativista, como ideia, mas também como ação.



Fig. 12

“Seguir o material significa entrar o verdadeiro labirinto de significados, onde se encontram termos como matéria, material, materialidade, (...)” (Lange-Berndt, 2015, p.14)

Podemos assim, testemunhar que a representação das plantas na arte contemporânea contrapõe-se à representação da Natureza-Morta dos séculos anteriores — a importância do mimetismo na representação ou de um sentido oculto deixa de ser importante, dando lugar ao primado da materialidade das plantas como meio de encontrar novas ideias e de como agir a partir delas.

Desta forma, concluo este capítulo com uma reflexão dos tópicos discutidos. Considero que a análise das peças foi benéfica para a minha investigação pois pude observar a matéria natural a partir de outra perspetiva para entender que a materialidade se tornou num fator significativo que influencia as Artes Visuais, servindo como agente de ação e de ideia.

O meu projeto prático consiste numa abordagem aos temas da efemeridade e da fragilidade através de séries de trabalhos em desenho, impressão e fotografia digital. A série em desenho envolve a representação de diversas plantas em decomposição através do uso variado de materiais como canetas de feltro, carvão, grafite e lápis de cera. A série em fotografia regista plantas em decomposição e em argila. Em contraste, a série em impressão, as monotipias, consiste no uso do suco de variados vegetais e de tinta acrílica.

Como foi mencionado anteriormente, o meu trabalho prático envolve o uso de matéria natural como veículo metafórico para a efemeridade e da fragilidade. A partir de uma aproximação aos trabalhos de Ruysch e Utrech, eu represento as plantas como meio



Fig. 13



Fig. 14

de demonstrar a efemeridade cósmica. Porque apesar do ser humano ser muito distante da vida vegetal, existem certas semelhanças como o ciclo de vida e a metamorfose corporal como o enrugado/murchar, o cheiro e como somos eixos que unem a terra e o céu (apesar, obviamente, de a vida vegetal ter um maior papel nesse aspeto, tópico que será abordado posteriormente).

## II. A Percepção da Natureza no Corpo Feminino

### 1. A Imagem do Feminino como Símbolo da Fertilidade



Fig. 15

Na arte, a natureza é normalmente associada à feminilidade devido à sua prolifera e fertilidade. Desde que o Homem começou a expressar-se através de práticas artísticas, a mulher foi sempre caracterizada como a figura que gera vida e, assim, comparada com a natureza, que é capaz de gerar novas formas de vida.

Esta relação é visível na estatueta concebida em 24.000-22.000 a.C – a “Vênus de Willendorf” (fig.15) cuja figura curvilínea apresenta uma forte relação com o conceito de fertilidade.

Apesar de não existirem provas concretas sobre o propósito da estatueta podemos apenas presumir que a atenção da região púbica e à ênfase dos seios poderão remeter para a re-produção e a amamentação. Também podemos notar a falta de detalhe quando se trata de outros membros do seu corpo, não existe face e os braços encontram-se escondidos debaixo dos seios.

Portanto, podemos presumir que o escultor não tinha intenção de representar uma mulher em específico, mas sim, representar um dos mais importantes traços do sexo feminino – a Fertilidade

Também podemos observar a pintura – “Primavera (1480) (fig.16 e 17) de Sandro Botticelli (1445- 1510) como ênfase do corpo feminino, especialmente nas Três Graças e na Clóris (a primeira figura feminina no canto direito), cujas vestes se ajustam na região púbica. E, obviamente, um arco de plantas que rodeia a cabeça de Vénus, deusa conhecida por ser o ideal da beleza feminina e simbolizada pelo amor e pela reprodução.

Na pintura, é representada também a sequência da transformação da ninfa grega Clóris para deusa Flora. Esta metamorfose é visível no lado direito da obra. Podemos observar



Fig. 16



Fig. 17

figura azulada, Zéfiro (o Vento Oeste) a raptar Clóris, que se encontra assustada e na sua boca vê-se o emergir de uma planta, e, ao seu lado, encontra-se o resultado da sua metamorfose – a deusa ninfa Flora, representante da primavera, que se encontra a espalhar flores como quem espalha sementes para germinar o novo ciclo do ano.

Na mitologia, Flora é mais que uma figura que representa as plantas, esta também tem a habilidade de fecundar mulheres com flores, como no caso de Juno, que, após a sua frustração do nascimento de Minerva, que nasceu na cabeça de Júpiter, decidiu gerar um filho sem a fecundação masculina. Assim, recorreu a Flora, que lhe ofereceu uma flor para gerar um filho sem consumir a sua união com Júpiter. Através deste método, nasceu Marte.

Com isto, posso presumir que Botticelli quis relacionar a feminilidade com a fertilidade ou, por outras palavras, associar a reprodução da mulher com a vida vegetal.

Alphonse Mucha (1860- 1939) também explorou a figura feminina como representante das estações. Em “The Seasons” de 1896 (fig.18), encontra-se um tema que foi repetido várias vezes sendo o painel presente o primeiro criado. A obra representa o ciclo da natureza e para cada grupo está representada uma figura feminina com o seu respetivo cenário característico da estação.



Fig. 18

A Primavera é representada por uma mulher entre as flores acabadas de florescer, interagindo com os pássaros e dando a ideia do início da reprodução. A figura do Verão encontra-se inclinada relaxando num lago, com papoilas no cabelo, indicando uma vertente mais descontraída e ousada. O Outono revela uma mulher com uma coroa de crisântemos colhendo uvas como indicador da hibernação e também como referência ao símbolo nacional no Japão – país no qual Mucha procurava inspiração. E por fim o Inverno, representando uma mulher a abrigar-se da neve protegendo um pássaro nas suas mãos, indicando morte ou carência de recursos de sobrevivência.

O estilo decorativo de Mucha representa os seus interesses e influências artísticas como a arte japonesa e o painel de Hans Makart (1840-1884) intitulada de "The Five Senses" (1879) (fig.19). Reflete o seu interesse pelo simbolismo, sublimando no painel o tópico da nascença e da morte.

Mais uma vez, encontra-se outra metáfora da figura feminina como figura alegórica para a fertilidade, neste caso, para a estação relacionada com o nascimento e/ou ressurgimento, com a reprodução e a criação de novas gerações.



Fig. 19

Contudo, acentuo que não podemos ignorar que as pinturas mencionadas foram criadas através da perspectiva do sexo masculino. Esta relação é à priori, uma associação ligada com a delicadeza, como a fertilidade e com o ciclo da vida. Destaco para este tópico que foi discutido num debate ocorrido numa aula onde alguns colegas apontaram tal relação com a ideologia patriarcal porque de acordo com os seus ideais, a natureza, encontra-se abaixo do homem, ou seja, esta representa o grupo irracional, colocando então, a mulher como um ser irracional devido à sua associação com a Natureza.

Tendo em conta que tal ideologia era mais presente quando as mulheres não tinham os mesmos direitos que o sexo oposto, podemos obviamente afirmar que na nossa atualidade do século XXI, na maior parte do mundo, as mulheres ainda se debatem pela igualdade de direitos e deveres.

Embora ambos, os seres e os elementos que pertencem à natureza sejam considerados como irracionais, não podemos negar o seu papel vital no contributo da sustentação do planeta. Com o decorrer do tempo, à medida que a ciência vai evoluindo, é revelado o crescimento da enorme potência que a natureza representa, perdendo tal elemento fundamental, o Homem acaba por ser irrelevante quanto à sua racionalidade, realço o estado atual do planeta, como as alterações climáticas e os abusos de extração causados pela visão capitalista.

Contudo, para a minha investigação tenho o interesse em refletir na comparação entre a natureza e o corpo feminino, levanta as seguintes questões:

Será que a mulher pode continuar a ser comparada com a Natureza pelo facto de ser capaz de gerar vida?

Será que os genitais femininos podem ser enfatizados como porte simbólico para a fertilidade?

Será que tais associações remetem à ideologia patriarcal?

Para responder a tais questões, recorri à análise de alguns trabalhos de artistas do sexo feminino que exploraram a esta analogia.

## 2. Uma Interpretação Feminina sobre a Vida Vegetal nas Práticas Artísticas Contemporâneas

Ana Mendieta (1948-1985), é a artista de referência na minha investigação porque o seu trabalho tem como base o retorno às origens, como por exemplo na sua obra “Árvore da Vida” (1979), figura 20, onde a artista estabelece uma relação entre o feminino e a Natureza, neste caso, a árvore. Esta série de referência, toma como ponto de partida a própria identidade da artista cubana e a sua condição de fugitiva do regime de Fidel Castro. Mendieta foi obrigada a exilar-se nos Estados Unidos da América, num país cuja população é maioritariamente anglo-saxónica. Logo, como mulher latina fora do espectro da uma sociedade tipicamente “americana”, ela resguarda-se nas suas raízes, isto é, na memória de Cuba antes da colonização, numa altura em que a natureza era predominante.



Fig. 20

Como mencionei anteriormente, Mendieta procura a conexão entre o corpo feminino e a natureza, portanto ela estabelece tal relação através de uma das suas séries, a “Árvore da Vida” e fá-lo através da interpretação metafórica para a metamorfose e fertilidade. Assim como as árvores, o corpo feminino representa a fertilidade e a constante transformação através de ciclos. Inácio refere tal relação através da seguinte citação:

“Ana Mendieta incorpora nestas obras os ciclos da existência a que tudo está sujeito ,incluindo o próprio corpo que faz parte da natureza. O corpo, tal como a vida existe um fluxo de contínua transformação. Nasce, cresce, vive, reproduz-se e morre. Um processo de contínua criação e recriação. A morte não como um fim, mas como um novo início de um novo ciclo.”

(Inácio, Sara C., 2016, pp. 36)

Atendendo a que as árvores são agentes que conectam o céu e a terra através das raízes e do tronco, podemos afirmar que Mendieta representa-se através da fusão com a árvore, colocando-se à frente da árvore anciã como associação à coluna vertical – um eixo que também ascende ao céu. Logo, ela cobre-se de lama e/ou de plantas com os braços a fazer o formato de um “u”, referenciando a pose da deusa Istar tornando-a então num ser semelhante a uma semi-deusa, semi-humana e semi-planta. Com isto, observamos que a série de Mendieta é uma analogia para o regresso da sua origem, ou seja, é um autorretrato sobre a sua identidade como mulher e também como cubana que regressou às suas origens através da sua prática artística.

Por esta razão, Ana Mendieta é a artista de referência no trabalho de investigação, pelo seu regresso às origens e pelo seu interesse do corpo feminino como uma forma em constante transformação assim como a Natureza. Assim, partindo deste referente, investigo a relação entre o meu corpo feminino e a vida vegetal.

A linha de pensamento por trás dos trabalhos de Kiki Smith (1954) também revela ser pertinente na minha investigação. Ela explora a efemeridade, o corpo feminino e a abjeção através de representações figurativas.

A peça presente na figura 21, “Standing”, consiste numa escultura de uma figura feminina sobre um tronco de eucalipto em bronze. O tronco original fora destruído e consumido por insetos, com isto, Smith aproveitou o seu tronco nu como molde, aproveitando as trilhas e marcas deixadas pelas infestações como metáfora para



Fig. 21

a efemeridade e para a fragilidade.

Esta alegoria é reforçada com a figura nua no topo, com os braços abertos para o público, como se estivesse a mostrar vulnerabilidade e também demonstrar a nossa materialidade com o tronco em estado de decomposição.

A partir desta obra, podemos observar certas comparações com as obras anteriores. Por exemplo, existe a relação entre a figura feminina com a “Vênus de Willendorf” e com “Tree of Life” – ambas se conectam com a associação da natureza com a fertilidade e maternidade. Em “Standing”, a figura feminina apresenta-se com os braços abertos como referência à Virgem Maria – símbolo cristão para a maternidade. Como as pinturas de Ruysch, a escultura de Smith explora também a materialidade de todo ser vivo e indica que, como



Fig. 22

o eucalipto, o corpo humano encontra-se na efemeridade cósmica.

Esta relação é também explorada entre as artistas portuguesas como a artista plástica Clara Menéres (1943-2018). Similar ao trabalho de Mendieta, a instalação “Mulher-Terra-Vida” (fig.22 e 23) interliga a matéria, a paisagem e o corpo feminino como metáfora para a fertilidade e para os ciclos da vida –

aspecto visível na LandArt. Pode-se constatar que esta peça sugere que, como a matéria, o corpo feminino encontra-se em constante alteração. Tendo em conta que existe uma abordagem metafórica para o ciclo da vida, pode-se presumir que a artista realça esse aspeto na sua instalação.

São esses aspetos que pretendo evidenciar no meu projeto de investigação, nomeadamente na minha série em fotografia e nas máscaras. Através da influência da visão romântica de Mucha, é possível observar as várias fases do ciclo das plantas, fazendo uma alusão à ao ciclo da vida e à fertilidade, assim como uma representação próxima à transformação gradual do meu corpo – a argila a atingir os membros que acaba por fim, dar a ideia da metamorfose, remetendo então à transfiguração de Clóris/Flora.

Tendo em conta às questões que foram levantadas anteriormente, posso afirmar que o sexo feminino pode ser associado à vida vegetal. Contudo, tal relação pode ser aplicada ao sexo masculino. Embora este género não enfrente os mesmos desafios que o oposto (ciclo menstrual, amamentação e gravidez), é evidente que a população não se reproduzia sem o sexo masculino. Sendo este responsável por carregar a semente que é necessária para gerar um ser humano, incluirei o sexo masculino na associação com a fertilidade. Devo referir que o sexo masculino é, hoje, mais permeável à assunção de comportamentos e características anteriormente associados ao feminino.



Fig. 23

No caso das seguintes obras – “Two Tulips” (1984) e “Poppy” (1988) presentes na figura 24 e 25, respetivamente, consistem na associação das flores à sexualidade masculina. Estas impressões demonstram a sua aparência sugestiva através da intensidade cromática e dos detalhes como as linhas curvilíneas, os “pelos” nos caules e a delicadeza encontrada nas pétalas.

Embora Mapplethorpe tenha abordado o tópico através de uma visão explícita, pode-se, no entanto, observar uma visão sensível nas suas peças. Para além das características referidas, estas impressões refletem subtileza. Tendo em conta da abordagem do artista – representar imagens de conteúdo erótico explícito –, pode-se observar que estas flores demonstram uma abordagem romântica.

Como símbolo da reprodução, as flores representadas fazem uma forte alusão ao órgão genital masculino, logo, pode-se confirmar que a associação à fertilidade não cabe apenas ao sexo feminino.

Para complementar, pretendo recontextualizar tal relação – pretendo transmitir ao espectador, por um lado, a rejeição do género feminino como o elo mais fraco por ser comparado com a natureza tal como a ideologia patriarcal afirma, ou seja, como um ser irracional e, por outro, reforçar a responsabilidade da vida vegetal pelo molde global refletido através do ciclo da vida.



Fig. 24



Fig. 25

Deste modo, na investigação, quer a natureza quer o corpo feminino estão em constante transformação e em contínua re/criação, fruto da persistência e da capacidade para a criação de novos ciclos. Como a vida vegetal, a mulher encontra-se em constante transformação – criadoras de si mesmas, geradoras de novas vidas.

Tal como as comunidades humana e animal, podemos afirmar que as plantas têm a noção de família, isto é, de cuidar das gerações mais novas. No livro de Wohlleben, “A Sabedoria Secreta da Natureza”, o autor relata uma floresta em que é possível observar faias a crescerem na escuridão provocada pelas grandes copas das árvores-mães. Sabendo que as faias jovens não têm possibilidade de converter luz em nutrientes, as suas mães transmitem soluções de nutrientes através das suas raízes, possibilitando, então, o crescimento das gerações mais novas.

“Para garantir que aproxima geração de árvores não morre de fome, dadas as oportunidades limitadas de fotossíntese, as árvores-mães fornecem aos rebentos soluções de nutrientes através dos sistemas de raízes interligados – poder-se-ia dizer que amamentam os filhos.” (Wohlleben, 2019, p.50)

Para acrescentar, o sexo masculino pode ser relacionado à fertilidade e comparado às plantas, especificamente, flores – o “símbolo” da reprodução.

Com isto, tenho o interesse em alterar essa noção na minha investigação. Associar a Natureza à mulher pelo seu atributo que a torna mais respeitada e referenciar o seu papel ativo no mundo.

### III. Práxis como Processo Terapêutico

#### 1. Práxis Artístico como forma de Terapia

Este capítulo é dedicado à práxis artística como forma de terapia, tendo como base os artistas que se manifestaram através dos seus tormentos. Parte da minha investigação reflete sobre a minha experiência de um ser que sofre de ansiedade – uma preocupação excessiva na vida quotidiana ao ponto de interferir nas tarefas diárias, nos relacionamentos e em eventos sociais.

Assim, a metodologia do meu trabalho foi desenvolvida como um processo terapêutico e como um meio para entender melhor a minha condição.

Como processo terapêutico, o Desenho demonstrou-me ser um dos media que mais me ajudou a manifestar o meu estado de espírito, ou seja, a escolha de representação de diversas plantas revelou-me resultados muito aliciantes para a minha linguagem poética. A informação que estas me forneceram, por exemplo, o número de curvas presentes nas folhas, nas hastes e nas pétalas contorcidas assemelham-se a um exercício repetitivo – as linhas curvilíneas em movimentos repetidos. Tais movimentos remetem para a série de Louise Bourgeois – “What is the shape of the problem?” (1999) encontrada na figura 26.

Os seus movimentos repetitivos que dão a sensação de hipnose demonstram também que a artista tirou partido deste exercício como um método terapêutico para libertar as suas inquietações. Sabendo que Bourgeois é conhecida por conciliar as práticas psicanalíticas com as práticas artísticas, pode-se calcular que a produção da peça tenha sido feita como um meio de exprimir as suas emoções naquele momento. Tal como a artista, eu pretendo usar o seu processo criativo como um método de aliviar o meu tormento – a ansiedade.



Fig. 26

Nesta instalação intitulada “Destruction of the Father”, de 1974, encontrada nas figura 27 e 28, que reflete o seu tormento – a ansiedade provocada pelas suas vivências instáveis na sua família, especialmente a infidelidade do seu pai. Para além de relatar a tragédia da sua família, a instalação consiste também num ritual de exorcismo para o medo que esta sentia. É um dos exemplos nos quais analisa os efeitos causados pela sua ansiedade, afirmando então a sua prática artística como um paralelo à prática psicanalista.

Podemos observar um espaço semelhante a uma sala de jantar ou quarto, iluminada dramaticamente por um foco vermelho causando-lhe um efeito teatral.

No seu centro encontra-se uma tábua coberta

com relevos provenientes de moldes de carcaças

de animais e ao seu redor formas redondas. Tais formas são constituídas por gesso cobertas de látex proporcionando à instalação uma aparência carnal que consegue transmitir uma atmosfera próxima de uma cena macabra



Fig. 28

“O 49 é uma peça mortífera, um impulso que surge quando alguém está debaixo de muito stress e que se vira contra aqueles que mais ama” (Bourgeois, 1982, p.95)



Fig. 27

De acordo com a artista, esta instalação relata a sua fantasia na qual imagina o seu pai na mesa de jantar a proclamar à sua audiência, a sua família, o quão grandioso se considerava subvalorizando os seus próximos. A família, farta de se sentir redimida, comete canibalismo, devorando o pai.

Para além de representar uma mesa de jantar, a escultura central representa também a cama dos pais de Bourgeois. Assim, tal como a mesa de jantar, a cama relata a sua própria história, trágica, que originou o seu tormento da artista – um casal onde o marido trai a sua mulher com outras mulheres especialmente com a professora de Louise. A peça também é considerada como o símbolo do ciclo da vida pois foi numa cama onde esta nasceu e onde os seus pais morrerão e assim sucessivamente.

Como Bourgeois, Yayoi Kusama (1929) usa o processo artístico como forma de terapia. Conhecida pela sua obsessão compulsiva por polka dots, Kusama é capaz de transformar a sua obsessão fora da tela e expandir para espaços vibrantes e cativantes, como a sua instalação presente na figura 29 - "Mirror Room (Pumpkin)" de 1991.



Fig. 29

“Quando eu estava a desenhar, o padrão expandia-se para fora da tela para preencher o chão e a parede. Então, quando eu olhava para longe, eu via uma alucinação e seria cercado por essa visão. Foi assim que me tornei uma artista ambiental.” (Kusama, numa entrevista com Tate, 2012)

O uso compulsivo do polka dots, como consequência das suas alucinações, deu origem a visões do mundo quotidiano colorido repleto de bolas/pontos — importa referir que a artista foi diagnosticada com TOC (Transtorno Obsessivo-Compulsivo). Para além da sua condição mental, a sua relação abusiva com a sua mãe motivou o agravamento do seu estado psicológico. Devido a estes fatores, a artista procurou refúgio da opressão emocional e psicológica nas práticas artísticas como forma de terapia e para “fugir da realidade”. A sua obsessão traduz-se através do uso de variados media, como a escultura ou a pintura. Deste modo, as peças de Kusama podem ser consideradas como uma forma de “desabafo”, uma partilha da sua perspetiva do mundo ao seu redor.

Assim como os trabalhos dos artistas anteriormente mencionados, as suas peças demonstram que é possível transformar os nossos tormentos interiores em ferramentas para nos exprimirmos através das práticas artísticas. Esta forma de terapia criativa possibilita entender e/ou lidar com os nossos estados de espírito ou instabilidades e criar a partir daí objetos artísticos, assim como criar espaços que se distanciam da realidade ou que refletem a nossa experiência como método de sensibilizar o público. No caso de Kusama e de Bourgeois os seus processos artísticos assemelham-se a um “exorcismo” dos seus tormentos – das repetições das bolas/pontos até à violência manifestada nos materiais.

## 2. Manifestações do Tormento - a Ansiedade nos Objetos Artísticos

Com o decorrer da minha investigação, o processo terapêutico passou a ser desenvolvido na produção de máscaras pois estão relacionadas com a cabeça – um dos membros mais comunicativos do corpo humano. Estas são feitas a partir de argila cobertas com variadas plantas. Tendo em conta que as flores são representadas como a fragilidade material, decidi então adorná-las como porte metafórico para a fragilidade mental.

Tendo em conta a função das máscaras – encobrir as emoções do rosto, por exemplo -, eu embelezei-as como meio de encobrir os meus tormentos. Optei por uma estética influenciada pelas máscaras de Veneza devido à sua excentricidade que estimula a curiosidade pelo rosto por trás da máscara.

A estetização das emoções que ameaçam o nosso conforto é bastante presente nas práticas artísticas, tornando então possível transmitir a sensação de prazer em trabalhos que foram produzidos através de vivências negativas, tal é visível nas obras do artista Parra (1976). Entre os trabalhos deste artista encontra-se a peça da figura 30, intitulada de “Anxiety” (2016) que se assemelha à fisionomia de um coelho juvenil pintado de cor-de-rosa – características que nos remetem para o infantil.

No entanto, pela gestualidade da figura a obra sugere ansiedade em proteger o pescoço com as patas – um comportamento que indica o medo de ser atacado. Esse medo é obviamente encoberto pelo seu aspeto infantil e pela distância entre a peça de arte e o espectador, que torna a contemplação mais tolerável. E quando nos encontramos num estado de contemplação, através do prazer e da distância, a sensação de conforto torna-se dominante na experiência, pois a vulnerabilidade é muito menos ameaçada.



Fig. 30

Outro exemplo, é através da fragilidade psicológica, como na obra “Cell (You Better Grow Up)” (1993, fig.31) de Louise Bourgeois (1911 – 2010) observamos a dor no seu interior, ou seja, uma escultura representada por três braços que indicam uma tensão, por outras palavras, é uma intensidade que é transmitida por esta ansiedade que dá a entender que estes nunca se irão largar e separar. Pelo tamanho do braço, o maior parece representar a figura maternal/paternal que tenta cuidar e proteger os braços menores e que nos remetem para braços de uma criança ansiosa.



Fig. 31

As mãos da criança representam a artista, esta vê-se como uma figura dependente – alguém que sente constante medo da realidade à sua volta. No entanto, o facto de esta não gostar de ser dependente, provoca-lhe sofrimento. Assim como ela, o artista encontra-se no mesmo estado, é passivo, e não consegue desprender-se do inconsciente, condicionando então a habilidade de aprender sobre si próprio. Enquanto a ignorância persiste o sujeito é controlado pelos seus medos.

A obra, em geral, indica uma atmosfera nostálgica no sentido da imaturidade, tal como os perfumes nos remetem para a nostalgia, fugindo, então, dos confrontos e de como lidar com os medos e como lidar com o presente, contando então com o passado para resolver os problemas do presente.

“As mãozinhas estão indefesas e dependentes. Elas estão em estado de medo e ansiedade, o que as tornam passivas. Elas anseiam por paz interior: pela garantia da aceitação e amor, pela instante segurança e pela ausência de medo” (Bourgeois, 2001, p. 231)

Como se percebe, Bourgeois projeta o seu passado traumático através de espaços simbólicos e de figuras que aludem ao doméstico, ao isolamento e à intimidade.

Esta obra (fig. 32), corresponde à dor derivada das memórias do passado. É intitulada “Cell (Choisy)” (1990-93) e remete para a casa da sua família em França, onde ocorria o negócio de restauro de tapeçarias. Apesar das suas boas memórias, esta obra recria a experiência traumática na sua família como testemunha do histórico de infidelidade do seu pai.

A obra é constituída por uma jaula gradeada com uma escultura que representa a casa da artista e uma guilhotina, que ocupa a função simbólica para a separação que provocou dentro da sua família. Demonstra como os elementos da família são capazes de cometer atos de crueldade entre eles, motivados pelo passado e também a passividade diante de tais atos, o que originam uma violência psicológica.

“Nas famílias, tudo parece estar em segredo; tudo soa calmo. Logo existe uma violência à espreita que não ousa dizer o seu nome, a crueldade terrível que não se mostra, mas qual querias retratar?” (Bourgeois, 2001, p.248)



Porém, esta obra representa também o desmoronamento do passado. A peça foi produzida depois da demolição da casa. Tendo em conta que a casa/oficina de tapeçarias é considerada como um símbolo do seu passado, a guilhotina revela a libertação do passado – esta representa o presente que destruiu o passado.

Fig. 32 A instalação “No Man’s Land” (2010) (fig.33) de Christian Boltanski (1944-2021) é um dos exemplos cuja presença causa sentimentos de ansiedade. É constituída por uma enorme quantidade de roupas amontoadas no centro com um gancho no topo (ele desce e agarra um monte, sobe e larga o monte e assim sucessivamente), vários grupos de roupas espalhadas pelo recinto, esse conjunto é ainda acompanhada pelo som de batimentos cardíacos.

Boltanski tenciona criar a ideia de que cada peça de roupa usada seja vista como um corpo ou seja, uma individualidade/identidade. Para quem olha para esta obra, é impossível não ver uma enorme massa de pessoas. A obra é muitas vezes interpretada como um tópico relacionado com o Holocausto, porém, o artista descreve a peça como algo que retrata memórias de diferentes tragédias, como por exemplo, o terramoto no Haiti, que se deu na altura da apresentação da instalação, logo, esta obra poderá estar associada à representação das vítimas de eventos trágicos.

Adicionalmente, os batimentos cardíacos que ressoam no plano de fundo remetem para a ideia de que existe uma identidade em cada peça de roupa, porém, nas roupas encontradas no monte, não existe qualquer distinção, é impossível pois está tudo misturado.



Fig. 33

“Mas cada um está dentro da peça, a ler como ele ou ela quer ler. Para os judeus, irá lembrá-los o Holocausto, mas para as pessoas de Haiti, vai fazê-los lembrar o terramoto (...) é como o dedo de Deus (...) E Deus é cego – para mim, Deus não quer saber de nós, e por vezes, Deus escolhe por oportunidade. E essa é a ideia da peça”  
(Boltanski, 2010, na entrevista com Museo Magazine)

#### IV. Representação da Efemeridade e da Alteração

##### 1. A Constante Alteração no Livro de Artista – O Herbário

A representação da fragilidade é um aspeto importante no meu trabalho. Durante o meu percurso projetual tive sempre o interesse pela sensibilidade, do tocar, ou seja, do que é frágil, e tentei transmitir essa delicadeza no meu trabalho. A partir deste interesse, pude desenvolver diversos Livros de Artista – os meus herbários, cuja páginas contêm monotípias – um procedimento de impressão, no qual coloco as plantas entre duas folhas de papel e pressiono sobre feltros na prensa de gravura, e, após serem prensadas, o suco destas deixa a impressão das suas silhuetas.

Essencialmente, é um processo de conservação das plantas, porém, para quem investiga sobre o tópico da efemeridade, levanta uma questão paradoxal. Os herbários são arquivos de colheitas que permitem a conservação de plantas, ou seja, o seu testemunho contribui para o conhecimento da biodiversidade vegetal, deste modo, elas necessitam de serem mortas para imortalizar o seu “testemunho”.

Um dos grandes exemplos é o trabalho de Lourdes de Castro (1930), nomeadamente a série “Sombras à Volta de um Centro” de 1980 (fig. 34) e “O Grande Herbário das Sombras” de 1972



(fig.35) – objetos artísticos de interpretação poética e romântica que coincidem com as Ciências Naturais. Estas obras em particular constituem-se como silhuetas desenhadas a partir das sombras de diversas plantas que são projetadas sobre o papel, revelando então, a separação da matéria orgânica. Apenas com a presença das silhuetas, a brutalidade encontrada num herbário é atenuada. Porém, com a ausência da planta, sobra apenas a silhueta projetada, tornando-se então num objeto estático sendo impossível de assistir à alteração

da planta – não existe a degradação gradual e é indolor, por outras palavras, não é vítima da efemeridade.

Com isto, depreendo que os trabalhos de Castro são uma celebração à vida, cuja contemplação remete para as nossas memórias de infância quando começamos o fascínio e curiosidade pela Natureza.

Fig. 34



Fig. 35

“Além das imagens das sombras das plantas, o Grande Herbário identifica seus nomes científicos e comuns, às vezes com sua tradução para o francês. Imagem e informação ilustram-se. Mas é da extraordinária diversidade e beleza das sombras projetadas por cerca de 100 plantas representadas que nasce o encanto. (...) Não há plantas secas, nem folhas mortas, nem sarcófagos de papel mata-borrão neste herbário; apenas esta dança de sombras, como se uma brisa matinal de verão movesse essas mãos invisíveis orquestrando a celebração da luz que as direciona”.

(Fernandes, em “En revenant de l’expo”, 2019)

Observamos também esta alteração e a capacidade de adaptação no herbário de Marder e de Tondeur – “The Chernobyl Herbarium: Fragments of an Exploded Consciousness”. Nas suas fotografias, é possível observar a radiação a emitir nas plantas, que comprova que a vida vegetal é capaz de se adaptar em ambientes que foram danificados pelo Homem e transformar-se de acordo com o seu meio.

“Enraizados no solo, elas são obviamente incapazes de escapar os efeitos nocivos da radioatividade, como os pinheiros da chamada “floresta vermelha” perto da zona de exclusão de onde têm sido atestados. No entanto, eles são também mais adaptáveis: a soja cultivada experimentalmente no ambiente radiativo de Chernobyl exibiram mudanças drásticas na sua composição de proteínas, permitindo-as a melhorar a sua resistência a metais pesados e a modificação do seu metabolismo de carbono. A sua exposição ao mundo é uma única na aprendizagem com o mundo e na sua retribuição de muitas coisas.”

(Marder, 2016, p.22)

A vida vegetal destaca-se como ser vivo em constante transformação, sendo o oposto à vida animal, que termina a sua metamorfose quando atinge a sua maturidade sexual.

As plantas encontram-se sempre em estado de expansão, criando novos membros (folhas, flores, frutos, ramos, raízes e sementes). São as geradoras do nascimento de novas formas a partir de um exemplar com diferente formato, para depois ser capaz de crescer, alterando a forma com o decorrer do tempo e reproduzir-se com o objetivo de expandir o diferente para que, após a morte, a diferença consiga prevalecer ao idêntico.

Coccia faz-nos compreender o quão importante é entender a constante alteração das plantas. As plantas são a fundação do desenvolvimento da existência do mundo e partilha com ele a ligação mais íntima de sempre. São seres silenciosos, mas partilham entre elas uma linguagem e segredos que o Homem pouco entende.

Alberto Caeiro refere no seu poema: “Se às Vezes Digo que as Flores Sorriem – O Guardador de Rebanhos”, que considera a Natureza como a verdade absoluta ou um ser divino.

“Porque só sou essa cousa séria, um intérprete da Natureza,  
Porque há homens que não percebem a sua linguagem,  
Por ela não ser linguagem nenhuma.” –Caeiro, Alberto

Caeiro fez-me entender que no meu processo artístico é possível relacionar a experiência do poeta com a linguagem da vida vegetal – uma linguagem que se entende através da experiência e da comunhão com a Natureza e, assim, transferi-la para o processo artístico.

Tal como Coccia refere no terceiro capítulo – “Das Plantas, ou da Vida do Espírito” no livro “A Vida das Plantas” onde a vida vegetal é uma artesã, mesmo com a incapacidade de desempenhar práticas manuais, ou seja, as plantas têm capacidades de modelar e de construir formas. A ausência de mãos compensa-se pela imersão da sua própria matéria que as modela. As formas que criam remetem a semelhanças delas próprias, são declinações do seu ser, fazer e do agir ao ponto de se criar um certo processo de “transcendência” da totalidade do seu ser incluindo idade e etapas.

Em contraste com a raça humana, as plantas são capazes de transformar matéria em vida, estas, partilham um poder semelhante da figura mitológica Midas – autotrofia, o poder de ser capaz de transformar tudo o que tocam em alimento – semelhante a esse poder, a vida vegetal tem a capacidade de transformar e sintetizar as substâncias inorgânicas em substâncias essenciais para o seu metabolismo.

“(...) não é somente uma forma radical de autonomia alimentar: é sobretudo a capacidade que as plantas têm de transformar a energia solar dispersa nos cosmos em corpo vivo; a matéria irregular e diversa do mundo, em realidade coerente, ordenada e unitária”  
(Coccia, 2019, p. 24-25)

O seu procedimento da transformação consiste na abstração da criação e da técnica capaz de excluir o criador e o produtor. Ainda que, em contraste, com o método da metamorfose, o processo de transformação é constante, desafiando então, os paradoxos da consciência, que, por contraste, as plantas quebram a ligação da intimidade absoluta entre o sujeito, matéria e a imaginação, tornando o imaginar em imaginável.

“Á abstração da criação e da técnica – que sabem transformar as formas na condição de se excluir o criador e o produtor do processo de transformação – a planta opõe a imediatividade da metamorfose: engendrar significa sempre transformar-se” (Coccia, 2019, p. 29)

Como mencionei anteriormente, Marder e de Tondeur demonstram no seu herbário esta habilidade – o processo de alteração e de adaptação. Embora tenha sofrido os efeitos tóxicos provocados pelo acidente nuclear, a vida vegetal demonstrou esta resiliência através da criação de novas formas que prevalecem a versão antiga como método de adaptação. É o ser que molda o mundo, que transforma e que resiste ao idêntico

.“A vida vegetativa é simplesmente o alambique cósmico da metamorfose universal, o poder que permite a qualquer forma nascer (constituir-se a partir de indivíduos que têm uma forma diferente), desenvolver-se (modificar a sua própria forma no tempo), reproduzir-se diferenciando-se (multiplicar o existente na condição de o modificar) e morrer (deixar o diferente vencer o idêntico).” (Coccia, 2019, p. 30)

## 2. A Fragilidade/Efemeridade da Pele e da Folha/Flor

Esta gradual alteração/corrupção é, obviamente, um fenômeno comum em todos seres vivos – na vida vegetal e na vida animal. E como tal, existe a constante transformação física, que é possível observar através do óbvio crescimento na superfície terrestre. Em particular na nossa pele, que, com o decorrer do tempo vai começando a enrugar como uma folha/ flor. É a partir desta analogia, que comecei a relacionar o corpo, especialmente o nosso maior órgão – a pele – com a folha/ flor.

Embora ambos encubram os seus corpos – ser vegetal e o ser humano, ou seja, modela a sua aparência de acordo independente da sua região. No caso particular, as folhas e as flores, existem em diferente morfologia que se agrupam por família, espécie e forma. Mesmo sabendo que ambas contêm diferentes funções: a folha como o órgão responsável pela fotossíntese, a gutação, a transpiração, a respiração e como o órgão da reprodução – a flor, que possibilita à expansão da sua espécie. Devemos ter em conta a sua fragilidade e vulnerabilidade às pragas, doenças e obviamente a inevitabilidade da morte.

Como seres frágeis, necessitam de proteção, no caso das árvores quando as suas folhas são comidas por um animal as suas raízes transmitem às raízes de árvores da mesma família que existem predadores. Comunicada essa informação, todas produzem um fluido desagradável para afastar os que tentam comê-las, sendo então uma manifestação de comunidade entre os seres vegetais. Também acontece em ataques fúngicos, neste caso, as árvores transmitem informações específicas através de sinais olfativos.

*“As árvores não estão indefesas contra ataques de fungos ou insetos; recebem avisos de outras árvores, incluindo sinais olfativos que contêm informação sobre qual o vilão que enfrentam. Podem armazenar o composto defensivo adequado debaixo da casca para estragar o apetite de insetos ou mamíferos famintos.” ( Wohlleben, 2019, p.125)*

As árvores são capazes de manipular a temperatura através da regulação da humidade do ar, uma capacidade que as auxilia a suportar as mudanças climáticas. Porém, são as bruscas mudanças climáticas que decorrem no nosso planeta, que nos conduzem a observar essas fragilidades. Mesmo com a habilidade de reduzir a temperatura – causada pelo consumo de água, as secas constantes forçam a recorrer ao consumo da água reservada e para tal, necessitam de poupá-la.

Com a carência de água, as folhas secam e caem. Perdendo tal órgão, a possibilidade de regulação de temperatura é reduzida, tal como a fotossíntese, resultando então na carência de alimento e de água. Com a fraqueza provocada pela essa carência, as árvores encontram-se vulneráveis a pragas, e sem forças para se defenderem acabam por morrer.

No caso da pele, sendo o maior e o mais pesado órgão do corpo humano, é ele que nos protege das impurezas e dos raios solares, assim como é capaz de monitorizar a temperatura do corpo. Também permite através do registo das impressões, individualizar a nossa identidade, sem esquecer de mencionar a sua plasticidade/tez que nos permite identificar como um indivíduo e como coletivo. A pele também apresenta a sua fragilidade quando está exposta a maus cuidados de hidratação, à violência (física e social) e a perturbações na saúde.

Podemos observar esta relação entre a pele e a pétala na obra artística de Doris Salcedo (1958) chamada "A Flor de Piel" (2014) (fig.36, 37 e 38). Esta peça serve como atributo a uma enfermeira colombiana que faleceu após ter sido sujeita a tortura e infelizmente o seu corpo ainda não foi encontrado pois foi desmembrado.

"A Flor de Piel" é uma obra que consiste num manto de pétalas de rosas unidas por linha



Fig. 36

de costura/fio de cabelo através do método cirúrgico, fazendo então, esta conexão com a pele. Embora o seu título tenha um sentido literal não se pode desconsiderar que é uma expressão usada para demonstrar as emoções fortes, como nervos ou medo – a emoção intensa obviamente sentida nas vítimas. E tal como as vítimas, as pétalas encontram-se entre o estado de vida e de morte, suspendidas na constante transformação de forma e cor.

"(...) a peça muda e transforma-se durante o processo, portanto é algo que eu tenho de ir fazendo a tempo inteiro." (Salcedo, 2012 na entrevista com White Cube)



Fig. 37

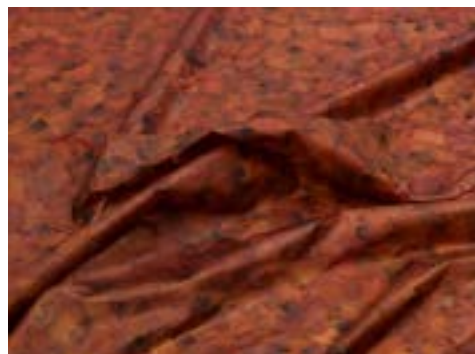


Fig. 38

Esta suspensão é presente quando se pesquisa o método de preservação das pétalas das rosas. A conservação trata-se da mumificação do material orgânico através da substituição da água por silicone e da hidratação com de uma mistura de silicone e glicerina.

Ao observar a obra, pode-se afirmar que Salcedo teve a intenção de evocar a fragilidade da vida humana nas pétalas unidas criando, assim, uma comparação para a união de todas as vítimas que perderam as suas vidas na tortura.

As plantas, sendo seres capazes de cobrir vastas superfícies, representam uma quase totalidade essencial para outros seres vivos do planeta, pois sem elas, a vida não existiria. Para a sobrevivência de todos os seres, é inevitável viver a vida dependendo de outros, próximo de uma relação parasitária e até mesmo o ato de canibalismo universal (que remete ao provérbio popular: “nós somos o que comemos”). Com este fenómeno sabe-se que a vida mesmo tendo as suas vertentes complexas terá sempre a sua maneira de se manifestar e só se produz por si mesma.

“Viver é essencialmente viver a vida de outrem: viver na e através da vida que outros souberam construir e inventar. Existe uma espécie de parasitismo, de canibalismo universal, que é proibido do domínio do vivo: este alimenta-se de si mesmo, só a si toma em consideração, de si necessita para outras formas e outros modos de existência.”

(Coccia, 2019, p. 24)



Fig. 39

Mais uma vez, faz sentido referir a obra de Mendieta, sabendo que esta explora o corpo (feminino) em transição e associa-o à vida vegetal. Podemos observar na sua série “Silueta” esta relação entre pele e a planta. Na fotografia “Flowers on Body” de 1973 (fig.39), a artista capta a transição da pele para um ser coberto de flores. Tendo em conta que a flor é normalmente retratada como o símbolo da reprodução, podemos constatar que esta queira relacionar o seu corpo como ser metafórico para a fertilidade.

Contudo, segundo o seu ponto de vista, posso presumir que existe também uma alusão à fragilidade – as flores, embora sejam representadas como uma imagem para a fertilidade, apontam também metaforicamente para a efemeridade. Como podemos ver na figura 40 – “Flower Person/Flower Body” (1975 – 2020) da mesma artista, a obra consiste numa

silhueta de um corpo feminino composto de flores sobre uma peça de tecido a flutuar na água. A fotografia serve como documento para a performance que alude a um funeral viking: a silhueta

é pousada na água e vai afundando com o decorrer do tempo. Logo, posso presumir que Mendieta tinha a intenção de conjugar a efemeridade das flores com a nossa materialidade.

Como mencionado, a fragilidade humana e vegetal é um dos tópicos que me interessa investigar. Apesar da vida vegetal não necessitar da ação humana para se sustentar, precisa por ironia da ação humana para ser auxiliada. Pode-se dizer que esta relação poderia ser considerada como "parasitismo", na o parasita precisa de manter o seu hospedeiro saudável para poder sobreviver.

Felizmente, está a começar a surgir uma maior preocupação pela preservação do ambiente como apelos à plantação e preservação de árvores, à preservação das abelhas, à diminuição do uso de plástico, à reciclagem e à diminuição do consumo de água e entre outros...



Fig. 40

São preocupações que têm origem nas alterações climáticas e no surgimento do conhecimento dos abusos e/ou ilegalidades praticadas pelo Homem. Com isto, a vida vegetal é umas das vítimas que se encontra-se em estado crítico e como resultado a humanidade encontra-se prejudicada pelas suas ações com perdas causadas

por derrames de terra ou incêndios (devido à adição da plantação de eucaliptos por razões comerciais) e entre outras catástrofes naturais. Não se pode ignorar também o aumento da temperatura, com inúmeras e diversas consequências, tais como o derretimento dos glaciares, o desaparecimento de plantações, a extinção de espécies animais e vegetais, o aumento de doenças, a seca, entre outros...

Portanto existe esta situação da dupla fragilidade acerca da nossa materialidade, assim como o ser humano demonstra a sua fragilidade com as manifestações provocadas pela Natureza, esta também a demonstra pelas ações causadas pela mão humana.

## V. Narrativa do processo artístico

### 1. A Metamorfose de “Flor na Pele” para “Livro de Clóris”

A minha investigação consiste essencialmente na relação entre a vida vegetal e o meu corpo, em particular a condição frágil e efémera, bem como na análise da posição das plantas em relação com o meu corpo no mundo, ou seja, em que sentido a fragilidade se torna uma presença comum.

Pretendo representar através da minha perceção poética, a fragilidade do meu corpo e da vida vegetal. Para tal, decidi demonstrar por meio das minhas séries de trabalho em desenho, fotografia digital e gravura (monotipia).



“Flor na Pele IV”, 2019, fotografia digital a cores, 59 x 55 cm



"Flor na Pele V", 2019, fotografia digital a cores, 84 x 49,2 cm

A minha percepção poética emergiu ao longo do segundo ano da licenciatura em Artes Plásticas, no decorrer da produção de desenhos de plantas e em simultâneo com a experimentação fotográfica. Ambos os media tinham um ponto em comum: consolidar o meu corpo com as plantas. Os resultados que obtive, revelaram um interesse de dar continuidade a este conceito e aprofundar a investigação através de referências artísticas e bibliográficas.

A relação entre o meu corpo e a flor surgiu com a minha série "Flor na Pele". Este projeto emergiu num momento aleatório quando comecei a experimentar usar as pétalas de camélias que tinha colhido no caminho para a residência, e coleí-as na minha face com creme facial. Foi uma experiência que surgiu por curiosidade, semelhante à curiosidade quando se aplica maquilhagem para testar diferentes aparências. Desde daquela experiência, decidi continuá-la e expandir para os membros do meu corpo, nomeadamente os meus braços e mãos.

A série de fotografia trata-se de uma seleção de imagens que revelam autorretratos à escala 1:1, nas quais a minha face encontra-se coberta de argila para posteriormente sobrepor variadas plantas/pétalas em estado de decomposição. Apesar da estetização da decomposição ou corrupção (alteração gradual), foi também minha intenção de transformar para uma abordagem metafórica da fragilidade do corpo quer seja em termos físicos ou psicológicos.

Porém, com o decorrer do procedimento, considero que esta metodologia desconectou-se do conteúdo da minha investigação. Por ser um procedimento digital, considerei que se encontra afastado da globalidade da minha percepção. As fotografias impressas sobre papel, proporcionam uma certa distância ao espectador e por este motivo o lado performativo torna-se desativado, ou seja, não existe alteração, porque não existe a participação do espectador e, ainda mais importante, não contém o lado orgânico que simboliza a identidade do meu trabalho artístico.

Deste modo, elegi fazer máscaras a partir de argila vermelha, porque é muito rica em ferro, e contém a molécula "hematite", muito importante para a oxigenação das células, para logo



sobrepor com variadas plantas e pétalas. A produção das máscaras não difere do processo anterior, porque coloco a argila na minha face para moldar a minha cara. Esta minha decisão permitiu-me resolver os problemas que foram levantados durante a minha investigação devido ao seu aspeto performativo que se encontra mais presente, ou seja, existe a participação do espectador e ainda mais importante é existir a alteração que contém o lado mais orgânico. As máscaras foram sem dúvida o que me permitiu observar esta corrupção, que mencionei anteriormente. Aristóteles a refere no seu ensaio “Da Geração e da Corrupção” como um processo em constante alteração. Em tudo o que existe geração (criação),

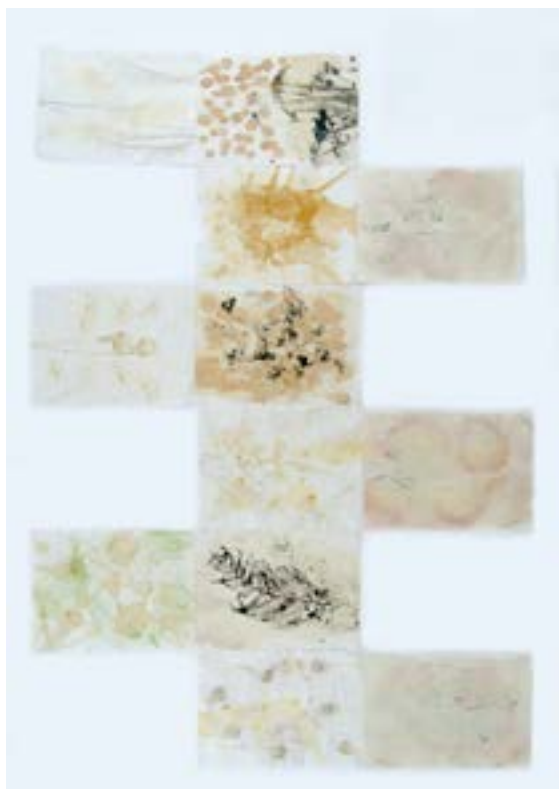
a corrupção é iminente, por outras palavras, Aristóteles define corrupção como o não-ser da substância, a matéria que se destrói ou que se degrada.

“o substrato como causa material da perenidade da geração.”  
(Aristóteles, 2009, p. 17)

Nesta investigação pretendo criar objetos artísticos que confrontam com a efemeridade e com a fragilidade assim como a relação entre o meu corpo e a vida vegetal. Foi neste interesse por estes tópicos que surgiu a produção de monotípias e produzir a partir destas, diversos herbários.

Os herbários foram concretizados para questionar a sua função como arquivo (questão discutida no capítulo IV em “O Livro de Artista em Constante Alteração – O Herbário”) e como esta peça levanta uma questão paradoxal quando se trata da presença. Tendo em conta que os herbários são produtos de conservação cuja plantas sofrem esta brutalidade em troca de presença, o meu projeto consiste na oposição – as plantas sofrem a brutalidade, porém, a sua presença é efémera, acabando por cumprir o seu papel como matéria orgânica.

Assim, sabendo da brutalidade necessária para a realização dos herbários, eu concebi certas condições durante a colheita, como por exemplo, um número limite de flores – se houver dez papoilas num local específico, colho uma, no máximo quatro das flores mais velhas para não perturbar em grande extensão o desenvolvimento destas.



Cruz, Sara, “Livro de Clóris I” (detalhe), 2021, tecido, suco de variadas plantas, tinta acrílica, linho, 21 x 15,5 cm.

Outra condição é evitar a compra de plantas pois pretendo criar uma ligação entre mim e o vegetal: com o desenvolvimento das impressões, comecei a observar as saídas para colher plantas como o meu momento íntimo; inversamente a espaços fechados como a oficina, o atelier e o quarto, os espaços verdes oferecem uma ligação íntima com o redor, que me permitiu ganhar uma visão mais sensível e interesse mais profundo na investigação sobre a vida vegetal.



"Harmonia Inquietante I", 2021, carvão sobre papel,  
1500 x 1600 cm

Como próxima condição, passei a estar mais atenta ao clima pois este afeta a variedade de plantas e o processo da impressão quando se trata de quantidade de pigmento. As plantas colhidas em tempos secos contêm muito pouco pigmento e existem menos plantas, porém, nos dias de chuva ou de muita humidade ocorre o contrário.

Tendo em conta com a alteração durante o desenvolvimento das monotípias, percebi que é necessário certos requerimentos para bons resultados como a frescura das plantas e a sensibilidade de algumas plantas. Por exemplo, as papoilas contêm um belo pigmento de carmim (que fica de cor bordeaux com o tempo) nas suas pétalas, mas são muito sensíveis ao movimento e ao tempo. No momento que é colhida, as suas pétalas começam a cair e muitas vezes não libertam o pigmento devido ao tempo que estiveram à espera para serem impressas. Pelo contrário, a erva-azeda-amarela, ou "flor mijona", é bastante resistente e contém um forte tom amarelado que se altera para laranja com o decorrer do tempo.

Logo, pode-se afirmar a partir desta investigação que as impressões não desempenham a função de arquivo devido às suas circunstâncias extremamente delicadas. Considerando que a

impressão das monotipias envolve o uso da seiva libertada pelas plantas como presença destas – uma matéria orgânica –, tem-se de ter em conta que estas poderão sofrer alterações como o seu desvanecimento, descoloração ou até mesmo aparecimento de fungos. Logo, podemos confirmar que os meus herbários não podem ser classificados como o típico herbário. A presença da planta irá gradualmente alterar e finalmente sucumbir à sua efemeridade, ou seja, não se trata de um arquivo, mas sim, de um herbário em constante estado de alteração.

Pode-se dizer que a minha investigação resolve-se no interesse pela alteração da presença e na produção de peças artísticas que nunca se irão “cristalizar”, serão, então, objetos incompletos que se encontram debaixo do processo de constante transformação, quer sejam técnicas ou, como no caso do meu trabalho temporalidade.



“Harmonia Inquietante II”, 2021, carvão sobre papel, 1500 x 1600 cm

## 2. O Processo de “Harmonia Inquietante”

No meu processo de trabalho como um meio terapêutico para a minha ansiedade, e na diversidade de meios, o desenho é uma das técnicas que melhor transmite as emoções que sinto no momento, e com isto, me ajudou a consolidar as práticas terapêuticas com as práticas artísticas.

Desenhar ajudava-me a distrair do meu estado de espírito, era uma fuga da realidade – a desenhar no quarto, sozinha deitada no chão, a ouvir música e a fazer arranjos de plantas para as desenhar. Porém, quando mudei para uma escala maior, tive de abdicar desta reclusão e a passar a desenhar no atelier, no entanto, considero que esta mudança foi benéfica pois permitiu-me aumentar o contato com os meus colegas, alegando assim o meu espaço de sociabilidade.

O processo consiste na procura de plantas para explorar com ambas as minhas mãos a dualidade entre o instável, o tremido e hesitante (mão esquerda) e o estável, linear e confiante (mão direita). Este interesse em explorar as diferentes dinâmicas começou com a curiosidade de usar o tremor das minhas mãos como ferramenta para transcrever o movimento do corpo para o papel. Graças às formas irregulares das plantas, os desenhos acabaram por fornecer uma composição semelhante a uma melodia entre o errático e a harmonia. Após me aperceber de que as plantas vivas não contêm a informação que procurava, percebi que plantas em estado de decomposição forneciam as irregularidades que me interessava explorar e usar.

Obviamente, o desenvolvimento dos desenhos percorre até hoje etapas para entender melhor como transcrever o tremor das mãos. Para começar, percebi que usar ambas as duas mãos permite a perda de tensão e de controlo nos braços, dividindo a concentração de força direcionada para as mãos e deste modo a transcrição da força é mais visível no papel. O olhar também influenciou o desenho. Olhar menos para o papel permitiu melhorar a minha perceção assim como resultados mais interessantes – a forma deixou de estar próxima da mimése permitindo uma abordagem mais expressiva.

Entretanto notei que a posição do corpo e a dimensão do papel foi importante para o meu processo e, a partir daí, percebi que o processo começou a ganhar a dimensão performativa. As transcrições feitas pelo meu corpo mudavam de acordo com a posição e com a escala do papel.

O aumento de escala da folha permitiu-me recorrer a outras superfícies, como o chão e a parede. Foi desenhar deitada (ou sentada) no chão com folhas com a dimensão por volta de 15,00 cm x 15,00 cm que me permitiu ganhar proximidade do objeto e tendo em conta que o corpo se encontrava mais próximo da folha, as transcrições tornaram-se mais variadas, entre um risco agressivo e uma linha tremida e mais leve.

Como referência artística para o processo, investiguei as performances de Carolee Schneemann (1939 – 2019) nomeadamente “Up to and Including Her Limits” de 1973 (fig. 41). Para esta performance, a artista usa o seu próprio corpo suspenso por um arnês como o agente das suas transcrições. Como o título indica, a performance testa os limites físicos, no caso desta performance, Schneemann explora como o corpo responde quando se encontra em constante movimento. O resultado final da performance é constituído por linhas transcritas através de diferentes energias – uma mistura entre a repetição dos movimentos e descontrolo das linhas, tornando-se assim a resposta do corpo em constante movimento e suspensão



Fig. 41

Em “Up to and including her limits”, eu estou suspensa num arnês para escalada com uma corda manilla de três quartos polegadas, uma corda onde consigo subir e descer manualmente para manter focada no período do desenho – o meu braço estendido segura o lápis de cera que risca as paredes ao redor, acumulando a teia de marcas coloridas. O meu corpo inteiro torna-se no agente dos traços visuais, o vestígio da energia corporal em movimento.” (Schneemann em [schneemannfoundation.org](http://schneemannfoundation.org))

Porém, com o decorrer da produção dei por mim a notar o controlo sobre a mão esquerda e o desvanecer do tremido – os desenhos de maior escala indicaram a falta do tremor, revelando uma maior preocupação ao preencher os espaços vazios em linhas limpas. Com isto, levantei a questão se é benéfico ter assumido controlo sobre a mão não dominante e considerar como progresso do desenvolvimento do processo. As linhas transcritas pela mão não dominante revelaram mais controlo, como se o desenho tivesse sido concebido com apenas a mão dominante.

Com a perda do descontrolo, decidi trazê-lo de volta para diferenciar os resultados. Logo, procurei no pinhal materiais riscadores naturais como carvão. Para obter melhores resultados os pedaços de carvão tinham de ter formas irregulares e maiores que as minhas mãos para que as suas transcrições revelem informação semelhantes às transcrições antes de ganhar o controlo da linha.

Foi com isto que comecei a ganhar mais confiança sobre o meu trabalho e talvez foi por essa razão que que consegui ganhar o gosto em experimentar e assumir os erros ou mudanças em vez de recear falhar ou procurar sempre o perfeccionismo.

### 3. A Minha Expressão Feminina no meu Processo Artístico

Desde o começo da minha investigação exprimi a minha visão feminina sobre o meu trabalho. Porém, tive sempre dificuldade em traduzir por palavras o que é o feminino e o que torna um objeto artístico num objeto feito através de uma visão feminina. Tendo em conta que o conceito de feminilidade não seja universalmente único, pois varia dependendo da cultura, de fatores sociais e da época, dificulta mais defini-la por palavras minhas.

Através destas questões, que, foram anteriormente analisadas no capítulo “A perceção da curva da vida vegetal no corpo feminino”, concebi, a partir das referências artísticas mencionadas, a minha perspetiva do feminino. Com isto, devo perguntar-me: De acordo com a minha expressão feminina, o que faz uma peça “feminina”?

Este tema surgiu antes do começo do desenvolvimento das impressões de monotipias. Naquele período estava a desenvolver um projeto que envolvia têxtil e costura, desenhos de flores e a série de fotografias e pensei o que havia em comum entre os dois processos – o meu corpo, o delicado e as flores e a razão de incorporá-los no meu trabalho. Após refletir e conversar com amigos, pude concluir que sou muito inclinada para o meu lado feminino – afinidade com elementos naturais, como plantas, objetos curvilíneos, roupas femininas, o uso de acessórios e especialmente, uma personalidade que, para os meus amigos próximos, contem traços femininos – sensível, sentido de empatia e instinto maternal.

Com isto, permitiu-me a aceitar este meu lado e a partir dele, conceber o meu trabalho graças à inspiração de artistas femininas como Ana Mendieta, Louise Bourgeois, Kiki Smith, Lourdes de Castro, entre outras...

A partir desta reflexão sobre mim mesma, desenvolvi o meu projeto a partir da minha identidade – do meu corpo feminino, dos meus anseios, da minha visão sensível, e a partir dos meus interesses – vida vegetal, a transformação/alteração e a fragilidade/efemeridade.

E foi assim, que a partir destes pontos dei origem os “Herbários de Clóris” e a “Flor na Pele”. São séries cujas peças representam uma parte de mim – as máscaras modeladas a partir da minha face e dos meus braços, sendo estes os membros mais comunicativos do corpo, que são tapados como metáfora para a minha ansiedade. Assim como a fragilidade encontrada nos herbários, as impressões vão-se alterando e desaparecendo com o decorrer do tempo, fazendo breve alusão à nossa efemeridade que todos os seres vivos enfrentam.

Entre os herbários que produzi, o “Herbário de Clóris III, IV, V e VI”, explorei mais a curva no meu trabalho prático. A perceção da curva está presente em tudo que o universo criou, todos os elementos do cosmos são curvilíneos, desde o mais pequeno organismo até à maior estrela do universo conhecida pelo Homem. Depois de testar diferentes

figuras curvilíneas como elipses ou formas ovais, optei por selecionar o círculo – uma figura pura que conecta a ação humana com a natureza. Adicionalmente é a figura que me faz remeter ao buraco, que faz alusão às minas de extração de matéria e ao vazio que traz à peça uma reflexão sobre a fragilidade humana e vegetal.

Na sua essência, a investigação envolve-se numa elaboração de uma constelação de noções que focam na representação da efemeridade e da fragilidade na vida vegetal e como esta se encontra interligada com o corpo feminino nas práticas artísticas. Esta investigação permitiu-me perceber melhor como posso incorporar esta constelação no meu corpo e assim desenvolver o meu trabalho prático.



“Livro de Clóris III”, 2021, papel, suco de variadas plantas, 27,5 cm

## Conclusão

Com isto, posso concluir a minha investigação com uma observação geral do que foi explorado e analisado. O objetivo desta investigação consiste em construir uma constelação de diferentes tópicos e assim consolidá-los no meu projeto de investigação.

Tendo em conta que o meu projeto de investigação é elaborado a partir da relação entre a fragilidade/efemeridade da vida vegetal e o meu corpo, assim como a relação entre a vida vegetal e o feminino, considerei pertinente analisar o percurso da Natureza-Morta.

Podemos concluir que este género começou como um elemento que apenas ganha relevância quando relacionada com uma cena bíblica. De acordo com o Stoichita, a Natureza-Morta foi na época considerada como a “anti-imagem”, sendo então separada por uma moldura para a distinguir do plano de representação da cena principal.

Contudo, foi a partir do surgimento das “Vanitas” que a Natureza-Morta começa a ganhar a sua independência das cenas bíblicas com a introdução do crânio no primeiro plano – como imanência da anti-imagem ou anti-retrato. E com isto, a Natureza-Morta ganha a sua autonomia no séc. XVII, quando a classe burguesa se encontrava em crescimento tendo este género pictórico servido como um meio para exibir as suas posses e para os pintores, nomeadamente os pintores holandeses, uma oportunidade de demonstrar o seu virtuosismo.

No entanto, é no fim do séc. XIX que a Natureza-Morta será usada como pretexto para a exploração de uma nova expressividade e novas representações através de diferentes media.

No entanto, o percurso da Natureza-Morta na História de Arte revela que o artista volta sempre às suas origens primitivas. Numa altura em que as mãos se encontravam longínquas dos elementos da natureza, estas acabam sempre por se reafirmarem no contato com a vida vegetal através da curiosidade do artista.

Quando se trata da representação da vida vegetal como meio de relacionar com o feminino, pode-se concluir que, a vida vegetal ou o símbolo da fertilidade eram na maior parte das vezes representados por uma figura feminina como porte metafórico para a reprodução e à amamentação.

Adicionalmente, as figuras femininas eram representadas com os seus atributos sexuais acentuados para fortalecer a simbologia com a fertilidade, como dá para observar na pintura “Spring” de Botticelli ou na estatueta “Vénus de Willendorf”. Contudo, serão as artistas do sexo feminino que tornam essa relação numa diferente interpretação. Conhecendo o verdadeiro potencial da vida vegetal – a capacidade de transformação e da moldagem global – a associação com o sexo feminino torna-se como um meio de demonstrar como o corpo feminino se encontra em constante transformação, sendo capaz da criação de novos ciclos.

Porém, não se pode ignorar que é também possível associar a vida vegetal

ao sexo masculino, sendo que é também responsável pela criação de novas gerações. Mapplethorpe evidenciou nas suas fotografias que a vida vegetal, especialmente as flores - responsáveis na função reprodutiva, podem servir como uma analogia à genitália masculina. Tornando assim, numa interpretação de um ponto de vista sensível sobre o sexo masculino, quebrando então a suposta visão patriarcal que foi discutida no capítulo.

Para concluir, a artista que se mais aproxima do meu trabalho é a Ana Mendieta cujo trabalho consiste no regresso das suas origens, isto é, o retorno à Natureza. Tal como ela, também investigo a relação entre o corpo feminino e a vida vegetal. Para complementar, pretendo recontextualizar tal relação – transmitir ao público que esta conexão não torna o género feminino como o elo mais fraco por ser comparado com a natureza, que, na ideologia patriarcal, afirma que é considerado como irracional. Portanto, tenciono demonstrar como a vida vegetal é responsável pelo molde global responsável através do ciclo. E assim como a Natureza, o corpo feminino é a transformação constante, a contínua criação e recriação e especialmente, a persistência para a criação de novos ciclos.

O capítulo seguinte permitiu-me investigar como as práticas artísticas podem servir como uma forma de terapia. Tendo em conta que uma parte da minha investigação foca-se na terapia da minha ansiedade.

Permitiu-me por exemplo, procurar referências artísticas e encontrar nelas pontos em comum com o meu projeto. Entre as referências destacam-se as obras de Bourgeois e de Kusama, que transformam os seus traumas, recordações dolorosas e medos em peças artísticas. São processos artísticos que podemos comparar a um ritual de exorcismo. Como resultado, estas criam espaços onde o espectador experiencia os seus tormentos e desabafos.

Contudo, existem obras que nos transmitem uma sensação de vulnerabilidade ou são elas próprias a manifestação de uma inquietação. Demonstra como as práticas artísticas conseguem afectar emocionalmente o espectador através de elementos que nos são familiares, como objetos, cores, gestualidades, por exemplo. Foram estes tormentos e inquietações que deram início ao meu trabalho. Foi a partir deste motivo que comecei a investigação sobre a fragilidade mental e material.

Com o surgimento do interesse por esta fragilidade, a minha investigação focou-se na materialidade. Este interesse ocorreu na altura da produção das impressões de monotipias, quando refletia sobre a relação da pele com a flor/folha como membros em constante alteração. Consolidando os dois tópicos, dei origem à investigação sobre a efemeridade e a fragilidade identificada no meu corpo e na vida vegetal e como ambas se relacionam. Com isto, neste capítulo decidi focar-me sobre dois tópicos: a alteração e a fragilidade.

Portanto, posso concluir que os herbários são arquivos que podem ser transformados num livro de artista. Como arquivos que têm como objetivo a conservação da biodiversidade, os herbários confrontam-nos com o seguinte paradoxo: as plantas têm

de ser sacrificadas para servirem como testemunhos da sua existência.

As obras de Lourdes Castro exploram esta condição. Separando a matéria orgânica do processo de impressão, a artista demonstra que o exercício da brutalidade não é necessário, preservando então, através da silhueta, a presença da planta.

Assim, o seu trabalho não se confronta com este paradoxo, são imagens estáticas que nunca irão cair na efemeridade. Embora o meu trabalho sofra esta brutalidade, as espécies encontram-se em constante alteração, acabando por cumprir a sua função como matéria orgânica – a alteração de forma e o seu desvanecimento.

Tendo em conta que a matéria orgânica tem origem vegetal, considerei importante explorar melhor a sua habilidade de moldar e de expandir. Através do livro de Coccia: “A Vida das Plantas”, aprendi como a vida vegetal é artesã de si própria. Estabelecendo uma conexão entre a terra e o céu, estas têm a habilidade da autotrofia – a habilidade de transformar matéria inorgânica – a luz solar – em matéria orgânica.

Adicionalmente, a vida vegetal compensa a ausência de mobilidade com a sua incrível capacidade de adaptação e de transformação de acordo com o ambiente em que se encontra. Uma breve referência desta característica é o herbário de Tondeur e de Marder, com o qual os autores relatam a sua experiência no estudo e arquivagem de plantas radiativas de Chernobyl. Em consequência do trágico acidente nuclear, provocado por mão humana, as plantas sofreram modificações genéticas, tais como a mudança da composição da soja. Deste modo, as fotografias produzidas por Tondeur demonstram a dualidade presente na vida vegetal: por um lado, vulnerável à ação humana e, por outro, tendo uma espantosa resiliência e capacidade de adaptação.

A vulnerabilidade, tal como analisada no capítulo referido, é uma condição comum à vida vegetal e aos humanos. A obra de Salcedo foi um dos exemplos referidos na minha investigação no que respeita à fragilidade partilhada por humanos e as plantas. A artista criou uma relação através do uso de pétalas como analogia para a fragilidade humana. Ruysch refere também esta relação na sua pintura – como o ser humano é tão vulnerável à efemeridade como as plantas.

Com isto podemos concluir que existe esta dualidade na vida vegetal e nos humanos. Assim como a vida vegetal é vítima de ações humanas, a Humanidade encontra-se nessa mesma condição, enquanto vítima das suas próprias ações. Porém, a diferença é posta como ambos se confrontam: na vida vegetal é possível ver em certas espécies de plantas formas de adaptação, como o exemplo da soja no livro de Marder e de Tondeur.

Por contraste, atualmente a Humanidade parece ser incapaz de encontrar formas de reverter o processo de destruição da Terra, e não tendo conseguido adaptar-se a esta situação terá, forçosamente, de aplicar formas que permitam reduzir os prejuízos provocadas por ela mesma.

E assim, é possível confirmar esta fragilidade cósmica, que foi muitas vezes representada e contemplada no interior do campo da Arte. Como os artistas a pegaram e criaram obras que questionam ou nos lembram da nossa própria existência ou até mesmo,

desses seres misteriosos – as plantas, o mundo vegetal – silenciosos, criadores de si mesmos. São criaturas que rodeiam o nosso cotidiano, sempre quietas e imóveis, mas sempre ativas na transformação do mundo em que vivemos.

## Bibliografia

- Aristóteles, "Sobre a Geração e a Corrupção", Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2009.
- Coccia, E. (2016), "A Vida das Plantas", Documenta, Lisboa, 2019.
- Focillion, H. (1988), "A Vida das Formas\Seguido de Elogio da Mão", Lisboa, Edições 70.
- Inácio, Sara C., "Terra na Arte Contemporânea", 2016, Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas-Artes.
- Lange-Berndt, P. (2015), "Materiality", Whitechapel Gallery & MIT Press, Londres.
- Bourgeois, L., Bernadac, Marie-Laurie, Obrist, Hans-Ulrich, "Destruction of the Father / Reconstruction of the Father, Writings and Interviews, 1923–1997", Londres, 2001.
- Marder, Michael, "The Chernobyl Herbarium, Fragments of an Exploded Consciousness", Londres, 2016.
- Stoichita, V., (1999), "A Instauração do Quadro", KKYM, Lisboa, 2019.
- Wohlleben, P., (2017), "A Sabedoria Secreta da Natureza", Pergaminho, Lisboa, 2019.
- Wye, Deborah, "Louise Bourgeois", The Museum of Modern Art, 1982.

## Webgrafia

- Usada no dia 23/07/21, às 02:26h, [https://whitecube.com/channel/channel/doris\\_salcedo\\_in\\_the\\_studio\\_2012](https://whitecube.com/channel/channel/doris_salcedo_in_the_studio_2012)
- Usada no dia 26/07/21, às 04:56h, <https://www.enrevenantdelexpo.com/2019/02/25/lourdes-castro-ombres-compagnie-mrac-serignan/>
- Usado no dia 29/08/21, às 03:34h, <https://www.schneemannfoundation.org/artworks/up-to-and-including-her-limits>
- Usado no dia 3/09/21, às 03:30h, <http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-70.html#.YTGID8DOXIU>
- Usado no dia 8/09/21, às 03:49h, <http://www.museomagazine.com/CHRISTIAN-BOLTANSKI>
- Usado no dia 18/09/21, às 03:23h, <https://www.youtube.com/watch?v=rRZR3nsileA&list=WL&index=11>

## Links das imagens:

- Aertsen, Pieter, "Christ with Mary and Martha"  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter\\_Aertsen\\_-\\_Christ\\_with\\_Mary\\_and\\_Martha\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Aertsen_-_Christ_with_Mary_and_Martha_-_Google_Art_Project.jpg), usado no dia 12/07/21
- Óbidos, Josefa, "Cordeiro Pascal":  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Cordeiro\\_Pascal\\_\(Josefa\\_de\\_%C3%93bidos\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cordeiro_Pascal_(Josefa_de_%C3%93bidos)), usado no dia 11/08/2
- Membling, Hans, "Flowers in a Jug":  
[https://www.museothyssen.org/sites/default/files/styles/full\\_resolution/public/imagen/obras/descarga/1938.1.b\\_florero-reverso.jpg](https://www.museothyssen.org/sites/default/files/styles/full_resolution/public/imagen/obras/descarga/1938.1.b_florero-reverso.jpg), usado no dia 12/07/21
- Bruyn, Barthel, "Vanitas":  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barthel\\_\(Bartholom%C3%A4us\)\\_Bruyn\\_-\\_Vanitas.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barthel_(Bartholom%C3%A4us)_Bruyn_-_Vanitas.JPG), usado no dia 16/07/21
- Utrecht, Adriaen van, "Vanitas Still Life with Flowers and Skull":  
<http://omeka.wustl.edu/omeka/exhibits/show/flowerstilllives/17thand18thcenturies/vanitasstilllifewithflowersand>, usado no dia 9/02/21
- Arcimboldo, Giuseppe, "Primavera":  
<https://www.wikiart.org/pt/giuseppe-arcimboldo/primavera-1573>, usado no dia 15/08/21
- Arcimboldo, Giuseppe, "Vertumnus (Imperador Rodolfo II)":  
<https://www.wikiart.org/pt/giuseppe-arcimboldo/vertumnus-imperador-rodolfo-ii-1591>, usado no dia 15/08/21
- Ruysch, R., "Still Life with Flowers in a Glass Vase":  
<https://theconversation.com/heres-looking-at-rachel-ruyschs-still-life-with-flowers-in-a-glass-vase-88234>, usado no dia 6/03/21
- Cézanne, "Cesta de Maçãs":  
<https://www.wikiart.org/pt/paul-cezanne/cesta-de-macas-1895>, usado no dia 10/02/21
- Gaugin, Paul, "Still Life with Teapot and Fruit"  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437999>, usado no dia 27/02/21
- Wolfgang Laib, "Pollen from Pine":  
<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/71754/Wolfgang-Laib-Pollen-from-Pine>, usado no dia 20/12/20

· Andy Goldsworthy, "Rowan leaves laid around a hole, 1987, Yorkshire Sculpture Park, 25 October":

<http://www.artnet.com/artists/andy-goldsworthy/rowan-leaves-laid-around-a-hole-yorkshire-xQM35YQIW6W9kozYXOQDg2>, usado no dia 20/12/20

· Artista desconhecido, "Vênus de Willendorf":

<https://pt.khanacademy.org/humanities/prehistoric-art/paleolithic/paleolithic-objects/a/venus-of-willendorf>, usado no dia 16/02/21

· Botticelli, Sandro, "Spring"

<https://www.uffizi.it/en/artworks/botticelli-spring>, usado no dia 1/03/21

· Mucha, Alphonse, "The Seasons":

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/80>, usado no dia 9/02/21

· Makart, Hans, "The Five Senses"

<https://arthistoryland.com/the-five-senses-hans-makart/>, usado no dia 23/09/21

· Mendieta, Ana, "Arbol de la Vida":

[http://www.artnet.com/artists/ana-mendieta/arbore-de-la-vida-tree-of-life-from-siluetavyYUIJbBpgD\\_uRgKiE\\_myw2](http://www.artnet.com/artists/ana-mendieta/arbore-de-la-vida-tree-of-life-from-siluetavyYUIJbBpgD_uRgKiE_myw2), 16/01/21

· Smith, Kiki, "Standing":

<https://dailyartfixx.com/2011/01/18/kiki-smith-sculpture/>, usado no dia 25/04/21

· Menéres, Clara, "Mulher-Terra-Vida":

<http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-70.html#.YVkeaX3OXIV>, usado no dia 3/09/21

· Mapplethorpe, Robert, "Two Tulips":

[http://www.artnet.com/artists/robert-mapplethorpe/two-tulips-9yzL\\_B0IUX33O575kRlvyA2](http://www.artnet.com/artists/robert-mapplethorpe/two-tulips-9yzL_B0IUX33O575kRlvyA2), usado no dia 16/08/21

· Mapplethorpe, Robert, "Poppy":

[http://www.artnet.com/artists/robert-mapplethorpe/poppy-7h7QuaueTJBWDNAjIm\\_axQ2](http://www.artnet.com/artists/robert-mapplethorpe/poppy-7h7QuaueTJBWDNAjIm_axQ2), usado no dia 17/08/21

· Bourgeois, Louise, "What is the shape of the problem?":

<https://www.lelongeditions.com/en/estampe/33/what-is-the-shape-of-this-problem/>, usado no dia 31/05/20

· Louise, "Destruction of the Father":

<https://proa.org/eng/exhibition-louise-bourgeois-montaje.php>, usado no dia 20/05/21

- Bourgeois, Louise, "Destruction of the Father" (detalhe):  
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/louise-bourgeois/room-guide/louise-bourgeois-room-6>, usado no dia 20/05/21
- Kusama, Yayoi, "Mirror Room (Pumpkin)":  
<https://www.thejakartapost.com/life/2018/09/06/yayoi-kusama-her-world-of-polka-dots.html>, usado no dia 8/09/21
- Parra, "Anxiety":  
<https://www.artsy.net/artwork/582deabab202a365bc00049a>, usado no dia 10/06/20
- Bourgeois, Louise, "Cell (You Better Grow Up)" (detalhe):  
<https://danielleeadair.wordpress.com/2015/11/15/louise-bourgeois-cell-you-better-grow-up/>, usado no dia 22/05/20
- Bourgeois, Louise, "Cell (Choisy)":  
<https://usaartnews.com/art/art-in-the-city-12-of-the-most-famous-sculptors-of-the-time>, usado no dia 22/05/20
- Boltanski, Christian, "No Man's Land":  
<https://www.archdaily.com/176436/park-avenue-armory-herzog-and-de-meuron/1-615>, usado no dia 10/09/21
- Castro, Lourdes, "Sombras à Volta de um Centro (Salsa)":  
<http://casinfancia.blogspot.com/2010/01/lourdes-castro.html>, usado no dia 16/02/21
- Castro, Lourdes, "O Grande Herbário das Sombras":  
<https://www.enrevenantdelexpo.com/2019/02/25/lourdes-castro-ombres-compagnie-mrac-serignan/>, usado no dia 16/09/21
- Salcedo, Doris, "A Flor de Piel" e detalhes:  
[https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/a\\_flor\\_de\\_piel/](https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/a_flor_de_piel/), usado no dia 16/02/21
- Mendieta, Ana, "Flower Person, Flower Body":  
<https://www.artsy.net/artwork/ana-mendieta-flower-person-flower-body>, usado no dia 23/08/21
- Schneemann, Carolee, "Up to and Including Her Limits":  
<https://www.schneemannfoundation.org/artworks/up-to-and-including-her-limits>, usado no dia 6/01/21

## Anexo de imagens

1. Aertsen, Pieter, "Christ with Mary and Martha", 1552, óleo sobre madeira, 60 x 101,5 cm.
2. Óbidos, Josefa, "Cordeiro Pascal", 1660-1670, óleo sobre tela, 85,5x105,5cm.
3. Membling, Hans, "Flowers in a Jug", 1480-90, verso de retrato, óleo sobre madeira, 28,5 x 21,5 cm.
4. Bruyn, Barthel, "Vanitas", 1524, verso de retrato, óleo sobre madeira, 61 x 51 cm.
5. Arcimboldo, Giuseppe, "Vertumnus (Imperador Rodolfo II)", 1591, óleo sobre madeira, 68 x 56 cm.
6. Arcimboldo, Giuseppe, "As Quatro Estações – Primavera", série de 4, 1573, óleo sobre tela, 76 x 64 cm.
7. Utrecht, Adriaen van, "Vanitas Still Life with Flowers and Skull", 1642, óleo sobre tela, 67 x 86 cm.
8. Ruysch, R., "Still Life with Flowers in a Glass Vase", 1716, óleo sobre tela, 48,5 x 39,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.
9. Cézanne, "Cesta de Maçãs", 1895, óleo sobre tela, 62 x 79cm.
10. Gauguin, Paul, "Still Life with Teapot and Fruit", 1896, óleo sobre tela, 47.6 x 66 cm.
11. Lapa, Eduarda, "Sardinheiras ou Gerânios", óleo sobre tela, sem data
12. Wolfgang Laib, "Pollen from Pine", 2003, instalação com pólen de pinheiro, 120 x 130 cm.
13. Andy Goldsworthy, "Rowan leaves laid around a hole, 1987, Yorshire Sculture Park, 25 October", c-type, mntd, 76 x 74.5 cm.
14. Andy Goldsworthy, "Rowan leaves laid around a hole, 1987, Yorshire Sculture Park, 25 October" (detalhe), c-type, mntd, 76 x 74.5 cm.
15. Artista desconhecido, "Vênus de Willendorf", c. 24.000-22.000 a.C., pedra calcária 11,1 cm de altura, Museu de História Natural, Viena.
16. Botticelli, Sandro, "Spring", 1480, têmpera sobre madeira, 207 x 319 cm, The Uffizi Museum.
17. Botticelli, Sandro, "Spring" (detalhe), 1480, têmpera sobre madeira, 207 x 319 cm, The Uffizi Museum.
18. Mucha, Alphonse, "The Seasons", 1896, litografia, 100 x 51.1 cm, Christopher-Clark Fine Art, São Francisco.
19. Makart, Hans, "The Five Seasons", série de 5, 1872-79, óleo sobre tela, 314 x 70 cm.
20. Mendieta, Ana, "Árvore da Vida", 1976, Parque Old Man's Creek, Iowa.
21. Smith, Kiki, "Standing", 1998, cimento, bronze e pedras, 366 cm.
22. Menéres, Clara, "Mulher-Terra-Vida", 1977, acrílico, terra, relva, 80 x 270 x 160 cm.

23. Menéres, Clara, "Mulher-Terra-Vida"(detalhe), 1977, acrílico, terra, relva, 80 x 270 x 160 cm.
24. Mapplethorpe, Robert, "Two Tulips", 1984, impressão em gelatina de prata, 38,7 x 38,4 cm
25. Mapplethorpe, Robert, "Poppy", 1988, impressão a cores, 19,7 x 18,7 cm
26. Bourgeois, Louise, "What is the shape of the problem?" 1999, litografia e tipografia, série de 19 por 30.5 x 43.2 cm.
27. Bourgeois, Louise, "Destruction of the Father", 1974, gesso, látex, madeira e tecido, 237,8 x 362,2 x 248,6 cm.
28. Bourgeois, Louise, "Destruction of the Father" (detalhe), 1974, gesso, látex, madeira e tecido, 237,8 x 362,2 x 248,6 cm.
29. Kusama, Yayoi, "Mirror Room (Pumpkin)", 1991, espelhos, poliéster, papel, papel mâché, tinta, 200 x 200 x 200 cm.
30. Parra, "Anxiety", 2016, espuma de uretano revestido, 55.9 x 61 x 55.9 cm.
31. Bourgeois, Louise, "Cell (You Better Grow Up)" (detalhe), 1993, ferro, vidro, mármore, cerâmica e madeira, 210,8 x 212 x 82 cm.
32. Bourgeois, Louise, "Cell (Choisy)", 1990-1993, metal, vidro e mármore, 302,3 x 368,3 x 304,8 cm.
33. Boltanski, Christian, "No Man's Land", 2010, roupa, gancho de aço, , 200 cm, Wade Thompson Drill Hall no Park Avenue Armory, Nova Iorque.
34. Castro, Lourdes, "Sombras à Volta de um Centro (Salsa)", 1980, tinta-da-china e recorte, 61 x 39 cm.
35. Herbário das Sombras", 1972, série de 100, fototipia sobre papel, 65,5 x 50,1 cm.
36. Salcedo, Doris, "A Flor de Piel", 2014, pétalas de rosa e linha, 372,9 x 233,8 cm.
37. Salcedo, Doris, "A Flor de Piel" (detalhe), 2011-12, pétalas de rosa e linha, 372,9 x 233,8 cm.
38. Salcedo, Doris, "A Flor de Piel" (detalhe), 2011-12, pétalas de rosa e linha, 372,9 x 233,8 cm.
39. Mendieta, Ana, "Flowers on Body", 1973, fotografia documento da performance.
40. Mendieta, Ana, "Flower Person, Flower Body", 1975-2020, fotografia a cores, 40,6 x 50,8 cm.
41. Schneemann, Carolee, "Up to and Including Her Limits", 1973-1976, cera sobre papel, corda, arnês, vídeo projetor de 16 mm.

