

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



## **Timeline**

# **Indícios da Ecologia, Sustentabilidade e Ecologia Social na Produção Artística**

Eunice Abreu Pereira Gordon Pinto

Dissertação

Mestrado em Arte Multimédia

Especialização em Práticas Transmídia

Trabalho de Projeto orientado pela Profa. Doutora Maria João Pestana Noronha Gamito

2022

## Resumo

A dissertação *Timeline*, de natureza teórico-prática, foi desenvolvida no âmbito do Mestrado em Arte Multimédia da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, e propõe trabalhar e evidenciar as questões associadas aos conceitos de Ecologia, Sustentabilidade, Ecologia Social e às Éticas Ambientais na arte contemporânea.

No primeiro capítulo, são abordados os conceitos de Ecologia (Jaboury Ghazoul, 2020), Sustentabilidade (Jeremy Caradonna, 2014, 2017) (Ulrich Grober, 2007) e Ecologia Social (Murray Bookchin, 1978, 1982, 1987, 1999, 2006) (Janet Biehl, 1999). É feita também uma introdução a algumas obras e artistas, da qual se destacam Marcel Duchamp, Arman e Andy Warhol.

O segundo capítulo relaciona, no primeiro subcapítulo, as obras que recorrem a matérias naturais e/ou construídas através da intervenção no território (Malcolm Miles, 2014) (Sam Solnick, 2019) e as Éticas Ambientais (Maria José Varandas, 2009). São convocados os/as artistas Agnes Denes, Joseph Beuys, Mel Chin, Mark Dion, Francis Alÿs, e o estúdio Unknown Fields no âmbito da Ecologia, e Richard Long, Robert Smithson, Herman de Vries, Reinhard Reitzenstein, Olafur Eliasson e o Studio Malka Architecture no âmbito da Sustentabilidade. O segundo subcapítulo explora a relação entre ser humano e objetos (Jean Baudrillard, 1996), o conceito de instalação (Claire Bishop, 2005) e a apropriação de objetos (John C. Welchman, 2009) (Douglas Crimp, 2009). Os/as artistas referenciados/as são Marcel Duchamp, Arman, Chris Jordan e Simon Starling no âmbito da apropriação, Mark Dion, no contexto dos gabinetes de curiosidades, Ilya Kabakov, na abordagem à instalação e Andy Warhol, na análise do sistema capitalista.

A vertente prática da dissertação consiste numa instalação na qual uma *Timeline* orienta o percurso teórico-prático realizado, através da relação entre imagens e textos. Em momentos chave dessa *Timeline*, seis livros expandem e cruzam, numa estrutura hipertextual, os conceitos que informam toda a investigação.

**Palavras Chave:** Ecologia; Sustentabilidade; Ecologia Social; Éticas Ambientais; Instalação.

## Abstract

The dissertation *Timeline*, of theoretical and practical nature, was developed in the scope of the Master in Multimedia Art at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, and proposes to work and highlight the issues associated with the concepts of Ecology, Sustainability, Social Ecology and Environmental Ethics in contemporary art.

In the first chapter, the concepts of Ecology (Jaboury Ghazoul, 2020), Sustainability (Jeremy Caradonna, 2014, 2017) (Ulrich Grober, 2007) and Social Ecology (Murray Bookchin, 1978, 1982, 1987, 1999, 2006) (Janet Biehl, 1999) are discussed. An introduction is also given to some works and artists, of which Marcel Duchamp, Arman and Andy Warhol are highlighted.

The second chapter relates, in the first subchapter, the works that make use of natural and/or constructed materials through intervention in the territory (Malcolm Miles, 2014) (Sam Solnick, 2019) and Environmental Ethics (Maria José Varandas, 2009). Artists Agnes Denes, Joseph Beuys, Mel Chin, Mark Dion, Francis Alÿs, and the Unknown Fields studio are convened within Ecology, and Richard Long, Robert Smithson, Herman de Vries, Reinhard Reitzenstein, Olafur Eliasson, and Studio Malka Architecture within Sustainability. The second sub-chapter explores the relationship between humans and objects (Jean Baudrillard, 1996), the concept of installation (Claire Bishop, 2005), and object appropriation (John C. Welchman, 2009) (Douglas Crimp, 2009). The artists referenced are Marcel Duchamp, Arman, Chris Jordan and Simon Starling in the context of appropriation, Mark Dion, in the context of cabinets of curiosities, Ilya Kabakov, in the approach to installation, and Andy Warhol, in the analysis of capitalism.

The practical aspect of the dissertation consists of an installation in which a *Timeline* guides the theoretical-practical course taken, through the relationship between images and texts. At key moments of this *Timeline*, six books expand and cross-reference, in a hypertextual structure, the concepts that inform the entire investigation.

**Keywords:** Ecology; Sustainability; Social Ecology; Environmental Ethics; Installation.

## **Agradecimentos**

Ao meu pai e à minha mãe, por me incentivarem a ser fiel a mim mesma, e por terem criado condições para a minha criatividade se manifestar em todas as etapas da minha vida. Espero conseguir retribuir um dia todo o amor e carinho que depositaram em mim.

Ao Gabriel, meu companheiro de vida, pelo carinho e apoio em todos os momentos, e por nunca me deixar desistir dos meus sonhos.

Aos professores e às professoras da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa que acompanharam e enriqueceram o meu percurso académico na licenciatura em Escultura e no mestrado em Arte Multimédia. Gostaria de deixar um agradecimento especial à Professora Cristina Branco e ao Professor João Castro Silva, que me orientaram na exploração dos plásticos, estimulando sempre o desenvolvimento de projetos que atendessem às questões que surgiam na minha prática artística.

À Professora Maria João Gamito pela sua dedicação, paciência, e incansável ajuda na construção da dissertação.

## Índice

Resumo .....	III
Abstract .....	IV
Índice de Figuras .....	VII
Introdução .....	1
Capítulo I: Conceitos: Ecologia, Sustentabilidade e Ecologia Social.....	3
1.1 Ecologia .....	3
1.2 Sustentabilidade.....	23
1.3 Ecologia Social .....	35
Capítulo II: A produção artística contemporânea num contexto ecológico e sustentável .....	46
2.1 Preocupação ambiental: abordagens ecológicas e abordagens sustentáveis .....	46
2.2 Coleção e Apropriação de objetos .....	81
Capítulo III: <i>Timeline</i> .....	102
3.1 Antecedentes e Descrição do Projeto Artístico .....	102
3.2 Análise Crítica do Projeto Artístico.....	119
Conclusão .....	123
Referências .....	125
Apêndices.....	XVII
<i>Timeline</i> : Cronologia 2017-2022 .....	XVIII
<i>Timeline</i> : Livros.....	XXIII

## Índice de Figuras

### Figuras no texto

**Fig 1.** Georges Seurat, *Une baignade à Asnières*, 1884.

(Consultado em novembro de 2021, disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Um\\_banho\\_em\\_Asni%C3%A8res#/media/Ficheiro:Baigneurs\\_a\\_Asnieres.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Um_banho_em_Asni%C3%A8res#/media/Ficheiro:Baigneurs_a_Asnieres.jpg))

**Fig 2.** Umberto Boccioni, *Dinamismo di un Ciclista*, 1913.

(Consultado em novembro de 2021, disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Umberto\\_Boccioni%2C\\_1913%2C\\_Dynamism\\_of\\_a\\_Cyclist\\_%28Dinamismo\\_di\\_un\\_ciclista%29%2C\\_oil\\_on\\_canvas%2C\\_70\\_x\\_95\\_cm%2C\\_Gianni\\_Mattioli\\_Collection%2C\\_on\\_long-term\\_loan\\_to\\_the\\_Peggy\\_Guggenheim\\_Collection%2C\\_Venice.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Umberto_Boccioni%2C_1913%2C_Dynamism_of_a_Cyclist_%28Dinamismo_di_un_ciclista%29%2C_oil_on_canvas%2C_70_x_95_cm%2C_Gianni_Mattioli_Collection%2C_on_long-term_loan_to_the_Peggy_Guggenheim_Collection%2C_Venice.jpg))

**Fig 3.** Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917.

(Consultado em novembro de 2021, disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>)

**Fig 4.** Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1962.

(Consultado em setembro de 2021, disponível em: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962/))

**Fig 5.** Arman, *Ecology #2*, 1970.

(Consultado em novembro de 2021, disponível em: <http://www.armanstudio.com/artworks/poubelles/slideshow?view=slider#9>)

**Fig 6.** Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967.

(Consultado em outubro de 2020, disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-long-1525>)

**Fig 7.** Agnes Denes, *Wheatfield - A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan*, 1982.

(Consultado em outubro de 2020, disponível em: <https://artishockrevista.com/2020/01/25/agnes-denes-pioneer-environmental-art/>)

**Fig 8.** Andy Goldsworthy, *Yellow elm leaves laid over a rock, low water, October 15, 1991*, 1991.

(Consultado em novembro de 2021, disponível em: <https://blog.rowleygallery.co.uk/andy-goldsworthy-cards/>)

**Fig 9.** Joseph Beuys, *7000 Oaks*, 1982.

(Consultado em outubro de 2020, disponível em: <https://medium.com/essinova/joseph-beuys-rediscovery-of-man-nature-relationship-a-pioneering-experience-of-open-social-a64d94fe8b26>)

**Fig 10.** Mel Chin, *Revival Field*, 1991 - Presente.

(Consultado em outubro de 2021, disponível em: <https://melchin.org/oeuvre/revival-field/>)

**Fig 11.** Herman de Vries, *Sanctuary*, 1993.

(Consultado em janeiro de 2022, disponível em: <https://www.hermandevries.org/digital-catalogue/1993/1993-00-00-1100.php>)

**Fig 12.** Reinhard Reitzenstein, *Transformer*, 2000.

(Consultado em janeiro de 2022, disponível em: <https://www.reinhardreitenstein.com/public-art>)

**Fig 13.** Mark Dion, *Neukom Vivarium*, 2006.

(Consultado em outubro de 2020, disponível em: <https://art21.org/read/mark-dion-neukom-vivarium/>)

**Fig 14.** Olafur Eliasson, *Ice Watch*, 2014.

(Consultado em outubro de 2020, disponível em: <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/december/11/olafur-eliassons-ice-watch-will-give-you-a-climate-change-chill/>)

**Fig 15.** Francis Alÿs, *When Faith Moves Mountains*, 2002.

(Consultado em novembro de 2020, disponível em: <https://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/>)

**Fig 16.** Studio Malka Architecture, *The Green Machine*, 2014.

(Consultado em dezembro de 2021, disponível em: <https://www.stephanemalka.com/portfolio/the-green-machine-i-reverdir-le-desert-i-sahara-2014/#&gid=1&pid=6>)

**Fig 17.** Unknown Fields, *The Breast Milk of the Volcano*, 2016-18.

(Consultado em dezembro de 2021, disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/article/troubled-waters-eco-visionaries>)

**Fig 18.** Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999.

(Consultado em novembro de 2021, disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dion-tate-thames-dig-t07669>)

**Fig 19.** Ilya Kabakov, *The Man Who Flew into His Picture*, 1988.

(Consultado em fevereiro de 2022, disponível em: <https://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-man-who-flew-into-his-picture>)

**Fig 20.** Ilya Kabakov, *The Man Who Flew Into Space From His Apartment*, 1988.

(Consultado em fevereiro de 2022, disponível em: <https://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-man-who-flew-into-space-from-his-apartment>)

**Fig 21.** Ilya Kabakov, *The Untalented Artist*, 1988.

(Consultado em fevereiro de 2022, disponível em:  
<https://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-untalented-artist>)

**Fig 22.** Ilya Kabakov, *The Short Man*, 1988.

(Consultado em fevereiro de 2022, disponível em:  
<https://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-short-man>)

**Fig 23.** Ilya Kabakov, *The Composer*, 1988.

(Consultado em fevereiro de 2022, disponível em:  
<https://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-composer>)

**Fig 24.** Ilya Kabakov, *The Collector*, 1988.

(Consultado em fevereiro de 2022, disponível em:  
<https://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-collector>)

**Fig 25.** Ilya Kabakov, *The Man Who Never Threw Anything Away (The Garbage Man)*, 1988.

(Consultado em janeiro de 2022, disponível em:  
<https://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-man-who-never-threw-anything-away-the-garbage-man>)

**Fig 26.** Arman, *Car Accumulation (Matchbox Cars)*, 1985.

(Consultado em dezembro de 2021, disponível em:  
<https://www.sothebys.com/content/sothebys/fr/auctions/ecatalogue/2018/contemporary-curated-n09824/lot.122.html>)

**Fig 27.** Marcel Duchamp, *Bottle Rack*, 1914.

(Consultado em outubro de 2020, disponível em:  
<https://contemporary.burlington.org.uk/journal/journal/the-aesthetics-of-labour-beauty-and-politics-in-adrian-pacis-the-column>)

**Fig 28.** Chris Jordan, *Intolerable Beauty: Portraits of American Mass Consumption*, 2003-2005.

(Consultado em outubro de 2020, disponível em:  
<http://www.chrisjordan.com/gallery/intolerable/#crushed%20cars%20%20%2044x62>)

**Fig 29.** Simon Starling, *Shedboatshed (mobile architecture no.2)*, 2005.

(Consultado em outubro de 2020, disponível em:  
<https://www.themoderninstitute.com/artists/simon-starling/works/shedboatshed-mobile-architecture-no-2-2005/88/>)

**Fig 30.** Eunice Gordon, *Desenhos cegos*, série de desenhos produzida através da observação direta, caneta de tinta da china sobre papel, 21cm x 14,9cm, 2017.

**Fig 31.** Eunice Gordon, *Desenhos cegos*, série de desenhos produzida através da observação direta, caneta de tinta da china sobre papel, 14,9cm x 21cm, 2017.

- Fig 32.** Estudos para materializações das formas exploradas, 2017.
- Fig 33.** Estudos para a intervenção sobre os cilindros de plástico, 2017.
- Fig 34.** Eunice Gordon, *Bordar sobre Materiais Industriais* (pormenor), linha de algodão e plástico, 40cm x 5cm x 5cm, 2017.
- Fig 35.** Eunice Gordon, *Bordar sobre Materiais Industriais*, linha de algodão e plástico, 40cm x 5cm x 5cm, 2017.
- Fig 36.** Eunice Gordon, *Cidade e o seu Céu*, fio de viscose metalizado, tecido, tinta acrílica e bastidor de bordar de madeira de diâmetro de 20cm, dimensão aproximada de 25cm, 2017.
- Fig 37.** Eunice Gordon, *Cidade e o seu Céu* (pormenor), fio de viscose metalizado, tecido, tinta acrílica e bastidor de bordar de madeira de diâmetro de 20cm, dimensão aproximada de 25cm, 2017.
- Fig 38.** Eunice Gordon, *Um ano de estrelas sobre Lisboa*, caderno A6, cartolina, acetato e tinta luminescente, dimensões variáveis, 2018.
- Fig 39.** Eunice Gordon, *Um ano de estrelas sobre Lisboa* (pormenor), caderno A6, cartolina, acetato e tinta luminescente, dimensões variáveis, 2018.
- Fig 40.** Eunice Gordon, *Diários Plásticos*, plásticos reutilizados, dimensões variáveis, 2018.
- Fig 41.** Eunice Gordon, *Junk Food*, construção por módulos: plásticos e contentores de plástico reutilizados, dimensões variáveis, 2019.
- Fig 42.** Maqueta de integração (pormenor), escala 1:50, unidade: centímetro, 2019.
- Fig 43.** Maqueta de integração, escala 1:10, unidade: centímetro, 2019.
- Fig 44.** Eunice Gordon, *Archive of things I will miss (in case of emergency, open)*, plásticos reutilizados e elementos naturais, dimensões variáveis, 2020.
- Fig 45.** Eunice Gordon, *Reflexões sobre a Natureza, a Paisagem e a Cidade*, dimensões variáveis, 2020.
- Fig 46.** Eunice Gordon, *Reflexões sobre a Natureza, a Paisagem e a Cidade* (frame do vídeo), vídeo 00:08:52, 2020.
- Fig 47.** Cronologia com os pontos de fixação dos livros (assinalados pelos círculos vermelhos), 2022.
- Fig 48.** Eunice Gordon, *Timeline* (simulação), 2022.
- Fig 49.** Eunice Gordon, *Timeline* (simulação), 2022.
- Fig 50.** Eunice Gordon, *Timeline* (simulação), 2022.
- Fig 51.** Eunice Gordon, *Timeline* (simulação), 2022.

## **Figuras em Apêndices**

**Fig 52.** Eunice Gordon, *Timeline* (detalhe), 2022.

**Fig 53.** Eunice Gordon, *Timeline* (detalhe), 2022.

**Fig 54.** Eunice Gordon, *Timeline* (detalhe), 2022.

**Fig 55.** Eunice Gordon, *Timeline* (detalhe), 2022.

**Fig 56.** Eunice Gordon, *Timeline* (detalhe), 2022.

**Fig 57.** Eunice Gordon, *Timeline* (detalhe), 2022.

**Fig 58.** Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 1), 2022.

**Fig 59.** Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 1), 2022.

**Fig 60.** Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 1), 2022.

**Fig 61.** Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 1), 2022.

**Fig 62.** Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 2), 2022.

**Fig 63.** Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 2), 2022.

**Fig 64.** Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 2), 2022.

**Fig 65.** Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 2), 2022.

**Fig 66.** Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 3), 2022.

**Fig 67.** Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 3), 2022.

**Fig 68.** Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 3), 2022.

**Fig 69.** Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 3), 2022.

**Fig 70.** Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 4), 2022.

**Fig 71.** Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 4), 2022.

**Fig 72.** Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 4), 2022.

**Fig 73.** Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 4), 2022.

**Fig 74.** Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 5), 2022.

**Fig 75.** Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 5), 2022.

**Fig 76.** Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 5), 2022.

**Fig 77.** Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 5), 2022.

## **Introdução**

A presente dissertação, de natureza teórico-prática, inscreve-se na especialização de Práticas Transmídia e aborda os conceitos de Ecologia, Sustentabilidade, e Ecologia Social, evidenciando, juntamente com as Éticas Ambientais, a sua relação com a produção artística contemporânea e com a minha prática artística. A investigação teve como objetivos permitir uma melhor compreensão destes conceitos, perceber quais as suas semelhanças e diferenças e destacar a possível conexão entre os três conceitos, as questões sociais e as Éticas Ambientais. Para conseguir atingir os objetivos propostos, apresenta-se uma estrutura organizada em três capítulos.

O primeiro capítulo, que se divide em três subcapítulos, aborda os conceitos de Ecologia, de Sustentabilidade e de Ecologia Social, tomando como referência Jaboury Ghazoul (2020), na abordagem ao conceito de Ecologia, Jeremy Caradonna (2014, 2017) e Ulrich Grober (2007), para o conceito de Sustentabilidade, e Murray Bookchin (1978, 1982, 1987, 1999, 2006) e Janet Biehl (1999) para o conceito de Ecologia Social. O primeiro subcapítulo, relativo à Ecologia, introduz também algumas obras e artistas no âmbito da pintura e da escultura. Destacam-se três artistas, que serão utilizados como referência em toda a dissertação: Marcel Duchamp e Arman no âmbito da apropriação de objetos; e Andy Warhol na abordagem ao sistema capitalista.

No segundo capítulo, dividido em dois subcapítulos, serão analisadas algumas obras de arte construídas através da intervenção no território e recurso a matérias naturais, relacionando com as Éticas Ambientais e, posteriormente, será explorada a relação entre a ação de apropriação de objetos e o recurso a objetos descartados na produção artística. A análise feita neste capítulo foi informada em grande parte pelos autores Maria José Varandas (2009), no contexto do aprofundamento das Éticas Ambientais, Malcolm Miles (2014) e Sam Solnick (2019), relativamente à conexão entre as questões ambientais e a arte, Jean Baudrillard (1996) na relação que o ser humano estabelece com os objetos, Claire Bishop (2005), na definição do

conceito de instalação, e John C. Welchman (2009) e Douglas Crimp (2009), no quadro da apropriação de objetos. Os artistas convocados são Agnes Denes, Joseph Beuys, Mel Chin, Mark Dion, Francis Alÿs, e o estúdio Unknown Fields no âmbito da Ecologia; Richard Long, Robert Smithson, Herman de Vries, Reinhard Reitzenstein, Olafur Eliasson e o Studio Malka Architecture no âmbito da Sustentabilidade; Marcel Duchamp, Arman, Chris Jordan e Simon Starling no âmbito da apropriação; Mark Dion no âmbito dos gabinetes de curiosidades; Ilya Kabakov no âmbito da instalação; e Andy Warhol, novamente, no âmbito da análise do sistema capitalista.

O último capítulo é constituído, na primeira parte, por uma descrição do trabalho que antecedeu o projeto artístico proposto no âmbito da dissertação e, na segunda parte, por uma análise crítica a este projeto. As referências utilizadas nos capítulos anteriores foram, naturalmente, essenciais para a construção deste capítulo. A vertente teórica e a vertente prática da dissertação foram desenvolvidas em simultâneo, pois esta era a metodologia que melhor suportava o trabalho que estava a ser desenvolvido. O progresso de uma vertente informava a outra, possibilitando uma sistematização dos conceitos do trabalho mais consciente.

## Capítulo I: Conceitos: Ecologia, Sustentabilidade e Ecologia Social

### 1.1 Ecologia

A Ecologia define-se como um ramo da Biologia que estuda as relações que se estabelecem entre os seres vivos e o meio ambiente, e procura compreender os processos biológicos do mundo natural (Ghazoul, 2020).

A etimologia da palavra permite-nos perceber melhor a sua definição. 'Eco' deriva do termo grego 'oikos', que tem vários significados, entre eles casa, lar ou residência. 'Logia' deriva do termo 'logos', podendo entender-se por estudo, entendimento ou gestão. Deste modo, o conceito de Ecologia pode ser entendido como estudo/ciência da casa/residência.

Cunhado por Ernst Haeckel em 1866, o conceito de Ecologia surge no século XIX; no entanto, devido à proximidade que a Ecologia tem com a Biologia, existem vários exemplos de projetos de investigação de cariz ecológico feitos no âmbito da Biologia ou Ciências Naturais, que são bastante anteriores.

No livro *Ecology: A Very Short Introduction* (2020), Jaboury Ghazoul defende que conceitos como comunidade, interdependência e holismo são anteriores ao conceito de Ecologia, e que este resulta de conhecimentos partilhados por várias culturas e comunidades humanas. Ghazoul refere também que a evolução do conceito e do estudo da Ecologia influenciou e moldou a relação que os seres humanos têm com a natureza (aqui, focando-se na ótica da sociedade ocidental contemporânea).

Podemos situar dois exemplos na Grécia Antiga: Aristóteles e Teofrasto. Aristóteles aproximou-se de uma conceção ecológica ao reconhecer que existia uma relação entre os animais e o seu meio (Aristóteles, 1991). Teofrasto, aluno de Aristóteles, estudou a relação das plantas com o seu meio, concluindo que os sítios onde estas se desenvolvem estão intrinsecamente ligados aos atributos e características de

cada planta. A sua investigação resultou em duas obras – *História das Plantas (De historia plantarum)* e *Causas das Plantas (De causis plantarum)* – que esboçaram o conceito de nicho ecológico<sup>1 2</sup>. Donald Hughes acredita que terá sido Teofrasto a dar origem ao que, mais tarde, seria a palavra Ecologia, através do uso da palavra grega *oikeios*<sup>3</sup>.

Após Teofrasto, a *História Natural* passou por um longo período sem investigação resultante da observação direta da natureza, sendo que muitas obras parecem misturar constatações e conclusões científicas com aspetos mitológicos ou de origem fantástica. (Ghazoul, 2020)

No século XVII John Ray conduziu uma investigação científica através da observação direta. Em 1660 publicou *Catalogus Plantarum Circa Cantabrigiam Nascentium*, um catálogo que descrevia os habitats de 558 espécies da flora de Cambridge e incluía alguns apontamentos sobre o funcionamento destes organismos.

Em 1789 Gilbert White publica *Natural History and Antiquities of Selborne*, um livro que surgiu a partir da compilação de cartas que White escreveu para outros investigadores naturalistas. Os diferentes textos eram referentes à sua prática de

---

<sup>1</sup> Em 1957, George Evelyn Hutchinson publicou *Concluding Remarks*, onde introduziu o conceito de nicho ecológico. O autor definiu o nicho ecológico como um espaço multidimensional, sendo que a cada dimensão corresponde um recurso natural (como a água, a luz ou a temperatura). As espécies são impedidas de ocupar o seu nicho ambiental pelos seus predadores, e outras espécies de fauna ou flora que necessitem dos mesmos recursos (Ghazoul, 2020).

<sup>2</sup> “função ou conjunto de funções ecológicas desempenhadas por organismo ou comunidade de organismos num dado ecossistema; conjunto de recursos e variáveis ambientais que permitem a manutenção de uma população viável de indivíduos de uma dada espécie num dado habitat.” (Dicionário infopédia da Língua Portuguesa, n.d.)

<sup>3</sup> “Theophrastus observed that a plant flourishes best in a “favorable place” or “proper country” (oikeios topos), which modern ecologists might term its niche. Aristotle had made a similar point in regard to animals. The Greek word used here to characterize a harmonious relationship between an organism and its environment is oikeios, which is of course an adjectival form of oikos (house, domicile, habitat), the first of the two elements combined in “ecology.” It is probable that the classically educated nineteenth-century German scientists who coined the latter word did so under the influence of the relevant passages in Aristotle and Theophrastus.” (Hughes, 1985, p.297)

observação direta da natureza feita em Selborne (Inglaterra) e compreendiam vários exemplares de fauna e flora da região.

Estas obras constituem aproximações ao conceito de Ecologia, por partirem da observação direta dos elementos da fauna e flora e reconhecerem, de alguma forma, as ligações entre eles. Porém, as obras de Ray e White não procuraram estabelecer e perceber as ligações entre os seres vivos e o seu meio com base em proposições teóricas como mais tarde seria proposto no âmbito do conceito de Ecologia.

Em 1805 Alexander von Humbolt publicou *Essai sur la Géographie des Plantes: accompagné d'un tableau physique des régions équinoxiales* onde explorou a relação entre fauna e flora e o seu meio e as condições que o caracterizavam (como a humidade, a temperatura ou a altitude). Humbolt acabou por concluir que, conforme as condições do habitat, se verificam diferentes espécies de flora com características que lhes permitem adaptar-se às condições do meio onde estão inseridas.

A partir do século XVII, as Ciências Naturais recorreram cada vez mais à observação direta da natureza como ponto de partida para o trabalho de investigação. Da mesma forma, na produção artística europeia, foi possível verificar uma crescente presença de fauna, flora e fenómenos naturais nas obras, que partiam da observação direta da natureza. O crescente interesse pela natureza foi motivado por um movimento artístico emergente – o Romantismo. A palavra ‘Romantismo’ foi aplicada pela primeira vez em 1798 por Friedrich von Schlegel (Davies et al., 2010, p.841). O Romantismo manifestou-se na literatura, na pintura, na escultura e na música<sup>4</sup>. Este movimento artístico foi bastante influenciado por

---

<sup>4</sup> A influência do Romantismo está presente em obras de vários domínios disciplinares. Vejamos, por exemplo: as obras de Victor Hugo, Almeida Garrett e Honoré de Balzac na literatura; as obras de Francisco de Goya, William Turner e Caspar David Friedrich na pintura; as obras de Antoine-Louis Barye e François Rude na escultura; as obras de Frédéric Chopin, Ludwig van Beethoven e Piotr Ilitch Tchaikovski na música.

novas correntes<sup>5</sup> que valorizavam a subjetividade das emoções relativamente ao empirismo científico iluminista que caracterizava o Neoclassicismo. Um dos principais conceitos introduzidos durante o desenvolvimento do Romantismo foi o conceito de sublime<sup>6</sup>, um estado emotivo extremo, que “produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz” (Burke, 1993, p.48).

Posteriormente, durante os séculos XVIII e XIX, a Europa assistiu a grandes transformações, por exemplo, a Revolução Industrial iniciada em meados do século XVIII, a Revolução Francesa em 1789, as guerras napoleónicas entre 1803 e 1815 e a publicação do *Manifesto Comunista*<sup>7</sup> de Karl Marx e Friedrich Engels em 1848 (Davies et al., 2010, p.841-842).

O conceito *Oekologie* foi introduzido por Haeckel no livro *Generelle Morphologie Der Organismen* (1866) dando mais tarde lugar a ‘Ecologia’ (Stauffer, 1957). A pesquisa de Haeckel foi bastante influenciada pela Teoria da Evolução, a partir da obra *On the Origin of Species by Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured*

---

<sup>5</sup> Veja-se a influência de Jean-Jacques Rousseau na obra *Discurso Sobre as Artes e as Ciências* (1750) no qual apelava ao regresso à natureza e aos instintos do ser humano. (Davies et al., 2010)

<sup>6</sup> Burke define o sublime como “Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz.” (Burke, 1993, p.48). Acrescenta ainda que “As paixões relativas à autopreservação derivam da dor e do perigo; elas são meramente dolorosas quando suas causas afetam-nos de modo imediato; são deliciosas, quando temos uma idéia de dor e de perigo, sem que a elas estejamos realmente expostos; não chamei esse deleite de prazer, porque ele nasce da dor e porque é muito diferente de uma idéia de prazer positivo. Chamo de sublime tudo que incita esse deleite. As paixões pertencentes à autopreservação são as mais fortes de todas.” (Burke, 1993, p.58) e que “A paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror. Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção. Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível. O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito.” (Burke, 1993, p. 65)

<sup>7</sup> A nova classe proletária e a Revolução Industrial abriram novas questões na organização da sociedade europeia, como é o caso da luta pelos direitos dos trabalhadores. Em 1848 é publicado o *Manifesto Comunista* de Karl Marx e Friedrich Engels, fruto do sentimento de revolta e a necessidade de criar uma nova estrutura social (Davies et al., 2010)

*Races in the Struggle for Life*<sup>8</sup>, publicada por Charles Darwin em 1859. O conceito de Ecologia nasceu da necessidade sentida por Haeckel de estudar as relações entre os seres vivos e o seu meio a partir da perspectiva introduzida por Darwin. Na obra de Darwin destacam-se alguns pontos de vista ecológicos nos capítulos que abordam a luta pela existência e a seleção natural, e na aplicação de conceitos como a economia da natureza (ou política da natureza). O conceito de economia da natureza compreende o sistema composto por todos os seres vivos e o equilíbrio entre eles. Este sistema está em constante mutação já que, quando uma espécie não se consegue adaptar às espécies que a rodeiam, é eliminada pelo próprio sistema. Haeckel partiu do conceito de economia da natureza para criar o termo *Oekologie*, solução encontrada pelo autor para evitar a aplicação errada do conceito de Biologia. O termo *Oekologie* foi empregue de forma a conseguir nomear a ciência da economia, dos hábitos e das relações internas entre os organismos vivos (Stauffer, 1957). Em 1869 Haeckel apresentou a sua definição de Ecologia, que compreendia o estudo das relações que se estabelecem entre os animais e o seu meio, que Darwin havia designado anteriormente como as condicionantes da luta pela sobrevivência (citado em Ghazoul, 2020).<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> *Sobre a Origem das Espécies por Meio de Seleção Natural, ou a Preservação das Variedades Favorecidas na Luta pela Existência* na tradução portuguesa. A investigação de Humbolt foi bastante relevante para a obra de Charles Darwin. Além de Humbolt, Darwin foi ainda influenciado por Charles Lyell, que no segundo volume de *Principles of Geology* (1832) descreve uma constante competição entre os organismos vivos, e por Malthus, que também refere a competição entre seres vivos pelos recursos disponíveis. A partir destes autores Darwin consegue criar as bases para a teoria da seleção natural.

<sup>9</sup> “By ecology we mean the body of knowledge concerning the economy of nature – the investigation of the total relations of the animal both to its inorganic and to its organic environment...in a word, ecology is the study of all those complex interrelations referred to by Darwin as the conditions of the struggle for existence.” (citado em Ghazoul, 2020, p.37)



Fig 1. Georges Seurat, *Une baignade à Asnières*, 1884.

Esta definição é contemporânea das primeiras manifestações do Impressionismo, um movimento artístico que teve início no final do século XIX, caracterizado pela captação de momentos fugazes e efêmeros, quer através da rapidez do registo (feito fora do espaço de *atelier*), quer através da escolha dos temas e da composição. Eram pintados momentos de lazer na cidade, mas também paisagens nos seus arredores. A obra *Une baignade à Asnières* (1884) de Georges Seurat retrata um momento de lazer nas margens do rio Sena, recorrendo a uma paleta cromática caracterizada por cores com pouca saturação, aplicadas através da técnica divisionista<sup>10</sup>. Os momentos de recreio e de celebração da vida opunham-se à industrialização, que havia trazido um ritmo mais acelerado ao quotidiano e ao desenvolvimento tecnológico. Como podemos verificar, as figuras humanas contrastam com o fumo emitido por chaminés de fábricas e comboios. Através da composição e disposição das figuras e elementos, a obra sugere que o momento de lazer vivido por estas personagens é suportado precisamente pela industrialização. Afinal, estes momentos de lazer eram proporcionados pelas novas tecnologias, que libertavam os seres humanos de executar tantas tarefas para a

---

<sup>10</sup> O Divisionismo consistia numa derivação do Impressionismo, na qual os pintores recorriam a traços ou pontos de cores puras que, quando observadas à distância, criavam uma ilusão ótica que permitia vê-las misturadas e, desta forma, modeladas. Esta forma de aplicação da cor partia da investigação feita no âmbito da teoria da cor por autores como Michel-Eugène Chevreul, Ogden Rood e Charles Henry (Greene, 2014) (Britannica, n.d.).

produção de bens essenciais. A vida moderna permitiu novas comodidades no cotidiano, o que contribuiu para que se instalasse um fascínio pela indústria, pelas máquinas e pela velocidade.

O ritmo acelerado da industrialização continuou a despertar um grande interesse nos artistas que sucederam a Seurat, como é o caso dos artistas associados ao movimento futurista<sup>11</sup> <sup>12</sup>. O Futurismo utilizou o dinamismo da vida moderna como principal referência, glorificando a modernidade e todas as suas novidades. A indústria, a tecnologia, a eletricidade, a guerra, a violência e a velocidade estavam entre as temáticas das obras futuristas. No início do século XX, a máquina era considerada um símbolo do progresso e inteligência humana. Por isso, a referência à máquina era utilizada frequentemente nas obras futuristas.

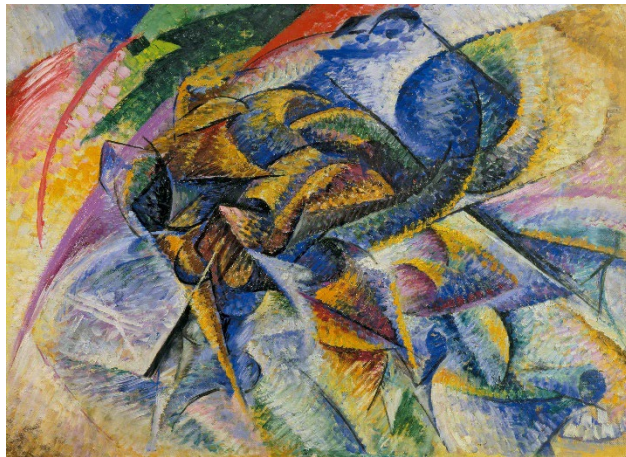


Fig 2. Umberto Boccioni, *Dinamismo di un Ciclista*, 1913.

---

<sup>11</sup> O Futurismo foi iniciado por Filippo Tommaso Marinetti em 1909 com a publicação do Manifesto Futurista, enviado a vários artistas e posteriormente publicado na primeira página do jornal *Le Figaro* (Davies et al., 2010). Após a Primeira Guerra, o movimento futurista foi perdendo os seus apoiantes, e sessou no final dos anos 20 (Phillips, 2018).

<sup>12</sup> Por exemplo, o artista Umberto Boccioni, que em 1913 explora o movimento e a velocidade na pintura através da obra *Dinamismo di un Ciclista*. A modelação da forma procura traduzir o dinamismo do ciclista através da sobreposição de linhas e planos. A paleta cromática é bastante diferente daquela utilizada por Seurat: Boccioni recorre a cores mais saturadas e contrastantes, que traduzem a energia que a vida moderna continha, com a velocidade, a indústria e a violência que entusiasmavam os artistas futuristas.

Este período de fascínio pela máquina e pela industrialização não impediu o desenvolvimento da Ecologia e, em 1913, foi fundada a British Ecological Society (BES). A origem da BES é atribuída a Arthur Tansley, que foi também o seu primeiro presidente. A BES é atualmente a sociedade mais antiga a trabalhar no domínio da Ecologia, e tem como objetivo divulgar informação, artigos científicos e promover eventos nesse domínio. Tansley foi um dos responsáveis pelo *Journal of Ecology* entre 1917 e 1938, ainda ativo na contemporaneidade, que continua a ser uma das várias publicações produzidas pela BES<sup>13</sup>.

Em 1935 Tansley introduziu um conceito fundamental no âmbito da Ecologia contemporânea: o conceito de ecossistema<sup>14</sup>. Segundo este conceito, os organismos vivos nunca podem ser considerados exteriores ao seu meio ambiente ou vice-versa (Ghazoul, 2020). Isto permitiu que a Ecologia deixasse de ser meramente descritiva, para começar a ter uma vertente preditiva. Isto é, o estudo da Ecologia deixou de incidir sobre a mera descrição e relação dos seres vivos e do seu meio, para passar a conseguir interpretar os ecossistemas através da transmissão de energia, das dinâmicas e relações entre espécies. Foram criados modelos matemáticos que permitiram compreender melhor a relação que se

---

<sup>13</sup> Segundo o website da British Ecological Society estão disponíveis vários recursos através de uma subscrição, entre eles oito revistas científicas e uma coleção de livros disponíveis. As oito revistas são: *Ecological Solutions and Evidence*; *Functional Ecology*; *Journal of Animal Ecology*; *Journal of Applied Ecology*; *Journal of Ecology*; *Methods in Ecology and Evolution*; *People and Nature* e *Ecology and Evolution* (<https://www.britishecologicalsociety.org/about/our-work/>). A coleção de livros *Ecological Reviews* já conta com mais de vinte livros. (<https://www.britishecologicalsociety.org/publications/ecological-reviews/#in-the>)

<sup>14</sup> O conceito de ecossistema foi utilizado posteriormente por outros investigadores, como Eugene Odum, que publicou vários livros no âmbito da Ecologia, nomeadamente o livro *Fundamentals of Ecology* (1953) onde Odum refere que, apesar de Tansley ter introduzido o termo 'ecossistema', o conceito é anterior e, segundo o autor, podem encontrar-se referências ao conceito em todo o percurso da civilização humana (Odum, 2001). Para além do livro referido, Odum publicou: *Ecology* (1963); *Ecology, the link between the natural and the social sciences* (1975); *Basic Ecology* (1983); *Ecology and Our Endangered Life Support Systems* (1993) e *Ecological Vignettes: Ecological Approaches to Dealing with Human Predicament* (1998).

estabelece entre seres vivos e o meio ambiente, e assim prever o comportamento e reação dos intervenientes naturais<sup>15</sup> (fauna, flora e meio envolvente).

Tansley considera os ecossistemas como conjuntos: apesar de serem compostos por várias partes/componentes (seres vivos e o meio ambiente envolvente), segundo Tansley, os ecossistemas não podem funcionar de forma equilibrada se uma das partes deixar de estar presente. Conceitos como comunidade e interdependência são essenciais para percebermos o funcionamento de um ecossistema. Estes conceitos são utilizados numa lógica antropocêntrica através da Ecologia Aplicada, que tem como ponto de partida a perspetiva do ser humano, a partir do qual são calculadas as intervenções no meio ambiente, procurando criar respostas ecológicas para as suas necessidades. A Ecologia Aplicada recorre a conceitos da Ecologia para criar respostas eficazes para problemas ambientais. Para além disso, utiliza esses conceitos para conseguir desenvolver uma intervenção humana no meio ambiente menos nociva: controlar espécies invasoras, propor estratégias para a conservação de ecossistemas ou explorar matérias primas sem comprometer a sua regeneração a longo prazo (Ghazoul, 2020) (Skelly, D., & Freidenburg, L., n.d.).<sup>16</sup> <sup>17</sup> Segundo Ghazoul, a Ecologia Aplicada aparece como

---

<sup>15</sup>“They began to interpret ecosystems through attributes such as energy flows, productivity, dynamics, and disturbances that transcended individuals or species. Mathematical modelling began to be used to simulate ecosystems, while experimental manipulation of ecosystems was increasingly adopted to understand the casual relations underlying ecosystem processes and outcomes.” (Ghazoul, 2020, p. 41)

<sup>16</sup> “Ecology underlies many of the principles, concepts, theories, models, and methods to address environmental problems. Applied ecology strives for practical environmental solutions by developing management options based on ecological theory, by projecting plausible trajectories of change, and by evaluating outcomes. We apply ecological knowledge to model renewable resources, such as fish or timber, to provide guidance on how to exploit them without diminishing long-term productivity. Applied ecology also deals with the species we wish to control, including agricultural pests and weeds, invasive species, and animal and plant diseases. Equally, we use ecological theories and methods to protect species we value, through either conservation action or habitat management.” (Ghazoul, 2020, p.92)

<sup>17</sup> “As its name suggests, applied ecology focuses on the application of ecological knowledge to address environmental challenges. Like all ecologists, applied ecologists study the distribution, abundance, and interactions among organisms as well as the ways in which organisms influence the movement of energy and materials through ecosystems. Applied ecologists have a particular interest in the ways in which organisms and ecosystems are influenced by humans. And increasingly, applied ecologists include humans as integral to the systems they study” (Skelly, D., & Freidenburg, L. (n.d.). Applied Ecology. Oxford Bibliographies. Retrieved September 2, 2021, from

uma ramificação da Ecologia para que esta possa compreender também a ligação entre seres humanos e natureza, e não apenas entre seres vivos e meio envolvente, permitindo um maior foco no ser humano:

As perspetivas ecológicas sociais que fundamentam o crescimento da consciência ambiental moderna são, e sempre foram, inspiradas por ideias que emergiram da ecologia enquanto ciência, nomeadamente ideias como a interdependência, o pensamento holístico, o conceito de resiliência, e os sistemas adaptativos. Além disso, algumas disciplinas essencialmente ecológicas, a biologia da conservação destacando-se entre elas, são inerentemente tendenciosas e, assim sendo, foram influenciadas pelos desenvolvimentos dos valores culturais modernos que refletem a relação que a sociedade humana tem (ou deveria ter) com o ambiente. Por isso, nem sempre é fácil distinguir a ecologia enquanto ciência das suas amplas interpretações sociais, particularmente quando enquadrada nos atuais desafios ambientais<sup>18</sup>. (Ghazoul, 2020, p.109)

A partir do século XX, o estudo da Ecologia começou a desdobrar-se em três vertentes, que procuravam perceber o funcionamento dos ecossistemas e a transferência de energia entre os diferentes níveis tróficos<sup>19</sup>, o funcionamento das populações<sup>20</sup> e a forma como as comunidades se organizam, as interações entre diferentes espécies, e as redes tróficas<sup>21</sup>. Estas três vertentes levaram a que o estudo da Ecologia fosse aplicado também a questões como a conservação, a

---

<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199830060/obo-9780199830060-0039.xml>)

<sup>18</sup> “Social ecological perspectives that underlie the growth of the modern environmental conscience are, and have been, inspired by ideas emerging from the science of ecology, notably those of interdependency, holistic thinking, resilience, and adaptive systems. Moreover, some primarily ecological disciplines, conservation biology pre-eminent among them, are inherently value laden and, as such, have been influenced by the development of modern cultural values concerning the relationship that human society has (or should have) with the environment. It is therefore not always easy to differentiate the science of ecology from its broader social interpretations, particularly when framed by current environmental challenges.” (Ghazoul, 2020, p.109)

<sup>19</sup> “Denomina-se nível trófico cada um dos níveis alimentares através dos quais ocorrem processos que permitem o transporte de energia e matéria num ecossistema. Verificar a transferência de alimentos (matéria e energia) através dos organismos de um ecossistema é relativamente simples se se seguir um único caminho alimentar.”

(Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa, n.d.)

<sup>20</sup> “A population is a subset of individuals of one species that occupies a particular geographic area and, in sexually reproducing species, interbreeds.” (Thompson & Post, n.d.)

<sup>21</sup> “Numa biocenose, a rede trófica, também chamada teia alimentar, é o conjunto de relações, do ponto de vista alimentar, que ligam os diferentes seres vivos. Uma rede trófica é formada por várias cadeias alimentares com malhas comuns. Uma determinada espécie pode ser consumida por diferentes espécies e uma espécie pode alimentar-se de diferentes espécies.”

(Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa, n.d.)

Sustentabilidade e a relação entre a ação humana e a natureza. As questões acima referidas acabaram por se tornar muito relevantes para a Ecologia contemporânea, nomeadamente para a Ecologia Aplicada.

O final do século XIX havia deixado a herança de uma superioridade da Europa. As obras de Darwin foram utilizadas de forma distorcida para sustentar teorias de supremacia branca e de um domínio da Europa sobre os países menos desenvolvidos (Davies et al., 2010). Também os progressos tecnológicos do século XIX foram utilizados de forma negativa, contribuindo para a criação de novas formas de armamento e alimentando a indústria que surgiu no contexto das duas Grandes Guerras. Isto levou a um nível de destruição e morte nunca antes visto, já que as novas tecnologias permitiam a produção de armas de maior alcance e com um maior impacto:

Pela primeira vez na História, o mundo viu-se a braços com a realidade da morte em massa, em que uma batalha isolada ceifava centenas de milhares de vidas. As conquistas da razão, da ciência e da tecnologia, com que muitos esperavam construir um mundo melhor, tornaram-se terrivelmente perversas; os prodigiosos avanços do século XIX foram subvertidos e usados na produção de armamento, artilharia de longo alcance, tanques, submarinos, caças de combate e gás venenoso. (Davies et al., 2010, p.1011)

Também na produção artística foi possível verificar uma reação à destruição e horror da guerra. Ainda durante o decorrer da Primeira Guerra, em 1916, Hugo Ball e Richard Huelsenbeck fundaram o Dadaísmo em Zurique. Hugo Ball e a sua mulher, Emmy Hennings, fundaram o *Cabaret Voltaire* em 1916 (Zurique), onde eram apresentadas *performances* de vários artistas que se manifestavam contra a guerra (Davies et al., 2010) (Phillips, 2018). Uma das propostas mais interessantes do Dadaísmo foi introduzida por Marcel Duchamp, e consistia na utilização de objetos do quotidiano, produzidos em massa, dos quais o artista se apropriava e reconfigurava de forma a tornarem-se objetos artísticos – os *Readymade*. Em 1917 Duchamp conclui a obra *Fountain*, um *Readymade* que recorre a um urinol que, ao ser invertido e assinado, deixa de ser apenas um objeto do quotidiano e ganha o estatuto de obra de arte. A ação de Duchamp representava um novo procedimento

na produção artística, que começava a questionar os objetos do cotidiano. O Dadaísmo rejeitava a lógica e procurava o sem sentido como resposta às atrocidades da guerra (Davies et al., 2010), mas também criava um discurso crítico relativamente à organização da sociedade ocidental. Este movimento estava ligado a correntes políticas como o anarquismo e rejeitava a “antiga” organização social em favor de um novo entendimento contra a guerra e a razão que permitisse criar um mundo novo (Davies et al., 2010).



Fig 3. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917.

O Dadaísmo era também um movimento antiarte. Uma das suas manifestações consistia na organização de excursões em contexto urbano a locais vulgares. Os dadaístas “descobrem no caminhar um componente onírico e surreal, e definem esta experiência como uma deambulação, uma espécie de escrita automática no espaço real, capaz de revelar as zonas inconscientes e o suprimido da cidade” (Careri, 2013, p.29). A conceção dadaísta do meio urbano contrariava a perspectiva do Futurismo: a cidade futurista marcada pela velocidade, pela energia e pelas máquinas era negada pela cidade dadaísta do banal, do vulgar e do quotidiano<sup>22</sup>. As excursões surgiram como forma de dessacralizar os locais de referência da

---

<sup>22</sup> Os aspetos positivos da industrialização, salientados pelos futuristas, eram postos em causa pelos artistas dadaístas, que assistiam às consequências negativas do recurso à máquina, por exemplo, na guerra. A industrialização permitiu a produção de novas formas de armamento mais perigosas, que levaram a um aumento do número de mortes em situações de confronto.

cidade, mas também a arte, que através do ato de caminhar se ligava ao cotidiano<sup>23</sup> (Careri, 2013). Conforme afirma Careri “o dadá deixou de levar um objeto banal ao espaço da arte e passou a levar a arte – na pessoa e nos corpos dos artistas dadá que compunham – a um lugar banal da cidade” (Careri, 2013, p.75). Isto permitia um novo entendimento relativamente ao meio urbano e também uma nova forma de nele intervir, mais direta e pouco preocupada com as anteriores abordagens da produção artística.

A ligação com o quotidiano seria posteriormente explorada por outros movimentos artísticos, como é o caso da *Pop Art*, que a ele recorreu para criar um discurso ligado ao consumismo e aos bens de consumo (dessacralizando a arte mais uma vez, ao introduzir imagens de bens de consumo). Os anos 50 do século XX nos E.U.A. trouxeram o consumismo e a aposta numa nova ideologia de vida, marcada pelos bens de consumo:

A Segunda Guerra Mundial acabara com 16 anos de depressão financeira e privações económicas na América e, por volta de 1950, os Estados Unidos converteram-se numa nação de consumidores. Os veteranos da guerra regressaram e, decididos a refazer as suas vidas, casaram e tiveram filhos em números nunca antes vistos, dando origem à geração que ficou conhecida como do *baby-boom*. (Davies et al., 2010, p. 1067)

A prosperidade económica vivida nos E.U.A. terá influenciado a transição do foco da produção artística de Paris para Nova Iorque. Os E.U.A. começaram a tornar-se a maior potência a nível mundial, o que permitiu também um maior destaque à investigação conduzida por instituições americanas.

Após se ter assistido à distorção de conceitos das Ciências Naturais (a partir das obras de Darwin) e à utilização dos avanços da tecnologia para alimentar o discurso nacionalista e racista e duas guerras mundiais, foi possível verificar o alargamento de conceitos ligados à Ecologia (como o conceito de holismo e o conceito de

---

<sup>23</sup> “A cidade dadaísta é uma cidade do banal que abandonou todas as utopias hipertecnológicas do futurismo. Para os dadaístas, a frequentação e a visita aos lugares insossos são uma forma concreta de realizar a dessacralização total da arte, a fim de alcançar a união entre arte e vida, entre sublime e cotidiano.” (Careri, 2013, p.74)

interdependência) a outras ciências exatas e também à ciência política e à moral. Ghazoul refere esta expansão dos conceitos da Ecologia como a revolução cultural mais importante do século XX (Ghazoul, 2020).

A partir dos anos sessenta do século XX a discussão das questões ambientais começou a tomar um lugar de maior destaque. Alguns movimentos, como o movimento *Hippie*, associavam uma preocupação ecológica e a conexão à natureza à procura de um sistema alternativo ao capitalismo e ao consumismo (Stearns, 2001). O desenvolvimento e introdução das questões ambientais na cultura ocidental dominante deve-se em grande parte à obra *Silent Spring* de Rachel Carson. Em 1962, Carson publica *Silent Spring*, um livro que apresenta uma dura crítica à ação humana na natureza, com especial foco no uso de pesticidas como o DDT (diclorodifeniltricloroetano). Esta obra foi publicada durante o período da Guerra Fria (c.1947 e c.1991) entre os E.U.A. e a União Soviética, numa fase em que os avanços tecnológicos e científicos eram encarados pelos americanos como recursos importantes para garantir a sua vitória (Santos, 2013). Carson punha em causa o avanço desmedido do progresso tecnológico e económico e a utilização do meio ambiente como um recurso inesgotável. Apesar de apresentar uma dura crítica à estrutura da sociedade ocidental, *Silent Spring* tornou-se um sucesso e contribuiu decisivamente para a discussão do uso de pesticidas e das questões ambientais. José Lima Santos (2013) aponta três motivos para o sucesso da obra de Carson: o primeiro tem que ver com uma crescente preocupação relativamente aos impactos ambientais da utilização de pesticidas; o segundo está relacionado com o surgimento da classe média nos E.U.A., que tinha tempo para atividades de lazer e que havia eleito o contacto com a natureza para momentos de descanso; o terceiro está diretamente relacionado com a aplicação de pesticidas, já que se começava a verificar a resistência das pragas aos químicos utilizados e o surgimento de novas pragas, também elas mais resistentes. A indústria ligada à produção de pesticidas<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> “Monsanto, Velsicol Chemical Company, DuPont, American Cyanamid Company, and other giants in the chemical industry, with their entrenched interests, worked hard to undercut Carson’s credibility and defend “harmless” insecticides such as DDT.” (Caradonna, 2014, p.97)

publicou várias críticas à obra<sup>25</sup> e a Carson<sup>26</sup> que, no entanto, conseguiu a simpatia da opinião pública americana (Santos, 2013). Isto deve-se em parte à sua opção em escrever com uma linguagem acessível, incluindo no público alvo indivíduos sem formação na área das ciências exatas (Santos, 2013). Carson estava determinada a garantir que a sua obra tivesse sucesso comercial, mas que pudesse ter também um impacto a nível político e que representasse um contributo para a investigação sobre o uso de pesticidas (Hecht, 2019). Em 1972, oito anos depois da morte de Carson, a United States Environmental Protection Agency banuiu a utilização de DDT nos E.U.A.<sup>27</sup> (Hecht, 2019) e, em 1975, foram banidos (ou utilizados de forma mais restrita) nos E.U.A. todos os químicos que Carson tinha referido em *Silent Spring* (Caradonna, 2014). Estas medidas acabaram por se alastrar também à Europa.

Em 1962, no mesmo ano em que é publicado *Silent Spring*, Andy Warhol expõe pela primeira vez as *Campbell's Soup Cans*, apropriando-se de imagens ligadas ao consumo de bens e à produção em série. Peter Stearns refere que, durante os anos sessenta do século XX, existiam essencialmente duas vertentes ou reações à crescente tendência consumista na produção artística. Uma vertente que criticava o mau gosto dos consumidores rendidos à ideologia capitalista e consumista, e

---

<sup>25</sup> “But other scientists, along with industry representatives, government personnel, and segments of the media, pushed back with a vengeance. A review in Time accused Carson of being “hysterically overemphatic” with a “mystical attachment to the balance of nature.” A cover illustration for the industry magazine Farm Chemicals depicted a witch on a broomstick, clearly referring to Carson. Dr. Robert Metcalf, vice-chancellor of the University of California at Riverside, asked whether “we are going to progress logically and scientifically upward, or whether we are going to drift back to the dark ages where witchcraft and witches reign.” A cartoon in the Des Moines Register titled “Backyard Battle” made the gendered aspect of the debate clear. A male scientist brandishes a can of bug spray against an imposing woman in a housedress, who wears a gas mask and carries a paper titled “The dangers of poison sprays.” (Gershon, 2019, para. 4)

<sup>26</sup> “The reaction to Carson’s bombshell says a lot about the public reception of environmental science in the early 1960s. Carson was denounced as a communist, an amateur, a hysterical woman, and a troglodyte who wanted to reverse the hard-earned gains of industrial modernity.” (Caradonna, 2014, p.96)

<sup>27</sup>A United States Environmental Protection Agency disponibiliza no seu website algumas informações adicionais sobre a utilização de DDT, assim como regulamentação e impactos que esta substância tem no meio ambiente: <https://www.epa.gov/ingredients-used-pesticide-products/ddt-brief-history-and-status> (Consultado em setembro 2021)

outra que integrava a linguagem do mercado, dos produtos e da publicidade ou, em alguns casos, os bens de consumo (Stearns, 2001). Esta apropriação da linguagem do mercado e dos bens de consumo está presente nas obras de Andy Warhol. Replicando a disposição das latas *Campbell* nas prateleiras das lojas, Warhol colocou as telas em prateleiras cuidadosamente organizadas conforme os sabores das sopas *Campbell* (MoMA, *Andy Warhol. Campbell's Soup Cans. 1962*, n.d.). Tal como Seurat, Warhol sugere que as comodidades às quais as pessoas se haviam habituado (no caso das sopas *Campbell*, a facilidade de encontrar refeições pré-feitas) são o resultado inegável da industrialização e que o estilo de vida moderno, que permitia um maior conforto e momentos de lazer, era indissociável dos progressos tecnológicos.



Fig 4. Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1962.

Para a produção de cada imagem, o artista recorreu à serigrafia. Esta técnica permitiu a produção em série. Desta maneira, tal como os bens de consumo que referenciavam, as obras eram feitas em série, ganhando um caráter industrial. Aliás, Warhol atribuiu o nome 'Fábrica' ao seu *atelier* (Davies et al., 2010). Esta apropriação das imagens proposta por Warhol e pela *Pop Art* questionava a cultura *pop* e a sociedade de consumo, mas também a relação entre a produção artística, os bens de consumo e o mercado da arte:

Cada obra foi executada por assistentes, em obediência às indicações do artista, que apenas lhes tocava quando as assinava, no verso. Num gesto verdadeiramente à Duchmap, Warhol informa-nos de que as pinturas são bens de consumo, ou seja, que as pessoas comprem um nome – no caso, Warhol – e que a obra de arte tem a ver com uma ideia, não necessariamente com o apuro técnico da execução.” (Davies et al., 2010, p. 1083)

O conceito de série está também presente nas obras de Arman, que criou várias séries de acumulações. Estas acumulações reuniam objetos que o artista encapsulava em caixas de madeira, vidro ou acrílico, replicando as montras dos espaços comerciais, que propõem simultaneamente uma aproximação e um distanciamento entre os objetos e o/a observador/a. O artista considerava as suas obras documentos arqueológicos, antropológicos e/ou sociológicos que revelavam e refletiam os processos resultantes do sistema capitalista, como a produção, o consumo e o descarte. Arman assumia uma posição ambígua, assim como Warhol, já que tanto era uma testemunha, ao reunir e contruir as acumulações, como um cúmplice do sistema que denunciava, ao adquirir objetos de forma compulsiva e, posteriormente, vender as suas obras (Hamilton, 2008). As acumulações de Arman continham todas as etapas de produção e consumo, desde o momento da sua conceção, à exposição para venda, a utilização, a acumulação e arrumação e, por fim, o descarte<sup>28</sup>. O ciclo criado pelo sistema capitalista e o consumismo era convocado em todas as fases. Da mesma forma que Warhol reutilizava imagens dos bens de consumo e os processos de produção em série, Arman recuperava os bens de consumo que haviam sido descartados (já que adquiria muitos deles em feiras) e, através da acumulação, recuperava também o seu carácter serial, com o intuito de conseguir criar uma “arqueologia do futuro” e criar uma reflexão sobre o

---

<sup>28</sup> “The title of the series itself articulates a general conflation of the mechanics of capitalism: there first is the accumulation of capital that makes production possible, then the accumulation of raw materials, then the accumulation of goods as they are displayed, next the accumulation of items by the consumer, and finally, the evident and disturbing accumulation of detritus in the streets and in landfills.” (Hamilton, 2008, p. 61)

desenvolvimento do capitalismo e consumismo na sociedade ocidental (Hamilton, 2008).



Fig 5. Arman, *Ecology #2*, 1970.

O capitalismo chegou a todas as dimensões da sociedade ocidental, incluindo a produção artística. E, mesmo verificando o interesse por parte de alguns movimentos e artistas em celebrar ou explorar o consumo (como é o caso da *Pop Art*), a oposição à ideologia capitalista era cada vez maior e cada vez mais informada sobre os impactos do consumismo no meio ambiente. Ainda durante o decorrer do século XX, vários autores viriam a assinalar o capitalismo e o consumo excessivo como uma das causas para os problemas ambientais, como é o caso de Murray Bookchin. Bookchin denunciou o sistema capitalista em obras como *The Ecology of Freedom: The Emergence and Dissolution of Hierarchy* (1982) e propôs um sistema de organização social baseado em ideias do Anarquismo e Marxismo. A principal premissa desta obra, segundo o autor, era a proposta de reconciliação entre a humanidade e a natureza através da reconciliação entre seres humanos (Bookchin, 1982).

Apesar de ter origem na Biologia, o conceito de Ecologia acabou por se alastrar também a outras áreas, como a Matemática<sup>29</sup>, a Engenharia<sup>30</sup>, as Ciências Sociais

---

<sup>29</sup> Como é o caso do artigo “Fluctuations in the Abundance of a Species considered Mathematically” (1926) de Vito Volterra.

<sup>30</sup> Veja-se o artigo “Experiments with Engineering of Marine Ecosystems” (1963) de Howard Odum.

e Humanas<sup>31</sup>, a produção e expressão artísticas e, inevitavelmente, ao nosso cotidiano, pelo que o entendimento da Ecologia na contemporaneidade varia conforme a área ou contexto em que é aplicado<sup>32</sup>. As múltiplas áreas que a Ecologia abrange permitiram um discurso informado sobre a relação entre o ser humano e a natureza. Desta forma, a Ecologia tornou-se parte dos discursos contemporâneos, aliando-se a causas sociais, políticas e económicas, e ganhando uma dimensão mais profunda, além da proteção do meio ambiente, que inclui conceitos como, por exemplo, o conceito de justiça climática<sup>33</sup>. A partir do século XX, a Ecologia começa a ser utilizada como base para desenvolver e reformular posicionamentos políticos mais conscientes, que considerem as condições desencadeadas pelas alterações climáticas como uma parte fundamental das questões sociais:

A ecologia atrai movimentos que procuram realinhar os sistemas sociais, políticos e económicos com as agendas que tenham como foco principal não apenas as preocupações ambientais, mas também as questões de injustiça desigualdade sociais. O filósofo marxista Murray Bookchin defende que a exploração da natureza surge de estruturas sociais injustas, e que as estruturas sociais justas são ecologicamente sãs.<sup>34</sup> (Ghazoul, 2020, p.110)

A relação entre o ser humano e a natureza permitiu a emergência de questões climáticas e ambientais problemáticas como, por exemplo, a poluição, a deflorestação, a extinção em massa de espécies de fauna e flora e o aquecimento

---

<sup>31</sup> Um dos possíveis exemplos é o livro *The Ecology of Freedom: The Emergence and Dissolution of Hierarchy* (1982) de Murray Bookchin, que é uma das referências exploradas no subcapítulo 1.3. da presente dissertação.

<sup>32</sup> “A palavra ecologia é bastante utilizada na contemporaneidade num sentido normativo, não num sentido ligado à Biologia. A ciência da ecologia considera os fluxos de energia dentro de um sistema fechado. O sentido normativo da palavra traduz-se atualmente na crença que uma alteração severa ou drástica nesse sistema, ou qualquer outra alteração que possa prejudicar qualquer espécie dentro do mesmo, ou que perturbe o sistema, é considerada errada.” (Bramwell, 1989, p.4)

<sup>33</sup> “Climate justice “insists on a shift from a discourse on greenhouse gases and melting ice caps into a civil rights movement with the people and communities most vulnerable to climate impacts at its heart,” said Mary Robinson who is no stranger in the world of politics and human rights.” (United Nations, 2019)

<sup>34</sup> “Ecology appeals to movements seeking to realign social, political, and economic systems to agendas that give centre stage not only to environmental concerns, but also to those of social injustice and inequality. The Marxist thinker Murray Bookchin argues that the exploitation of nature arises from unjust social frameworks, and that just social frameworks are ecologically sound.” (Ghazoul, 2020, p.110)

global. Esta dissociação é aquilo que permite que estas questões sejam encaradas como algo que é exterior ao ser humano. Por isso, a Ecologia foi, de certa forma, reconfigurada para criar uma reação à destruição e ao desequilíbrio que o ser humano provoca no meio ambiente (Ecologia Aplicada). Apesar de sempre ter estado presente na sua definição e conceção, a noção de interdependência que a Ecologia desenvolve parece ganhar novos contornos, que no século XIX e início do século XX não seriam concebíveis, quando são consideradas as questões climáticas e ambientais (tais como a poluição, a desflorestação, a extinção em massa de espécies de fauna e flora e o aquecimento global).

A aplicação da Ecologia no nosso quotidiano parte dessa noção de interdependência entre todos os seres vivos e a natureza, para se transformar em pequenas ramificações que determinam ações, comportamentos e posições políticas e ideológicas. Isto, porque a compreensão dos conceitos da Ecologia pode determinar o nosso posicionamento relativamente à natureza que, conseqüentemente, irá certamente determinar as nossas perspetivas a nível político, moral e ético. Compreender e distinguir os conceitos de Ecologia e Sustentabilidade, assim como conhecer diferentes ângulos das Éticas Ambientais revela-se extremamente importante na produção de um discurso informado sobre as temáticas ambientais.

## 1.2 Sustentabilidade

A Sustentabilidade é amplamente reconhecida como a capacidade que uma determinada área tem de atender às necessidades da geração contemporânea sem comprometer a capacidade das gerações futuras de atender às suas próprias necessidades. Em última análise, os seres humanos dependem dos ecossistemas naturais para atender à maioria das suas necessidades básicas<sup>35</sup>. (Pajak, 2000, p.16).

As palavras 'Sustentabilidade' e 'sustentável' provêm da palavra *sustinere* em Latim. A palavra divide-se em duas partes. A primeira, *sub*, que pode ser traduzida para 'sobre' ou 'debaixo'. E a segunda, *tenere*, que significa 'segurar', 'ter' ou manter'. *Sustinere* pode ser traduzido como 'suster', 'sustentar', 'manter' ou 'conservar'. Esta palavra foi traduzida para *soutenir*, em francês e, mais tarde, para o verbo *to sustain*, em inglês (Caradonna, 2014).

O conceito de Sustentabilidade foi utilizado pela primeira vez por Hans Carl von Carlowitz em 1713 no tratado *Sylvicultura Oeconomica*. O termo original – *Nachhaltigkeit*, em alemão – foi aplicado à gestão dos recursos da floresta, de forma a não utilizar mais recursos do que aqueles que a floresta conseguia gerar e regenerar. Ulrich Grober afirma que, para além de Carlowitz, também John Evelyn e Jean-Baptiste Colbert se aproximaram, através da silvicultura, dos princípios do conceito de Sustentabilidade (Grober, 2007). Em 1761, a Duquesa Anna Amalia organizou o primeiro levantamento de território florestal na Alemanha com base no conceito de Carlowitz. A silvicultura começou a seguir o conceito de Sustentabilidade e modelos criados a partir dele para organizar a intervenção humana nas florestas. No entanto, apesar dos novos modelos garantirem a produção sustentável de madeira, levaram a um declínio da biodiversidade dos ecossistemas intervencionados (Grober, 2007). Gottlob König foi um dos opositores

---

<sup>35</sup> "Sustainability is widely recognized as the capacity of an area to meet the needs of the present generation without compromising the ability of future generations to meet their own needs. Humans ultimately depend on natural ecosystems to meet most of their basic needs." (Pajak, 2000, p.16)

a estas intervenções, que considerava demasiado humanas, tendo como único objetivo a obtenção de lucro através de recursos provenientes da natureza, não respeitando as restantes espécies de fauna e flora (Grober, 2007). É interessante reparar que König manifestou a sua preocupação com um procedimento desligado da noção de conjunto entre espécies em 1841, antes do aparecimento do conceito de ecossistema, em 1935.

Apesar de ser um conceito cunhado no século XVIII, a preocupação em criar uma relação sustentável entre ser humano e natureza sempre esteve presente nas comunidades humanas (como refere Ghazoul relativamente à Ecologia). Os anos sessenta e setenta do século XX foram cruciais para a introdução e formação da Sustentabilidade na sociedade ocidental. Aliás, segundo Jeremy Caradonna, em 1965 o adjetivo ‘sustentável’ começou a ser empregue na língua inglesa e, em 1970, começou a ser utilizada a palavra ‘Sustentabilidade’ (Caradonna, 2014).

O desenvolvimento exponencial do consumismo e da industrialização após as duas grandes guerras potenciou uma crescente preocupação ambiental e ecológica na sociedade ocidental. Caradonna afirma que a maior conquista do movimento ambientalista durante os anos sessenta do século XX foi a difusão do conceito de meio ambiente<sup>36 37</sup>. Ainda que seja anterior a este período, o conceito de meio ambiente ultrapassou a Biologia e a Ecologia e, através do movimento ambientalista, foi introduzido no quotidiano dos cidadãos da sociedade ocidental. Este conceito punha em causa a oposição que os seres humanos haviam criado em relação à natureza, e permitiu o surgimento de uma nova perspetiva que os considerava sua parte indissociável. Apesar de já existir o conceito de ecossistema, a noção de uma rede que incluía o ser humano na natureza ainda não tinha chegado

---

<sup>36</sup> “BIOLOGIA, ECOLOGIA conjunto das condições físicas, químicas e bióticas que determinam a forma e o desenvolvimento de um organismo ou de uma comunidade de seres vivos; o mundo natural (como um todo ou numa determinada área geográfica)” (Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa, n.d.)

<sup>37</sup> “O espaço que nos rodeia, o ar que se respira, o meio social em que se vive; ambiente.” (Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa, n.d.)

a outras áreas, exteriores às Ciências Naturais. Estabeleceu-se a noção de que os seres humanos são parte dos ecossistemas e, conseqüentemente, do meio ambiente. Deste modo, percebeu-se que, da mesma forma que os seres humanos conseguem influenciar o meio ambiente através da sua ação, o meio ambiente consegue influenciar os seres humanos através dos seus constituintes (condições ambientais, recursos ou espécies de fauna e flora que constituem os ecossistemas) (Caradonna,2014).

O movimento ambientalista foi-se desenvolvendo a partir dos anos sessenta do século XX devido a vários fatores, como os desastres ambientais<sup>38</sup>, a investigação desenvolvida que comprovava o impacto negativo da poluição e químicos<sup>39</sup> utilizados pelo ser humano, e também a intensificação do ativismo<sup>40</sup>. Caradonna refere que os movimentos ativistas dos anos sessenta e setenta do século XX criaram as bases do movimento pela Sustentabilidade na contemporaneidade. Entre eles, o autor destaca o movimento antinuclear, que já interligava questões ambientais e questões sociais (Caradonna, 2014).

Como foi referido, Rachel Carson teve um papel extremamente importante no desenvolvimento do movimento ambientalista, através da publicação de *Silent Spring*, que denunciava o perigo do uso de pesticidas, mas também o próprio sistema da sociedade ocidental. O sistema capitalista começava a ser posto em causa, bem como o constante crescimento e desenvolvimento da sociedade para aumento do capital (Caradonna,2014). Lynne White Jr. publicou em 1967 um artigo intitulado “The Historical Roots of Our Ecological Crisis” que defendia que a crise ecológica e ambiental tinha origem no Cristianismo, por estabelecer uma relação hierárquica entre ser humano e natureza, atribuir ao ser humano o direito de

---

<sup>38</sup> Como o derrame do petroleiro SS Torrey Canyon em 1967 na Cornualha (Inglaterra) ou o derrame de petróleo no canal de Santa Bárbara (E.U.A.) em 1969.

<sup>39</sup> Como é o caso da obra *Silent Spring* (1962) de Rachel Carson e da obra *Science and Survival* (1966) de Barry Commoner.

<sup>40</sup> Os movimentos ativistas dos anos sessenta do século XX opunham-se, por exemplo, à Guerra do Vietname e propuseram uma reestruturação da sociedade ocidental, com a introdução de ideologias feministas e anti-racistas.

exploração dos recursos naturais, colocando-o numa posição de superioridade relativamente aos outros seres vivos. A interpretação de White permitiu um questionamento sobre qual a influência das religiões na relação entre seres humanos e natureza e quais os impactos que essa relação pode ou não gerar (Caradonna, 2014). Este questionamento mantém-se na contemporaneidade e permite perceber melhor a relação entre uma comunidade humana e o ecossistema em que se insere. A procura pela justificação do valor utilitário que o ser humano atribui à natureza foi acompanhada pela procura de modelos ou metodologias que permitissem perceber o impacto da ação humana sobre o meio ambiente de forma mais rigorosa e metódica.

Em 1970, Barry Commoner, Paul R. Ehrlich e John Holdren criaram a fórmula  $I=PAT$ , que permite calcular o impacto ambiental (I) do ser humano no meio ambiente, através da multiplicação da população (P), afluência/abundância (A) e tecnologia (T) (Caradonna, 2014). No mesmo ano, a 22 de abril, celebrou-se o primeiro Dia da Terra, criado pelos ativistas John McConnell e Denis Hayes e pelo senador Gaylord Nelson. McConnell, Hayes e Nelson haviam ficado sensibilizados com os impactos do ser humano sobre o meio ambiente, nomeadamente o derrame em Santa Bárbara<sup>41</sup>, na Califórnia, e propuseram esta data como forma de gerar uma maior mediação e sensibilização das questões ambientais e climáticas nos E.U.A.. O primeiro Dia da Terra contou com a participação de vinte milhões de pessoas<sup>42</sup>. Em 1971 as Nações Unidas começaram a promover o Dia da Terra internacionalmente (Caradonna, 2014). Durante os anos setenta do século XX assistiu-se ao aparecimento de vários partidos políticos e organizações não governamentais com preocupações ecológicas e ambientais nos E.U.A. e na Europa. Estes partidos, vulgarmente conhecidos como “partidos verdes”, procuravam a implementação de uma ética ecológica e ambiental nas políticas, mas

---

<sup>41</sup> O derrame ocorreu em 1969 na região de Santa Bárbara, e sucedeu devido a um acidente numa zona de exploração de petróleo. Este acidente causou um derrame de cerca de 16 milhões de litros de petróleo, que contaminaram os ecossistemas circundantes.

<sup>42</sup> No *website* oficial do Dia da Terra é possível encontrar outras informações relativas à sua história através da ligação: <https://www.earthday.org/history/> (Consultado em dezembro de 2021)

também estavam ligados a causas sociais como o apelo à não violência e à justiça social (Caradonna, 2014). A sensibilização para as questões ambientais ganhou bastante destaque na política da sociedade ocidental, o que resultou na criação de várias iniciativas ligadas às questões ambientais, como as conferências que as Nações Unidas foram propondo para facilitar o debate entre países<sup>43</sup>.

Em junho de 1972, as Nações Unidas organizaram a Conferência de Estocolmo, a primeira conferência a nível mundial a ter como preocupação central as questões ambientais. No contexto da conferência foi criado um plano de ação a nível mundial, que previa 26 princípios<sup>44</sup> sob os quais o ser humano se deveria orientar para garantir a preservação do meio ambiente. Além disso, foi criado o Programa das Nações Unidas para o Ambiente (PNUA), ainda ativo, para promover questões relacionadas com a Sustentabilidade.

Foi também na década de setenta do século XX que se deu uma redescoberta da prática da reciclagem. Apesar da reciclagem e reaproveitamento de matérias terem sido sempre práticas comuns a todas as comunidades humanas, o surgimento do capitalismo (e conseqüente consumismo) veio interromper a recuperação de matérias transformadas, em virtude de matérias novas. Surgiram ainda novas tecnologias durante esta década, que permitiam uma reciclagem mais eficaz de matérias como o papel, os metais e o vidro (Caradonna, 2014). Caradonna afirma que a redescoberta da reciclagem foi, sem dúvida, uma das vitórias do movimento ambientalista dos anos sessenta e setenta do século XX, a par da implementação do Dia da Terra. Era necessária uma nova gestão dos recursos naturais e das

---

<sup>43</sup> Caradonna aponta alguns exemplos, entre eles, a Conferência de Estocolmo (1972); a Convenção sobre Poluição Atmosférica Transfronteiriça a Longa Distância (1979), que decorreu em Genebra, na Suíça; a Convenção de Viena para a Proteção da Camada de Ozono (1985); a ECO-92 (1992), no Rio de Janeiro (Brasil); a Earth Summit 2002, em Johannesburgo (África do Sul); a Conferência das Nações Unidas sobre as Mudanças Climáticas (2009) em Copenhaga na Dinamarca; e a Rio+20 (2012) no Rio de Janeiro.

<sup>44</sup> Os 26 princípios estão disponíveis para consulta entre as páginas 2 e 6 da Declaração de Estocolmo (1972), disponível *online* em: <https://wedocs.unep.org/bitstream/handle/20.500.11822/29567/ELGP1StockD.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

matérias (novas e transformadas) que pudesse dar resposta às necessidades da sociedade ocidental sem comprometer a Sustentabilidade e regeneração do meio ambiente.

Consequentemente, o movimento ambientalista provocou nas mesmas décadas, uma ramificação da economia, a Economia Ecológica<sup>45</sup>, para procurar formas de atender às necessidades da crise climática, através de novos sistemas ou medidas. Para conseguir medir o impacto do ser humano foi necessário desenvolver metodologias matemáticas, como a fórmula I=PAT. Caradonna reúne várias metodologias<sup>46</sup> que vão desde a segunda metade do século XX até à contemporaneidade, das quais se destacam a Análise da Pegada Ecológica (EFA)<sup>47</sup>, a Pegada de Carbono<sup>48</sup>, a fórmula I=PAT<sup>49</sup>, os objetivos de

---

<sup>45</sup>“Ecological economics is a transdisciplinary effort to understand and manage the complex system of humans and the rest of nature towards the goal of mutually enhancing the wellbeing of all life. (...) The transdisciplinary aspiration of ecological economics also recognizes that understanding or managing the complex, highly interdependent system we now inhabit requires the transcendence of both disciplinary and academic boundaries. It recognizes that humans are a part of nature, not apart from it. As a complex, interdependent and continually evolving whole system, the economy is fundamentally embedded within society, which is embedded within the rest of nature.” (Costanza, Erickson, Farley & Kubiszewski, 2020, p.1)

<sup>46</sup> Consultar a tabela 6.1, que se encontra entre as páginas 180 e 188 do livro *Sustainability: A History* (2014) de Jeremy Caradonna.

<sup>47</sup>“Ecological Footprint Analysis (EFA): This well-known tool measures human demands on nature. It is an “accounting system” that determines the “footprint” (or environmental demands) of a given political unit (city, country, etc.). It measures “how much land and water area a human population uses...This includes the areas for producing the resources it consumes, the space for accommodating its buildings and roads, and the ecosystems for absorbing its waste emissions such as carbon dioxide.” The system also “tracks the supply of nature.” It figures out “how much biologically productive area is available to provide these services” (biocapacity). In the end, an EFA generates a numerical value that determines whether a political unit is living within its available means or is in a state of ecological overshoot. The current world footprint shows that the Earth would need the “equivalent of 1.5 planets to provide the resources [that] we use and [that] absorb our waste.” Many cities and countries employ EFA, as does the World Wildlife Fund for Nature, which uses it for its annual Living Planet reports.” (Caradonna, 2014, p.180)

<sup>48</sup>“Carbon Footprint: A cousin of EFA, the Carbon Footprint is a tool that measures the total carbon dioxide (and sometimes methane) emissions of an individual, industry, activity, or political unit. It shows, for instance, that those who live in the suburbs and commute to the city by gas-powered car have a higher carbon footprint than those who live in energy-efficient urban homes and walk or bike to work. The Carbon Footprint can be helpful in determining who (or what) is ultimately responsible for anthropogenic climate change. It can also be helpful in establishing carbon emissions reduction targets.” (Caradonna, 2014, p.180)

<sup>49</sup>I = PAT: This formula was developed in the 1970s as a way of understanding human impacts on the natural environment. It assumes that impact (I) on the environment is produced by the

desenvolvimento do milênio das Nações Unidas (MDGs)<sup>50</sup>, a *Triple Bottom Line* (TBL)<sup>51</sup>, a certificação Liderança em Energia e Design Ambiental (LEED)<sup>52</sup>, o sistema STARS (*The Sustainability Tracking, Assessment and Rating System*)<sup>53</sup> e as *Ecolabels*<sup>54</sup>. Com a evolução das metodologias propostas e aplicadas, conseguimos perceber que existe uma abordagem diferente na contemporaneidade relativamente à realizada nas décadas de sessenta e setenta do século XX.

---

combination of population (P), affluence (A), and technology(T) of a given society. It is still used at times but has been replaced by more nuanced metrics, such as STIRPAT.” (Caradonna, 2014, p.182)

<sup>50</sup>“UN Millennium Development Goals (MDGs): The Millennium Project, headed by the economist Jeffrey Sachs, devised a set of MDGs that established development goals as well as measurable health and economic indicators for all 189 UN member states. The idea is to help establish a more sustainable global society by 2015, especially in the world’s poorest countries, by eradicating extreme poverty, achieving universal primary education, promoting gender equality, reducing child mortality rates, combating infectious diseases (malaria, HIV/AIDS, etc.), ensuring environmental sustainability, and developing global development partnerships.” (Caradonna, 2014, p.182)

<sup>51</sup>“Triple Bottom Line (TBL): The TBL was created in the 1990s by John Elkington and is a form of ethical business accounting that rates three aspects of sustainability: financial, social, and environmental. It moves past simplistic and quantitative forms of accounting and rates the success of a business over and above its profitability. It seeks answers to three interlocking questions: Is the business profitable, innovative, and well managed? Is it engaging in environmentally sustainable practices? Does it aid social equality, justice, and the community? A TBL analysis can, in theory, reveal that a profitable company rates quite low in social and environmental performance. It is increasingly used in the domain of corporate social responsibility to promote corporate responsibility and a green economy.” (Caradonna, 2014, p.184)

<sup>52</sup>“Leadership in Energy and Environmental Design (LEED Certification): LEED certification was developed by the US Green Building Council in the 1990s and has become the most commonly used tool for measuring, rating, and promoting green building. In the LEED 2009 system, a building is rated on its energy efficiency, water usage, materials, indoor environmental quality, innovation, and other attributes. A building can receive a maximum of 100 points. There are currently four levels of certification: Certified (40–49 points), Silver (50–59 points), Gold (60–79 points), and the difficult-to-obtain Platinum rating (80 points and above). Recently, LEED certification has expanded to assessing entire neighborhoods, with a program called LEED ND. LEED certification is practiced all over the world and has become the premier standard for determining the sustainability of a built structure. It also provides a major cachet for builders, owners, and/or operators, who often flaunt a building’s LEED status.” (Caradonna, 2014, p.185)

<sup>53</sup>“The Sustainability Tracking, Assessment and Rating System (STARS): STARS is a “transparent, self-reporting framework for colleges and universities to measure their sustainability performance.” It was developed via the Association for the Advancement of Sustainability in Higher Education. Numerous institutions of higher education, especially in the United States and Canada, have used STARS to gain a better sense of their environmental performance. However, the problem with this system is that it is not independently verified and requires honest and accurate self-assessments.” (Caradonna, 2014, p.185)

<sup>54</sup>“Ecolabels: In recent years, there has been massive growth in third-party certification of “green” products. Ecolabeling is meant to encourage sustainable consumption by informing consumers about the origin and impacts of products and services. The labels that appear on products or their packages create a visual and symbolic division between ecofriendly products and those produced by conventional and unsustainable processes.” (Caradonna, 2014, p.186)

Enquanto que numa fase inicial se procurou criar uma “economia verde”, na contemporaneidade (e como herança de várias perspetivas dessas décadas) é questionado o sistema que sustenta a economia atual. Mais uma vez, verificamos que uma mudança de sistema (e a implementação de uma alternativa ao sistema capitalista) é de extrema importância para conseguir dar uma resposta eficaz às questões climáticas (Caradonna, 2014).

A incompatibilidade do sistema capitalista com o conceito de Sustentabilidade foi bastante discutida na sequência do *Report of the World Commission on Environment and Development: Our Common Future*, publicado em 1987 pela World Commission on Environment and Development (WCED). Este relatório, também conhecido por *Brundtland Report*, foi responsável pela introdução do conceito de desenvolvimento sustentável<sup>55</sup>. Os objetivos do relatório eram definir estratégias para o desenvolvimento sustentável a partir do ano 2000; garantir a cooperação entre países com diferentes níveis de desenvolvimento económico e social, para assegurar a aplicação de políticas no âmbito do desenvolvimento sustentável; sugerir políticas alternativas que permitam que as diferentes comunidades humanas consigam dar resposta às questões ambientais; perceber e definir com clareza as questões ambientais que poderiam surgir e como lhes responder adequadamente (World Commission on Environment and Development, 1987). As questões ambientais foram consideradas pela primeira vez num relatório de alcance global, em conjunto com questões sociais, económicas e de desenvolvimento. Este relatório introduziu o conceito dos 3 ‘E’s da Sustentabilidade como modelo para a construção de uma

---

<sup>55</sup> O conceito de desenvolvimento sustentável segundo o *Brundtland Report*: “27. Humanity has the ability to make development sustainable to ensure that it meets the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs. The concept of sustainable development does imply limits - not absolute limits but limitations imposed by the present state of technology and social organization on environmental resources and by the ability of the biosphere to absorb the effects of human activities. But technology and social organization can be both managed and improved to make way for a new era of economic growth. The Commission believes that widespread poverty is no longer inevitable. Poverty is not only an evil in itself, but sustainable development requires meeting the basic needs of all and extending to all the opportunity to fulfil their aspirations for a better life. A world in which poverty is endemic will always be prone to ecological and other catastrophes.” (World Commission on Environment and Development, 1987, p.16)

sociedade sustentável. Os 3 'E's funcionam como os três pilares que a sustentam: 'E' de Ecologia; 'E' de Economia; e 'E' de equidade (Caradonna, 2014).

Depois de implementado o conceito de desenvolvimento sustentável, alguns investigadores da área da Sustentabilidade criticaram o caráter paradoxal do conceito e a sua aplicação. Entre eles, encontra-se John A. Robinson, que o considerou demasiado vago e que apresenta duas abordagens distintas às questões ambientais. Robinson afirma que este conceito derivava de uma noção de preservação do meio ambiente, enquanto que o conceito de desenvolvimento sustentável apresentava uma vertente orientada para o mercado do conceito de conservacionismo<sup>56</sup> que, ainda que com uma aparente preocupação ambiental, mantém o sistema capitalista de desenvolvimento económico exponencial (Caradonna, 2014). Tal como Robinson, Caradonna considera que o conceito de desenvolvimento sustentável é paradoxal e acrescenta que ele nasce das contradições que o *Brundtland Report* apresenta. O autor compara o início do relatório, no qual é possível verificar uma culpabilização do desenvolvimento económico, da industrialização e do consumismo, resultando na deterioração do meio ambiente, com uma fase mais avançada, no qual existe um apelo a um desenvolvimento económico sustentável (Caradonna, 2014). Esta visão paradoxal alastrou-se também às Nações Unidas que, ainda que tenham contribuído decisivamente para a divulgação do conceito de Sustentabilidade, foram organizando conferências, acordos e tratados que não se revelaram muito eficazes<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> "Movimento social e político que defende a proteção e a conservação dos recursos naturais e do meio ambiente." (Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa, n.d.)

<sup>57</sup> Caradonna cria uma tabela (5.1) entre as páginas 145 e 151 do livro *Sustainability: A History* (2014), onde coloca várias conferências, declarações, estratégias e tratados, a maioria tutelada pelas Nações Unidas. Entre elas encontram-se: a Conferência de Estocolmo (1972); o encontro da World Commission on Environment and Development (WCED) entre 1983 e 1987, no qual resultou o *Report of the World Commission on Environment and Development: Our Common Future* (1987); a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, ou *Eco-92*, uma conferência organizada pelas Nações Unidas em 1992 no Rio de Janeiro (Brasil); a *Earth Summit* de 2002 organizada pelas Nações Unidas em Johannesburgo (África do Sul); e a Conferência das

A multiplicidade de abordagens ligadas ao conceito de Sustentabilidade e a aplicação incorreta do termo levou a que o conceito perdesse alguma credibilidade. Caradonna relembra o caso do ambientalista Bill McKibben que, em 1996, previa o declínio do conceito de Sustentabilidade. Mas, como sabemos, isso não se verificou. Pelo contrário: “Desde o ano 2000, mais de 5000 publicações incluíram as palavras ‘sustentável’ ou ‘sustentabilidade’ no título, em oposição a zero publicações antes do ano de 1976” (Caradonna, 2017, p.9). Ainda que o declínio da Sustentabilidade não tenha acontecido, prevalece a incorreta aplicação do conceito, que é frequentemente confundido com o conceito de Ecologia.

O conceito de Sustentabilidade é utilizado frequentemente no estudo da Ecologia. Porém, apesar de muitas vezes serem utilizados como sinónimos, estes conceitos remetem para diferentes abordagens no que toca às questões ambientais. A Sustentabilidade não trata a relação ou ligação entre os membros pertencentes à natureza. A definição de Sustentabilidade está relacionada com práticas, qualidades ou modelos que, quando aplicados, permitam causar poucos (ou nenhuns) danos no meio ambiente. Ou seja, a Sustentabilidade tem que ver com o ato de tentar conservar (sustentar), dentro do possível, a situação anterior a uma intervenção humana ou preservar o equilíbrio do ecossistema em causa. Mesmo que representem abordagens diferentes, os conceitos de Ecologia e Sustentabilidade influenciam-se mutuamente. Podemos verificar esta influência no conceito de meio ambiente, que transitou da Ecologia para a Sustentabilidade, permitindo a sua evolução e difusão enquanto conceito. A multiplicidade de abordagens e a contaminação de outras áreas do conhecimento (como é o caso da Ecologia ou da Economia) não é necessariamente prejudicial para o conceito de Sustentabilidade que, aliás, beneficiou da influência de outras áreas, abordagens e movimentos, como as questões sociais, o urbanismo, a ciência ambiental, a sociologia, a engenharia ou a história (Caradonna, 2017). E claro, a Sustentabilidade (e a história

---

Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável (ou *Rio+20*) que decorreu no Rio de Janeiro (Brasil) em 2012. (Caradonna, 2014).

da Sustentabilidade) desenvolveu-se através da influência do ambientalismo. Mesmo considerando a contaminação positiva de outras áreas do conhecimento, a distinção entre o conceito de Sustentabilidade e outros conceitos ligados a preocupações ecológicas (como o ambientalismo) e Éticas Ambientais é essencial para perceber a sua evolução e aplicar as condicionantes da contemporaneidade. Por isso, Jeremy Caradonna resumizou no livro *Routledge Handbook of the History of Sustainability* (2017) as quatro principais ideias e noções analisadas por historiadores ligados à Sustentabilidade:

1. A ideia de que a sociedade humana, a economia, e o meio ambiente estão necessariamente interligados. Esta é uma ideia ecológica que cresceu na segunda metade do século XX e que considera a sociedade humana e a economia como parte de um ecossistema mais abrangente.
2. A afirmação de que as sociedades humanas devem operar dentro de limites ecológicos se esperam persistir durante um longo período de tempo (...).
3. A noção de que a sociedade humana se deve envolver num planeamento sábio, sensível e orientado para o futuro. A componente intergeracional da sustentabilidade tornou-se uma parte importante do discurso da contemporaneidade, mas as suas raízes podem ser encontradas em várias culturas a nível mundial, incluindo algumas sociedades aborígenes.
4. A ideia de que a sociedade industrial necessita, acima de tudo, de adotar a lógica do pequeno e do local para se afastar da lógica do grande e centralizado se pretende sobreviver e prosperar a longo prazo. O mundo industrializado tornou as coisas grandes e centralizadas, mas como se desenvolveu este processo, quem eram os seus opositores, e que alternativas releva o estudo da História?"<sup>58</sup>(Caradonna, 2017, p.13)

Conforme podemos verificar neste excerto, a necessidade de criar alternativas ao sistema capitalista e ao desenvolvimento económico exponencial mantém-se como

---

<sup>58</sup> "1. The idea that human society, the economy, and the natural environment are necessarily interconnected. This is an ecological idea that coalesced in the mid twentieth century and which considers human society and economy as part of the broader ecosystem.

2. The contention that human societies must operate within ecological limits if they expect to persist over a long period of time. Sustainability historians are always on the lookout for historical actors who express—either in words or in actions—an interest in living within the limits dictated by nature.

3. The notion that human society must engage in wise and sensible future-oriented planning. The inter-generational component of sustainability has become an important part of the discourse in the present day, but its roots can be found in numerous world cultures, including some aboriginal societies.

4. The idea that industrial society, above all, needs to adopt the logic of the small and the local and move away from the logic of the big and the centralized if it hopes to survive and thrive in the long term. The industrialized world has made things big and centralized, but how did this process unfold, who were its critics, and what alternatives does the study of history reveal?" (Caradonna, 2017, p.13)

uma das principais questões e preocupações do estudo da Sustentabilidade. Porém, para a aplicação de um novo sistema na sociedade ocidental, são necessárias mudanças em todas as dimensões da vida quotidiana, nomeadamente a nível político, económico e social. No âmbito das Ciências Sociais e Humanas surgiu o conceito de Ecologia Social, introduzido por Murray Bookchin em 1964, que procurava dar resposta à necessidade de uma nova forma de organização política, económica e social.

### 1.3 Ecologia Social

A Ecologia Social é um domínio das Ciências Sociais e Humanas criado a partir do conceito de Ecologia, pelo teórico Murray Bookchin (1921), que trabalhava desde 1962 para formular esta proposta de uma nova corrente ecológica. No artigo “Ecology and Revolutionary Thought”, publicado na *newsletter Comment* de setembro de 1964, Bookchin cunhou o conceito de Ecologia Social.

Apesar de ter começado a publicar artigos sobre a Ecologia Social nos anos sessenta, foi a partir dos anos oitenta que Bookchin conseguiu maior projeção. A obra *The Ecology of Freedom: The Emergence and Dissolution of Hierarchy* (1982) é ainda hoje uma das principais referências da Ecologia Social e da obra do autor.

O contacto com várias ideologias políticas durante a sua juventude foi crucial para Bookchin, já que foi através do seu cruzamento<sup>59</sup> – como o Marxismo e o Anarquismo (Biehl, 1999) – que delineou as bases da Ecologia Social. Apesar disso, Biehl afirma que Bookchin rejeitava algumas características destas ideologias, utilizando apenas as que considerava mais interessantes para uma sociedade ecológica:

(...) em qualquer estudo da sua obra, é importante identificar os aspetos do Marxismo que ele rejeitava e não rejeitava. Ele rejeitava, claro, a necessidade de hierarquia e dominação; a exclusividade da análise de classe; o papel hegemónico do proletariado; e a criação de um estado socialista centralizado. Ele rejeitava, também, os regimes opressivos que governaram utilizando o termo Marxismo. Mas ele respeitava muitos outros aspetos do trabalho de Marx e incorporou-os na ecologia social, como as suas perceções sobre o desenvolvimento capitalista, a sua teoria da mercadoria, e a noção de que a liberdade total tem pré-condições materiais.<sup>60</sup> (Biehl, 1999, p.123)

---

<sup>59</sup> Bookchin esteve sempre ligado à política, sendo muito influenciado pelo contexto onde cresceu. Quando Bookchin nasceu, os seus pais eram emigrantes em Nova Iorque. Por volta dos anos trinta, Bookchin teve contacto com movimentos de jovens que procuravam defender os ideais do Comunismo. Mais tarde, nos anos quarenta, interessou-se também pelo Socialismo. Após a Segunda Guerra Mundial, Bookchin aproxima-se do Anarquismo.

<sup>60</sup> “(...) in any study of his work, it is important to identify the aspects of Marxism that he did and did not reject. He rejected, of course, the necessity of hierarchy and domination; the exclusivity of class analysis; the hegemonic role of the proletariat; and the creation of a centralized socialist state. He rejected, too, the repressive regimes that ruled in the name of Marxism. But he respected many other aspects of Marx's work and incorporated them into social ecology, such as its insights into capitalist

Consistentemente o anarquismo ao qual ele aderiu era um anarquismo social comunalista, um anarco-comunismo que procurava uma condição de liberdade positiva para a sociedade como um todo, e não o anarquismo individualista representado pela tendência de Max Stirner que procurava a liberdade negativa para o ego isolado. <sup>61</sup>(Biehl, 1999, p.144)

Uma das principais características da Ecologia Social é o foco nos seres humanos e seus comportamentos sociais. Esta é uma das características que separa a Ecologia Social de outras abordagens ecológicas. Bookchin refere no artigo “Ecology and Revolutionary Thought” que o desequilíbrio que o ser humano criou na natureza e na sua relação com ela tem origem na sua dimensão social. Para a Ecologia Social, grande parte das questões ecológicas surgem a partir de questões sociais. Segundo Bookchin, a degradação do meio ambiente, as questões climáticas e a extinção em massa de espécies de fauna e flora devem-se aos sistemas hierárquicos estabelecidos pelo ser humano. Estes sistemas refletem-se na divisão de seres humanos em classes sociais. O autor refere que a criação de distinções tão vincadas entre seres humanos reflete-se também na forma como percebemos a natureza, o meio ambiente, os outros animais, e a relação que com eles estabelecemos, pois estes sistemas hierárquicos estão frequentemente ligados a ideologias capitalistas e neoliberais. Um ser humano inserido nestes sistemas passa a encarar os seus semelhantes como “concorrência” e, neste sentido, a natureza perde valor intrínseco (tendo apenas um valor utilitário).

Bookchin afirma que o ser humano pode ser comparado a um parasita que vai destruindo o seu hospedeiro (a natureza), com isso, contribuindo para a sua autodestruição. O autor refere de seguida que, segundo os conceitos da Ecologia, este comportamento por parte de um parasita revela um desequilíbrio a nível ecológico, decorrente dos desequilíbrios a nível social, resultantes da estrutura da sociedade e da sua organização. A sociedade a que o autor se refere é a sociedade

---

development, its theory of the commodity, and the notion that complete freedom has material preconditions.” (Biehl, 1999, p.123)

<sup>61</sup> “Consistently the anarchism to which he adhered was a communalistic social anarchism, an anarcho-communism that sought a condition of positive freedom for society as a whole, and not the individualistic anarchism represented by the tendency of Max Stirner that sought negative liberty for the isolated ego.” (Biehl, 1999, p.144)

ocidental, compreendendo a Europa e os E.U.A., estruturada pela industrialização de vários setores (como a agricultura), a burocracia e a centralização em meios urbanos. Ao utilizar os seres humanos como meros recursos, a sociedade ocidental estende este princípio à natureza já que, se os componentes que a constituem podem ser considerados matéria para o desenvolvimento económico, também o meio ambiente, que é considerado exterior ao ser humano, será naturalmente encarado como um recurso<sup>62</sup> (Bookchin, 1978).

O autor refere a evolução do ser humano no sentido de criar uma Segunda Natureza, que pode justificar a aparente desassociação do ser humano com a natureza. Ou seja, a natureza (na ótica do ser humano) subdivide-se em duas partes: a Primeira Natureza ou Natureza Biótica e a Segunda Natureza ou Natureza Social. Portanto, estas são apenas duas partes de um todo. Na Ecologia Social, a dimensão social faz parte da natureza. Esta ideia está completamente enquadrada na definição de Ecologia. Ao introduzir o conceito de Segunda Natureza (ou Natureza Social), Bookchin reconhece as particularidades do ser humano, capaz de criar uma dimensão social a partir da natureza. Mas, simultaneamente, considera que o conceito de Segunda Natureza está integrado no conceito de Primeira Natureza (Natureza Biótica). A Ecologia Social enquadra-se nas Éticas Ambientais Antropocêntricas, pois considera o ser humano como fundamental para pôr fim à crise ecológica que vivemos. Como vimos, o autor defende que as relações hierárquicas entre seres humanos originaram a atribuição de valor utilitário ao meio ambiente e aos recursos naturais. Para além disso, defende que os seres humanos são animais complexos, que se conseguem adaptar ao seu meio ambiente e adaptar o seu meio ambiente a si mesmos. Refere também que, segundo aquilo que sabemos, os outros animais não são capazes de criar uma Segunda Natureza.

---

<sup>62</sup> "Owing to its inherently competitive nature, bourgeois society not only pits humane against each other, it also pits the mass of humanity against the natural world. Just as people are converted into commodities, so every aspect of nature is converted into a commodity, a resource to be manufactured and merchandised wantonly. The liberal euphemisms for the processes involved are "growth", "industrial society" and "urban blight." By whatever language they are described, the phenomena have their roots in the domination of person by person." (Bookchin, 1978, p.25)

O autor afirma que é precisamente esta diferença entre o ser humano e os outros animais que leva ao comportamento hierárquico e ao afastamento da natureza.

Quando o ser humano se afasta da natureza, afasta-se também de si mesmo. Segundo a Ecologia (e a Ecologia Social), o ser humano não pode ser exterior à natureza. A Ecologia Social explora esta questão com o conceito de Segunda Natureza, utilizando o Evolucionismo como forma de o justificar. Da mesma forma que o conceito de Ecologia foi criado a partir da teoria do Evolucionismo<sup>63</sup>, também a Ecologia Social se desenvolveu a partir dela. Bookchin defende que as características que o ser humano foi adquirindo ao longo da sua evolução abriram caminho ao afastamento entre si e a natureza. Esta alteração da relação com a natureza está ligada, por exemplo, à inteligência, à consciência e à complexidade do ser humano relativamente aos outros animais. Contudo, o autor lembra que os vários fatores que distinguem o ser humano dos outros animais se devem à evolução e à interação com outras espécies<sup>64</sup> e, por isso, se devem à sua relação com a natureza.

Bookchin pretendia possibilitar uma interpelação que respeitasse a diversidade das comunidades, e apresenta uma conceção que pretende repensar as relações hierárquicas entre seres humanos, contrariar o capitalismo e apelar a uma atitude

---

<sup>63</sup> "One of nature's unique species, *homo sapiens*, has slowly and painstakingly developed from the natural world into a unique social world of its own. As both worlds interact with each other through highly complex phases of evolution, it has become as important to speak of social ecology as to speak of natural ecology. Let me emphasize that to ignore these phases of human evolution – which have yielded a succession of hierarchies, classes, cities, and finally states – is to make a mockery of the term *social ecology*." (Bookchin, 1982, p.22)

<sup>64</sup> "I wish to propose that the evolution of living beings is no mere passive process, the product of exclusively chance conjunctions between random genetic changes and "selective" environmental "forces," and that the "origin of species" is no mere result of external influences that determine the "fitness" of a life-form to survive as a result of random factors in which life is simply an object of an indeterminable "selective" process. The increase in diversity in the biosphere opens new evolutionary pathways, indeed, alternative evolutionary directions, in which species play an active role in their own survival and change. (...) As the ecological contexts within which species evolve -the communities and interactions they form - become more complex, they open new avenues for evolution and a greater ability of life-forms to act self-selectively, forming the bases for some kind of choice, favoring precisely those species that can participate in ever-greater degrees in their own evolution, basically in the direction of greater complexity. Indeed, species and the ecocommunities in which they interact to create more complex forms of evolutionary development are increasingly the very "forces" that account for evolution as a whole." (Bookchin, 1999, p.44)

revolucionária. A ação revolucionária que o autor defende constitui um fator essencial para conseguir uma reaproximação entre o ser humano e a natureza. A Ecologia Social pretende, para além de denunciar as questões que levaram à destruição da natureza, criar soluções para reconstruir a relação entre a natureza e o ser humano. Segundo Bookchin, a reconstrução desta relação seria alcançada através da reformulação das comunidades humanas. Uma parte importante dessa reformulação teria que ver com a dimensão social do ser humano. Neste contexto, duas questões bastante debatidas nas obras de Bookchin são a hierarquia e a dominação.

Bookchin propõe uma nova organização social: defende que as comunidades deveriam ser descentralizadas, autossustentáveis e sem sistemas hierárquicos. Para além disso, refere em várias publicações, como é o caso de *The Ecology of Freedom: The Emergence and Dissolution of Hierarchy* (1982) e de *Social Ecology and Communalism* (2006), a importância de garantir a liberdade e a cooperação. Os princípios que Bookchin enuncia nas suas obras tornam bastante evidente as influências do Marxismo e do Anarquismo, como refere Biehl. No entanto, Bookchin não parece ter interesse em focar-se numa corrente política específica. Com efeito, podemos perceber que a sua proposta para uma sociedade ecológica passa por recorrer a princípios da esquerda política<sup>65</sup>, como a dissolução das estruturas

---

<sup>65</sup> Barry Clack publicou em 1998 o livro *Political Economy: A Comparative Approach*, onde explica brevemente a distinção entre as abordagens políticas de direita e esquerda. Clark começa por esclarecer a posição da direita: "Rightists claim that hierarchical social relations are essential to a good society. Individuals need distinctions of status to differentiate themselves from others. A society lacking sufficient hierarchy will fail to provide incentives for citizens to excel, resulting in a stifling mediocrity and dragging the entire society into economic stagnation, boredom, and apathy. Rightists also defend hierarchy as essential to organize the complex social processes needed to maintain prosperity and order. Just as armies rely on hierarchical chains of command to wage war, other institutions such as corporations, schools, and families also must be hierarchically structured to achieve their objectives." (Clark, 1998, p.34). De seguida, o autor clarifica a posição da esquerda: "Leftists, on the other hand, claim that human development flourishes when individuals engage in cooperative, mutually respectful relations that can thrive only when excessive differences in status, power, and wealth are eliminated. According to leftists, a society without substantial equality will distort the development of not only deprived persons, but also those whose privileges undermine their motivation and sense of social responsibility. This suppression of human development, together with the resentment and conflict engendered by sharp class distinctions, will ultimately reduce the efficiency of the economy." (Clark, 1998, p.34).

hierárquicas entre seres humanos. Contudo, parece de facto estar mais preocupado em construir um posicionamento ecológico que (re)aproxime o ser humano da natureza e das suas características particulares, do que organizar um movimento político e partidário.

É necessário considerar as derivações da Ecologia, como a Ecologia Social, pois, ainda que não contrariem o conceito original de Ecologia, elas permitem uma reflexão mais informada e aprofundada, porque ultrapassam o campo das Ciências Naturais e se estendem, por exemplo, às Ciências Sociais ou à Economia<sup>66</sup>. Como foi referido, o conceito de Ecologia surge em 1886 dentro do âmbito da Biologia. Parece essencial o surgimento destas derivações, que permitem que o conceito e percepção do conceito de Ecologia se mantenham atuais. Permitem também que a investigação feita tendo por base o conceito de Ecologia se alastre a outras áreas de forma informada, escapando à incorreta atribuição de termos como ‘ecológico’ e/ou ‘sustentável’.

Bookchin fez questão de destacar a Ecologia Social de outras derivações da Ecologia como a Ecologia Profunda<sup>67</sup>, já que considerava que ela tinha tendência a criar um discurso demasiado radical, que não tinha em conta as características da espécie humana. Segundo o autor, perceber a forma como os seres humanos se relacionam entre si revela-se crucial para poder abordar questões ecológicas.

---

<sup>66</sup> Outra derivação do conceito de Ecologia é a Economia Ecológica, que contraria a conceção de economia como um sistema económico autosuficiente. René Passet introduziu um diagrama em *L'Économique et le Vivant* (1979) que sintetiza a perspetiva da Economia Ecológica: Passet coloca a esfera económica dentro da dimensão social, que se encontra integrada na biosfera. Desta maneira, a economia é indissociável da natureza. Segundo esta perspetiva, tanto as potencialidades quanto os limites da natureza deverão ser tidos em conta na exploração dos seus recursos.

<sup>67</sup> A Ecologia Profunda também é uma derivação do conceito de Ecologia. No artigo “The Shallow and Deep Long Range Ecology Movements”, de 1973, Arne Naess introduz o conceito de Ecologia Profunda (ou *Deep Ecology* em inglês), e opõe-se a uma aproximação superficial ao conceito de Ecologia e às questões ambientais. O autor considera a sua proposta como uma ecosofia: uma filosofia que parte do equilíbrio ecológico (Naess, 1973). Algumas premissas da Ecologia Profunda são: assumir o ser humano como uma parte integrante da natureza; a igualdade biocêntrica (ou seja, a atribuição de valor intrínseco a todos os seres vivos); o princípio da diversidade e da simbiose entre seres vivos; o posicionamento anti-classes entre seres humanos, que promove a diversidade das culturas e comunidades humanas; o combate da poluição e utilização excessiva de recursos naturais; e a descentralização das comunidades humanas (Naess, 1973) (Varandas, 2009).

Bookchin critica a tendência da Ecologia Profunda de criar um discurso associado à espiritualidade<sup>68</sup> de regresso à natureza que não tenha em conta fatores sociais<sup>69</sup>. Segundo o autor, a Ecologia Profunda mostra-se completamente desligada da realidade<sup>70</sup>. Bookchin defende que o ser humano deve procurar na espiritualidade a diminuição do sofrimento, a preservação da natureza e o respeito pela evolução natural, na sua pluralidade.

E deste modo, volta a surgir a questão da cultura e da produção artística. Sendo a cultura mutável e orgânica (pois acompanha, naturalmente, o progresso e a história das comunidades humanas), é expectável que reflita também a dimensão social e económica de uma comunidade. A produção artística parece refletir frequentemente questões sociais e económicas, por exemplo, através da escolha das temáticas e dos materiais. Ao retomar a *Pop Art* como exemplo, verificamos que a temática principal é o consumismo; os materiais são industriais, produzidos em série, e a expressão do movimento nasce a partir da linguagem da publicidade e dos bens de consumo. Estes componentes, especialmente quando combinados, refletem as condições sociais e económicas contemporâneas da *Pop Art*.

Conforme as ideias propostas por Bookchin (1978), a produção artística estaria sempre ligada a uma dimensão social. Além disso, o artesanato voltaria a assumir um papel relevante nas comunidades, contrariando a tendência de produção em massa que vivemos na contemporaneidade. Bookchin parece perceber que existe

---

<sup>68</sup>Arne Naess recorreu a várias religiões e filosofias como o Taoísmo, o Budismo, o Cristianismo para fundamentar as propostas da Ecologia Profunda. Para além disso, Naess refere a influência de alguns filósofos, como Baruch Spinoza, Alfred North Whitehead e Martin Heidegger (Naess, 2008).

<sup>69</sup> "Social ecology is neither deep, tall, fat, nor thick. It is social. It does not fall back on incantations, sutras, flow diagrams, or spiritual vagaries. It is avowedly rational. It does not try to regale metaphorical forms of spiritual mechanism and crude biologism with Taoist, Buddhist, Christian, or shamanistic Eco-la-la. It is a coherent form of naturalism that looks to evolution and the biosphere, not to deities in the sky or under the earth for quasi-religious and supernaturalistic explanations of natural and social phenomena." (Bookchin, 1987, p.16)

<sup>70</sup> "Let us face these differences bluntly: deep ecology, despite all its social rhetoric, has virtually no real sense that our ecological problems have their ultimate roots in society and in social problems. It preaches a gospel of a kind of "original sin" that accurses a vague species called humanity — as though people of color were equatable with whites, women with men, the Third World with the First, the poor with the rich, and the exploited with their exploiters." (Bookchin, 1987, p.4)

a necessidade de separar, de alguma forma, arte de artesanato<sup>71</sup>. O autor também atribui uma dimensão social à produção artística que não é inesperada. Se a crise ecológica surge a partir da dimensão social, não deverá a produção artística (nos modelos capitalistas e hierárquicos atuais) ser repensada, de forma a reequacionar também a sua dimensão social?

Segundo Bookchin, um pensamento ecológico deve ser fundamentado pela evolução natural e deve ter em conta as qualidades do ser humano. Talvez, da mesma forma que devemos valorizar as nossas capacidades, características e práticas enquanto seres humanos, devemos também repensá-las de forma a permitir que elas contribuam para o continuar da evolução natural de todos os seres vivos, ao invés de a impedir com a implementação de sistemas desligados do conceito de Ecologia.

Antes de iniciarmos a análise e reflexão dos conceitos enunciados no presente capítulo relativamente à prática artística, será importante perceber quais os pontos que se destacam e que se devem manter presentes.

Este capítulo começa por introduzir o conceito de Ecologia. Conforme é explicado, a origem do termo e/ou conceito levou a que, mais tarde, a palavra Ecologia fosse

---

<sup>71</sup> Bookchin defende que a tecnologia pode permitir uma nova ligação entre ser humano e natureza, se integrar os seus elementos, ao invés de os utilizar apenas como recursos: "To bring the sun, the wind, the earth, indeed the world of life back into technology, into the means of human survival, would be a revolutionary renewal of man's ties to nature. To restore this dependence in a way that evoked a sense of regional uniqueness in each community – a sense not only of generalized dependence but of dependence on a specific region with distinct qualities of its own – would give this renewal a truly ecological character. A real ecological system would emerge, a delicately interlaced pattern of local resources, honored by continual study and artful modification. With a true sense of regionalism every resource would find its place in a natural, stable balance, an organic unity of social, technological, and natural elements." (Bookchin, 1999, p.30). Neste contexto, o autor separa o contributo que a arte e o artesanato podem oferecer para um sistema ecológico: "Art would assimilate technology by becoming social art, the art of the community as a whole. The free community would be able to rescale the tempo of life, the work patterns of man, its architecture, and its systems of transportation and communication to human dimensions. (...) Crafts would regain their honored position as supplements to mass manufacture; they would become a form of domestic, day-to-day artistry. A high standard of excellence, I believe, would replace the strictly quantitative criteria of production that prevail today; a respect for the durability of goods and the conservation of raw materials would replace the shabby, huckster-oriented criteria that result in built-in obsolescence and an insensate consumer society." (Bookchin, 1999, p.30)

também associada à proteção do meio ambiente. Esta associação, ainda que não derive muito do conceito original de Ecologia, parece sugerir um novo olhar sobre o nosso cotidiano e as ações do nosso dia-a-dia. O conceito de Sustentabilidade nasce também da preocupação com as questões ambientais e climáticas e questiona as nossas vivências quotidianas. Mas como verificámos, a Sustentabilidade afasta-se ligeiramente da Ecologia.

A emergência de novos entendimentos relativamente à produção artística é certamente indissociável das questões ambientais e climáticas. Na produção artística (e da sociedade ocidental contemporânea) tem vindo a surgir alguma saturação relativamente a conceitos como Ecologia e Sustentabilidade e, por isso, parece ser pertinente criar um discurso que possa aliar a produção artística às Éticas Ambientais. A percepção das potencialidades das obras altera-se inevitavelmente quando confrontada com questões como a poluição, a produção excessiva de bens materiais e o capitalismo. Para além de obras mais “conscientes”, surgem também obras de pura propaganda política, indissociáveis de um discurso de *Greenwashing*<sup>72</sup>.

No entanto, para que a produção artística esteja mais próxima de uma ótica ecológica, será necessário considerar as questões sociais que lhe estão associadas. Uma delas estará certamente associada aos espaços expositivos. Para poder abraçar um posicionamento mais ecológico – e por isso respeitando a ideia de um “todo” – a produção artística terá de se aproximar do/a observador/a e das comunidades onde está inserida.

A necessidade de integrar e reforçar questões sociais leva ao desenvolvimento de uma conceção no contexto das ciências sociais e humanas – a Ecologia Social – que permite um bom ponto de partida para analisar a importância da noção de comunidade e de “todo”. Apesar de Bookchin não criar um discurso que se enquadre

---

<sup>72</sup> “Publicidade que pretende dar de uma empresa poluidora uma imagem responsável em termos ambientais.” (Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa, n.d.)

na produção artística, podemos facilmente aplicar a sua proposta a, provavelmente, qualquer área em que exista uma manifestação da atividade humana.

Isto acontece porque a relação com a natureza defendida por Bookchin revela como todas as atividades e manifestações do ser humano estão intimamente ligadas à natureza. A produção artística encontra-se “dentro” da cultura, que por sua vez se encontra “dentro” daquilo que Bookchin definiu como Segunda Natureza ou Natureza Social. Como verificámos, a dimensão social do ser humano faz parte da natureza. Desta forma, a cultura e a produção artística (sendo manifestações humanas e/ou da dimensão social) estão também elas inseridas na natureza. É de extrema importância que a cultura e a produção artística repensem, restructurem e reconfigurem a sua relação com a natureza.

Para além disso, as estruturas hierárquicas que moldam o quotidiano dos seres humanos também estão presentes na produção artística. A forma como produzimos, consumimos, expomos e relacionamos as obras está ligada às mesmas doutrinas que ditam as nossas decisões quotidianas. Da mesma forma que a cultura e a produção artística precisam de acompanhar a alteração para uma dimensão ecológica a decorrer na comunidade envolvente, também a comunidade envolvente necessita que a cultura e a produção artística alterem o seu posicionamento para poder garantir uma verdadeira transição para um modelo mais ecológico.

Claro que, para que se conseguir aplicar de facto um sentido ecológico à produção artística, será necessário compreender melhor o conceito de Ecologia e todas as suas possíveis derivações. Aliás, a própria noção de uma perspectiva ecológica será inevitavelmente mutável conforme a comunidade, local, contexto, ou até com o decorrer do tempo. A pluralidade na arte revela-se de extrema importância nas problemáticas atuais incluindo, naturalmente, as questões ambientais.

Será necessário considerar as possíveis abordagens ecológicas na produção artística para conseguir perceber como podemos adaptar os métodos e abordagens aos contornos da contemporaneidade. O ser humano é confrontado com

circunstâncias da crise climática que, recuando alguns anos, seriam consideradas pouco prováveis ou até impossíveis. Isto permite-nos concluir que um “sistema ecológico” pode ficar completamente desatualizado e inválido com a introdução de novas variantes, como as alterações climáticas ou a poluição. E, da mesma forma que Bookchin valoriza o processo evolutivo, também a produção artística poderia enriquecer a sua “evolução” ao acompanhar a evolução da investigação feita no âmbito das Éticas Ambientais. Para isso será necessário visitar as obras feitas com a ambição de construir um diálogo ligado às Éticas Ambientais, e perceber qual o seu impacto e validade na contemporaneidade.

## Capítulo II: A produção artística contemporânea num contexto ecológico e sustentável

### 2.1 Preocupação ambiental: abordagens ecológicas e abordagens sustentáveis

As éticas ambientais (ou filosofias do ambiente) surgem no início dos anos setenta do século XX, formulando uma nova área de investigação científica, que procura a possível relação entre a ética e a preservação do meio ambiente. Conforme explica Maria José Varandas “(...) uma genuína ética ambiental veicula uma proposta inovadora na medida em que, criticando e responsabilizando a orientação homocêntrica das éticas e políticas tradicionais, encaminha-se para a contextualização do humano no mundo natural procurando encontrar as razões que justificam a consideração moral pela natureza e pelas entidades não-humanas.” (Varandas, 2009).

Durante a segunda metade do século XX a Ecologia e a Sustentabilidade começaram a tornar-se conceitos cada vez mais presentes no quotidiano da sociedade ocidental.

Os anos 60 e 70 foram décadas turbulentas de instabilidade política e agitação social. Desde o Woodstock e o movimento *hippy* até à moda de viver em comunidades rurais, o movimento antinuclear, a criação da Greenpeace e o primeiro Dia da Terra a 22 de abril de 1970, estes anos tiveram um papel inesquecível na história das políticas verdes. Os regulamentos para a proteção de ecossistemas e o uso sustentável de recursos naturais eram questionados de forma aberta e novas ideias foram definidas para destituir as convenções e práticas existentes em vários aspetos da vida, incluindo a arte, a arquitetura e o *design*.<sup>73</sup>(Delicado et al., 2019, p.13).

---

<sup>73</sup> “The 1960s and 1970s were turbulent decades of political unsettlement and social upheaval. From Woodstock and the hippy movement to the vogue for living in rural communes, the antinuclear movement, the formation of Greenpeace and the first Earth Day on 22 April 1970, these years played an unforgettable role in the history of green politics. Regulations for the protection of ecosystems and the sustainable use of natural resources were openly interrogated and new ideas were set out to unseat existing conventions and practices in various spheres of life, including art, architecture and design.” (Delicado et al., 2019, p.13).

Ao fazer um breve levantamento sobre as temáticas que encontramos na contemporaneidade, no contexto das práticas artísticas, verificamos que os conceitos de Ecologia e Sustentabilidade têm estado bastante presentes. É possível verificar vários exemplos de *open calls*, prémios, exposições e residências artísticas<sup>74</sup> que procuram explorar estes dois conceitos, tanto a nível nacional como internacional.

Os conceitos de Ecologia e Sustentabilidade contaminaram também a produção artística, onde começava a ser possível verificar um conjunto de novas abordagens e paradigmas, expressos, por exemplo, na *Land Art*. A *Land Art* resultou de uma ramificação do movimento de Arte Conceptual que decorreu entre meados dos anos sessenta e meados dos anos setenta do século XX (Tate, *Land Art*, n.d.). Também conhecida como *Earth Art* ou *Earth Works*, a *Land Art* consistia essencialmente em obras construídas num contexto natural, utilizando apenas componentes e materiais provenientes da natureza. A partir das premissas da *Land Art*<sup>75</sup>, as obras começaram a ser produzidas fora do contexto do *atelier* e expostas fora do contexto do museu ou galeria.<sup>76</sup> Esta procura por novos espaços expositivos estava também

---

<sup>74</sup> Vejam-se alguns exemplos, como a exposição coletiva *Eco-Visionários: Arte, Arquitetura após o Antropoceno* no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT) em Lisboa entre 11 de abril e 8 de outubro de 2018, que entre 23 de novembro de 2019 e 23 de fevereiro de 2020, esteve patente na Royal Academy of Arts (Londres) sob o título *Eco-Visionaries: Confronting a planet in a state of emergency*; a exposição *Over Flow* de Tadashi Kawamata no MAAT (Lisboa) entre 5 de outubro de 2018 e 4 de abril de 2019; a *open call* para o livro *Portuguese Emerging Art 2020*, que decorreu até 30 de junho de 2020; a exposição coletiva *Earthkeeping / Earthshaking – arte, feminismos e ecologia*, na Galeria Quadrum (Lisboa), que decorreu entre 25 de julho e 4 de outubro de 2020; a exposição coletiva *Among the Trees* na Hayward Gallery (Londres) que decorreu entre 1 de agosto e 31 de outubro de 2020; a exposição *Cambio* dos Formafantasma na Serpentine Gallery (Londres) que decorreu entre 29 de setembro e 4 de novembro de 2020; e a *open call* feita no contexto do projeto Braga Media Arts e da Conferência Internacional de Transições de Sustentabilidade de 2021 sob o tema “Visions of Transformations to Sustainability”.

<sup>75</sup> “More clearly in retrospect, what land art largely did (...) was to complicate and render dialogic – rather than remove – the connections and disconnections between the ostensible poles of landscape and land, city and country, studio and open ground, sculpture and what Rosalind Krauss called the “expanded field.” (Cheetham, 2018, p.91)

<sup>76</sup> “Land art was regimented by its creed of separation, whether or not this meant a physical removal from art-world centers. By working directly with and on the land, as I have suggested, much of this work famously sought to sever what its advocates thought of as deforming ties to the city—with its gallery system, its model of the heroic artist in the studio, the medium-specific formalism of Clement Greenberg and Michael Fried, its musty monumental sculpture in public spaces, its traditional art

intimamente ligada a uma crescente recusa pelo mercado da arte e pelos dispositivos a ele associados.<sup>77</sup> A grande maioria destas obras tinha um carácter efémero. Construídas através de manipulações pontuais do território, as obras da *Land Art* podiam, por exemplo, alterar a disposição de pedras, como em *Connemara Sculpture* (1971) de Richard Long; recorrer a folhas para criar revestimentos, como em *Rock covered with elm leaves held with water, Bentham, Yorkshire, September 1979* (1979) de Andy Goldsworthy; ou até resultar do ato de caminhar, como em *A Line Made by Walking* (1967) de Long. Por serem utilizadas matérias naturais, as obras acabavam por desaparecer, decompondo-se, ou sendo absorvidas pelo meio onde estavam inseridas, podendo ser apreciadas através de documentação feita pelos/as artistas, como fotografias, vídeos e textos.

O facto de uma obra ser efémera leva inevitavelmente a que, depois da sua presença, esta apenas consiga ser experienciada através dos registos que dela se façam. Os registos podem ser feitos através da fotografia, do vídeo ou do som, mas também através de textos ou documentos onde a obra seja descrita a nível formal e conceptual. Estes registos serão expostos através dos meios mais comuns (como o contexto de museu ou galeria), o que leva a que as obras sejam experienciadas apenas pelo público que normalmente frequenta espaços de mediação cultural. Contudo, as obras com preocupações ambientais e ecológicas parecem “pedir” uma maior proximidade à comunidade envolvente e, conseqüentemente, ao meio onde se inserem.

---

materials and finish in sculptural work—and to depart especially from the landscape genre, which, as we have seen, was frequently figured as the Luddite past.” (Cheetham, 2018, p.90)

<sup>77</sup>“In both North America and Europe, land art involved resistance to these older norms and often a physical relocation, practices that accorded authority to remote siting and ephemerality. While simple dichotomies between apparent opposites are rarely accurate in the contexts of land art, relocation away from and resistance to established art-world patterns promised benefits: buying into potent myths of exploration and wilderness, occasionally a connection to early environmentalism, moving outside the museum or gallery and thus (it was claimed) its economic and aesthetic value systems.” (Cheetham, 2018, p.90)

Como foi referido, um dos artistas que se destacou no contexto da *Land Art*<sup>78</sup> foi Richard Long que, a partir de 1967, começou a construir alterações efémeras no território através do ato de caminhar. Long questionou os *media* da arte e os seus modos de exposição e experiência através da obra *A Line Made by Walking*, pois utilizou apenas o seu corpo a caminhar para intervir sobre o território. Através da utilização do corpo como agente de modelação direta da natureza, esta obra supera os materiais, suportes, processos ou conceitos a que escultura recorria no início do século XX. Ou seja, Long não necessita de nada além do seu corpo para intervir no território. As ferramentas a que recorre são as suas pernas e pés e a técnica é o ato de caminhar. O artista aplica um ato repetido para criar a obra que, para além de efémera, ultrapassa concepções de escultura anteriores como, por exemplo, a dimensão industrial e seriada da escultura minimalista.



Fig 6. Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967.

Os anos setenta do século XX marcaram a procura por novas linguagens e temáticas na produção e expressão artísticas. Em 1979, Rosalind Krauss introduziu

---

<sup>78</sup> “Earth Art and Land Art have taken many forms: minimalist and ephemeral intervention in the site itself, the larger-scale sculptural earth work involving heavy construction equipment, the largely unmediated installation in an art gallery of materials gathered from a landscape site, the landscaped reclamation or planned naturalization of industrial wasteland, acts of conservation of natural land that involve decisions about *what* traditional usages of the land are to be retained, and so on.” (Andrews, 1999)

o conceito de Escultura no Campo Expandido<sup>79</sup>, influenciando decisivamente a concepção de obras enquadradas na natureza (Miles, 2014, p.13): “Em retrospectiva, penso que o interesse na arte-na-terra/paisagem dos anos 80 e 90 reflete provavelmente o envolvimento por vezes implícito e outras vezes explícito com o ambientalismo.”<sup>80</sup> (Miles, 2014, p.18)

Agnes Denes foi uma artista que produziu obras decorrentes de um pensamento ecológico. As obras de Denes foram evoluindo a partir de alguns segmentos da *Land Art* (como a ação direta no território ou a efemeridade da obra), que acabaram por marcar a sua prática artística ao longo de toda a sua carreira. Uma obra que ganhou grande destaque é *Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan* (1982). Apesar desta obra projetar muitos dos conceitos que viria a trabalhar no futuro<sup>81</sup>, existem outras que também merecem destaque. *Rice/Tree/Burial with Time Capsule* (1969-1979), por exemplo, explora as questões

---

<sup>79</sup> No seu ensaio “Sculpture in the Expanded Field” (1979), Krauss refere que categorias como pintura e escultura tornaram-se conceitos mais abertos, cada vez mais abrangentes. A autora indica as obras de Auguste Rodin e Constantin Brâncuși como ponto de viragem na escultura, já que estas questionaram a concepção e ligação do monumento em relação à escultura, e a utilização do plinto. Krauss utiliza um diagrama para suportar o seu discurso. A escultura começa por resultar de uma combinação de exclusões: não-paisagem e não-arquitetura. A este nível do diagrama, Krauss atribui o termo *neuter*. Segundo Krauss, a partir dos anos sessenta do século XX começa a surgir interesse pela negação das exclusões acima referidas. Deste modo, o diagrama passa a apresentar também a negação de não-paisagem (paisagem) e a negação de não-arquitetura (arquitetura). A concepção de escultura torna-se mais abrangente, já que não explora apenas as duas primeiras negações. A autora refere que a exploração do campo da paisagem e da arquitetura teria sido até então proibida à escultura pelo que, a sua utilização na prática artística gera outras questões relativamente ao pensamento escultórico. À combinação destes dois elementos Krauss atribui o termo *complex*. A utilização deste nível é algo que podemos verificar, por exemplo, nos labirintos, nos jardins japoneses ou até os vestígios de civilizações antigas e zonas de rituais. Krauss sublinha, no entanto, que isto não implica que estes sejam necessariamente uma forma de escultura. São acrescentados ao diagrama os seguintes termos: *marked sites* (na interseção de paisagem e não-paisagem); *site-construction* (na interseção de paisagem e arquitetura); e *axiomatic structures* (na interseção de arquitetura e não-arquitetura). O campo expandido na escultura é gerado através do cruzamento de todos os pontos do diagrama. A escultura passa a abranger todas as questões enunciadas pelo diagrama, deixando de ser apenas o resultado de duas negações.

<sup>80</sup>“Looking back, I think the interest in art-in-the-land(scape) of the 1980s and 1990s probably reflected a sometimes implicit and at other times explicit engagement with environmentalism.” (Miles, 2014, p.18)

<sup>81</sup> Algumas obras de Agnes Denes apresentam uma continuidade em termos conceptuais, mas também formais. Por exemplo, o ato de plantar e envolver uma comunidade no processo foi também utilizado pela artista na obra *Tree Mountain – A Living Time Capsule – 11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years* (1992-1996).

ambientais e já esboça uma prática artística ecológica<sup>82</sup> através da aplicação de conceitos da Biologia e Ecologia (como o conceito de evolução e o conceito de rede trófica<sup>83</sup>), que viria a ser um ponto fulcral na obra de Denes. Parece existir uma maior proximidade com a ideia de Ecologia nesta obra relativamente a obras como *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson (uma das obras mais representativas da *Land Art*). A obra de Smithson implica, inevitavelmente, uma alteração no ecossistema onde se insere. Não apenas devido à alteração do território em termos formais, mas também devido aos recursos que foram necessários para tal. *Spiral Jetty* tem cerca de quatrocentos e sessenta metros de comprimento e cerca de quatro metros de largura. Para a sua construção foram utilizadas 6650 toneladas de basalto e terra (Cooke, 2005), dois camiões basculantes, um trator, e uma escavadora frontal (Smithson, 1972). A construção da obra demorou três semanas (Cooke, 2005).

Talvez se possa concluir que *Spiral Jetty* poderá estar mais ligada a conceitos como a Sustentabilidade (causar o menor dano possível na intervenção) do que a conceitos como a Ecologia (em que é feito um apelo a um regresso ao natural e à ideia de que a ação humana não se lhe deve sobrepor). Esta obra de Smithson permite uma boa comparação com obras como *Wheatfield* para perceber a diferença entre abordagens como a da *Land Art* e, por exemplo, a atuação de Denes. E, apesar de muitas vezes associada a um pensamento e prática artística ecológica, a *Land Art* parece destacar frequentemente outras questões além da

---

<sup>82</sup> "Rice/Tree/Burial was first realized in 1968 in Sullivan County, New York, in a private ritual. It was a symbolic "event" and announced my commitment to environmental issues and human concerns. (...) This work is considered the first ecological realization in public art." (Denes, <http://www.agnesdenesstudio.com/works2.html>)

<sup>83</sup> Conforme Denes refere no seu *website*: "I planted rice to represent life (initiation and growth), chained trees to indicate interference with life and natural processes (evolutionary mutation, variation, decay, death), and buried my Haiku poetry to symbolize the idea or concept (the abstract, the absolute, human intellectual powers, and creation itself). These three acts constituted the first transitional triangulation\* (thesis, antithesis, synthesis) and formed the Event. According to evolutionary theories, Event is the only reality, while the reality we perceive is forever changing and transforming in an expanding evolutionary universe in which time, space, mass, and energy are all interconnected and interdependent." (Denes, <http://www.agnesdenesstudio.com/works2.html>)

Ecologia. Por exemplo, o envolvimento no território impedia a portabilidade das obras feitas no contexto da *Land Art*, o que representava um desafio para o mercado da arte. Esta dificuldade em extrair a obra do seu local original deve-se em parte à dimensão das obras (já que geralmente eram de grande escala), mas deve-se sobretudo à forma como eram pensadas. As obras procuravam criar um diálogo com o meio onde eram produzidas. Outra questão que a *Land Art* também aborda, mesmo que de forma indireta, é a insatisfação que alguns artistas (como Richard Long ou Hamish Fulton) sentiam perante a produção artística dos anos sessenta do século XX (Beardsley, 2006). Desta forma, não será correto afirmar que todas as obras feitas no contexto da *Land Art* tivessem preocupações ecológicas, pois estas podiam estar apenas a explorar o contexto natural como ponto de partida para a criação e exposição das obras, tal como a aplicar ideologias anti mercado que encaravam a natureza como um espaço alternativo ao mercado da arte. O regresso do/a artista ao contexto natural é muitas vezes interpretado como uma ação que transforma as obras, tornando-as intrinsecamente ecológicas. Porém, a exploração deste contexto pode levar à atribuição de um carácter utilitário à natureza. Consequentemente, fica impossibilitada uma prática verdadeiramente ecológica, pois esta apenas é possível se a obra não considerar o posicionamento do ser humano como exterior à natureza. Ora, ao considerar o contexto natural como um recurso, a obra está inevitavelmente a colocar o ser humano numa posição de superioridade e exterioridade em relação à natureza.

Não podemos por isso assumir que todas as obras feitas no contexto natural são necessariamente ecológicas e, da mesma forma, não podemos considerar apenas o contexto natural para a construção de obras enquadradas no conceito de Ecologia. Veja-se, por exemplo, a obra *Wheatfield - A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan* (1982) de Denes. Nesta obra, a artista criou uma plantação de trigo numa das zonas mais caras de Nova Iorque, *Battery Park*, perto de *Wall Street* e do *World Trade Center*. O processo foi bastante demorado, pois todo o terreno teve de ser preparado para cultivo (já que essa zona era utilizada

como aterro). Num projeto como este, verifica-se uma ação que procura recuperar um espaço ocupado pela urbanização, devolvendo à comunidade envolvente, o contacto com o natural. A obra vai além da não-agressão ao meio ambiente para tentar recriar/estimular uma ligação entre os habitantes de uma comunidade e a natureza.



Fig 7. Agnes Denes, *Wheatfield - A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan*, 1982.

As intervenções de Denes foram-se alterando ao longo do tempo, e contaram com o contributo da sua investigação dentro do campo da matemática<sup>84</sup>. A ligação entre a sua prática artística e a matemática é bastante evidente, por exemplo, em *Tree Mountain – A Living Time Capsule – 11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years* (1992-1996) em *Ylöjärvi*, na Finlândia. Esta obra parece ter algumas semelhanças com *Wheatfield*. *Tree Mountain* é um projeto feito em conjunto com o Ministério do Ambiente finlandês, e foi anunciado em 1992 na *Earth Summit* (organizada pelas Nações Unidas) que decorreu no Rio de Janeiro (Brasil). O projeto tinha como objetivo contribuir para a adoção de uma posição ecológica por parte dos países pertencentes às Nações Unidas. A obra foi concebida a partir de um padrão matemático desenvolvido pela artista, que dispõe as 11 000 árvores em forma de

---

<sup>84</sup> "The trees are planted in an intricate mathematical pattern derived from a combination of the golden section and the pineapple/sunflower system designed by the artist. Even though infinitely more complex, it is reminiscent of ancient earth patterns." (Kalela, 1996, para.1)

espiral à volta de uma montanha criada artificialmente. Para auxiliar a plantação das árvores, foram chamados/as 11 000 voluntários/as, sendo atribuída uma árvore a cada participante. Cada árvore foi atribuída através de um certificado que pode ser passado entre gerações e tem a validade de 400 anos. Com estes certificados, Denes conseguiu garantir que esta área fosse legalmente protegida, impedindo a destruição da floresta por si criada. Devido à longa extensão da validade dos certificados de propriedade, esta zona de floresta artificial irá tornar-se um ecossistema cada vez mais “selvagem”, apagando, com o tempo, os vestígios da intervenção humana.

Um dos vetores mais interessantes desta obra será certamente a ligação estabelecida entre um conjunto de seres humanos e a natureza. Com efeito, ao atribuir componentes da natureza a um ser humano através de um certificado, estamos a atribuir-lhe inevitavelmente um valor utilitário<sup>85</sup>. Ainda assim, esta ação torna-se necessária como forma de garantir a preservação da obra a nível burocrático e, mais importante, do ecossistema que ela permite criar. Ao atribuir certificados que garantem a posse de uma parte da obra (uma árvore), a artista também atribui um certo nível de responsabilidade a cada participante. A árvore atribuída a um indivíduo torna-se uma herança a passar aos seus descendentes.

A ideia da criação de uma floresta foi retomada em 2014, quando Denes voltou a projetar uma obra para a cidade de Nova Iorque. Desta vez, a artista propôs a construção de uma floresta como forma de ocupar o Aterro Sanitário de Edgemere. O projeto para a obra *A Forest For New York - A Peace Park For Mind And Soul* pretendia devolver a este espaço degradado, com solo pobre, um ecossistema rico e vivo. Denes propôs plantar 100 000 árvores, que seriam escolhidas tendo em conta as condições do espaço. Para além de criar um “espaço verde”, a artista considera o projeto uma forma de reflexão sobre as alterações climáticas e as

---

<sup>85</sup> A noção de valor utilitário (aplicada à natureza) está relacionada com posicionamentos que apenas valorizam a natureza e os seus recursos na medida em que estes podem ser utilizados para o bem-estar e desenvolvimento do ser humano. Ou seja, a natureza apenas tem valor devido à sua utilidade.

questões ambientais, procurando uma ação ambiental e cultural (Denes, 2014). Ainda que a sua prática artística possa ser semelhante em termos formais à *Land Art*, Denes ultrapassa aquilo que a *Land Art* trouxe em termos conceptuais e formais, pois, ao intervir no território, a artista considera também as comunidades humanas e as suas questões (por exemplo a perda da flora local). Em *Wheatfield*, é recuperado um espaço desperdiçado pela urbanização, o que altera a vivência desse espaço pela comunidade, mas também o dinamismo da cidade, que passa a ter, no lugar de um aterro, uma plantação de trigo. Existe aqui uma expansão do espaço habitável. Na obra *Tree Mountain*, é estabelecida uma ligação entre vários seres humanos e árvores, criando uma rede intergeracional de seres vivos (humanos e árvores), unidos pela proposta de Denes. As obras da artista não se limitam a criar intervenções no território pois referenciam também questões sociais, questões ambientais e questões ecológicas. É precisamente por isso que, mesmo podendo resultar de processos de construção semelhantes, as obras de Denes ultrapassam as práticas artísticas associadas à *Land Art*.

Contudo, estas práticas artísticas foram bastante relevantes porque, para além de terem contribuído para uma realidade (mais) independente do contexto de galeria e museu, permitiram uma reaproximação ao natural e uma introdução às questões ambientais, o que foi de extrema importância para repensar a produção artística, o “papel” do/a artista, as questões que a produção artística pode abordar e os meios de exposição das obras. Ainda assim, como verificámos, isso não se traduz inevitavelmente da aplicação do conceito de Ecologia. Em muitos casos, os/as artistas “limitavam-se” a tentar não danificar ou alterar radicalmente um determinado ecossistema. Aliás, o próprio meio de exposição das obras no contexto da *Land Art* acabou por não ser radicalmente alterado, ainda que fosse esse um dos seus objetivos. Algumas obras eram visitáveis, como a *Spiral Jetty*, pois apresentavam uma grande resistência a elementos como a chuva e o vento ou a incidência do sol. Outras, eram efémeras e pouco resistentes, impedindo que o/a observador/a pudesse ter um contacto direto com a obra.

Veja-se a prática artística de Andy Goldsworthy, por exemplo: o artista aparenta ter uma linguagem e uma visão ecológicas, mas a sua prática artística manteve-se sempre dentro da mesma aplicação, caracterizada pela intervenção subtil no território com elementos naturais. Podemos constatar que as obras que o artista construía no início da sua carreira, nos anos setenta do século XX, são muito idênticas às obras do final do século XX. Por exemplo, a obra referida anteriormente, *Rock Covered with Elm Leaves Held with Water, Bentham, Yorkshire, September 1979* (1979) é replicada em 1991, tendo até um título semelhante – *Yellow elm leaves laid over a rock, low water, October 15, 1991*. Goldsworthy parece ter criado um conjunto de “receitas” que foi repetindo ao longo dos anos. Talvez pudéssemos questionar também a inacessibilidade das obras. Uma das características da *Land Art* é precisamente desenvolver as obras a partir de materiais naturais, tentando não os descontextualizar. Contudo, no caso de Goldsworthy, este princípio acabou por tornar a maioria das suas obras bastante semelhantes na sua expressão e características formais. Os modelos que o artista criou são evidentes; um deles está presente nas duas obras acima referidas (*Rock covered with elm leaves held with water* e *Yellow elm leaves laid over a rock*), em que folhas de uma cor (neste caso, o amarelo) são utilizadas para cobrir uma pedra. Existem também variantes deste

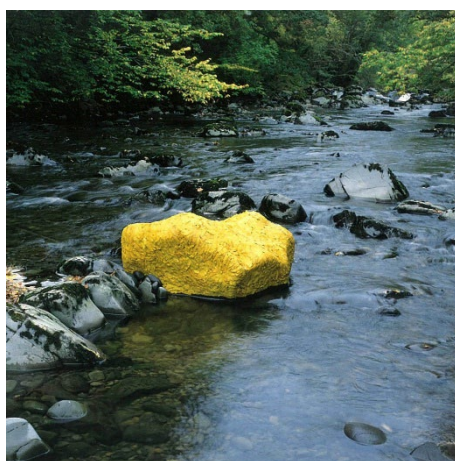


Fig 8. Andy Goldsworthy, *Yellow elm leaves laid over a rock, low water, October 15, 1991*, 1991.

modelo que utilizam outras cores além do amarelo ou que utilizam várias cores simultaneamente para cobrir uma só pedra.

As obras de Goldsworthy, construídas em locais que aparentam ter pouca presença humana, contrastam com obras que, ainda que proponham intervenções no território, apelam à integração das comunidades humanas envolvidas. A ligação entre uma comunidade e o seu meio é evidente na obra *7000 Oaks – City Forestation Instead of City Administration* (1982) de Joseph Beuys. O artista propôs a plantação de sete mil carvalhos no contexto da *Documenta 7* em Kassel (Alemanha), sendo que cada carvalho seria enterrado juntamente com um bloco de basalto (por esse motivo, a primeira fase deste longo processo foi a recolha de basalto). Apesar deste processo ter sido iniciado em 1982, quando Beuys colocou os sete mil blocos de basalto em frente ao Museu Fridericianum, em Kassel, a plantação das sete mil árvores demorou cinco anos. A plantação foi feita por etapas, e os habitantes de Kassel foram assistindo a uma gradual alteração na cidade com a introdução faseada dos carvalhos. Aliás, depois de concluída a fase de plantação, a obra continua em mutação. O crescimento das árvores marca a passagem do tempo nesta cidade. Beuys refere até que considera as árvores como símbolo de regeneração e, conseqüentemente, de tempo (Beuys, 2012).

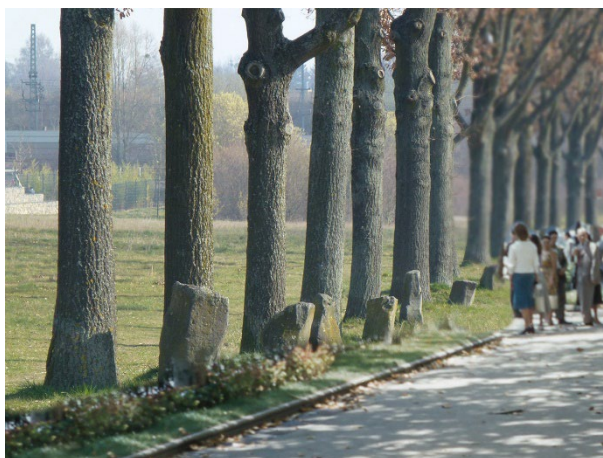


Fig 9. Joseph Beuys, *7000 Oaks*, 1982.

Ainda que Beuys tenha decidido trabalhar fora do contexto de museu/galeria (nesta obra) e recorrer a matérias naturais (árvores e pedras), a sua obra não se insere na *Land Art*. Apesar da obra já não se situar na fase de grande atividade da *Land Art*, poderia (ainda) estar próxima das suas manifestações mas, ao contrário da conceção mais utilizada na *Land Art*, Beuys intervém diretamente no espaço urbano, tornando a obra acessível a todos os tipos de público. Esta atitude parece apontar para uma grande consciência democrática, através da qual o artista pretende criar um diálogo no espaço comum a todos/as os/as cidadãos/ãs, em vez de criar um discurso que vai apenas de encontro a um público muito específico.

É importante considerar também o impacto ambiental que esta obra tem. Como é possível verificar no caso de Agnes Denes, uma obra não tem necessariamente de criar um impacto negativo para o meio ambiente, ou gerar algum tipo de desperdício. Conseguimos facilmente ligar estas obras ao conceito de Ecologia, já que são produzidas sem criar um impacto ambiental negativo, reforçando também a ideia de um discurso circular, de interdependência entre seres vivos e o seu meio.

A conduta ligada a questões sociais foi bastante explorada durante o século XX, muito antes de Bourriaud ter introduzido o termo *Relational Aesthetics*<sup>86</sup>, em 1998. Nalguns casos acima referidos, como a obra *Wheatfield* de Agnes Denes ou *7000 Oaks* de Joseph Beuys, podemos verificar atitudes que mais tarde seriam associadas a este conceito. Poderíamos até questionar, segundo as premissas da Ecologia Social, se as intervenções de carácter ecológico não têm de estar necessariamente ligadas a questões sociais.

Algumas obras são, contudo, inegavelmente ecológicas, mesmo sem suscitar diretamente uma conexão com as comunidades circundantes. O projeto *Revival*

---

<sup>86</sup> Bourriaud define este termo da seguinte forma: "Aesthetic theory consisting in judging artworks on the basis of the inter-human relations which they represent, produce or prompt." (Bourriaud, 2002, p.112). O autor acrescenta ainda a definição da Relational Art: "A set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space." (Bourriaud, 2002, p.113)



Fig 10. Mel Chin, *Revival Field*, 1991 - Presente.

*Field* de Mel Chin, por exemplo, foca-se em explorar a rede estabelecida pelos ecossistemas. Iniciado em 1991 e ainda ativo, este projeto procura utilizar plantas hiperacumuladoras de metais (das quais se destaca a planta *Thlaspi Caerulescens* devido à sua capacidade de absorção de cádmio) com o intuito de purificar os solos, através da extração de toxinas nocivas (Miles, 2014). Segundo o *website* do artista, a ideia era construir, através da obra, a ecologia do local onde estava instalada (*Revival Field*, Chin, n.d.), e Chin conseguiu de facto extrair do solo uma quantidade significativa de cádmio. É interessante verificar que o artista utiliza precisamente o conceito de Ecologia (na conceção da Biologia) e, consequentemente, o conceito de ecossistema para abordar questões ambientais. Desse modo, consegue desenvolver uma proposta verdadeiramente ecológica, que não se limita a uma abordagem meramente sustentável. A aplicação de conceitos da Biologia permite que a obra ultrapasse a especulação e chegue à investigação de carácter científico integrando a produção artística e as ciências do ambiente. As ciências exatas continuam a ser um recurso bastante utilizado na contemporaneidade em obras com um enfoque ecológico.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Por exemplo, a obra *win > < win* (2017) de Stefan Kaegi, Daniel Wetzel e Helgard Haug, que explora a relação entre o possível declínio do ser humano e o aumento exponencial do número de alforrecas que, graças à subida da temperatura e alteração dos níveis de oxigénio nos oceanos, se tem vindo a verificar na contemporaneidade (Haug, Gadanho, 2019). O projeto *Aerocene* (iniciado em 2004 e ainda ativo) de Tomás Saraceno procura criar meios de transporte ecológicos e



Fig 11. Herman de Vries, *Sanctuary*, 1993.

O conceito de ecossistema foi também utilizado por Herman de Vries na obra *Sanctuary* (1993). Vries construiu uma cerca circular de aço com doze metros de diâmetro e dois metros de altura em *Stuttgart* na Alemanha. Esta cerca impedia a passagem de seres humanos e não era permitida a manutenção daquele espaço por parte dos serviços locais de manutenção de áreas verdes. Desta forma, neste espaço, foi criada uma zona selvagem com vegetação local. A flora que nasceu no interior não foi cultivada, sendo resultante do processo de crescimento natural da flora local. Em 1997 Vries criou outro santuário, desta vez delimitado por uma parede feita com tijolos, com catorze metros de diâmetro e três metros de altura. Esta instalação encontra-se na Alemanha, na cidade de *Münster*.

---

sustentáveis, que não recorram a combustíveis fósseis, baterias, motores ou hidrogénio. Este projeto de Saraceno procura utilizar esculturas que permitam uma deslocação aérea, utilizando apenas a sua forma (semelhante à forma de um balão de ar quente), o calor emitido pelo sol e ar. Este projeto encontra-se em aberto. Ou seja, o artista permite a colaboração de indivíduos (mesmo exteriores ao projeto), e a constante alteração do mesmo (*About Aerocene*, n.d.).

A aplicação do conceito de Ecologia na produção artística é traduzida frequentemente pela utilização de flora e, mais concretamente, a utilização de árvores. As obras referidas anteriormente são bons exemplos disso: *Tree Mountain* de Denes; *7000 Oak Trees* de Beuys e *Sanctuary* de Vries. Influenciado pela obra de Beuys, Reinhard Reitzenstein recorreu também à utilização da árvore como matéria para a produção da obra: *Transformer* (2000) consiste numa árvore invertida, suspensa entre dois postes de eletricidade. O artista pretendia criar um diálogo entre a função do espaço que a obra habitava (uma central hidroelétrica desativada) e também entre matérias orgânicas e matérias manufaturadas e industriais. Além disso, Reitzenstein apresenta também uma crítica aos procedimentos da engenharia florestal <sup>88</sup>(Reitzenstein, *Transformer*, 2018).



Fig 12. Reinhard Reitzenstein, *Transformer*, 2000.

---

<sup>88</sup> “Transformer was built for the Sculpture Symposium Cime et Racines, held at La Gabelle Park near Trois Rivières, Quebec, Canada. (...) The title Transformer means the same in both French and English and compels the work to be read as a critique of hydro Quebec forestry practices and clear-cut strategies when establishing corridors for their lines. It also references the history of logging and log chutes along the river. The project could be seen hovering on the escarpment from miles away and often lured visitors from the highway to witness the spectacle.” (Reitzenstein, *Transformer*, 2018)

O artista Mark Dion também recorreu à utilização de uma árvore, em 2006, para construir a obra *Neukom Vivarium*, projetada para integrar o Olympic Sculpture Park em Seattle (E.U.A.). Dion pretendia simular através da construção de um viveiro o ecossistema que a árvore integrava.<sup>89</sup> Para o conseguir, foram recolhidos, juntamente com a árvore, as plantas e os insetos que habitavam o tronco. Posteriormente, foram colocados numa estufa, que simulava o meio ambiente de onde eram provenientes. O artista pretendia evidenciar que, apesar da árvore estar morta, a sua decomposição permite que várias espécies de fauna e flora encontrem uma forma de sustento. Dion colocou um revestimento de azulejos à volta da base que sustenta a árvore que inclui as várias espécies alimentadas pela sua decomposição. Amanda Boetzkes afirma que Dion aplica o conceito de Ecologia à sua obra, pois compreende as relações entre seres vivos e o meio ambiente. Ainda assim, Boetzkes acrescenta que o artista quis também explorar a dimensão contraditória que a obra transporta: a árvore e todas as espécies que se encontram naquele espaço artificial foram retiradas do seu ecossistema original e a sobrevivência deste ecossistema artificial depende de meios, que também são artificiais, como o controlo da temperatura, humidade e luz. A autora destaca que a



Fig 13. Mark Dion, *Neukom Vivarium*, 2006.

---

<sup>89</sup> É importante referir que Dion não condicionou a duração da vida da árvore, que se encontrava caída (e portanto, morta) desde 1996.

intenção do artista era precisamente criar uma simulação artificial, através do conceito de viveiro, de um ecossistema (Boetzkes, 2010).

O início do século XXI deu continuidade às abordagens híbridas na produção artística com a introdução de novos *media* e das questões ambientais, cada vez mais presentes. A arte não deixa de ser mais um setor a afetar as alterações climáticas e a poluição. Tendo isto em conta, o conceito de Sustentabilidade parece insuficiente para criar abordagens conscientes relativamente à produção, expressão, consumo e perceção das obras. Será necessário desenvolver uma maior consciência ecológica de pertença e proximidade com o meio ambiente, uma consciência que ultrapassa a “mera” noção de Sustentabilidade na produção artística, muitas vezes utilizada como forma de abordar uma temática contemporânea, vazia de suporte a nível teórico e, por vezes, contraditória. Muitas das estratégias verdes adotadas por dispositivos ligados à arte estão desligadas de um fundamento teórico que as sustente, caindo em noções de senso comum pouco significativas. Assistimos frequentemente à implementação de projetos que têm uma intenção “ecológica” e que, no entanto, criam situações completamente contraditórias e paradoxais (como vamos analisar mais adiante, vendo o caso da obra *Ice Watch*), afastando-se do conceito de Ecologia. Isto poderá estar relacionado com a confusão entre os termos ‘Ecologia’ e ‘Sustentabilidade’.

Segundo alguns posicionamentos<sup>90</sup> que derivam da Ecologia e das Éticas Ambientais, não será possível afirmar que o ser humano e a natureza existem separadamente. Segundo as premissas da Ecologia Social, por exemplo, o ser humano está inserido na natureza, não é um elemento exterior. Aliás, poderíamos questionar se não será essa a principal diferença no que toca a obras situáveis no contexto da Sustentabilidade e obras referenciadas no âmbito da Ecologia: a posição que o ser humano ocupa<sup>91</sup>. As obras que se encontram no âmbito da

---

<sup>90</sup> Veja-se o caso, por exemplo, da Ecologia Social e da Ecologia Profunda.

<sup>91</sup> “(...) uma genuína ética Ambiental veicula uma proposta inovadora na medida em que, criticando e responsabilizando a orientação homocêntrica das éticas e políticas tradicionais, encaminha-se

Ecologia posicionam o ser humano dentro da natureza, como sua parte integrante e ativa. Assim, e seguindo a Ecologia Social, a produção artística com preocupações ecológicas irá inevitavelmente abordar questões sociais e éticas.

Trabalhar sobre estas questões no âmbito da produção artística pode ser uma forma de explorar uma dimensão ecológica nas obras pois, afinal, ao referir determinado meio social, o/a artista está a criar uma reflexão sobre uma possível derivação do conceito de ecossistema:

Encaro a arte como uma ferramenta para encontrar o mundo. Encaro a arte como uma ferramenta para confrontar a realidade. E encaro a arte como uma ferramenta para viver no tempo que estou a viver. (...) Criar arte de cariz político significa considerar o trabalho que estou a produzir hoje – no meu meio social, na minha história – como um trabalho que tenta chegar além do meu meio social – além da minha história. Eu quero – na minha vida e através dela – tratar e confrontar preocupações universais. <sup>92</sup>(Hirschhorn, 2015, p.105)

O início do século XXI ficou marcado pelo debate de temas como a participação, a colaboração, questões éticas e questões sociais (O'Donnell, 2015). Em 1998, Nicholas Bourriaud define o termo *Relational Aesthetics* como o conjunto de práticas artísticas que têm por base questões sociais e relações humanas, opondo-se à ideia de uma prática artística isolada e independente do seu meio social. Bourriaud parte de conceitos utilizados por Jacques Rancière para definir estas práticas tendencialmente performativas, já que envolvem o/a observador/a de uma forma muito presente (sendo muitas vezes o/a observador/a que “ativa” a obra através da sua ação).

Para que exista uma produção artística verdadeiramente ecológica, a prática artística tem de ser também ela repensada. Não parece suficiente propor uma prática artística que se limite a tentar não criar um grande dano no meio ambiente

---

para a contextualização do humano no mundo natural procurando encontrar as razões que justificam a consideração moral pela natureza e pelas entidades não-humanas” (Varandas, 2009, p.11)

<sup>92</sup> “I understand art as a tool to encounter the world. I understand art as a tool to confront reality. And I understand art as a tool to live within the time in which I am living. (...) Doing art politically means considering the work that I am doing today – in my milieu, in my history – as a work which aims to reach out of my milieu – beyond my history. I want – in and through my life – to address and confront universal concerns.” (Hirschhorn, 2015, p.105)

e, para que ela seja, de facto, mais consciente das questões ecológicas e ambientais, terá de trabalhar além das ações com um impacto mais imediato (como a poluição) e compreender a totalidade do conceito de Ecologia. Esta problemática estende-se aos dispositivos de exposição que podem não estar adaptados a todas as vertentes das questões ecológicas.

Como foi referido, Joseph Beuys trabalhava questões como a Ecologia numa ótica muito próxima das comunidades onde as obras eram criadas e/ou introduzidas. Inclusivamente, Beuys desenvolveu um conceito que acompanhou sempre o desenvolvimento do seu trabalho – *Social Sculpture*. Segundo Beuys, a vida é uma “escultura social” que todos os constituintes da sociedade ajudam a moldar e modelar<sup>93</sup>. A sua prática artística era indissociável dos seus ideais éticos, morais e políticos. O conceito de *Social Sculpture* procura sair das fronteiras do sistema da arte para dar resposta às necessidades dos/as cidadãos/ãs, criando propostas de carácter artístico que resultam da pesquisa e interação com comunidades humanas, e que procuram criar respostas para as questões da vida em sociedade. Beuys pretendia que a arte ganhasse uma dimensão antropológica, permitindo um procedimento mais democrático e livre, que incluía a participação direta de indivíduos das comunidades próximas ao local onde a obra era construída, e possibilitava a fruição a públicos que normalmente não frequentavam o espaço do museu ou galeria. Este conceito estaria profundamente presente no trabalho de Beuys enquanto artista. Algumas intervenções chegaram a ter uma dimensão social e política tão presente que, por vezes, eram consideradas pelo público como “exteriores” à expressão artística (veja-se a obra de Beuys para a *Documenta 5*<sup>94</sup>).

---

<sup>93</sup> O *website* do Tate Museum disponibiliza uma breve explicação sobre o conceito: “Social sculpture is a theory developed by the artist Joseph Beuys in the 1970s based on the concept that everything is art, that every aspect of life could be approached creatively and, as a result, everyone has the potential to be an artist.” (Tate, n.d.)

<sup>94</sup> *Büro der Organisation für direkte Demokratie* ou *Office for Direct Democracy* foi uma das primeiras obras a manifestar e divulgar o conceito de *Social Sculpture*. Esta obra foi apresentada em 1972 na Documenta 5, e tratava-se de um escritório montado por Beuys no qual podiam ser debatidas ideias e perspetivas políticas diretamente com o artista. Durante o período no qual decorreu a exposição, Beuys passava 8 horas no escritório, deixando que os/as visitantes moldassem a obra através das

A formulação do conceito de *Relational Aesthetics* parece confirmar a continuidade de conceitos anteriores, como o conceito de *Social Sculpture*, acrescentando-lhes as novas questões sociais/políticas que surgiram no final do século XX:

A participação tornou-se um ramo reconhecido na arte contemporânea, mas isto não é garantia da revolução social e política necessária para travar o aquecimento global; a arte participativa pode ser propícia a flutuações localizadas de consciencialização, e em alguns casos é fortalecedora, mas as alterações necessárias requerem uma transformação ao nível dos valores (...) eu suspeito que essas mudanças não deverão acontecer através de um regresso à tradição.<sup>95</sup> (Miles, 2014, p.94)

Podemos partir das ideias anteriores e reformular uma das questões acima colocadas: as intervenções de carácter e preocupação ecológicos não têm de estar necessariamente ligadas a questões sociais, éticas e políticas?

A necessidade da prática artística se tornar mais democrática permite também uma aproximação às questões da Ética, pois a democratização da arte (em todas as etapas dos seus processos) possibilita que esta se abra a um grande conjunto de pessoas para quem, de outra forma, seria inacessível. Além disso, permite também uma discussão de questões das "minorias" ou questões que normalmente não têm tanta projeção<sup>96</sup>.

---

questões que traziam. Beuys tentava introduzir aos/às visitantes o conceito de democracia direta através do recurso a referendos, e procurava que a sua obra funcionasse como uma escola independente, de livre acesso, onde os intervenientes podiam discutir várias ideias relacionadas com a política e a democracia segundo um esquema horizontal (Jordan, 2013) (Beuys & Schwarze, 1972).<sup>95</sup> "Participation has since become a recognized strand in contemporary art, but is no guarantee of social or political revolution of the kind required to slow global warming; participatory art may be conducive to localized shifts of awareness, and in some cases is empowering, but the problem remains that the changes required do constitute a transformation in values (...) but I suspect these changes are unlikely to be realized through a return to tradition." (Miles, 2014, p.94)

<sup>96</sup> Vejam-se, por exemplo, questões associadas à comunidade LGBTQ+; ao feminismo; ao movimento antirracista; à luta contra a xenofobia; à emigração; ao pós-colonialismo ou até às desigualdades económicas e sociais entre classes. Como sabemos, estas questões precisam ainda de ganhar um maior espaço no discurso contemporâneo. Neste caso, recorri às questões das "minorias" pois, conforme a arte se torna um espaço mais democrático, permite a inclusão de indivíduos, discursos e culturas que frequentemente se encontram afastados da mesma. Isto pode significar uma não representação da cultura dos indivíduos (por exemplo, existir uma constante aposta em artistas caucasianos relativamente a artistas de outras etnias) ou pode até funcionar de forma indireta (por exemplo, criar preços proibitivos no acesso a espaços de mediação cultural que, naturalmente, acabam por afastar indivíduos de classes sociais mais baixas).

A produção artística reflete sempre o posicionamento de uma cultura relativamente a determinada questão. Esta pode ser apontada como uma das razões pela qual será possível afirmar que as questões políticas estão sempre presentes nas obras, ainda que estas não sejam manifestamente políticas. Malcolm Miles é um dos autores que defende este posicionamento. Miles refere que a arte está sempre ligada a questões políticas e económicas e que posicionamentos ecológicos e ambientais são indissociáveis das questões sociais<sup>97</sup>. Como já foi referido, esta vertente política da arte remete-nos também para a dimensão ética e, tendo em conta a crise climática, é pertinente questionar a relação que a Arte mantém atualmente com a natureza, o ambiente e as alterações climáticas.

A tendência ecológica na arte acompanhou o desenvolvimento das Éticas Ambientais, que se dividem em Éticas Ambientais antropocêntricas e Éticas Ambientais não-antropocêntricas. As várias correntes das Éticas Ambientais procuraram perceber qual seria a melhor forma de preservar a natureza e qual o tipo de valor que lhe seria atribuído. As Éticas Ambientais antropocêntricas justificam a existência da preocupação ambiental através da existência e sobrevivência do ser humano, tendo vários desdobramentos que confluem na defesa da natureza como forma de proteger e servir o ser humano e as suas necessidades. As Éticas Ambientais não antropocêntricas consideram que o ser humano está inserido na natureza, pelo que as suas necessidades nunca se podem sobrepor a ela (pois isto significaria a sua autodestruição). A distinção mais evidente entre as duas perspetivas surge do posicionamento do ser humano em relação à natureza. O ponto de vista adotado na construção de uma obra irá determinar se esta se enquadra mais no âmbito da Ecologia ou no âmbito da Sustentabilidade.

---

<sup>97</sup> "(...) I do not separate art from critiques of political and economic structures; nor do I separate arguments around ecology and environmentalism from those around social justice." (Miles, 2014, p.12)



Fig 14. Olafur Eliasson, *Ice Watch*, 2014.

Ainda que motivadas por uma preocupação ambiental, algumas obras parecem criar situações desconfortáveis ou até mesmo paradoxais. Por exemplo, a obra *Ice Watch* (2014) de Olafur Eliasson: o artista recolheu 12 blocos de gelo provenientes de um glaciar na Gronelândia e colocou-os em três localizações diferentes: *City Hall Square*, em Copenhaga (Dinamarca); *Place du Panthéon* em Paris (França); e duas localizações em Londres (em frente ao edifício *Bloomberg London* e à frente do *Tate Modern*). A intenção de Eliasson era alertar para o desaparecimento dos glaciares, mas a sua ação parece ser algo paradoxal, já que recorreu à recolha (e posterior destruição) de alguns exemplares de glaciares pequenos. Mais uma vez, podemos verificar que algumas obras, ainda que com preocupações ambientais, acabam “apenas” por conseguir atingir o nível da Sustentabilidade porque ainda consideram o ser humano como exterior à natureza. Aliás, o facto de não impedirem a regeneração dos recursos naturais utilizados não implica que as obras se enquadrem na Ecologia. Para construir *Ice Watch*, Eliasson não se limita ao transporte de objetos de grande escala em grandes viagens. A utilização de elementos como os glaciares não permite a sua “devolução” ao meio de onde são provenientes. Esta obra, ainda que bem-intencionada, parece pouco ligada à Ecologia, estando mais próxima da Sustentabilidade. Isto deve-se ao posicionamento que Eliasson parece assumir ao atribuir a estes glaciares (e

consequentemente à natureza) um valor utilitário. Um pensamento ecológico caracteriza-se pelo posicionamento do ser humano como parte integrante do contexto natural e pela atribuição de valor intrínseco à natureza (ou seja, o valor da natureza não provém da sua utilidade para o ser humano). Eliasson encara os glaciares apenas como recursos, já que os utiliza, deslocando-os e descontextualizando-os e, por fim, deixando que eles desapareçam (com o intuito de os proteger). Nesta obra podemos constatar que ao apelo a uma consciência ambiental não corresponde um procedimento ecológico.

A distribuição de recursos é uma das maiores questões que, resultando e/ou associando à crise climática, se reflete nas questões sociais. Como sabemos, a gestão de recursos é feita conforme o poder económico de um país ou comunidade. E, por isso, conceitos como “comunidade” convidam naturalmente a uma visão mais ecológica, comparativamente à visão imposta pelo capitalismo<sup>98</sup> e neoliberalismo<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup>“Pure capitalism is defined as a system wherein all of the means of production (physical capital) are privately owned and run by the capitalist class for a profit, while most other people are workers who work for a salary or wage (and do not own the capital or the product).” (Zimbalist & Sherman, 1984, p.6). Zimbalist e Sherman reuniram três argumentos utilizados por economistas a favor da aplicação do sistema capitalista: “1. Capitalism is a very efficient system. Resources follow relative prices, which follow demand. When demand for a good goes up, the price of the good rises and more resources (land, labor, and capital) are devoted to producing the good. Hence, consumers get what they want because capitalists compete for the consumer dollar by producing those things which the consumers desire. Prices are as low as possible because any capitalist who charges higher prices than necessary will be undercut by the competition. Price signals and resource allocation happen automatically and require no government intervention. 2. Capitalism is also dynamically efficient, so it produces rapid growth. It is dynamically efficient because competition among capitalists forces them to put money into research and to apply new inventions as soon as they are available. Thus, as each capitalist competes to lower his or her costs, to sell more goods, and to get a large share of consumer demand, growth will be stimulated. 3. As we shall see later in detail, it is argued that capitalism is the best foundation for political democracy because anyone can go into business for himself or herself. The millions of small businesses ensure that there is no control over what is produced; there is no control over what can be said and who says it in independently owned newspapers, radio, and TV stations; and workers are free to change jobs if they don't agree with the managers.” (Zimbalist & Sherman, 1984, p.9).

<sup>99</sup>“Neoliberalism has rapidly become an academic catchphrase. From only a handful of mentions in the 1980s, use of the term has exploded during the past two decades, appearing in nearly 1,000 academic articles annually between 2002 and 2005. Neoliberalism is now a predominant concept in scholarly writing on development and political economy, far outpacing related terms such as monetarism, neoconservatism, the Washington Consensus, and even “market reform”. (...) First, neoliberalism is employed asymmetrically across ideological divides: it is used frequently by those who are critical of free markets, but rarely by those who view marketization more positively. In part, proponents avoid the term because neoliberalism has come to signify a radical form of market

Deste modo, obras de arte com uma forte preocupação social e ética apresentam também uma vertente ecológica (mesmo que seja algo “secundário” na obra). Através do conceito de comunidade a obra evidencia que os seres humanos estão interligados devido às características que são comuns a todos (que podem incluir o contexto social, a cultura, ou o contexto económico). E, ao serem interligados pela sua natureza humana (ou Segunda Natureza, segundo a Ecologia Social), os seres humanos conseguem atingir uma conexão com a natureza (Primeira Natureza).



Fig 15. Francis Alÿs, *When Faith Moves Mountains*, 2002.

Veja-se o caso da obra *When Faith Moves Mountains* (2002) de Francis Alÿs. O artista trabalhou com cerca de quinhentos voluntários com pás, que em conjunto alteraram a configuração de uma duna nos arredores de Lima (Peru). Uma das

---

fundamentalism with which no one wants to be associated. Second, neoliberalism is often left undefined in empirical research, even by those who employ it as a key independent or dependent variable. Third, the term is effectively used in many different ways, such that its appearance in any given article offers little clue as to what it actually means. The contemporary use of neoliberalism is even more striking because scholars once employed the term nearly the opposite of how it is commonly used today. As we demonstrate in the second section, the term neoliberalism was first coined by the Freiberg School of German economists to denote a philosophy that was explicitly moderate in comparison to classical liberalism, both in its rejection of laissez-faire policies and its emphasis on humanistic values. These characteristics imbued neoliberalism with a common substantive meaning and a positive normative valence: it denoted a “new liberalism” that would improve upon its classical predecessor in specific ways. (...) We propose three ways that this term might be used more productively in future research: to explain how modern capitalism is fundamentally different from previous models of political economy; to characterize what is distinct about liberalism in developing versus advanced industrial countries; or to refine typologies of national market economies.” (Boas & Gans-Morse, 2009, p.138 e 140)

ideias-base para esta obra foi conseguir “os menores resultados possíveis com o maior esforço possível” (Alÿs, n.d.). Alÿs remete para a situação política vivida por estas pessoas governadas por um regime ditatorial e, através desta ação coletiva, homenageia o fim desse regime através de uma ação de esforço coletivo. Apesar da obra não ter como objetivo abordar os assuntos associados ao conceito de Ecologia, a sua proximidade com questões sociais aproxima-a inevitavelmente da Ecologia Social, porque nela é criada uma ligação entre vários seres vivos (neste caso, todos seres humanos) e um elemento natural, a duna. Apesar de alterarem ligeiramente a configuração da duna, os participantes não destroem um ecossistema para concretizar a obra, pois o movimento efetuado não representa um ato agressivo para o meio ambiente. A ideia de uma verdadeira união entre seres humanos é contaminada por uma ligação à natureza. E, voltando às premissas da Ecologia Social, se os seres humanos são uma parte integrante da natureza, isso não significa que a ideia de comunidade nos conduza naturalmente a uma maior proximidade do conceito de Ecologia?

Quando nos referimos a “questões éticas”, estas não compreendem apenas momentos de tensão vividos entre seres humanos. Uma das maiores problemáticas das alterações climáticas e do aquecimento global é, de facto, o acesso cada vez mais difícil aos recursos que permitem a nossa sobrevivência. Por isso, ao abordar a questão da Ecologia, é impossível ignorar questões como direitos humanos e distribuição justa de recursos. Algumas obras tentam, de alguma forma, criar soluções para as novas necessidades do período do Antropoceno<sup>100</sup>, como é o caso das obras reunidas na exposição *Eco-Visionaries: Confronting a planet in a state of emergency*. No artigo “Can artists and designers help save the world?” (2019), Sam Solnick reflete sobre as obras da exposição, que esteve patente na Royal Academy of Arts (Londres) entre novembro de 2019 e fevereiro de 2020. Solnick começa por

---

<sup>100</sup> “Período mais recente na história da Terra, em que as atividades humanas começaram a ter um impacto global significativo no clima do planeta e no funcionamento dos seus ecossistemas (nomeadamente desde a década de 1950, altura a partir da qual se verificou um acentuado aumento demográfico e de consumo energético)” (Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa, n.d.).

afirmar que há uma tendência por parte dos artistas, designers ou arquitetos em traduzir o conhecimento científico sobre a emergência climática de modo a que este conhecimento seja fácil de “visualizar”, e acrescenta que um dos objetivos da exposição é também mostrar a forma como podemos aprender a adaptar-nos aos novos desafios que as alterações climáticas colocam.



Fig 16. Studio Malka Architecture, *The Green Machine*, 2014.

*The Green Machine* (2014), do Studio Malka Architecture, é um bom exemplo dessas formas de adaptação: consiste numa estrutura que tem como objetivo gerar energia solar e eólica, armazenar água recolhida através da condensação com o auxílio de grandes balões de ar e, ao movimentar-se pelas áreas de deserto, iria fertilizar e plantar estes territórios<sup>101</sup>. Desse modo, zonas áridas poderiam ser férteis novamente, servindo de sustento a comunidades que normalmente têm um acesso limitado a bens alimentares e a água.

O autor realça a ideia de que estes projetos, por muito bem-intencionados que sejam, podem criar a ilusão de que basta produzir soluções de engenharia ou novas tecnologias para combater o problema. Não basta criar um conjunto de “máquinas”

---

<sup>101</sup> “One such solution is offered by Studio Malka Architecture with their design *The Green Machine* (2014), a massive mobile city that would hypothetically transform desert landscapes. This structure, a patchwork of different existing technologies, would generate its own solar and wind energy, travel on NASA-designed caterpillar treads and, using huge balloons to extract water from the air via condensation, then seed and fertilise these arid landscapes.” (Solnick, 2019, para. 15)

que limpem os solos ou a água. Como Solnick refere, não é possível criar soluções universais, pois cada território/comunidade tem as suas especificidades e os seus “problemas”. Podemos tomar como exemplo a obra *The Breast Milk of the Volcano* (2016-18), do estúdio Unknown Fields. Esta obra aborda a relação entre a tecnologia, o consumismo, a natureza e as comunidades locais e consiste num vídeo de doze minutos que convida o/a observador/a a refletir sobre uma das maiores explorações de lítio do planeta no Salar de Uyuni, na Bolívia. A necessidade de produzir baterias deve-se em parte à busca por alternativas sustentáveis. Isto implica a poluição da água potável, comprometendo a vida das comunidades que habitam perto da zona de extração. O vídeo é acompanhado por uma bateria de lítio criada pelos artistas que remete para uma lenda Inca que explica que a formação das salinas se deu através das lágrimas e leite materno de uma mãe vulcão. Tudo isto remete para questões muito próximas da comunidade em questão, “invisíveis” para a sociedade ocidental contemporânea e para a maioria dos consumidores dos produtos gerados através do lítio.



Fig 17. Unknown Fields, *The Breast Milk of the Volcano*, 2016-18.

A ligação ao ecossistema e/ou às comunidades humanas onde a obra é criada ou exposta é um dos fatores determinantes para perceber se o seu entendimento se encontra no âmbito da Ecologia ou da Sustentabilidade. Os exemplos aqui descritos permitem perceber os posicionamentos possíveis dentro destes conceitos e a forma

como eles se podem interligar. Podemos considerar estas obras como tendencialmente ecológicas ou sustentáveis conforme as abordagens que têm relativamente à natureza e ao posicionamento do ser humano.

As obras que se encontram no âmbito da Ecologia, dentro dos exemplos dados, são *Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan* de Agnes Denes; *Tree Mountain – A Living Time Capsule – 11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years* de Agnes Denes; *7000 Oaks – City Forestation Instead of City Administration* de Joseph Beuys; *Revival Field* de Mel Chin; *Neukom Vivarium* de Mark Dion; *When Faith Moves Mountains* de Francis Alÿs; e a obra *The Breast Milk of the Volcano* do estúdio Unknown Fields. Estas obras podem ser incluídas no âmbito da Ecologia pela aplicação de conceitos dela provenientes, pela atribuição de valor intrínseco à natureza, ou pelo posicionamento do ser humano/razionalidade humana dentro do contexto natural (sendo dele indissociável). Dos conceitos da Ecologia que encontramos nestas obras destacam-se o conceito de ecossistema e de rede.

O conceito de ecossistema é a base para as obras *Revival Field* e *Neukom Vivarium* já que o seu funcionamento depende do funcionamento dos ecossistemas criados pelos artistas. Apesar de estes exemplos serem mais concretos, podemos especular sobre a aplicação do conceito de ecossistema a outras obras. Por exemplo, a obra de Beuys: ao plantar sete mil carvalhos em Kassel, Beuys criou uma interferência nos ecossistemas existentes na cidade alemã. O próprio subtítulo (*City Forestation Instead of City Administration*) indica que a obra procura restabelecer uma ligação com o contexto natural na cidade através da intervenção feita pelo artista. A plantação faseada das árvores, mesmo que possa não ter sido propositada, é um dos aspetos que pode conferir a esta obra uma intenção ecológica, porque estes elementos foram introduzidos de uma forma menos agressiva para os ecossistemas em questão.

O conceito de rede está presente em todas as obras enunciadas, que parecem apontar para a noção de um todo entre o ser humano, os outros seres vivos e o meio ambiente. As obras de Denes são um bom exemplo: ao intervir no centro da

cidade de Nova Iorque na obra *Wheatfield*, Denes devolveu à comunidade da cidade o contacto com o meio natural, e com um recurso muito utilizado na alimentação – o trigo. A obra estabelece uma ligação entre aquilo que alimenta a comunidade, a cidade e o seu desperdício (já que a zona da obra era anteriormente uma zona de aterro). A obra *Tree Mountain – A Living Time Capsule* tem também presente o conceito de rede, já que consiste em criar um elo de ligação (uma rede) entre seres humanos de várias gerações e árvores. A sobrevivência da floresta criada por Denes está diretamente ligada à sobrevivência e às famílias dos voluntários e “proprietários” originais. Outra obra que aplica o conceito de rede é *The Breast Milk of the Volcano*. Apesar de não existir uma ação direta como nas obras de Denes, o estúdio Unknown Fields parte de uma lenda herdada pelas comunidades locais. O património cultural é utilizado como ponto de partida para uma prática ecológica, e a defesa do ecossistema em questão é suportada pela comunidade humana que ali habita.

A ligação entre os ecossistemas e as comunidades envolventes permite que a obra *When Faith Moves Mountains* possa ser integrada neste conjunto. Aqui, a situação inverte-se. Enquanto que as obras acima referidas procuram uma relação entre os seres humanos e os ecossistemas envolventes para defesa da natureza, a obra de Alÿs procura nos ecossistemas envolventes uma relação com os seres humanos para abordar questões sociais. Para poder criar um marco do fim da ditadura que aquela comunidade viveu, Alÿs encaminha os voluntários para o contexto natural envolvente. A ação coletiva desta obra nasce de uma necessidade humana de criar uma comunidade e uma noção de libertação, direcionada para uma ação direta na natureza, indicando a ligação entre esta comunidade e o meio envolvente. O ser humano age diretamente na natureza, tornando-se uma parte inseparável dela. Além disso, a natureza não é apenas utilizada como matéria ou suporte, o que indica que estas obras atribuem à natureza um valor intrínseco.

Incluídas no âmbito da Sustentabilidade pela exploração das questões ambientais, pela atribuição de valor utilitário à natureza, e/ou pelo posicionamento exterior do

ser humano/racionalidade humana relativamente à natureza, analisámos as seguintes obras: *A Line Made by Walking* de Richard Long; *Spiral Jetty* de Robert Smithson; *Sanctuary* de Herman de Vries; *Transformer* de Reinhard Reitzenstein; *Ice Watch* de Olafur Eliasson; e o projeto *The Green Machine* do Studio Malka Architecture.

Mesmo que não se enquadre no âmbito da Ecologia, uma obra pode ter uma forte preocupação ambiental, e procurar criar um discurso em defesa do meio ambiente. Aliás, o posicionamento das obras nos conceitos de Ecologia e Sustentabilidade está, tal como as obras, em aberto. Isto significa que ele poderá variar conforme o/a observador/a, o seu entendimento dos conceitos de Ecologia e Sustentabilidade e, possivelmente, poderá variar conforme as informações que são dadas sobre a obra em questão. Contudo, as obras acima referidas contêm alguns pontos comuns, o que permite que sejam consideradas no contexto da Sustentabilidade. O primeiro fator comum a várias obras é a presença das questões e preocupações ambientais. Além disso, também a ação direta na natureza se encontra na grande maioria das obras enunciadas, procurando encontrar um equilíbrio entre a construção da obra e o bom funcionamento do ecossistema onde ela se encontra. Podemos verificar a intervenção moderada sob o território nas obras *A Line Made by Walking*, *Spiral Jetty*, *Sanctuary*, *Transformer* e *The Green Machine*. Estes exemplos refletem intervenções no contexto natural que tentam não comprometer o ecossistema onde se inserem. A obra *Sanctuary* e o projeto *The Green Machine* procuram, através da ação direta, recriar e preservar um ecossistema.

Apesar de partilharem uma preocupação ambiental, as obras referidas têm particularidades que as diferenciam dos exemplos anteriores, mais próximos do conceito de Ecologia. A distinção entre estes dois grupos é marcada evidentemente pela atribuição de um valor utilitário à natureza. Ou seja, a natureza é utilizada como um meio para chegar a um fim ou um recurso para construir a obra. O exemplo mais elucidativo é, sem dúvida, *Ice Watch* de Eliasson que, como foi referido, tem um procedimento contraditório. Mesmo resultando da preocupação ambiental sentida

pelo artista, *Ice Watch* acaba por se contradizer, como vimos, ao atribuir um valor utilitário aos glaciares.

A atribuição de um valor utilitário a componentes naturais revela uma separação do ser humano e da natureza. Se a natureza é encarada meramente como uma fonte de recursos, não se pode afirmar que exista um sentimento de pertença por parte do ser humano. Isto atravessa nomeadamente as obras *Spiral Jetty*, *Sanctuary*, *Transformer* e claro, *Ice Watch*. Nas obras *Spiral Jetty*, *Transformer* e *Ice Watch* as matérias naturais são reordenadas ou reposicionadas criando uma dicotomia entre a natureza e o ser humano: Smithsonian utiliza recursos naturais exteriores ao ecossistema onde vai intervir com o auxílio de escavadoras, tratores e camiões, e reorganiza o recorte do lago onde intervém; na obra *Transformer*, podemos ver uma clara separação entre estruturas criadas pelo ser humano e elementos provenientes da natureza; e *Ice Watch* utiliza uma deslocação de formações de gelo naturais como suporte para a mensagem que quer transmitir. *Sanctuary* coloca o ser humano numa posição exterior, através do posicionamento físico do/a observador/a, que apenas consegue ver as obras através de uma cerca que impede a passagem e interação de seres humanos com o local que “protege”.

A abordagem sustentável afasta-se ligeiramente do pensamento ecológico, mas estes dois entendimentos permitem examinar as mesmas questões, ainda que sob perspetivas diferentes. As óticas ecológicas e sustentáveis encontram-se no que as aproxima: as questões ambientais. Isto pode compreender várias questões, como as alterações climáticas, a deterioração de ecossistemas ou até os impactos sobre as comunidades humanas.

Sam Solnick defende que as obras que têm como função refletir sobre estas temáticas (Ecologia, Sustentabilidade, alterações climáticas, entre outras) não só devem refletir a mudança a que assistimos e criar propostas para uma vivência “alternativa”, como devem “pedir” ao observador alguma ação (Solnick, 2019).

Um ponto de vista ecológico parece conduzir inevitavelmente a uma atitude política. Se a Ecologia defende uma noção de rede na qual todos os seres vivos e elementos naturais estão interligados, isso irá acabar por influenciar a forma como nos organizamos em comunidade e sociedade. Como sabemos, o capitalismo e o neoliberalismo tendem a usar a natureza como um recurso, recusando o seu valor intrínseco. Portanto, as nossas escolhas a nível político acabam por se estender também à natureza, pois a ideologia utilizada a nível político irá determinar a posição do ser humano relativamente à natureza (e vice-versa), bem como determinar qual o valor que lhe é atribuído (intrínseco ou utilitário). Consequentemente, as políticas públicas e legislativas irão depender da relação que a ideologia política em questão tiver com a natureza, atribuindo-lhe (ou não) valor intrínseco.

Por exemplo, se uma comunidade for governada através da aplicação do sistema capitalista, as políticas implementadas vão ser formuladas tendo o ser humano como exterior à natureza, que terá um valor utilitário. Desta forma, a relação entre a comunidade em questão e a natureza nasce da necessidade de aquisição e produção de bens materiais, encarando a natureza como uma fonte de recursos. É possível concluir que a mesma comunidade pode ter um impacto completamente diferente no ecossistema onde se insere conforme a ideologia política que elege para a governar.

As comunidades humanas são confrontadas com as consequências das alterações climáticas e da poluição com cada vez mais frequência. Os recursos naturais tornam-se progressivamente mais escassos, pelo que, inevitavelmente, as questões ambientais têm impactos a nível socioeconómico. Como consequência, isto influencia as políticas aplicadas e os interesses da população. Assim, da mesma forma que as questões e decisões políticas têm o potencial para afetar a natureza, também a natureza pode afetar as questões e decisões políticas.

O poder do mercado, a visão individualista e o apelo ao consumo têm-se verificado como grandes problemas para a conservação da natureza. Por isso, torna-se muito

difícil que a produção artística feita no âmbito do conceito de Ecologia não fique contaminada de alguma forma por posicionamentos políticos ambientalistas e anticapitalistas. Isto porque a produção artística de matriz ecológica é, em si mesma, um ato de agência e intervenção. A relação entre a produção artística e a política está sempre presente, já que a cultura pode determinar ou alterar a vida política de uma comunidade humana. Pascal Gielen refere que “(...) algumas práticas e obras da arte contemporânea apontam para a possibilidade de uma democracia alternativa diferente da atual democracia dominante liberal no qual o neoliberalismo e o neonacionalismo se estão a desenvolver.” (Gielen, 2011, p.270). O autor relembra a importância do espaço público para a produção artística, como forma de garantir a representação de minorias e das suas culturas, mas também de criar espaço para o debate e crítica de propostas políticas alternativas: “Intervenções e atividades criadas por artistas e instituições ligadas à arte também moldam a interação social.” (Gielen, 2011, p.275).

Da mesma forma que podemos considerar que a produção artística tem uma dimensão política intrínseca, podemos considerar que a relação entre a produção artística e as questões ambientais dificilmente estará desligada de uma determinada posição política. Talvez, a única proposta de “defesa do meio ambiente” que permita uma posição neutra seja uma perspectiva sustentável. Mas essa neutralidade também pode resultar numa maior manipulação por parte do sistema. Qual o motivo para associarmos a Sustentabilidade a uma tendência e ao Capitalismo Verde<sup>102</sup>? A dimensão “negativa” e saturante destas temáticas não poderá estar ligada à sua manipulação política? Como foi referido, a interação entre as temáticas da Ecologia, Sustentabilidade e alterações climáticas e a política é constante e inevitável. Porém,

---

<sup>102</sup> “Green capitalism is a form of environmentalism that emphasizes the economic value of ecosystems and biological diversity and attempts to reduce human environmental impacts by ensuring that the importance of environmental services is reflected in the way that markets operate. (...) Green capitalism extends the economic concept of capital (assets used to produce goods and services) to include “natural capital.” (...) Proponents of green capitalism see pollution, loss of biodiversity, and the unsustainable use of natural resources as a form of “market failure.” (...) The solution from a green capitalist perspective is to factor the value of nature into the way markets operate to encourage producers to become more efficient and innovative in the way they use natural resources.” (Scales, 2017, p.2)

enquanto a Ecologia abre espaço para uma visão mais ligada à natureza (a noção de “regresso”, de “rede”), a Sustentabilidade abre espaço para várias interpretações, tornando-se muito mais maleável que a Ecologia.

A intervenção no território surgiu como um recurso importante para os/as artistas que queriam trabalhar os conceitos da Ecologia e da Sustentabilidade. Nas obras que analisámos, o território e os elementos naturais dele provenientes foram utilizados como matéria para a produção artística, e para apelar a uma consciência ecológica. Ainda assim, o recurso ao território e a matérias naturais não representa a única forma de viabilizar obras que trabalhem os conceitos enunciados. A apropriação de objetos resultantes dos processos de industrialização permitiu também, a partir do século XX, a abordagem dos conceitos de Ecologia e de Sustentabilidade.

## 2.2 Coleção e Apropriação de objetos

A apropriação de objetos surge frequentemente como uma metodologia utilizada pelos/as artistas para construir obras no âmbito dos conceitos de Ecologia e de Sustentabilidade. Aliás, a apropriação de objetos traduz-se em várias obras num reparo/ponto de situação ou numa crítica à industrialização e ao sistema capitalista. Um dos possíveis exemplos será certamente Duchamp, que se apropriava de objetos do quotidiano, fabricados pelo ser humano, para a construção das suas obras. Contudo, antes de conseguirmos compreender a utilização de objetos como matéria para as obras, é necessário perceber a relação que os objetos estabelecem com os seres humanos.

Jean Baudrillard é um dos autores que explora esta relação, nomeadamente na obra *The System of Objects* (1968). O autor considera o sistema capitalista como elemento essencial para compreender a conexão entre seres humanos e objetos. Ao garantir uma produção massificada e industrializada de objetos, este sistema permitiu o acesso a novos bens de consumo a classes sociais mais baixas, com um menor poder económico. A massificação dos objetos resulta da industrialização que, por sua vez, deu origem à distinção entre modelo e série.

Os objetos produzidos em série replicam as características físicas dos seus modelos – objetos que apenas estão ao alcance das classes mais altas – mas também refletem o impacto a nível psicológico que criam em quem os possui (Baudrillard, 1996). O modelo tende a ser um objeto de maior qualidade que, através da sua posse, confirma o valor social e económico do/a seu/ua possuidor/a. Baudrillard afirma que podemos verificar que o modelo é disseminado pela série enquanto, simultaneamente, a série se torna cada vez mais próxima dele.<sup>103</sup> A distinção entre modelo e série não se verifica ao nível da função primária do objeto,

---

<sup>103</sup> "(...) the model is internalized by those who are involved with serial objects, while the series is intimated, negated, transcended and lived in a contradictory manner by those who have to do with models. The socially immanent tendency whereby the series hews ever more narrowly to the model, while the model is continually being diffused into the series, has set up a perpetual dynamic which is in fact the very ideology of our society." (Baudrillard, 1996, p.139)

pois ela não permite variantes – o objeto desempenha, ou não, a sua função. Ou seja, um objeto apenas se enquadra nesta distinção se for personalizado.<sup>104</sup>

A personalização do objeto é o que permite a dinâmica entre modelo e série e representa uma função secundária do objeto. Para elaborar esta constatação, o autor recorre a dois exemplos nos quais não existe modelo e série: a máquina e a obra de arte. A máquina corresponde ou não corresponde à sua função e, uma máquina tecnologicamente mais desenvolvida não estabelece um modelo para as máquinas menos desenvolvidas, nem lhes atribui a dimensão de série. Da mesma forma, a obra de arte apenas pode ser genuína ou uma réplica, não se aplicando assim a dimensão de modelo ou série. Isto aplica-se a todos os objetos que tenham apenas o nível da função primária pois, não existindo variações do objeto, não existe, por sua vez, um modelo (Baudrillard, 1996).

Ao permitir a personalização do objeto, o sistema capitalista possibilita uma aparente liberdade de escolha e consegue integrar de forma mais eficaz um maior número de seres humanos. Quando confrontado com a eventualidade de efetuar uma escolha, um ser humano tende a afastar-se da mera necessidade e atribuir à sua aquisição uma dimensão mais pessoal. Como foi referido, esta liberdade de escolha é apenas aparente pois não é possível adquirir um objeto que esteja completamente desligado da personalização e que apenas cumpra a sua função enquanto objeto (Baudrillard, 1996). O autor refere que apenas podemos experienciar a liberdade de escolha se nos conseguirmos abstrair que é algo que nos é imposto pelo sistema capitalista.

Além de alterar os comportamentos de consumo, esta personalização modifica os próprios objetos. Podemos tomar como exemplo o carro que, enquanto mecanismo/máquina, não tem modelo ou série, porque não permite variantes. Mas,

---

<sup>104</sup> “The psycho-sociological dynamic of model and series does not, therefore, operate at the level of the object’s primary function, but merely at the level of a secondary function, at the level of the ‘personalized’ object. That is to say: at the level of an object grounded simultaneously in individual requirements and in that system of differences which is, properly speaking, the cultural system itself.” (Baudrillard, 1996, p.140)

ao adquirir aspetos decorativos e não essenciais, que têm como objetivo torná-lo mais apelativo (como o *design* ou cor do revestimento exterior), o carro pode enquadrar-se na dimensão de modelo ou série porque adquire variantes personalizáveis. A partir disso, o objeto pode ser alterado para corresponder às variantes, podendo até comprometer em parte o que é essencial para o seu funcionamento (Baudrillard, 1996). A personalização possibilita uma distinção entre os objetos, mas resulta também de um processo industrial. As diferenças estabelecem a moda e, por serem produzidas em massa, colocam em causa a distinção entre modelo e série. Baudrillard afirma que, desta maneira, todos os objetos se tornam modelos.

A atribuição do estatuto de modelo a um objeto também se verifica na coleção:

“De facto, o modelo é discernível da série em todos os aspetos. Ele está presente na mais pequena e ‘específica’ diferença entre um objeto e outro. Verificámos anteriormente a mesma tendência no ato de colecionar, onde cada item de uma coleção é marcado por uma diferença relativa que momentaneamente confere um estatuto privilegiado – o estatuto, com efeito, de um modelo; todas as diferenças relativas se referem a todos os objetos, e em conjunto elas constituem a diferença absoluta – ou melhor, fundamentalmente, apenas a ideia da diferença absoluta, que é precisamente o que o modelo é.”<sup>105</sup> (Baudrillard, 1996, p.144)

Baudrillard considera a coleção como uma forma de organizar objetos que se relacionam entre si através do/a colecionador/a, e que permitem que ele/a satisfaça o seu desejo de posse. A vontade manifesta pelo ser humano em adquirir objetos resulta na atribuição do estatuto de propriedade e da paixão que ele motiva. A paixão que o objeto desperta no ser humano é determinante para integrar uma coleção já que, se ela não existir, o objeto não será colecionável. Segundo o autor,

---

<sup>105</sup> “The fact is that the model is everywhere discernible in the series. It inhabits the slightest ‘specific’ difference between one object and the next. Above we noted the same tendency in collecting, where each item in a collection is marked by a relative difference which momentarily lends it a privileged status – the status, in effect, of a model; all such relative differences refer to all the others, and in aggregate they constitute absolute difference – or rather, fundamentally, just the idea of absolute difference, which is precisely what the Model is.” (Baudrillard, 1996, p.144)

os objetos podem adquirir duas funções: a utilização e a posse. Alguns objetos restringem-se apenas à utilização (os utensílios), enquanto outros conseguem criar uma relação com o/a colecionador/a, tornando-se objetos puros<sup>106</sup>, sem função ou utilização (Baudrillard, 1996). Estes são os objetos que podem integrar uma coleção.

O ato de colecionar pode trazer, através da relação subjetiva que cria com o/a colecionador/a, uma sensação reconfortante. Apesar disso, contém também uma ansiedade constante, que apenas é apaziguada momentaneamente com a aquisição de mais objetos. Colecionar objetos desperta um fanatismo pelo conjunto, que está sempre incompleto: cada objeto está contido numa série e, por integrar uma série, não faz sentido sem os outros objetos. Isto representa a origem da ansiedade do/a colecionador/a e, simultaneamente, da sua paixão pelos objetos. Baudrillard destaca a dimensão quantitativa do ato de colecionar, em oposição à sua essência qualitativa, e refere que o sentimento de posse é motivado "(...) pela confusão dos sentidos (da mão e do olho) e uma intimidade com o objeto privilegiado, e também tem origem na procura, ordem, jogo e montagem." (Baudrillard, 1996, p.88).

A procura que o autor refere não se limita a bens materiais pois, de acordo com a seu entendimento, a coleção permite a posse de objetos que, por sua vez, despertam a relação subjetiva que se estabelece entre eles e o/a colecionador/a. Esta relação surge da singularidade que o objeto representa para quem o possui, que não está necessariamente ligada ao seu valor comercial (determinado pela dimensão social e cultural onde se insere). Ao reconhecer um objeto como único, o/a colecionador/a considera-se um ser humano único. O carácter ímpar do objeto é

---

<sup>106</sup> "Every object thus has two functions - to be put to use and to be possessed. The first involves the field of the world' s practical totalization by the subject, the second an abstract totalization of the subject undertaken by the subject himself outside the world. These two functions stand in inverse ratio to each other. At one extreme, the strictly practical object acquires a social status: this is the case with the machine. At the opposite extreme, the pure object, devoid of any function or completely abstracted from its use, takes on a strictly subjective status: it becomes part of a collection." (Baudrillard, 1996, p.86)

projetado para quem o possui porque, ao colecionar, o ser humano não se limita a criar conjuntos de objetos: através da coleção, é criado um ambiente no qual o/a colecionador/a se revê e, segundo Baudrillard, ao colecionar objetos, o/a colecionador/a coleciona-se também a si mesmo/a (Baudrillard, 1996). A neurose do ato de colecionar advém desta ligação com o/a colecionador/a que, tal como o conjunto de objetos que reúne, se encontra em constante construção e redefinição, numa interminável procura por significado. O autor questiona até a importância que a constante carência na coleção assume perante o/a colecionador/a porque, ao completar a coleção, ele/a deixaria de conseguir ensaiar a sua morte e de se redefinir<sup>107</sup>. O sofrimento de terminar a coleção é igualmente penoso, daí que a coleção se torne interminável. O aspeto interminável da coleção gera uma neurose e sofrimento no ser humano, que tenta compreender-se a si mesmo através do ambiente criado pelo conjunto dos objetos colecionados e que, com isso, se projeta de forma narcisista nos objetos.

Se o ato de colecionar permite que o ser humano se coleccione a si mesmo (Baudrillard, 1996), podemos compreender este ato como uma forma de ele se posicionar perante o mundo. Recorrer à coleção para compreender melhor o que nos rodeia é algo natural que, como refere Baudrillard, começa na infância<sup>108</sup>. Colecionar é para o ser humano uma metodologia que gera conhecimento, e é evidente, por exemplo, nos gabinetes de curiosidades<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> “One cannot but wonder whether collections are in fact meant to be completed, whether lack does not play an essential part here – a positive one, moreover, as the means whereby the subject reapprehends his own objectivity. If so, the presence of the final object of the collection would basically signify the death of the subject, whereas its absence would be what enables him merely to rehearse his death (and so exorcize it) by having an object represent it.” (Baudrillard, 1996, p.92)

<sup>108</sup> “For children, collecting is a rudimentary way of mastering the outside world, of arranging, classifying and manipulating.” (Baudrillard, 1996, p.87)

<sup>109</sup> Os gabinetes de curiosidades eram espaços de exposição, pesquisa e discussão que reuniam vários objetos, com o propósito de condensar em si o conhecimento e o mundo que a sociedade ocidental havia “descoberto” (Robertson, 2006). Os gabinetes de curiosidades podiam assumir várias formas, como salas de exposição, coleções ou armários com vários objetos expostos, e reuniam vários objetos considerados raros, que podiam ser divididos em dois grupos: os objetos naturais (ou *naturalia*) e os objetos produzidos pelo ser humano (*artificialia*) que por vezes eram subdivididos e organizados conforme as culturas de onde eram provenientes. Estes espaços tiveram a sua origem nas coleções privadas europeias que se foram desenvolvendo entre os séculos XV e XVII. A

Os gabinetes eram constituídos por objetos produzidos pelo ser humano e itens naturais na tentativa de criar uma simulação ou um modelo do mundo. O espaço do museu teve origem nos gabinetes de curiosidades. Ainda que tenham herdado a sua dimensão expositiva, os museus distanciaram-se dos gabinetes através da aplicação de uma organização racional e metódica que procura criar um fio condutor dentro da coleção, que enquadre e crie uma sequência racional dos objetos expostos (Robertson, 2006). Com o surgimento dos museus, as coleções deixaram de ser apenas acumulações de objetos para construir um (ou vários) discurso(s) sobre os objetos (Sabará, 2018). Os museus atribuíram um sentido mais democrático às coleções. Estes espaços pretendiam ser mais abertos que os gabinetes (já que os gabinetes eram frequentados por um público muito restrito) e, talvez por isso, tenha surgido a necessidade de criar uma organização expositiva mais universal, desprovida de elementos exteriores à coleção, através do recurso a espaços mais neutros, simples e sem ornamentação. Porque, com uma organização menos personalizada, a coleção ganha a possibilidade de, a partir dos seus objetos, criar mais relações com um maior número de pessoas. Os objetos passaram a ser expostos por categorias, permitindo que as associações entre eles pudessem ser constantemente alteradas. Uma das formas de alterar a relação entre os objetos de uma coleção é a dinamização de exposições e mostras, que permitem aos/às curadores/as criar diálogos entre objetos da mesma coleção, ou até introduzir objetos de outras coleções. Esta constante organização e reorganização das

---

organização do espaço dos gabinetes partia frequentemente das instruções dadas por Samuel Quiccheberg no tratado *Inscriptions or Titles of the Most Complete Theatre* (1565), onde o autor se referia ao espaço do gabinete como teatro. Quiccheberg referiu quais os conteúdos que um gabinete deveria ter, como deveriam ser expostos os objetos e acrescentou ainda algumas coleções que considerava exemplares (Sabará, 2018). O aumento do fluxo de viagens na Europa e o contacto com novas culturas, objetos e territórios tornou a criação destas coleções quase inevitável. Os indivíduos europeus tinham conseguido expandir o seu conhecimento e contacto com outras realidades de uma forma inédita na sociedade europeia. Com isso, naturalmente, surgiram novos objetos, que se traduziam em novas questões (e vice-versa). A interação com outras culturas terá sido bastante relevante, já que isto permitiu à sociedade europeia encontrar outras formas de se ser humano e organizar uma sociedade. Infelizmente, sabemos que a perspetiva colonialista não respeitou e não integrou as diferenças das comunidades exteriores à Europa. No entanto, foram estes novos contactos, objetos e conhecimento deles resultante que motivaram a criação dos gabinetes (Robertson, 2006).

coleções é de extrema importância para a produção e desenvolvimento do conhecimento. Robertson afirma que: “(...) a organização é tão importante quanto o material; o ato de agrupar, ordenar, sistematizar é o que produz conhecimento. Um objeto é silencioso; dois contam uma história; e três contam múltiplas histórias e devem ser abordados com um sentido de ordem, uma teoria em mente.”<sup>110</sup>(Robertson, 2006, p.52).

A aplicação de uma ordem a um conjunto de objetos não é exclusiva ao contexto do museu. Mark Dion constrói obras a partir de acumulações de objetos, que replicam a lógica utilizada nos gabinetes de curiosidades. Em 1999, o artista iniciou um projeto arqueológico em Londres com a duração de duas semanas, que tinha como objetivo a recolha de objetos nas margens do rio Tamisa – *Tate Thames Dig*. Foram criados dois pontos de recolha: um próximo do antigo Tate Museum e outro próximo do edifício que viria a acolher o novo museu, o Tate Modern. Com a ajuda de vinte voluntários, Dion conseguiu reunir uma coleção de objetos muito diversificada, que incluía brinquedos, ossos, vidro, facas, cartuchos de balas, dentes, entre outros. Os objetos encontrados foram reunidos num armário (ou gabinete) que integrou a coleção permanente do Tate Modern (Sheehy, 2006). Colleen Sheehy afirma que os objetos reunidos permitem criar narrativas alternativas à história da cidade de Londres. A autora salienta ainda que todo o processo foi importante para o artista, desde a recolha, à catalogação, à limpeza e, por fim, à exposição (Sheehy, 2006). Sheehy faz uma leitura das obras de Dion que evidencia o potencial que estas têm para a produção de conhecimento: “Dion estimula a reconsideração de categorias do conhecimento e formas de conhecer geradas pelo mundo material. O seu trabalho providencia uma leitura rica e complexa do museu, da história das disciplinas, e da arte contemporânea.”

---

<sup>110</sup> “(...) organization matters as much as the material; the act of grouping, ordering, systematizing is what produces knowledge. One object is silent; two tell a story; and three tell multiple stories and must be approached with a sense of order, a theory in mind.” (Robertson, 2006, p.52)

<sup>111</sup>(Sheehy, 2006, p.6). A prática artística de Dion representa um momento de reflexão para si mesmo, mas também para os voluntários e assistentes e para o público.

O modo de exposição a que Dion recorre, associável aos gabinetes, contraria o modelo que lhe é contemporâneo, ligado à linguagem mais minimalista dos museus. Isto acrescenta à obra um discurso que coloca em causa o seu espaço e o seu propósito no contexto do museu. Aliás, a metodologia que o artista utiliza na construção da obra (de recolha, catalogação, limpeza e exposição) é recorrente nas ciências, nomeadamente na arqueologia e na museologia, caracterizadas pela reunião, conservação, restauro e exposição de objetos. A aplicação de uma metodologia científica à produção artística revela, por si só, uma proposta de reposicionamento da produção artística e, conseqüentemente, dos espaços de mediação cultural.

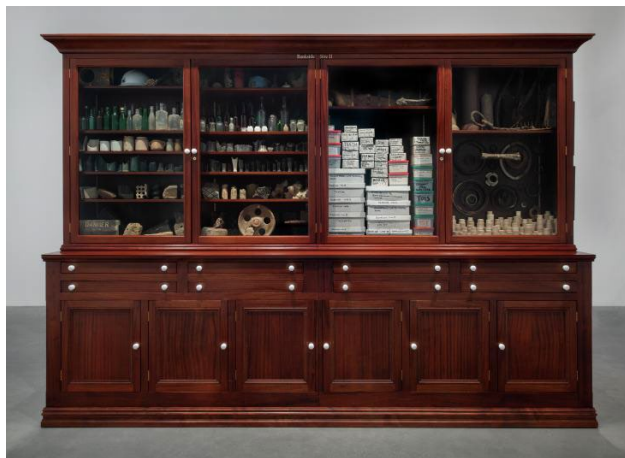


Fig 18. Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999.

A relação entre objetos no espaço expositivo foi colocada em questão com a introdução do conceito de instalação nos anos sessenta do século XX. Claire Bishop refere que, com o decorrer do século XX, o termo ‘instalação’ se distanciou da sua aplicação inicial, relativa à disposição das obras num espaço, e começou a ser

---

<sup>111</sup> “Dion stimulates a reconsideration of categories of knowledge and ways of knowing generated through the material world. His work provides a rich and complex reading of the museum, of the history of disciplines, and of contemporary art.” (Sheehy, 2006, p.6)

empregue em obras com um caráter imersivo e teatral, nas quais o/a observador/a adquiria também a função de participante (Bishop, 2005). Esta nova conceção na produção artística interroga a configuração da obra enquanto objeto, introduzindo, através da teatralidade, a obra enquanto espaço e experiência: uma instalação pode ser constituída por vários objetos, mas apenas é ativada através do seu conjunto, articulando-o com o espaço de exposição e a presença do/a observador/a.<sup>112</sup>

Contrariamente ao entendimento dos gabinetes de curiosidades, centrado no/a observador/a, as obras construídas no âmbito da instalação durante a década de setenta do século XX procuravam uma perspetiva descentralizada, na qual o ser humano era concebido como um ser de multiplicidade e fragmentação<sup>113</sup>. Ainda que se distancie dos gabinetes, a instalação contém a dimensão teatral comum aos dois. Os gabinetes ofereciam ao/a observador/a uma simulação e representação que procurava ser um modelo do mundo e que, no espaço onde estava exposta a coleção, estivesse contido todo o conhecimento do ser humano. A instalação

---

112 “But there is a fine line between an installation of art and installation art. This ambiguity has been present since the terms first came into use in the 1960s. During this decade, the word 'installation' was employed by art magazines to describe the way in which an exhibition was arranged (...). Since then, the distinction between an installation of works of art and 'installation art' proper has become increasingly blurred. What both terms have in common is a desire to heighten the viewer's awareness of how objects are positioned (installed) in a space, and of our bodily response to this. However, there are also important differences. An installation of art is secondary in importance to the individual works it contains, while in a work of installation art, the space, and the ensemble of elements within it, are regarded in their entirety as a singular entity. Installation art creates a situation into which the viewer physically enters, and insists that you regard this as a singular totality. Installation art therefore differs from traditional media (sculpture, painting, photography, video) in that it addresses the viewer directly as a literal presence in the space. Rather than imagining the viewer as a pair of disembodied eyes that survey the work from a distance, installation art presupposes an embodied viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision. This insistence on the literal presence of the viewer is arguably the key characteristic of installation art.” (Bishop, 2005, p.6)

113 “That the rise of installation art is simultaneous with the emergence of theories of the subject as decentred is one of the basic assumptions on which this book turns. These theories, which proliferate in the 1970S and are broadly describable as poststructuralist, seek to provide an alternative to the idea of the viewer that is implicit in Renaissance perspective: that is, instead of a rational, centred, coherent humanist subject, poststructuralist theory argues that each person is intrinsically dislocated and divided, at odds with him or herself.' In short, it states that the correct way in which to view our condition as human subjects is as fragmented, multiple and decentred- by unconscious desires and anxieties, by an interdependent and differential relationship to the world, or by pre-existing social structures. (...) As a consequence, installation art's multiple perspectives are seen to subvert the Renaissance perspective model because the deny the viewer any one ideal place from which to survey the work.” (Bishop, 2005, p. 13)

recorre à teatralidade para permitir ao/à observador/a uma experiência imersiva. Bishop menciona o artista Ilya Kabakov, que se refere ao/à observador/a como o/a ator/atriz principal das suas instalações. A autora utiliza o ponto de vista de Kabakov como um exemplo que ilustra a importância que a teatralidade assumiu na instalação:

“É significativo que Kabakov se refira ao observador enquanto um ‘ator’, já que o seu trabalho é frequentemente descrito como ‘teatral’, que lembra um teatro ou o cenário de um filme. Kabakov compara frequentemente o seu trabalho ao teatro: o artista que cria a instalação, afirma ele, é o ‘encenador’ de uma ‘peça bem estruturada’, e todos os elementos do espaço têm uma função a desempenhar no ‘enredo’ (...)”<sup>114</sup> (Bishop, 2005, p. 14)



Fig 19. Ilya Kabakov, *The Man Who Flew into His Picture*, 1988.



Fig 20. Ilya Kabakov, *The Man Who Flew Into Space From His Apartment*, 1988.

A teatralidade na obra de Kabakov está também ligada ao conceito de “instalação total”, aplicado a instalações nas quais o/a observador/a esteja física e psicologicamente imerso/a, nomeadamente na instalação *Ten Characters* (1988). Composta por dez instalações concebidas pelo artista, a obra parte de dez personagens ficticiais para criar dez narrativas. Entre elas, encontram-se as salas intituladas *The Collector* (1988) e *The Man Who Never Threw Anything Away* (*The*

---

<sup>114</sup> “It is significant that Kabakov refers to the viewer as an ‘actor’, since his work is frequently described as ‘theatrical’, by which it is meant that it resembles a theatre or film set. Kabakov himself often compares his work to theatre: the installation artist, he says, is the ‘director’ of ‘a well-structured dramatic play’, and all the elements of the room have a ‘plot’ function (...)” (Bishop, 2005, p. 14)

*Garbage Man*) (1988): na primeira, o/a observador/a entra numa sala escura iluminada apenas por um candeeiro sobre uma mesa, e onde ressalta uma parede com postais com imagens de pinturas, plantas ou paisagens; a segunda sala assemelha-se a um museu de lixo, onde todos os objetos expostos estão catalogados e identificados. Através da composição dos espaços, Kabakov consegue fazer transparecer a personalidade dos habitantes ficticiais de cada quarto: o colecionador, que aparenta ter apenas um foco – a sua coleção; e o segundo que, para conseguir expor o seu lixo, parece abdicar do potencial habitável

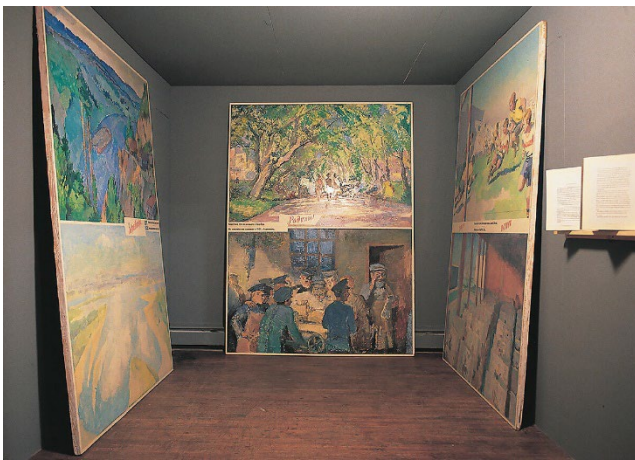


Fig 21. Ilya Kabakov, *The Untalented Artist*, 1988.

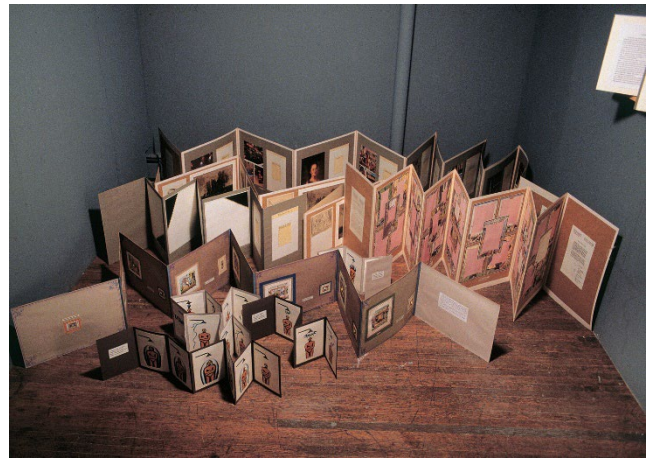


Fig 22. Ilya Kabakov, *The Short Man*, 1988.



Fig 23. Ilya Kabakov, *The Composer*, 1988.



Fig 24. Ilya Kabakov, *The Collector*, 1988.



Fig 25. Ilya Kabakov, *The Man Who Never Threw Anything Away (The Garbage Man)*, 1988.

do espaço (apenas a presença de uma cama indica que uma personagem habita aquele quarto)<sup>115</sup>.

Na instalação *The Man Who Never Threw Anything Away (The Garbage Man)*, o artista aproxima-se da disposição de objetos feita no contexto dos gabinetes e cria, de certo modo, um modelo da vida, do consumo e do desperdício gerado pela personagem desta ficção. Tal como na instalação *The Collector*, a coleção surge como uma pista para decifrar a personagem e a narrativa. Mas, nesta sala, a coleção expande-se a todas as áreas da vida da personagem, e assume um caráter interminável, em constante crescimento.

Baudrillard afirma que ao colecionar objetos desprovidos de caráter funcional, o sujeito coleciona-se a si mesmo (Baudrillard, 1996). Se aplicarmos esta ideia aos objetos descartados, podemos afirmar que ao colecionar os seus objetos descartados, o sujeito coleciona-se a si mesmo. Kabakov parece aproximar-se desta suposição através da sua ficção, particularmente na instalação *The Man Who Never Threw Anything Away*. Podemos estabelecer um paralelo entre a narrativa do artista e as acumulações de Arman.

As obras de Arman partem da recolha de objetos descartados, e relacionam-se com os processos que envolvem os bens de consumo, como a seriação, a exposição nas montras, a utilização e o descarte. Jaimey Hamilton evidencia uma posição simultaneamente neutra e cúmplice do artista em relação ao sistema capitalista, e aponta a contradição da posição de Arman a partir de declarações que o próprio faz, onde afirma que, ao estar inserido no sistema capitalista e, estando a sua obra ligada aos processos de produção, consumo e destruição, a sua posição crítica (e

---

<sup>115</sup>As instalações aqui referidas são descritas com maior pormenor (e com recurso a imagens) no *website* de Ilya e Emilia Kabakov, através das seguintes ligações: <https://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/ten-characters> (Consultado em dezembro de 2021); <https://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-collector> (Consultado em dezembro de 2021); e <https://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-man-who-never-threw-anything-away-the-garbage-man> (Consultado em dezembro de 2021).

de testemunha) está inevitavelmente inserida no sistema que critica<sup>116</sup> (Hamilton, 2008). A atitude do artista pode parecer um pouco contraditória, já que as acumulações constituem objetos de consumo direcionados para o mercado da arte que colocam em evidência o consumismo e a produção exagerada de objetos. Contudo, Hamilton argumenta que as acumulações de Arman são um registo da abundância e do ciclo composto pelo desejo e destruição que fundamentam o consumo de bens (Hamilton, 2008), o que nos leva a crer que a posição do artista é nitidamente crítica.



Fig 26. Arman, *Car Accumulation (Matchbox Cars)*, 1985.

O crescimento do consumismo na sociedade ocidental durante os anos sessenta do século XX permitiu uma nova conceção de objeto, que passou a ser considerado um bem de consumo. Ao recolher e acumular os bens de consumo que lhe eram contemporâneos, Arman conseguia possibilitar, tal como Kabakov, uma leitura de possíveis narrativas em torno dos objetos expostos. As acumulações de Arman aproximam-se por isso da ideia da construção de um modelo do mundo recorrendo a objetos, comum à instalação de Kabakov, e originária nos gabinetes de

---

<sup>116</sup> “But even as Arman declared himself an “archaeologist of the future,” jibing quite acidly at society’s destructive impulses, he also seemed to want to revel in his culture’s excess, or at least to acknowledge his complicity in it – as “very much involved in the pseudo-biological cycle of production, consumption, and destruction.” Arman describes himself in two contradictory ways: “witness” and “participant.”” (Hamilton, 2008, p. 55)

curiosidades. Neste caso, o artista cria vários modelos do sistema capitalista, através dos objetos rejeitados pelo próprio sistema.

Contrariamente a Arman, Andy Warhol não deixa espaço para a ambiguidade na sua prática artística. As obras do artista inserem-se assumidamente no sistema capitalista. A sua produção decorria numa “fábrica” (o nome que Warhol atribuiu ao seu *atelier*), onde eram feitas através de processos que permitiam criar imagens de forma rápida e seriada, como a serigrafia. A arte pôde transformar-se num bem de consumo através destes processos, mas também através das imagens utilizadas pelo artista (imagens de bens de consumo), que resultavam dos processos de industrialização implementados pelo sistema capitalista. Existia uma apropriação das imagens ligadas ao consumismo, mas também do carácter “consumível” dos produtos que dele resultavam. Aliás, a disposição que Warhol escolheu para as *Campbell's Soup Cans* (em prateleiras, organizadas por sabores) pretendia replicar a disposição das latas de sopa nas prateleiras dos espaços comerciais.

Mesmo recorrendo a procedimentos, imagens ou modos de exposição semelhantes aos utilizados para os bens de consumo, o objeto artístico não possui o mesmo carácter funcional que os caracteriza. Baudrillard, como foi referido, considera que as obras de arte apenas têm um nível de função primária, distanciando-se da criação de modelos. Podemos confirmar a diferença entre as obras de arte e os bens de consumo através de uma constatação muito simples: as obras de arte conseguem relacionar-se com o/a observador/a (sujeito) num nível subjetivo, despertando a necessidade de possuir e colecionar estes objetos (Kubler, 1990). A experiência emocional entre observador/a e obra é criada propositadamente pelo/a artista, e transcende uma mera “utilização” do objeto. Ao contrário das latas de sopa da marca *Cambell's*, as pinturas de Warhol não são descartadas após uma utilização, porque apelam à coleção e subjetividade do/a observador/a. O objeto artístico pode até transcender a materialidade e assumir um carácter conceptual, que o afasta ainda mais dos bens de consumo. Contrariamente aos outros objetos, o objeto artístico pode adquirir o seu valor através da ideia ou conceito que o formula,

ao invés do material ou técnica utilizados para a sua construção. Desta maneira, a existência de um objeto artístico único é colocada em questão, porque a obra pode ser reproduzida infinitamente, desde que mantenha o conceito ou ideia que lhe confere validade enquanto obra de arte.



Fig 27. Marcel Duchamp, *Bottle Rack*, 1914.

Os *Readymade* de Marcel Duchamp são um exemplo disto. Duchamp recorria a objetos de fácil acesso, que em nada se distinguiam dos objetos utilizados no cotidiano e, através da sua apropriação, retirava-lhes a dimensão funcional. Os objetos ganhavam assim a dimensão subjetiva do objeto artístico que, como consequência, os tornava em objetos colecionáveis, únicos, nos quais o/a seu/sua colecionador/a se conseguia rever. A ação que o artista exercia sobre os objetos tornou-se a dimensão mais importante dos *Readymade*. Por isso, Duchamp não reprovava a criação de réplicas, chegando até a assinar algumas delas. A proliferação de réplicas permitiu também que o trabalho desenvolvido por Duchamp tivesse uma maior projeção, já que a exposição das suas obras não era limitada aos objetos “originais” (Kamien-Kazhdan, 2018). A apropriação de objetos do cotidiano feita pelo artista resultou na facilitação de possíveis “roubos” por parte de outros indivíduos, que criaram cópias das suas obras. Ainda que Duchamp tenha assumido uma atitude positiva perante o “roubo” e apropriação dos seus *Readymade*, esta ação é claramente uma apropriação do seu trabalho enquanto artista que, por sua vez, consiste numa apropriação de objetos.

John C. Welchman defende que: “(...) o termo ‘apropriação’ refere-se à realocação, anexação ou roubo de bens culturais – quer sejam objetos, ideias ou notas – associados ao surgimento do colonialismo europeu e do capital global.”<sup>117</sup>(Welchman, 2009, p.194). O autor considera que o constante desenraizamento de propriedade cultural fundamentado pela herança colonial e pelo capitalismo foi potenciado pelo espaço do museu, que tanto assumia o papel de agente para a preservação quanto de agente ativo de apropriação cultural (Welchman, 2009). Apesar de, neste excerto, Welchman situar o termo ‘apropriação’ no contexto colonial, podemos estabelecer um paralelo com a produção artística, nomeadamente com as obras de Duchamp e a relevância que os objetos “originais” podem (ou não) adquirir para a obra.

A presença dos objetos “originais” não é necessariamente o que confere valor às obras. Uma obra de arte pode conter valor através da ação e apropriação do/a artista (como no caso dos *Readymade*), ou pode adquirir o seu valor através da alusão aos objetos “originais” (veja-se o exemplo das *Campbell's Soup Cans* de Warhol). A segunda hipótese enunciada é verificável na série *Intolerable Beauty: Portraits of American Mass Consumption* (2003-2005) de Chris Jordan. O artista constrói imagens, através do recurso à fotografia, que desafiam a noção de escala do/a observador/a, e apresentam objetos produzidos em série descartados em aterros, onde são acumulados. Ao contrário de Arman e Dion, Jordan não cria acumulações de objetos. O artista vai de encontro a acumulações já existentes de objetos descartados pela sociedade de consumo americana, e abdica da presença dos objetos “originais” no espaço expositivo através da fotografia.

---

<sup>117</sup> “(...) the term ‘appropriation’ stands for the relocation, annexation or theft of cultural properties – whether objects, ideas or notations – associated with the rise of European colonialism and global capital.” (Welchman, 2009, p.194)

Como podemos constatar pelo título, esta série procura denunciar o consumo excessivo de objetos. As zonas de aterro são escolhidas pelo artista por serem zonas de grandes acumulações. Estas acumulações não decorrem da seleção e organização. Verifica-se precisamente o contrário: estes conjuntos de objetos são descartados por não conseguirem criar ou manter uma relação com o sujeito que os possuía. Jordan capta imagens da saturação de objetos numa tentativa de apelar a um comportamento mais ecológico e sustentável por parte do/a observador/a.



Fig 28. Chris Jordan, *Intolerable Beauty: Portraits of American Mass Consumption*, 2003-2005.

A direção tomada pelo artista pode ser colocada em causa, na medida em que a sua obra corre o risco de se tornar apenas documental, e confrontar o/a observador/a com imagens semelhantes às utilizadas por campanhas de sensibilização ambiental. É necessário ter em conta a forte presença das imagens na cultura visual da sociedade ocidental contemporânea, e permitir à obra um destaque em relação às que não se enquadram na produção artística. A presença da imagem na contemporaneidade é questionada por alguns autores, como Douglas Crimp, que alertou para a saturação de imagens que se verificava nos anos oitenta do século XX:

A fotografia não se limitou a saturar completamente o nosso ambiente visual ao ponto de fazer a invenção de imagens visuais parecer arcaica, mas é também claro que a fotografia é demasiado multiplicável, demasiado útil para outros discursos,

para estar totalmente contida nas definições tradicionais da arte. A fotografia vai sempre ultrapassar as instituições ligadas à arte, vai participar sempre em práticas que não são artísticas, vai sempre ameaçar o isolamento do discurso da arte.  
<sup>118</sup>(Crimp, 2009, p.191)

O autor considera que a fotografia ultrapassou o discurso da arte e os espaços que lhe são reservados, para invadir e saturar o nosso ambiente visual. Esta saturação está presente na série de Jordan, pela acumulação de objetos. As imagens de bens de consumo empilhados em aterros contrastam com as imagens vibrantes de Warhol, que nos apresenta bens de consumo apelativos, que ainda não foram desprovidos do seu valor funcional. Deste modo, conseguimos aperceber também da evolução do consumismo na sociedade ocidental entre os anos sessenta do século XX e o início do século XXI. Os aterros com grandes acumulações de objetos descartados que Jordan fotografa são a herança direta da adoção de um estilo de vida capitalista direcionado para o consumo que transformou a sociedade ocidental a partir da segunda metade do século XX, ao qual Warhol aludia nas suas obras. A influência do capitalismo sob os objetos que utilizamos no quotidiano é o que possibilita que eles sejam utilizados como matéria na produção artística de cariz ambiental e ecológico. A produção e consumo de objetos são indissociáveis da gestão e utilização de matérias-primas. Desta forma, a reconfiguração de objetos pode potenciar a exploração dos conceitos de Ecologia e de Sustentabilidade na arte.

---

<sup>118</sup> "Not only has photography so thoroughly saturated our visual environment as to make the invention of visual images seem archaic, but it is also clear that photography is too multiple, too useful to other discourses, ever to be wholly contained within traditional definitions of art. Photography will always exceed the institutions of art, will always participate in non-art practices, will always threaten the insularity of art's discourse." (Crimp, 2009, p.191)

A obra *Shedboatshed (mobile architecture no.2)* (2005) de Simon Starling permite ilustrar a conexão que a ação sob os objetos e a sua transformação podem ter com a Ecologia e a Sustentabilidade. O artista apresentou a obra em Basel depois do objeto inicial ser convertido e reconvertido através de uma ação performativa. O objeto consistia numa cabana de madeira, encontrada pelo artista perto de Basel, junto ao rio Reno (Starling & Rekade, 2013). A obra de Starling resulta da travessia do rio, recorrendo apenas à matéria-prima fornecida pela cabana. O artista utilizou a sua madeira para a converter num barco, que o transportou (e a restante madeira) para o local de exposição, o Kunstmuseum em Basel, percorrendo cerca de 8 km. Depois de chegar ao museu, Starling reconfigurou novamente o objeto, que voltou à sua forma original – uma cabana.



Fig 29. Simon Starling, *Shedboatshed (mobile architecture no.2)*, 2005.

Para além do percurso e reconfiguração, a obra contém uma circularidade, que questiona o procedimento perene e imutável na produção artística e na arquitetura, e que aproxima a obra dos conceitos de Ecologia e de Sustentabilidade. Peder Anker refere a proximidade que a ação performativa de Starling tem com a história bíblica da arca de Noé. O autor relembra que esta narrativa é utilizada com frequência como alusão à procura de soluções para a crise climática (Anker, 2008). A construção de um barco autossuficiente que consegue conter a biodiversidade de forma a conseguir preservá-la e reintroduzi-la após uma catástrofe cria o mesmo

movimento circular que *Shedboatshed*. Aliado ao conceito de circularidade, a transformação constante de matérias e recursos é uma característica da natureza e, também, uma das soluções apontadas pelo conceito de Sustentabilidade face à crise climática.

O/a observador/a é enriquecido/a com a história e circularidade inerentes à obra. Como vimos anteriormente com os *Readymade* de Duchamp, as obras podem adquirir o seu valor artístico através da ação do/a artista que, assim, se sobrepõe à dimensão material da obra. A obra *Shedboatshed*, como os *Readymade*, pode ser recriada e repetida sem que os objetos que constituíam a obra originalmente estejam presentes. Da mesma maneira que os *Readymade* são considerados “válidos” mesmo que sejam réplicas (e não os objetos “originais” que constituíam a obra), também *Shedboatshed* poderia ser reproduzida com outros objetos além da cabana “original”. A essência e relevância destas obras estão na ação de apropriação à qual o/a artista submete os objetos, pelo que parece pouco relevante que sejam objetos únicos.

A apropriação da madeira por Starling permitiu a reconfiguração do objeto para atender às necessidades que o percurso exigia. Deste modo, o artista cria um objeto artístico ao qual atribui um valor funcional através da sua ação performativa. Posteriormente, o objeto artístico resultante da ação performativa perde novamente o seu valor funcional, e torna-se colecionável, podendo integrar coleções de museus ou exposições, criando relações subjetivas com as outras obras, com o/a colecionador/a, e com o/a observador/a.

Tal como foi possível verificar relativamente à intervenção no território, conseguimos concluir que a nossa percepção, utilização e consumo de objetos é desconstruída, repensada e reavaliada através da produção artística. O recurso a objetos como matéria para a produção das obras permite discursos antagónicos, como a celebração e condenação do consumismo, ou complementares, como o reaproveitamento de matérias e o conceito de Ecologia.

A reutilização<sup>119</sup> ou referência<sup>120</sup> a objetos, particularmente objetos descartados, pode revelar uma preocupação ou consciência ambiental. A recolha que Mark Dion realiza em Londres é particularmente adequada para exemplificar esta hipótese: o artista recolhe os objetos (de origem natural ou fabricada) que poluem as margens do rio Tamisa para evidenciar, como refere Sheehy, as narrativas alternativas da cidade, expondo as suas pluralidades (Sheehy, 2006). A obra de Simon Starling também recorre à utilização de objetos para construir narrativas alternativas a partir de narrativas pré-existentes (a arca de Noé) e, assim, remeter para conceitos associados à Ecologia e à Sustentabilidade (a circularidade).

A coleção e a apropriação permitem ao ser humano criar sistemas para compreender os objetos que o rodeiam e, em última análise, para se compreender a si mesmo. O mesmo se confirma com os objetos descartados que, como vimos, revelam tanto do seu/a consumidor/a quanto os objetos que integram a sua coleção. A utilização de objetos descartados na produção artística torna-se então uma consequência lógica da consciência ecológica e ambiental.

---

<sup>119</sup> Nas obras de Arman e Mark Dion.

<sup>120</sup> Na obra de Chris Jordan.

## Capítulo III: *Timeline*

### 3.1 Antecedentes e Descrição do Projeto Artístico

O projeto artístico nasce da prática artística que o antecedeu, iniciada ainda na licenciatura em Escultura na FBAUL. As questões exploradas no desenvolvimento desta dissertação estão presentes nas obras produzidas nesse período compreendido entre a licenciatura e o mestrado.

No contexto da licenciatura, comecei por explorar a relação entre ser humano e natureza. Senti a necessidade de trabalhar sobre este tema, ainda de modo muito abrangente, porque queria compreender, através do desenho, o motivo pelo qual os seres humanos se consideram exteriores à natureza. Tentei compreender quais os pontos de divergência e convergência nos elementos naturais e nos objetos criados pelo ser humano. Os desenhos que daí resultaram formam uma série, constituída por registos feitos através da observação direta, com recurso à técnica do desenho cego (que consiste em desenhar olhando apenas para o motivo que está a ser desenhado, e não para o papel). A série contém cerca de vinte desenhos, feitos com caneta de tinta da china sobre papel, cada um com uma dimensão de



Fig 30. Eunice Gordon, *Desenhos cegos*, série de desenhos produzida através da observação direta, caneta de tinta da china sobre papel, 21cm x 14,9cm, 2017.

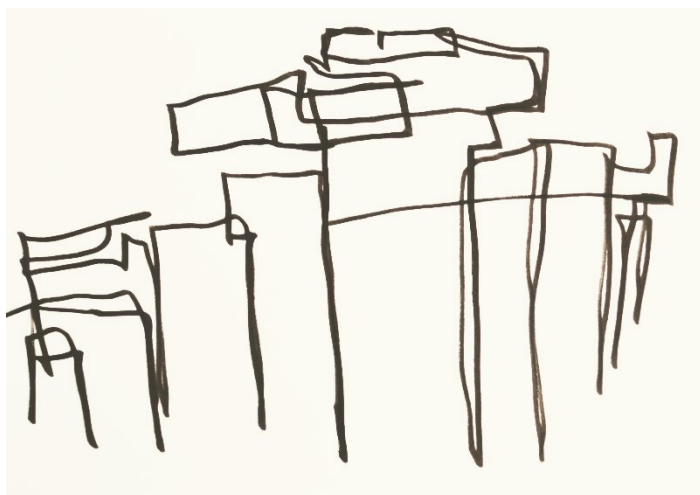


Fig 31. Eunice Gordon, *Desenhos cegos*, série de desenhos produzida através da observação direta, caneta de tinta da china sobre papel, 14,9cm x 21cm, 2017.

14,9cm x 21cm ou 21cm x 14,9cm conforme a orientação que melhor se adequava a cada composição.

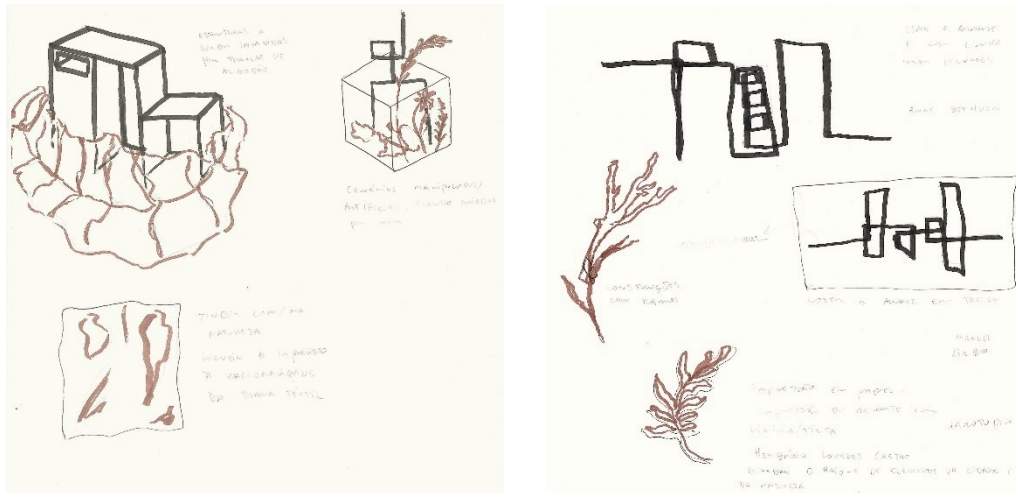


Fig 32. Estudos para materializações das formas exploradas, 2017.

Estes desenhos permitiram perceber algumas formas comuns a cada categoria de objetos: os objetos naturais podiam ser construídos através de linhas com uma maior fluidez de traço e formavam padrões irregulares (flores, por exemplo), enquanto os objetos criados pelo ser humano requeriam um traço mais assertivo, formas mais geometrizadas e resultavam em imagens que remetiam para a ideia de grelha e caixa. Após chegar a esta conclusão comecei a tentar combinar as imagens resultantes deste exercício bastante importante, já que deu início ao meu questionamento sobre o posicionamento do ser humano na natureza.

A exploração do natural em contraposto com o artificial, no desenho, levou-me, pela primeira vez, à apropriação de objetos. A apropriação e consequente reutilização de objetos descartados despertou em mim uma preocupação ambiental e ecológica. Esboçava-se uma aproximação do meu trabalho ao conceito de Ecologia através da integração do ser humano na natureza, que eu tentava revelar no que produzia. A partir de intervenções em objetos apropriados criei composições que remetiam para a série composta pelos desenhos a caneta de tinta da china. Destes objetos destaca-se um conjunto de quatro cilindros de plástico (de 40cm x 5cm x 5cm)

bordados com linha de algodão. Decidi bordar apenas objetos naturais, como forma de contrariar a artificialidade destes objetos. Como referi, este terá sido o primeiro momento no meu trabalho a refletir um pensamento ecológico. Isto deve-se em parte à questão que estava a explorar (a relação entre ser humano e natureza) mas deve-se sobretudo ao ato de apropriação e recolha que estava a iniciar. Os objetos que encontrava levaram-me à questão do consumismo, à questão do seu descarte e à rápida extinção do seu valor funcional (por serem produzidos com o objetivo de ser utilizados apenas uma vez).



Fig 33. Estudos para a intervenção sobre os cilindros de plástico, 2017.

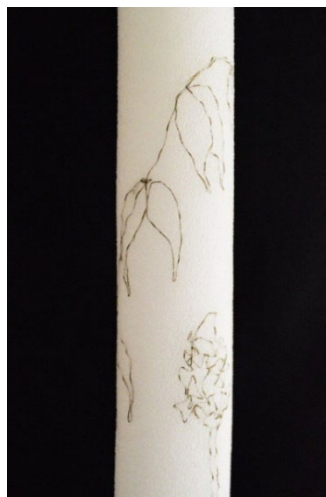


Fig 34. Eunice Gordon, *Bordar sobre Materiais Industriais* (pormenor), linha de algodão e plástico, 40cm x 5cm x 5cm, 2017.



Fig 35. Eunice Gordon, *Bordar sobre Materiais Industriais*, linha de algodão e plástico, 40cm x 5cm x 5cm, 2017.

Depois de verificar o afastamento entre ser humano e natureza através da conceção e utilização de objetos, quis perceber quais os outros sistemas e estruturas que o ser humano tinha criado para suportar as suas necessidades. Achei que a melhor forma de o perceber seria através do contexto urbano, já que este resulta da soma de sistemas (como o consumismo e o capitalismo) e estruturas (como a construção desmedida de edifícios, que resulta em cidades que arrasam ecossistemas), que afastam o ser humano da natureza. A organização do contexto urbano interessou-me, já que representava a implementação de um meio fabricado à medida da necessidade do ser humano. As formas geométricas que havia explorado tinham-

me interessado, pelo que decidi tentar partir das características particulares dos edifícios para o conjunto que estes formavam – a malha urbana.

Para conseguir ter uma melhor perceção da malha urbana de cada cidade, recorri a imagens captadas por satélites, nomeadamente imagens que mostravam a iluminação artificial das cidades durante a noite. As composições luminosas colocam em evidência a malha urbana de cada cidade e, em simultâneo, dificultam a visualização da luz natural emitida por corpos celestes, como as estrelas. A ligação entre o céu e a Terra, e a projeção das linhas das constelações para as malhas urbanas representam a motivação do trabalho que desenvolvi, intitulado *Cidade e o seu Céu* (2017).



Fig 36. Eunic Gordon, *Cidade e o seu Céu*, fio de viscose metalizado, tecido, tinta acrílica e bastidor de bordar de madeira de diâmetro de 20cm, dimensão aproximada de 25cm, 2017.



Fig 37. Eunic Gordon, *Cidade e o seu Céu* (pormenor), fio de viscose metalizado, tecido, tinta acrílica e bastidor de bordar de madeira de diâmetro de 20cm, dimensão aproximada de 25cm, 2017.

Este trabalho é constituído por quatro composições circulares que se dividem em dois mapas de duas cidades e dois mapas de constelações. Como as constelações diferem entre o hemisfério norte e sul, optei por criar uma composição relativa a cada um dos hemisférios. As malhas urbanas que bordei são também relativas a ambos. Decidi trabalhar a organização das constelações em paralelo com a

organização do contexto urbano, pois ambos são o resultado da intervenção humana num contexto natural.

Recorri ao bordado sobre um tecido translúcido, permitindo sobrepor a malha urbana às constelações e destacar a evidência da linha, que ganhou uma grande presença nestas obras. Reproduzi mapas urbanos reais (partindo de imagens captadas a partir de uma perspetiva exterior ao planeta Terra) que, quando comparados com os mapas das constelações, possibilitavam a construção de pontos de encontro entre o contexto urbano e o céu. O céu é representado a partir do ponto de vista da Terra que, por sua vez, é representada a partir do céu. O processo de construção desta obra motivou a exploração da questão do diário.

Sob a forma de diário, iniciei um levantamento da disposição das constelações sobre o céu de Lisboa ao longo de um ano (o período compreendido entre 1 de abril de 2017 e 1 de abril de 2018). Este diário foi elaborado a partir da apropriação de um pequeno caderno de formato A6, onde materializei a memória de *Um ano de estrelas sobre Lisboa* (2018). Utilizei como referência o primeiro dia de cada mês durante um ano para criar os mapas de estrelas. Desta vez, representei as estrelas através de pontos, tentando aproximar-me mais da sua disposição natural, ao invés de recorrer às constelações.



Fig 38. Eunice Gordon, *Um ano de estrelas sobre Lisboa*, caderno A6, cartolina, acetato e tinta luminescente, dimensões variáveis, 2018.

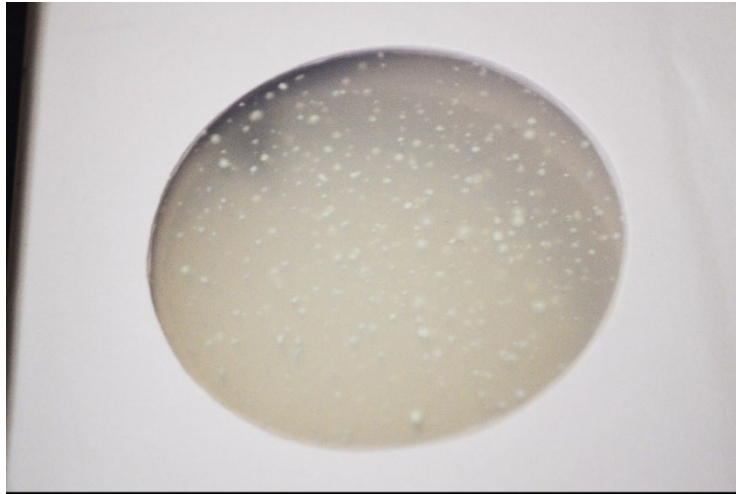


Fig 39. Eunice Gordon, *Um ano de estrelas sobre Lisboa* (pormenor), caderno A6, cartolina, acetato e tinta luminescente, dimensões variáveis, 2018.

Cada registo de estrelas foi aplicado ao caderno através da criação de janelas em acetato, onde pintei as estrelas recorrendo a tinta acrílica luminescente. As janelas permitiam uma leitura individual de cada imagem, ou a sobreposição de todos os registos. A última janela é um registo da luz emitida pela cidade de Lisboa feito através do recurso a uma imagem captada por satélite. Este registo foi feito também através da pintura com tinta acrílica luminescente.

O formato de livro surge como uma derivação óbvia do conceito de diário, porque permite a criação de um registo cronológico. Decidi utilizar esse formato para construir um registo dos objetos que tinham esgotado o seu valor funcional e que eram por mim apropriados.

O projeto *Diários Plásticos* (2018) é constituído por dois livros próximos do formato A6, criados a partir de plásticos descartados pelo meu agregado familiar. Este recurso ao plástico como matéria para a construção das obras foi influenciado pela tecnologia que escolhi na licenciatura – Plásticos – que me permitiu explorar este material.

A apropriação de plásticos descartados, encontrados e reutilizados traduzia de forma cada vez mais evidente um interesse pela Ecologia, e a introdução do

conceito de Sustentabilidade nos meus trabalhos. A recolha remetia inevitavelmente para a questão do diário, que surgia frequentemente, e interessava-me também por permitir uma dimensão mais intimista com o/a observador/a. A ambição de estabelecer uma relação de proximidade com o/a observador/a levou-me a adotar uma escala pequena e manuseável na construção dos *Diários Plásticos*.



Fig 40. Eunice Gordon, *Diários Plásticos*, plásticos reutilizados, dimensões variáveis, 2018.

O ato de colecionar plásticos descartados manteve-se no projeto *Junk Food* (2019). Desta vez, a coleção era construída através de contentores de plástico, que funcionaram como módulos, dividindo a coleção por fases: em cada contentor encontra-se um fragmento dos bens de consumo alimentares consumidos pelo meu agregado familiar durante o período em que fui desenvolvendo o projeto. *Junk Food* foi desenvolvido num regime de *work in progress* que durou aproximadamente cinco meses. Isto significa que, quando iniciei o projeto, não conseguia prever a dimensão que ele iria adquirir. A construção do objeto artístico estava desta forma dependente dos materiais plásticos relacionados com os bens de consumo alimentares que a minha família descartava. O foco nos plásticos ligados ao transporte e conservação de alimentos decorre do local para o qual o projeto foi pensado.

No contexto da licenciatura, surgiu a oportunidade de produzir uma obra para um espaço devoluto do Mercado Municipal de Oeiras. A proposta de trabalho consistia

em associar a minha prática artística ao espaço selecionado. Sendo o mercado um espaço ligado à comercialização de bens de consumo alimentares, decidi direcionar a minha apropriação de plásticos descartados para plásticos que tivessem uma ligação com a minha alimentação (e do meu agregado familiar). O projeto foi influenciado por práticas do movimento *Zero Waste*, no qual as pessoas são incentivadas a colocar o seu lixo não compostável num fraco de vidro, sendo que quanto menor for a quantidade de lixo, menor o seu impacto ambiental. Estes novos movimentos de grande consciência ambiental surgem geralmente em meios extremamente privilegiados. A grande maioria das pessoas não tem o mesmo acesso a determinados bens alimentares e/ou alternativas às habituais formas de consumo de alimentos. Queria que o meu projeto fosse fiel à minha realidade, e não que tentasse mostrar uma versão polida e ideal do desperdício de plástico gerado por uma família. Mais uma vez, sentia que a possibilidade de o/a observador/a se conseguir relacionar e rever no objeto artístico era essencial para garantir o meu objetivo com o projeto – despertar para as questões associadas à Ecologia. Apesar disso, a consciência ecológica não se refletiu numa atuação ecológica, mas numa abordagem sustentável. O conceito de Sustentabilidade era sugerido através da coleção que resultou da apropriação de plásticos descartados.

Este projeto consistiu em confrontar o/a observador/a com um conjunto de objetos (os plásticos) que criasse uma relação que ultrapassasse o seu valor funcional. Entre os noventa e seis contentores de plástico reunidos encontram-se caixas de *takeaway* de várias configurações, embalagens para transporte de pequenas porções de alimentos (geralmente utilizadas para sobremesas ou frutas) e garrafas. Os contentores de plástico foram preenchidos com plásticos, também eles ligados a bens de consumo alimentares, com várias configurações: desde embalagens de bolachas, a sacos descartáveis para o transporte de legumes e frutas e embrulhos de rebuçados.

O conjunto forma uma coleção de objetos que tenta, através da minha experiência particular, relacionar-se com a experiência particular do/a observador/a. Afinal,

como vimos, se o ato de colecionar permite colecionarmos a nós mesmos, talvez a coleção de objetos descartados o permita também. Este projeto levou-me a uma situação aparentemente contraditória: ao tentar criar uma arqueologia do desperdício, mas ainda assim participando na produção desse desperdício, estava a assumir uma posição simultaneamente crítica e cúmplice. Optei por aceitar esta ambiguidade perante o projeto pois concluí que, qualquer indivíduo que viva sob o sistema capitalista irá, ao tentar ter uma prática mais sustentável, encontrar as contradições que eu encontrei no meu trabalho.



Fig 41. Eunice Gordon, *Junk Food*, construção por módulos: plásticos e contentores de plástico reutilizados, dimensões variáveis, 2019.

O projeto para o Mercado Municipal de Oeiras foi sucedido por uma proposta, por parte da Câmara Municipal de Oeiras, para uma instalação a integrar em contexto urbano. Decidi utilizar um quiosque desativado no centro histórico da vila como ponto de partida para construir o meu projeto. Procurei dar continuidade aos *Diários Plásticos*, recorrendo à recolha de plásticos maleáveis e à mesma técnica para criar grandes superfícies planas. Desta vez, os plásticos eram originários de várias casas e até de estabelecimentos comerciais, recuperando o desperdício que geraram. A sua proveniência foi bastante importante para o projeto, já que o objetivo seria cobrir completamente o quiosque com uma superfície dos plásticos derretidos. Deste modo, foi extremamente relevante utilizar recursos desperdiçados para poder atingir

os objetivos propostos. A necessidade de cobrir o quiosque na totalidade surgiu da carga simbólica que este gesto poderia ter (como é evidente, o projeto foi muito influenciado pelas obras de Christo e Jeanne-Claude). Procurei criar um projeto que não se limitasse a cobrir, mas que criasse várias camadas de transparências, que são características do próprio material.

Um dos intuitos do projeto era aproximar o/a observador/a (física e conceitualmente) da instalação, procurando que este/a conseguisse rever alguns dos seus hábitos de consumo. A proposta de integração de uma instalação em contexto urbano surgiu da procura por uma prática artística ligada ao meu meio social. Os plásticos utilizados, provenientes de vários agregados familiares e dos espaços comerciais que me rodeavam no período de desenvolvimento do projeto, formaram um diário coletivo do meu meio social. Estes plásticos foram derretidos, criando vários painéis que, no total, formam uma superfície de trinta e quatro metros de comprimento. A aplicação dos painéis ao quiosque seria feita através do envolvimento de uma película de plástico transparente. Infelizmente, a instalação não chegou a integrar o local para o qual foi projetada, pelo que as imagens que se seguem são relativas às maquetas de integração.



Fig 42. Maqueta de integração (pormenor), escala 1:50, unidade: centímetro, 2019.



Fig 43. Maqueta de integração, escala 1:10, unidade: centímetro, 2019.

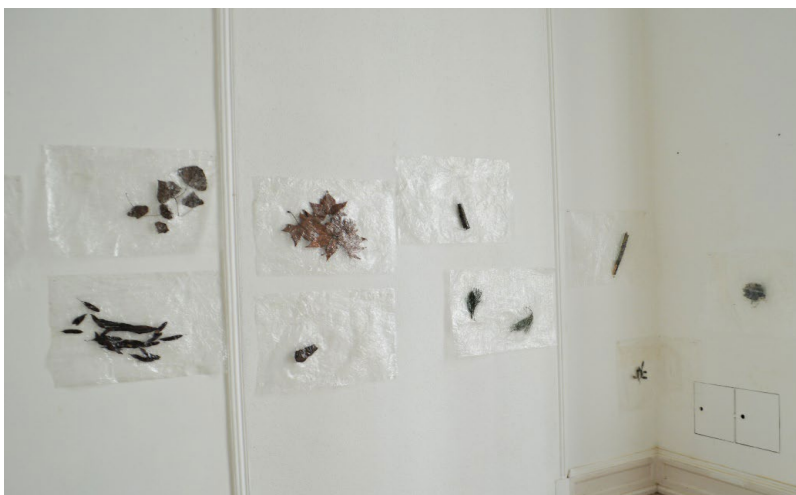


Fig 44. Eunice Gordon, *Archive of things I will miss (in case of emergency, open)*, plásticos reutilizados e elementos naturais, dimensões variáveis, 2020.

Com a frequência do mestrado em Arte Multimédia, a minha prática artística alterou-se ligeiramente. Porém, manteve-se o recurso aos plásticos, a questão do diário e a prática da apropriação. A instalação *Archive of things I will miss (in case of emergency, open)* (2020) procurou criar, através de painéis, um arquivo visual de objetos naturais que se encontravam próximos no momento da pesquisa para o projeto. Esta instalação nasceu de uma nova vertente no meu trabalho, que surgiu como consequência da exploração dos conceitos de Ecologia e Sustentabilidade: uma pesquisa de possíveis reações à crise climática.

A procura de novas abordagens revelou-se uma necessidade. Através da produção de objetos artísticos que, desde 2018, eram maioritariamente construídos com o recurso a plásticos, cheguei à seguinte conclusão: trabalhar estes materiais era frequentemente um ato poluente. A transformação e manipulação destes materiais convidava frequentemente, por exemplo, à criação de obras impossíveis de reciclar devido à grande mistura de diferentes tipos de plásticos. O processo de os aquecer ou derreter levava também à produção de gases tóxicos. O desenvolvimento do trabalho começava a gerar questões que, mais tarde vieram a revelar-se muito importantes para a presente dissertação.

Uma das questões, que foi a principal motivação para toda a pesquisa do mestrado e da dissertação, foi a seguinte: que relações se podem estabelecer, na contemporaneidade, entre a produção artística, a natureza e as questões ambientais?

Para conseguir perceber as relações que se estabelecem entre elas, foi necessário um recuo até ao período do Romantismo. Decidi partir das imagens da pintura de paisagem romântica para criar uma instalação com vários *media* (vídeo, desenho, pintura e escrita). Interessava-me utilizar meios analógicos e digitais em simultâneo na instalação, à qual atribuí o título *Reflexões sobre a Natureza, a Paisagem e a Cidade* (2020). Como referi, pretendia abordar assuntos como a questão da Paisagem no Romantismo. Queria também perceber a forma como a história da arte e a pintura de paisagem se refletem na relação que o ser humano tem com a natureza. É pedido ao/à observador/a que leia um conjunto de textos com o auxílio de um espelho e que construa um novo olhar sobre algumas imagens que reproduzem pinturas de paisagem. A instalação inclui também um vídeo, no qual é criada uma pequena narrativa a partir de um objeto encontrado – um espelho – que apresenta imagens sobrepostas e uma multiplicidade de pontos de vista através do seu reflexo. O vídeo foi construído através da exploração de um terreno baldio inserido no meio urbano onde elementos naturais como árvores, ervas daninhas e pássaros coexistem com o ruído produzido por carros, ambulâncias e aviões. Apesar de ser um local com pouco movimento, o terreno apresenta vários vestígios da presença humana além do som, nomeadamente objetos descartados. O espelho foi apropriado por mim e permitiu-me criar imagens com duas perspetivas, filmadas em simultâneo, do mesmo lugar. Procurei com isto desconstruir o espaço através do confronto entre componentes naturais (como as ervas) e objetos descartados como, por exemplo, uma imagem onde a terra repleta de flores contrasta com o reflexo do céu, conseguido através do espelho, que nos revela um gradeamento e arame farpado. Depois de realizar várias composições como a que referi, decidi criar conjuntos com os vários vídeos a decorrer em simultâneo.

Este projeto permitiu-me explorar o conceito de instalação através do recurso a vários *media* e à participação do/a observador/a, que se revelaram dois pontos fundamentais para o projeto artístico proposto para a conclusão do mestrado. Tentei afastar-me de objetos isolados, e procurei construir propostas para composições com os meus trabalhos anteriores, de forma a conseguir evocar a experiência do meu percurso académico, compreendido entre 2017 e 2022. Não me interessava, no entanto, construir uma exposição retrospectiva de tudo o que produzi, mas uma



Fig 45. Eunice Gordon, *Reflexões sobre a Natureza, a Paisagem e a Cidade*, dimensões variáveis, 2020.



Fig 46. Eunice Gordon, *Reflexões sobre a Natureza, a Paisagem e a Cidade* (frame do vídeo), vídeo 00:08:52, 2020.

instalação que permitisse estabelecer ligações entre os principais conceitos e temas que atravessam os meus projetos.

A instalação difere da exposição precisamente na conexão entre os objetos expostos e o ambiente que eles criam. Desta maneira, os objetos não podem ser considerados em separado, pois isso não permitiria uma total compreensão do trabalho. Os elos de ligação entre eles são os conceitos que atravessam os objetos e os registos, que ultrapassam a ordem cronológica sob o qual estão organizados. O ambiente é crucial para o presente projeto, pois isso pode influenciar o/a observador/a e, conseqüentemente, a sua participação. A intervenção do/a observador/a é o que ativa a instalação, porque é através da consulta da documentação exposta que as conexões são evidenciadas.

*Timeline* é construída a partir de apontamentos e referências às peças desenvolvidas durante o meu percurso, sob o formato de uma cronologia, que compreende um período de cinco anos. A parte superior da cronologia contém imagens dos trabalhos que desenvolvi durante este período. Na parte inferior estão os textos, apontamentos feitos em contexto académico, que se conectam de forma direta ou indireta com esses trabalhos. A disposição da *Timeline* em torno das quatro paredes do espaço coloca o/a observador/a no centro do tempo que ela compreende.

O/a observador/a tem também acesso a alguma documentação sob o formato de livro. Os vários livros encontram-se suspensos através de cabos de aço, ligados fisicamente ao momento da cronologia para que remetem. Assim, como se de hiperligações se tratassem, estes livros permitem aprofundar as questões e conceitos que surgem na linha temporal. A estrutura hipertextual desta instalação permite uma maior interação com o/a observador/a que, ao manusear os vários livros, percorre a *Timeline* que o/a envolve. A consulta dos livros convida à reflexão, mas também ao confronto entre os conteúdos abordados.

Com este projeto pretendo incentivar o/a observador/a a repensar o seu posicionamento relativamente aos conceitos que fui trabalhando durante o meu percurso académico, através de uma instalação autorreferencial que representa o final de uma etapa, e a reunião de todas as direções que os projetos foram abrindo. A instalação consiste numa materialização do pensamento a que minha prática artística me levou, e ambiciona estimular um diálogo com quem com ela interaja, estando aberta a leituras diferentes dos conceitos abordados, nomeadamente dos conceitos de Ecologia e de Sustentabilidade, e a sua relação com a produção artística.

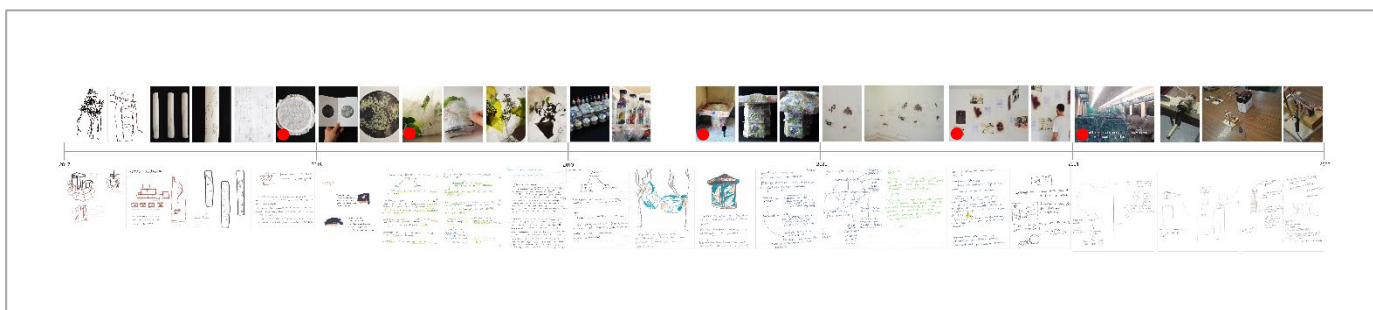


Fig 47. Cronologia com os pontos de fixação dos livros (assinalados pelos círculos vermelhos), 2022.



Fig 48. Eunice Gordon, *Timeline* (simulação), 2022.



Fig 49. Eunice Gordon, *Timeline* (simulação), 2022.



Fig 50. Eunice Gordon, *Timeline* (simulação), 2022.



Fig 51. Eunice Gordon, *Timeline* (simulação), 2022.

### 3.2 Análise Crítica do Projeto Artístico

A instalação *Timeline* permite a materialização da minha investigação ao nível dos conceitos, objetos artísticos e referências relativas à Ecologia e à Sustentabilidade, e evidencia a importância do desenvolvimento da presente dissertação para uma melhor compreensão dos conceitos que informam os meus projetos anteriores.

Em 2017, ano que marca o início do período compreendido na *Timeline*, interessava-me evidenciar o afastamento que o ser humano havia criado relativamente à natureza, e aprofundar a relação que os dois estabelecem. Na série *Desenhos cegos* (2017), existia uma evidente separação dos objetos naturais e dos objetos criados pelo ser humano e, conseqüentemente, uma separação da natureza e do ser humano.

A aproximação ao conceito de Ecologia deu-se no seguimento desta exploração, através de objetos apropriados – os cilindros de plástico. No trabalho *Bordar sobre Materiais Industriais* (2017), tentei contrariar a artificialidade do plástico com os objetos naturais bordados. Este ato resultou de uma nova direção no meu trabalho, que considerava o ser humano como indissociável da natureza. O ato de apropriação possibilitou o surgimento de novas questões, como o consumismo e o descarte de objetos. Ao perceber que a separação entre ser humano e natureza estava presente nos sistemas (como o capitalismo) que orientam o funcionamento das comunidades humanas, senti necessidade de trabalhar sobre o contexto urbano, que representa um meio criado para responder às suas necessidades.

Recorri às malhas urbanas de várias cidades, que coloquei em confronto com as constelações que se encontravam sobre elas. *Cidade e o seu Céu* (2017) representa um momento de destaque na evolução do conceito de Ecologia no meu trabalho, já que permite estabelecer um paralelo entre a Terra e o céu e, por sua vez, entre o ser humano e a natureza.

O conceito de Sustentabilidade ganhou mais destaque no meu trabalho, aliado ao conceito de Ecologia, a partir de 2018, ao dar continuidade à apropriação de objetos.

Desta vez, os objetos foram reconvertidos para o formato de livro – *Diários Plásticos* (2018) – de forma a construir um registo de plásticos descartados. A recolha de plásticos manteve-se nos trabalhos seguintes, nomeadamente em *Junk Food* e no projeto para o espaço do quiosque, ambos desenvolvidos em 2019. O projeto do quiosque introduziu a relação entre o conceito de Sustentabilidade e o espaço público, que nunca havia sido explorado no meu percurso.

O ano de 2020 representa o fim do recurso aos plásticos apropriados como matéria, na sequência de um novo posicionamento relativamente aos materiais, fundamentado pela contradição que o recurso aos plásticos começava a representar para mim. A instalação *Reflexões sobre a Natureza, a Paisagem e a Cidade* (2020) marcou o início de uma nova exploração dos conceitos de Ecologia e Sustentabilidade. Optei por recorrer a imagens associadas à Paisagem no contexto do Romantismo e, simultaneamente, a utilizar imagens de um terreno baldio em contexto urbano. Mais uma vez, o contexto urbano foi utilizado como referência para o meu trabalho. Mas, desta vez, a sua influência surgiu de uma aproximação a pequenas presenças que o constituem, como objetos descartados ou sons que caracterizam este meio, ao invés da referência às malhas urbanas.

O último segmento da *Timeline* remete para a exploração dos conceitos de Ecologia e de Sustentabilidade no contexto da investigação, na qual recorri novamente ao vídeo como tecnologia para a construção dos meus trabalhos. O primeiro projeto consiste num vídeo que, a partir de uma narrativa que reflete sobre a evolução, aborda o conceito de Ecologia. O segundo projeto consiste na construção de um mecanismo que permite acionar uma projeção de vídeo através do movimento do/a observador/a e da energia que este movimento produz. A conexão entre a ação e o conteúdo remete para o conceito de Sustentabilidade, pois o/a observador/a tem de gerar a energia necessária para visualizar o vídeo. O acesso à obra implica necessariamente esta ação.

Os conceitos de Ecologia e Sustentabilidade encontram, no final da cronologia, um espaço mais definido e informado no meu trabalho. A diluição entre os dois

conceitos que se verificava no início do percurso, deu lugar a projetos mais conscientes, onde consigo facilmente evidenciar que conceito estou a evocar de acordo com vários fatores, dos quais se destacam a atribuição de valor intrínseco ou valor utilitário à natureza, e o posicionamento do ser humano em relação a ela.

*Timeline* agrega vários aspetos fundamentais para o meu trabalho. Além dos conceitos de Ecologia e de Sustentabilidade, são evidenciados os objetos descartados (e a sua apropriação) e o conceito de diário, aos quais recorri várias vezes durante este período de cinco anos, para explorar a experiência quotidiana, a construção de narrativas e a relação que estabelecemos (ou podemos estabelecer) com os objetos que rejeitamos.

Esta instalação constrói uma narrativa visual e textual, orientada cronologicamente, que remete para os gabinetes de curiosidades. No entanto, funciona como um gabinete que substitui os objetos pela documentação referente ao processo da sua construção, que fica em aberto. Este projeto recupera o conceito de *work in progress*, ao qual já tinha recorrido noutros trabalhos, através da sua expansão constante, que acompanha diretamente o desenvolvimento da pesquisa (a nível de conceitos e a nível de projetos artísticos) e que ambiciona resultar na materialização do progresso do trabalho. Considerar esta instalação como um projeto em constante evolução interessou-me particularmente pois, como vimos, trabalhar sobre Ecologia e Sustentabilidade requer um reposicionamento e questionamento recorrentes para evitar situações paradoxais.

*Timeline* é apresentada, recorrendo a documentação que, conseqüentemente, possibilita a constituição de um modelo de investigação para o meu trabalho. O conhecimento gerado durante este período de tempo é transposto para o formato de instalação, como as coleções dos gabinetes, que permitiam ao/à observador/a uma melhor compreensão do mundo através da sua encenação com os objetos expostos. O/a observador/a é colocado/a no centro da instalação, o ponto de partida para a apreciação deste trabalho, evocando o posicionamento do colecionador relativamente às coleções dos gabinetes. *Timeline* pode funcionar assim como um

diário aberto, uma ferramenta para abrir a discussão sobre a Ecologia e a Sustentabilidade e a sua relação com a arte.

O percurso no espaço é o elemento fulcral para que a instalação consiga ultrapassar a mera exposição de conteúdos e objetos, pois o/a observador/a percorre um espaço que se torna também tempo. Isto é, na extensão da *Timeline*, o tempo adquire uma dimensão física, que pode ser habitada temporariamente pelo/a observador/a. A deslocação dentro do espaço da instalação é simultaneamente física, temporal e conceptual.

*Timeline* consiste numa proposta para um modelo de pensamento caracterizado pela investigação e ponderação, que representa uma resposta às questões que me levaram a escrever a dissertação, e que não tenta criar uma uniformização da produção artística ecológica. Pelo contrário, esta instalação apela à pluralidade que o conceito de Ecologia pode suscitar na arte, sendo o ponto de partida, tal como neste conceito, a evolução.

## **Conclusão**

A investigação feita no âmbito da dissertação permitiu uma exploração mais aprofundada dos conceitos de Ecologia, Sustentabilidade e Ecologia Social, das Éticas Ambientais, e das questões que se associam a eles quando aplicados à produção artística. Foi de extrema importância conseguir compreender com clareza a distinção entre Ecologia e Sustentabilidade para evitar uma abordagem pouco informada no desenvolvimento da dissertação. Esta distinção revelou-se fulcral para conseguir colocar as obras de arte enunciadas no campo da Ecologia ou no campo da Sustentabilidade. Além disso, permitiu um novo entendimento sobre as obras tidas como referência que, geralmente, são consideradas como muito próximas, quando apresentam abordagens diferentes, por exemplo, ao recurso ao território, a elementos naturais e às questões associadas às Éticas Ambientais.

Um dos pontos fortes deste trabalho é sem dúvida a aplicação dos conceitos de Ecologia e Sustentabilidade às obras utilizadas como exemplo, nomeadamente na primeira parte do segundo capítulo. Com o desenvolvimento do trabalho, tornou-se também evidente a necessidade de reconsiderar constantemente as obras ligadas a estes conceitos pois, como vimos, o entendimento da Ecologia e da Sustentabilidade está em constante mutação. A dissertação apela ao constante reposicionamento perante os conceitos de Ecologia e de Sustentabilidade que culmina no projeto artístico proposto que, através de um exercício autorreferencial, procura estender a reflexão ao campo do/a observador/a.

A investigação teria ficado enriquecida com uma maior profundidade na área das ciências sociais, além da análise do conceito de Ecologia Social, de forma a conseguir compreender melhor a relação entre abordagens socialmente conscientes e abordagens ecológicas na produção artística. Também seria interessante explorar mais as Éticas Ambientais, que vão além da divisão dualista (antropocêntricas ou não antropocêntricas) aqui apresentada, e analisar as obras sob perspetivas como, por exemplo, a Ecologia Profunda. A dissertação ficaria, sem dúvida, valorizada com uma maior multiplicidade de perspetivas inseridas no campo

das Éticas Ambientais. Uma maior exploração destas questões poderia também contribuir para a associação feita entre as ciências sociais e o conceito de Ecologia no contexto da produção artística. Estas questões poderão certamente motivar um novo trabalho de investigação, que derive do trabalho aqui desenvolvido.

Relativamente à sua vertente artística, é necessário salientar a importância que o projeto *Timeline* representa, já que é a materialização de um percurso académico que, simultaneamente, fecha um ciclo e abre o seguinte. A concretização deste trabalho permitiu uma reflexão sobre todos os anteriores e, conseqüentemente, os conceitos que os informam. Tornou-se evidente que o conceito de diário se mantém como algo nuclear na minha prática artística, ainda que possa surgir noutros suportes, além dos objetos descartados, como é o caso da cronologia apresentada.

A investigação feita no contexto da dissertação despertou em mim uma grande vontade de criar propostas mais direcionadas à interação direta com o/a observador/a. Os próximos projetos a concretizar deverão procurar conectar o conceito de diário com o conceito de Ecologia numa vertente menos autorreferencial, e mais próxima de quem interage com a obra, associando-o à experiência quotidiana, à construção de narrativas e à relação que estabelecemos (ou podemos estabelecer) com os objetos descartados. Também ligada à relação com os objetos, gostaria de manter a apropriação e reutilização de objetos e materiais.

O desenvolvimento desta dissertação resultou da necessidade de construir uma análise aprofundada relativamente aos conceitos de Ecologia, Sustentabilidade e Ecologia Social, evidenciando a relação que estabelecem com a produção artística contemporânea. Com esta investigação, consegui dar resposta às questões que surgiam no meu percurso académico, e espero, sinceramente, que a dissertação possa informar e envolver o/a leitor/a como me informou e envolveu a mim.

## Referências

- Aerocene. (n.d.) *About Aerocene*. Consultado em novembro 2021: [https://aerocene.org/about\\_2020/](https://aerocene.org/about_2020/)
- Alÿs, F. (n.d.). *When Faith Moves Mountains*. Consultado em janeiro 2021: <https://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/>
- Andrews, M. (1999). *Landscape and Western Art*. Nova Iorque, EUA. Oxford University Press. ISBN 0192842331.
- Anker, P. (2008), "Seeing Pink: The Eco-Art of Simon Starling", In *Journal of Visual Arts Practice* 7: 1, pp. 3–9, doi: 10.1386/jvap.7.1.3/1.
- Aristóteles (1991). *History of Animals: Books VII-X*. (Balme, D., Ed.). Harvard University Press. ISBN 9780674994836.
- Badiou, A. (1993). "Ethics: An Essay on the Understanding of Evil". In Beshty, W. (2015). *Ethics*. Londres, Reino Unido. Whitechapel Galley and The MIT Press. ISBN 978-0-262-52718-7.
- Baudrillard, J. (1996). *The System of Objects*. Nova Iorque, E.U.A.. Londres, Reino Unido. Verso. ISBN 1-85984-943-1.
- Beardsley, J. (2006). *Earthworks And Beyond: Contemporary Art In the Landscape*. Nova Iorque, E.U.A.. Abbeville Press Publishers. ISBN 0789208814.
- Beuys, J. (1982). "7000 Oaks: Conversation with Richard Demarco". In Kastner, J. (2012). *Nature*. Londres, Reino Unido. Whitechapel Galley and The MIT Press. ISBN 978-0-85488-196-3.
- Beuys, J., Schwarze, D. (1972). "Report on a Day's Proceedings at the Bureau for Direct Democracy". In Bishop, C. (2006). *Participation*. Londres, Reino Unido. Whitechapel Galley and The MIT Press. ISBN 0-85488-147-6.
- BeuysTV, (2014). *Joseph Beuys - A public address via satellite (documenta 6, 1977)*. Consultado em junho 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=Td3BCNREIPA>
- Biehl, J. (1999). "Anarchism". In Bookchin, M. (1999). *The Murray Bookchin Reader*. (Biehl J., Ed.). Montréal, Canadá. Black Rose Books. ISBN 1-55164-119-4.
- Biehl, J. (1999). "Marxism". In Bookchin, M. (1999). *The Murray Bookchin Reader*. (Biehl J., Ed.). Montréal, Canadá. Black Rose Books. ISBN 1-55164-119-4.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art*. Londres, Reino Unido. Tate Publishing. ISBN 1-85437-518-0.
- Black, Brian (2013). "Art and Climate Change References". In *Climate Change: An Encyclopedia of Science and History*. Califórnia, E.U.A. ABC-CLIO, LLC. ISBN 987-1-59884-761-1.
- Boas, T. C., & Gans-Morse, J. (2009). "Neoliberalism: From New Liberal Philosophy to Anti-Liberal Slogan". *Studies in Comparative International Development*, 44(2), 137–161. <https://doi.org/10.1007/s12116-009-9040-5>
- Boettger, Suzaan (2016). "Within and Beyond the Art World: Environmentalist Criticism of Visual Art". In Zarf, Hubert (2016). *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*. Berlim, Alemanha. De Gruyter. ISBN 978-3-11-030837-2.
- Boetzkes, A. (2010). *The Ethics of Earth Art*. Minneapolis, E.U.A.. University Of Minnesota Press. ISBN 78-0-8166-6588-4.

- Bookchin, M. (1978, 1964). "Ecology and Revolutionary Thought". In *Antipode*, 10–11(3–1), 21–32. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8330.1978.tb00113.x>
- Bookchin, M. (2006). *Social Ecology and Communalism*. Oakland, E.U.A.. AK Press. ISBN 978-1-904859-49-9.
- Bookchin, M. (1987). "Social Ecology versus Deep Ecology: A Challenge for the Ecology Movement". Consultado em fevereiro 2021: <http://theanarchistlibrary.org/library/murray-bookchin-social-ecology-versus-deep-ecology-a-challenge-for-the-ecology-movement>
- Bookchin, M. (1982). *The Ecology of Freedom: The Emergence and Dissolution of Hierarchy*. Califórnia, E.U.A.. Cheshire Books. ISBN 0-917352-09-2.
- Bookchin, M. (1999). *The Murray Bookchin Reader*. (J. Biehl, Ed.). Montréal, Canadá. Black Rose Books. ISBN 1-55164-119-4.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Les presses du réel. ISBN 9782840660606.
- Bramwell, A. (1989). *Ecology in the 20th Century: A History*. Yale Univeristy Press. ISBN 0-300-04521-2.
- British Ecological Society. (n.d.). *Ecological Reviews*. Consultado em junho 2021. Disponível em: <https://www.britishecologicalsociety.org/publications/ecological-reviews/#in-the>
- British Ecological Society. (n.d.) *Who we are*. Consultado em setembro 2021: <https://www.britishecologicalsociety.org/about/our-work/>
- Burke, E. (1993). *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*. Editora da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, Brasil. ISBN 85-308-0241-1.
- Cambridge Dictionary. (2020). *Ecology*. Consultado em abril 2020: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/ecology>
- Cambridge Dictionary. (2020). *Sustainability*. Consultado em abril 2020: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/sustainability>
- Cameron, L. (n.d.). *Sir Arthur Tansley*. Oxford Bibliographies. Consultado em setembro 2021: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199830060/obo-9780199830060-0094.xml>
- Caradonna, J. L. (2017). *Routledge Handbook of the History of Sustainability (Routledge International Handbooks)*. Londres, Reino Unido. Routledge. ISBN 9780367855840.
- Caradonna, J. L. (2014). *Sustainability: A History*. Nova Iorque, E.U.A.. Oxford University Press. ISBN 978-0-19-937240-9.
- Careri, F. (2013). *Walkscapes: O caminhar como prática estética*. São Paulo, Brasil. Editora G. Gili. ISBN 978-85-65985-16-1.
- Cheetham, M. (2018). *Landscape into Eco Art: Articulations of Nature Since the '60s*. Pennsylvania, E.U.A.. The Pennsylvania State University Press. ISBN 978-0-271-08003-1.
- Chin, M. (n.d.). *Revival Field*. Mel Chin. Consultado em junho 2021. Disponível em: <https://melchin.org/oeuvre/revival-field/>
- Clark, B. (1998). *Political Economy: A Comparative Approach*. Praeger Publishers. ISBN 0-275-95869-8

Costanza, R., Erickson, J., Farley, J., Kubiszewski, I. (2020). *Sustainable Wellbeing Futures: A Research and Action Agenda for Ecological Economics*. Cheltenham, Reino Unido. Massachusetts, E.U.A.. Edward Elgar Publishing Limited. ISBN 9781789900941.

Crimp, D. (1982). "Appropriating Appropriation". In D. Evans (2009), *Appropriation* (pp. 194–204). Londres, Reino Unido. Whitechapel Galley and The MIT Press. ISBN 978-0-85488-161-1.

Davies, P. J., Denny, W. B., Hofrichter, F. F., Jacobs, J., Roberts, A. M., & Simon, D. L. (2010, 2004). *A Nova História da Arte de Janson* (Nona ed.). Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN 9789723113150

Delicado, G.H., Gadanho, P., Pestana, M., Thompson, R. (2019). *Eco-Visionaries: Conversations on a planet in a state of emergency*. Londres, Reino Unido. Royal Academy of Arts. ISBN 978-1-912520-38-1.

Denes, A. (2014). *A Forest for New York - A Peace Park for Mind and Soul*. Agnes Denes. Consultado em fevereiro 2021. Disponível em: <http://www.agnesdenesstudio.com/works1.html>

Denes, A. (n.d.). *Rice/Tree/Burial with Time Capsule*. Consultado em julho 2020: <http://www.agnesdenesstudio.com/works2.html>

Denes, A. (n.d.). *Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan*. Consultado em julho 2020: <http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html>

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. (n.d.). *Conservacionismo*. Consultado em novembro 2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/conservacionismo>

Diderot, D. (2010). *On Art and Artists: An Anthology of Diderot's Aesthetic Thought*. (Seznec, J., Ed.). Washington, E.U.A.. Springer. ISBN 978-94-007-0061-1.

Documenta. (n.d.). *Documenta 7: 19 June-28 September 1982*. Consultado em Junho 2020: [https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_7](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_7)

Documenta. (n.d.). *dOCUMENTA (13): 9 June – 16 September 2012*. Consultado em junho 2020: [https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_13](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_13)

Earthday.org. (n.d.). *The History of Earth Day*. Consultado em dezembro de 2021. Disponível em: <https://www.earthday.org/history/>

Encyclopedia Britannica. (n.d.). *Brundtland Report | publication by World Commission on Environment and Development*. Consultado em setembro 2021: <https://www.britannica.com/topic/Brundtland-Report>

Encyclopaedia Britannica. (n.d.). *Divisionism*. Consultado em janeiro de 2022. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/divisionism>

Encyclopedia Britannica. (n.d.). *Environmental law - Sustainable development*. Consultado em setembro 2021: <https://www.britannica.com/topic/environmental-law/Sustainable-development#ref224618>

Encyclopedia Britannica. (n.d.). *Theophrastus*. Consultado em setembro 2021: <https://www.britannica.com/biography/Theophrastus>

Environment and Ecology. (n.d.). *Ecology*. Consultado em setembro 2021: <http://environment-ecology.com/what-is-ecology.html>

Environment and Ecology. (n.d.). *Sustainability*. Consultado em setembro 2021: [http://environment-ecology.com/what-is-sustainability/247-sustainability.html#cite\\_note-Bromley-0](http://environment-ecology.com/what-is-sustainability/247-sustainability.html#cite_note-Bromley-0)

Environment & Society Portal. (n.d.). *Hans Carl von Carlowitz and "Sustainability."* Consultado em setembro 2021: <https://www.environmentandsociety.org/tools/keywords/hans-carl-von-carlowitz-and-sustainability>

Gershon, L. (2019). *Rachel Carson's Critics Called Her a Witch*. JSTOR Daily. Consultado em setembro 2021. Disponível em: <https://daily.jstor.org/rachel-carsons-critics-called-her-a-witch/>

Ghazoul, J. (2020). *Ecology: A Very Short Introduction* [E-book]. Oxford, Reino Unido. Oxford University Press. ISBN 978-0-19-256675-1.

Gielen, P. (2011), "Art, politics and the public sphere". In *Art & the Public Sphere* 1: 3, pp. 269–278, doi: 10.1386/aps.1.3.269\_1

Greene, V. (n.d.). *Divisionism/Neo-Impressionism: Arcadia and Anarchy*. The Guggenheim Museums and Foundation. Consultado em janeiro 2022. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/exhibition/divisionismneo-impresionism-arcadia-and-anarchy>

Greene, V. (2014). "Pittura ideista: The Spiritual in Divisionist Painting". *California Italian Studies*, 5(1). <https://doi.org/10.5070/c351023721>

Grober, U. (2007). *Deep roots - a conceptual history of 'sustainable development' (Nachhaltigkeit)*. Consultado em novembro de 2021. Disponível em: <https://bibliothek.wzb.eu/pdf/2007/p07-002.pdf>

Guggenheim. (n.d.). *Rokni Haerizadeh*. Consultado em abril 2020: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/rokni-haerizadeh>

Hagen, J. (n.d.). *Eugene and Howard Odum*. Oxford Bibliographies. Consultado em janeiro 2022. Disponível em: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199830060/obo-9780199830060-0190.xml?rskey=33Cvya&result=1&q=eugene+odum#firstMatch>

Haug, H., Gadanho, P. (2019). *Rimini Protokoll on Survival*. In Delicado, G.H., Gadanho, P., Pestana, M., Thompson, R. (2019). *Eco-Visionaries: Conversations on a planet in a state of emergency*. Londres, Reino Unido. Royal Academy of Arts. ISBN 978-1-912520-38-1.

Hardy, A. C. (n.d.). *Charles Elton*. Encyclopedia Britannica. Consultado em setembro 2021: <https://www.britannica.com/biography/Charles-Elton>

Hecht, D. (2019). "Rachel Carson and the Rhetoric of Revolution". *Environmental History*, 24(3), 561–582. <https://doi.org/10.1093/envhis/emz005>

Hedin, Gry; Gremaud, Ann-Sofie N. (2018). *Artistic Visions of the Anthropocene North: Climate Change and Nature in Art*. Nova Iorque. E.U.A. Routledge. ISBN 978-1-138-23263-1.

Hirschhorn, T. (2008). "Doing Art Politically: What Does This Mean?". In Beshty, W. (2015). *Ethics*. Londres, Reino Unido. Whitechapel Galley and The MIT Press. ISBN 978-0-262-52718-7.

Hughes, J. D. (1985). "Theophrastus as Ecologist". *Environmental Review*: ER, 9(4), 297–306. <https://doi.org/10.2307/3984460>

Ilya & Emilia Kabakov. (n.d.). *Ten Characters*. Consultado em dezembro 2021. Disponível em: <https://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/ten-characters>

Ilya & Emilia Kabakov. (n.d.). *The Collector*. Consultado em dezembro 2021. Disponível em: <https://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-collector>

Ilya & Emilia Kabakov. (n.d.). *The Man Who Never Threw Anything Away (The Garbage Man)*. Consultado em dezembro 2021. Disponível em: <https://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-man-who-never-threw-anything-away-the-garbage-man>

- Jaimey Hamilton (2008) "Arman's System of Objects". *Art Journal*. (54-67). DOI: 10.1080/00043249.2008.10791294
- Jordan, C. (2013). "The Evolution of Social Sculpture in the United States: Joseph Beuys and the Work of Suzanne Lacy and Rick Lowe". *Public Art Dialogue*, 3(2), 144–167. <https://doi.org/10.1080/21502552.2013.818430>
- Kalela, A. (1996). *Tree Mountain - A Living Time Capsule-11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years, 1992-96, (420 x 270 x 28 meters) Ylojarvi, Finland*. Consultado em agosto 2021: <http://www.agnesdenesstudio.com/works4.html>
- Kamien-Kazhdan, A. (2018). *Remaking the Readymade: Duchamp, Man Ray, and the Conundrum of the Replica (Studies in Surrealism)*. Nova Iorque, E.U.A.. Routledge. ISBN 978-1-4724-7816-0.
- Kastner, J. (2012). *Nature*. Londres, Reino Unido. Whitechapel Gallery and The MIT Press. ISBN 978-0-85488-196-3.
- Katie Paterson, (n.d.). *Vatnajökull (the sound of)*. Consultado em julho 2020: <http://katiepaterson.org/portfolio/vatnajokull-the-sound-of/>
- Klima, S. W. (1998). *Artists Books: A Critical Survey of the Literature*. Granary Books, Inc. Nova Iorque, E.U.A.. ISBN 1-887123-18-0.
- Krauss, R. (1979). "Sculpture in the Expanded Field". *October*, 8, 31–44. <https://doi.org/10.2307/778224>
- Kubler, G. (1990). *A Forma do Tempo: Observações sobre a História dos Objectos*. Lisboa, Portugal. Vega. ISBN 9726992362.
- Kurt, H. (2004). "Aesthetics of Sustainability". In Prigann, H., Strelow, H., David, V. (2004). *Ecological Aesthetics, Art in Environmental Design, Theory and Practice*. Basel, Berlin, Boston. Birkhäuser.
- Martínez-Alier, J., Muradian, R. (Ed.). (2015). *Handbook of Ecological Economics*. Cheltenham, Reino Unido. Massachusetts, E.U.A.. Edward Elgar Publishing. ISBN 9781783471409.
- Medium, (2018). *Philosophy & Society — Intermedia by Dick Higgins (1966)*. Consultado em outubro 2020: <https://medium.com/@Valentin.Ducros/reading-report-intermedia-by-dick-higgins-1966-3f10eaa985fb>
- Miles, M. (2014). *Eco-Aesthetics: Art Literature and Architecture in a Period of Climate Change*. Londres, Reino Unido. Bloomsbury Publishing. ISBN 978-1-4725-2910-7.
- MoMA Learning. (n.d.). *Andy Warhol: Campbell's Soup Cans*. 1962. Consultado em setembro 2021: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962/)
- Naess, A. (2008). *The Ecology of Wisdom: Writings by Arne Naess*. (Drengson A., Devall B., Ed.). Berkeley, E.U.A.. Counterpoint. ISBN 978- 1-58243-401-8.
- Naess, A. (1973). "The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement. A summary.". In *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, 16, (p.95–100). <https://doi.org/10.1080/00201747308601682>
- O'Donnell, D. (2015). "So You Want to be an Artist: when social scientists don the beret". Consultado em abril 2020: <https://medium.com/@darrenodonnell/so-you-want-to-be-an-artist-when-social-scientists-don-the-beret-a9d32f272fb5>.
- Odum, E. P. (2001). *Fundamentos de Ecologia*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, Portugal. ISBN 9789723101584.

Pajak, P. (2000). "Sustainability, Ecosystem Management, and Indicators: Thinking Globally and Acting Locally in the 21<sup>st</sup> Century". *Fisheries*, 25:12, 16-30, DOI: 10.1577/1548-8446(2000)025<0016:SEMAIT>2.0.CO;2

Phillips, S. (2018). *Understanding Modern Art*. Londres, Reino Unido. Nova Iorque, E.U.A.. Herbert Press. ISBN 978-1-912217-20-5.

Pimm, S. L. and Smith, . Robert Leo (n.d.). *Ecology*. Encyclopedia Britannica. Consultado em setembro 2021. Disponível em: <https://www.britannica.com/science/ecology>

Porto Editora. (n.d.). *Ambiente*. In *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*. Consultado em novembro 2021. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-aa/ambiente>

Porto Editora. (n.d.). *Antropoceno*. In *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*. Consultado em novembro 2021. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/Antropoceno>

Porto Editora. (n.d.). *Aristóteles*. In *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*. Consultado em setembro 2021: [https://www.infopedia.pt/\\$aristoteles](https://www.infopedia.pt/$aristoteles)

Porto Editora. (n.d.). *Capitalismo*. In *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*. Consultado em novembro 2021. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$capitalismo](https://www.infopedia.pt/$capitalismo)

Porto Editora. (n.d.). *Greenwashing*. In *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*. Consultado em novembro de 2021. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/ingles-portugues/greenwashing>

Porto Editora. (n.d.) *Meio*. In *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*. Consultado em novembro 2021. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/meio>

Porto Editora. (n.d.). *Neoliberalismo*. In *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*. Consultado em novembro 2021. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/neoliberalismo>

Porto Editora. (n.d.). *Níveis tróficos*. In *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*. Consultado em setembro 2021. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$niveis-troficos](https://www.infopedia.pt/$niveis-troficos)

Porto Editora. (n.d.). *Nicho*. In *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*. Consultado em setembro 2021. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/nicho>

Porto Editora. (n.d.). *Rede trófica*. In *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*. Consultado em setembro 2021. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$rede-trofica](https://www.infopedia.pt/$rede-trofica)

Post, E. and Thompson, . John N. (2020, November 18). population ecology. Encyclopedia Britannica. Consultado em setembro 2021. Disponível em: <https://www.britannica.com/science/population-ecology>

Rancière, J. (2000). "The Distribution of the Sensible: Politics and Aesthetics". In Beshty, W. (2015). *Ethics*. Londres, Reino Unido. Whitechapel Galley and The MIT Press. ISBN 978-0-262-52718-7.

Reinhard Reitzenstein, (2018). *Transformer*. Consultado em junho 2020: <https://www.reinhardreitzenstein.com/transformer>

Richard Long. (n.d.). *Connemara Sculpture*. Consultado em outubro 2021. Disponível em: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/connemara.html>

Robertson, E. B. (2006). "Curiosity Cabinets, Museums, and Universities". In C. J. Sheehy (Ed.), *Cabinet of Curiosities: Mark Dion and the University as Installation* (p. 43–54). Minneapolis, E.U.A.. University of Minnesota Press. ISBN 978-0-8166-4470-4.

Rosler, M. (1979). "The Concerns of Art". In Beshty, W. (2015). *Ethics*. Londres, Reino Unido. Whitechapel Galley and The MIT Press. ISBN 978-0-262-52718-7.

Royal Academy of Arts, (2019). *Eco-Visionaries: Confronting a Planet in a State of Emergency*. Consultado em abril 2020: <https://royal-academy-production-asset.s3.amazonaws.com/uploads/caad3b0c-f1fc-402c-a204-ba09fab458df/EcoVisionariesLargPrintLOW.pdf>

Sabará, T. (2018). *Três Atos: Gabinetes de Curiosidades, Curadoria e Museus*. (Dissertação de mestrado). Universidade de Coimbra. Coimbra: Portugal.

Santos, J. (2013). "Rachel Carson's Silent Spring: A legacy for sustainable development". In Vaz, S. (2013). *Environment: Why Read the Classics*. Nova Iorque, EUA. Routledge. ISBN 9781906093754.

Scales, I.R. (2017). *Green Capitalism*. In *International Encyclopedia of Geography: People, the Earth, Environment and Technology* (eds D. Richardson, N. Castree, M.F. Goodchild, A. Kobayashi, W. Liu and R.A. Marston). <https://doi.org/10.1002/9781118786352.wbieg0488>

Sciascio, P. (2010). "Artists' books: A world of openings". *University of Melbourne Collections*, 6. (p.14–19). ISSN 1835-6028.

Sheehy, C. J. (2006). *Cabinet of Curiosities: Mark Dion and the University as Installation*. Minneapolis, E.U.A.. University of Minnesota Press. ISBN 978-0-8166-4470-4.

Simberloff, D. (n.d.). *Charles Elton*. Oxford Bibliographies. Consultado em setembro 2021: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199830060/obo-9780199830060-0090.xml>

Skelly, D., & Freidenburg, L. (n.d.). *Applied Ecology*. Oxford Bibliographies. Consultado em setembro 2021: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199830060/obo-9780199830060-0039.xml>

Smithson, R. (1972). "The Spiral Jetty". In Cooke, L. & Kelly, K. (2005). *Robert Smithson: Spiral Jetty*. Califórnia, EUA. Dia Art Foundation and the University of California Press. ISBN 9780520245549

Solnick, S. (2019) "Can artists and designers help save the world?". Consultado em abril 2020: <https://www.royalacademy.org.uk/article/troubled-waters-eco-visionaries>

Song, B. (2018). *Joseph Beuys' Rediscovery of Man – Nature Relationship: A Pioneering Experience of Open Social Innovation*. Consultado em abril 2020: <https://medium.com/essinova/joseph-beuys-rediscovery-of-man-nature-relationship-a-pioneering-experience-of-open-social-a64d94fe8b26>

Starling, S., & Rekade, C. (2013). "Clever Objects - Tell-Tale Objects". In *Art History*, 36(3), (p.640–651). <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12021>

Stauffer, R. (1957). "Haeckel, Darwin, and Ecology". In *The Quarterly Review of Biology*, 32(2), 138–144. <http://www.jstor.org/stable/2816117>

Stearns, P. N. (2001). *Consumerism in World History: The Global Transformation of Desire*. Routledge. Londres, Reino Unido. Nova Iorque, E.U.A..ISBN 0-415-24408-0.

Steyerl, H. (2010). "Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy". In Beshty, W. (2015). *Ethics*. Londres, Reino Unido. Whitechapel Galley and The MIT Press. ISBN 978-0-262-52718-7.

Tate. (2020). *Artist Rooms: Joseph Beuys*. Consultado em abril 2020: <https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/artist-and-society/joseph-beuys-0>

Tate. (2020). *Citizens*. Consultado em abril 2020: <https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/artist-and-society/citizens>

Tate. (n.d.). *Conceptual Art*. Consultado em outubro 2020: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art>

Tate. (n.d.). *Land Art*. Consultado em fevereiro 2021: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms//land-art>

Tate. (n.d.). *Multi-Media*. Consultado em setembro 2020: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/multi-media>

Tate. (n.d.) *7000 Oak Trees*. Consultado em abril 2020: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-7000-oak-trees-ar00745>

Tate. (n.d.). *Relational Aesthetics*. Consultado em abril 2020: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/relational-aesthetics>

Tate. (n.d.). *Social Sculpture*. Consultado em abril 2020: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/social-sculpture>

The Art Story. (n.d.). *Environmental Art – History and Concepts*. Consultado em Junho 2020: <https://www.theartstory.org/movement/environmental-art/history-and-concepts/#nav>

The Art Story. (n.d.). *Joseph Beuys Artworks*. Consultado em junho 2020: <https://www.theartstory.org/artist/beuys-joseph/artworks/>

The Modern Institute. (n.d.). *Simon Starling: Shedboatshed (mobile architecture no.2)*. Consultado em outubro 2020: <https://www.themoderninstitute.com/artists/simon-starling/works/shedboatshed-mobile-architecture-no-2-2005/88/>

Thompson, J. N., & Post, E. (n.d.). *Population ecology*. In Encyclopedia Britannica. Consultado em novembro de 2021. Disponível em: <https://www.britannica.com/science/population-ecology>

ThoughtCo. (n.d.). *Herodotus, the Father of History*. Consultado em setembro 2021: <https://www.thoughtco.com/who-was-the-greek-historian-herodotus-118979>

Ulrich, G. (2007). “Deep roots - a conceptual history of ‘sustainable development’ (Nachhaltigkeit)”. In *Social Science Open Access Repository*. Consultado em novembro 2021. Disponível em: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-110771>

United Nations. (1972). *Stockholm Declaration*. Consultado em novembro 2021. Disponível em: <https://wedocs.unep.org/handle/20.500.11822/29567>

United Nations Sustainable Development. (2019). *Climate Justice*. Consultado em outubro 2021: <https://www.un.org/sustainabledevelopment/blog/2019/05/climate-justice/>

US EPA. (n.d.). *DDT - A Brief History and Status*. Consultado em setembro 2021: <https://www.epa.gov/ingredients-used-pesticide-products/ddt-brief-history-and-status>

Varandas, M. J. (2009) *Ambiente: Uma Questão de Ética*. Lisboa, Portugal. Esfera do Caos Editores. ISBN 978-989-8025-96-8.

Video Max. (2017). *Joseph Beuys Dialogue (English Language)*. Consultado em abril 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=CrgzXhIQ-dk>

Welchman, J. C. (2001). “Global Nets: Appropriation and Postmodernity”. In D. Evans (2009), *Appropriation* (pp. 194–204). Londres, Reino Unido. Whitechapel Galley and The MIT Press. ISBN 978-0-85488-161-1.

World Commission on Environment and Development. (1987). *Report of the World Commission on Environment and Development: Our Common Future*. Consultado em setembro 2021: <https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/5987our-common-future.pdf>

Worster, D. (1993). *The Wealth of Nature: Environmental History and the Ecological Imagination*. Oxford, Reino Unido. Nova Iorque, E.U.A..Oxford University Press. ISBN 0-19-507624-9.

Zimbalist, A., & Sherman, H. J. (1984). *Comparing Economic Systems: A Political-Economic Approach*. Florida, E.U.A.. Londres, Reino Unido. Academic Press, Inc. ISBN 0-12-781050-1.

## Apêndices

### Índice de Apêndices

Timeline: Cronologia 2017-2022 .....	XVIII
Timeline: Livros .....	XXIII

# Timeline: Cronologia 2017-2022



2017

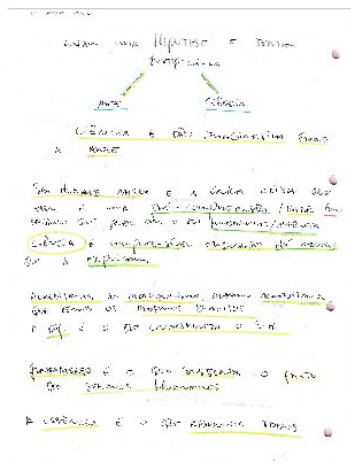
2018

Fig 52. Eunice Gordon, *Timeline* (detalhe), 2022.



2018

2019



Handwritten notes discussing the environmental impact of books and the importance of sustainable practices.

Books are made from paper, which is a natural resource. The production of paper involves the use of energy and water, which can have a significant impact on the environment. Therefore, it is important to choose books made from sustainable materials and to recycle old books.

Books are also made from ink, which can be toxic to the environment. Therefore, it is important to choose books made from eco-friendly ink and to recycle old books.

Books are also made from covers, which can be made from sustainable materials like recycled paper or cloth. Therefore, it is important to choose books made from sustainable covers and to recycle old books.

Books are also made from glue, which can be made from sustainable materials like natural glue. Therefore, it is important to choose books made from sustainable glue and to recycle old books.

Books are also made from binding, which can be made from sustainable materials like recycled paper or cloth. Therefore, it is important to choose books made from sustainable binding and to recycle old books.

Books are also made from illustrations, which can be made from sustainable materials like recycled paper or cloth. Therefore, it is important to choose books made from sustainable illustrations and to recycle old books.

Books are also made from text, which can be made from sustainable materials like recycled paper or cloth. Therefore, it is important to choose books made from sustainable text and to recycle old books.

Books are also made from covers, which can be made from sustainable materials like recycled paper or cloth. Therefore, it is important to choose books made from sustainable covers and to recycle old books.

Books are also made from binding, which can be made from sustainable materials like recycled paper or cloth. Therefore, it is important to choose books made from sustainable binding and to recycle old books.

Books are also made from illustrations, which can be made from sustainable materials like recycled paper or cloth. Therefore, it is important to choose books made from sustainable illustrations and to recycle old books.

Books are also made from text, which can be made from sustainable materials like recycled paper or cloth. Therefore, it is important to choose books made from sustainable text and to recycle old books.

Fig 53. Eunice Gordon, *Timeline* (detalhe), 2022.



2019

2020

6 out 2019

Existem  
Práticas

Consumo (físico) — obra (material)

Sociedade de consumo começa antes da soc. de comunicação

R.44

Agenda → injustiça cultural

Arte transforma-se num produto, segue as leis do mercado (oferta e procura)

Passa a ser transacionado a uma escala internacional



6 out 2019

Disciplinas Artística evoluem no sentido da Pesquisa Artística que associa-se à Filosofia prática Artística

Ciências Exatas → Experimentação, Diferen. Métodos, Processos, sem ênfase e conclusões das ênfases (conclusões objetivas)

Artistas → + Processos internos de trabalho, sem suas conclusões (conclusões subjetivas)

Artistas definem as suas regras (métodos, técnicas, etc.)

Cada artista tem os seus métodos

Fig 54. Eunice Gordon, *Timeline* (detalhe), 2022.



2020

2021

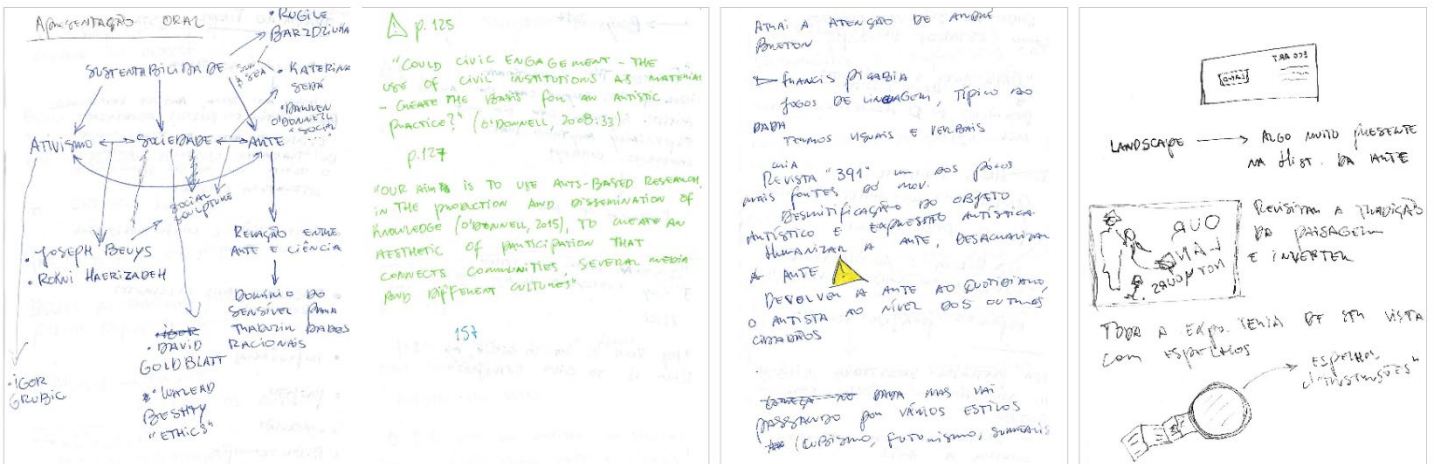



Fig 55. Eunice Gordon, *Timeline* (detalhe), 2022.



**Timeline: Livros**




Fig 58 e 59. Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 1), 2022.



Ergueram-se cidades sob a luz  
das constelações.

A luz das estrelas era tão fascinante,  
que um dia o ser humano  
rompeu a escuridão da noite  
e mostrou ao céu  
as constelações que criou na Terra.



Não sabia, no entanto,  
que a noite não permite tanta luz

e para umas constelações brilharem,  
outras têm de se apagar.

Fig 60 e 61. Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 1), 2022.

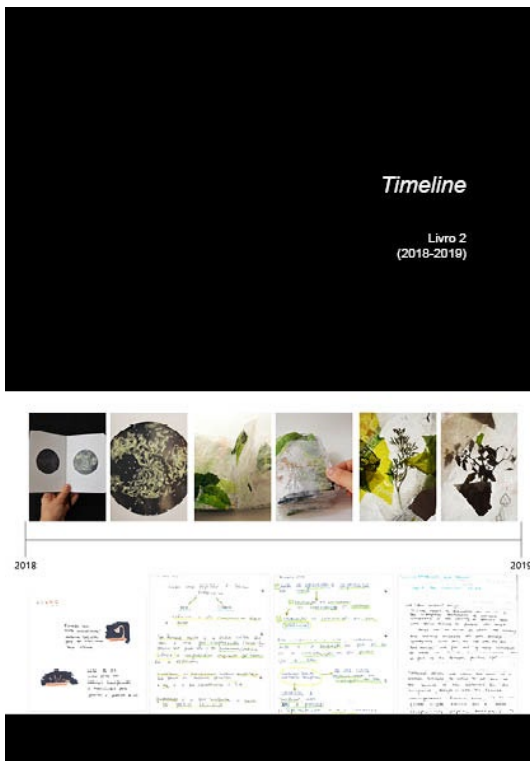
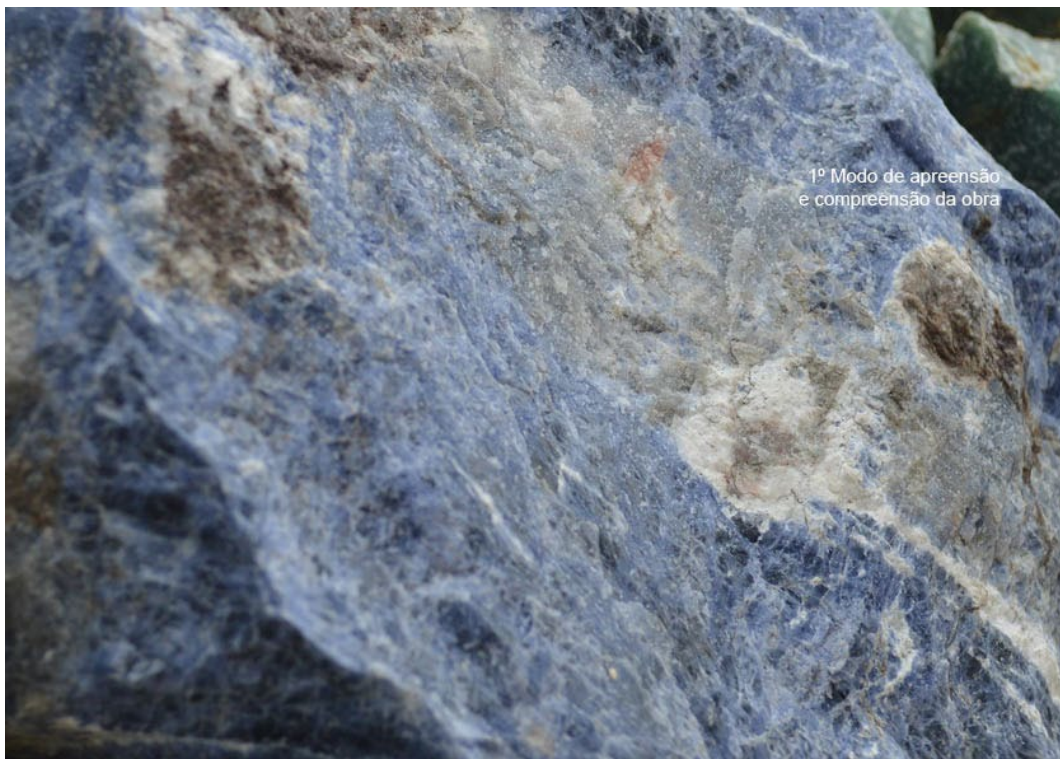


Fig 62 e 63. Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 2), 2022.



1º Modo de apreensão  
e compreensão da obra



A arte conduz-nos a nós mesmos/as,  
consumir arte é a revelação  
do que somos ou a construção  
do que podemos vir a ser.

Fig 64 e 65. Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 2), 2022.

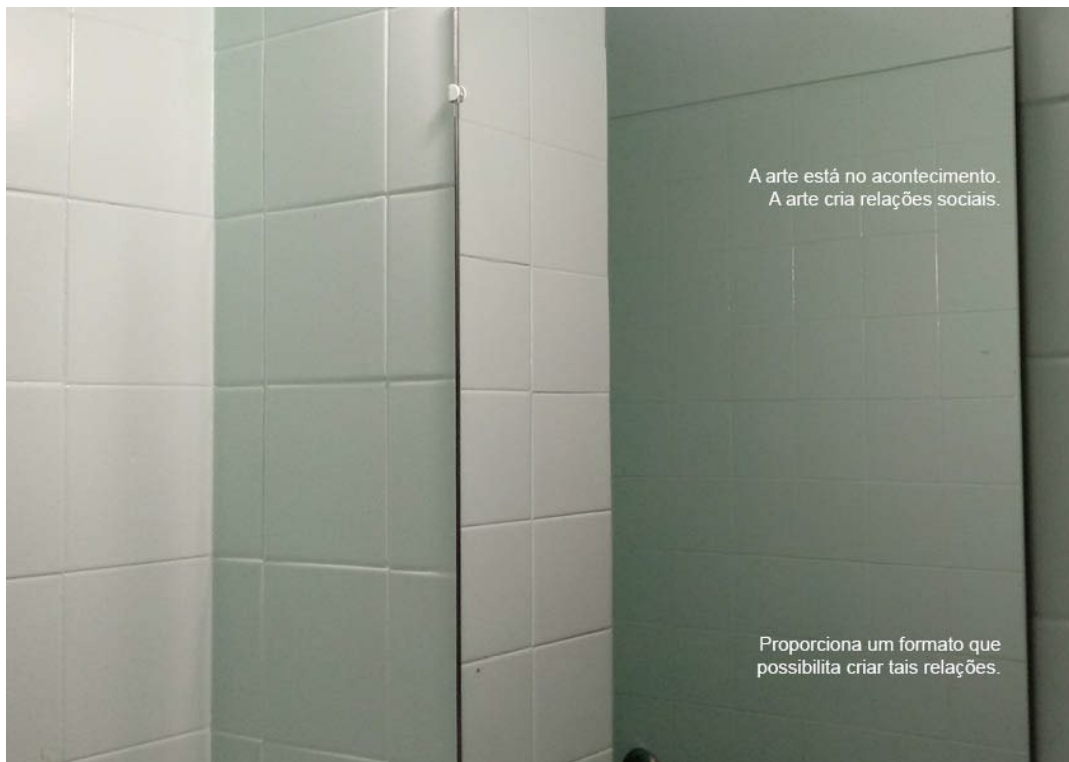


Fig 66 e 67. Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 3), 2022.



Através da investigação,  
gera-se conhecimento.

A arte gera conhecimento em si mesma?



A arte está no acontecimento.  
A arte é social.  
A arte é o evento.

Fig 68 e 69. Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 3), 2022.

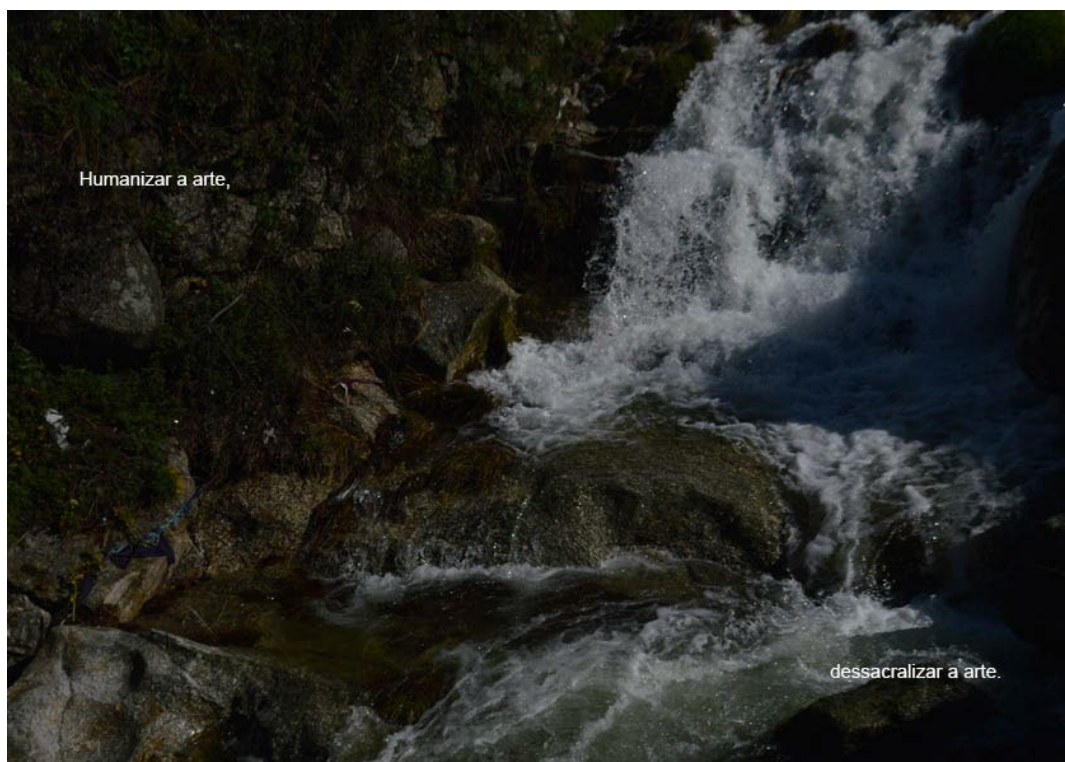
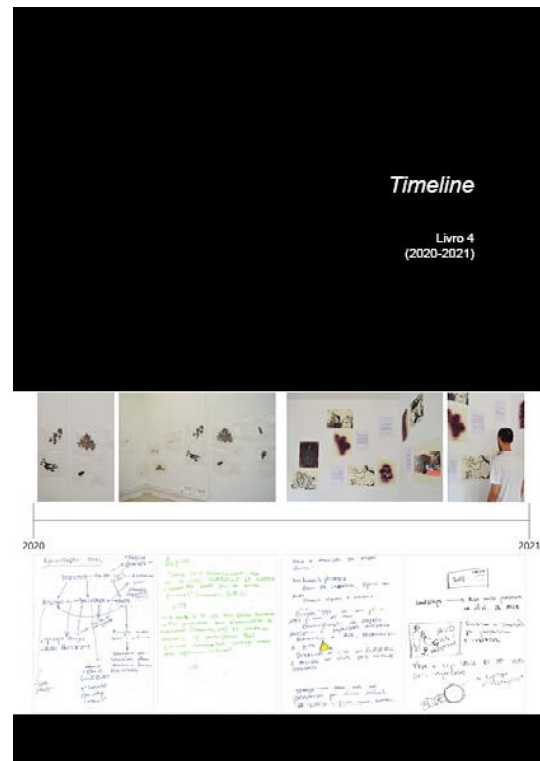


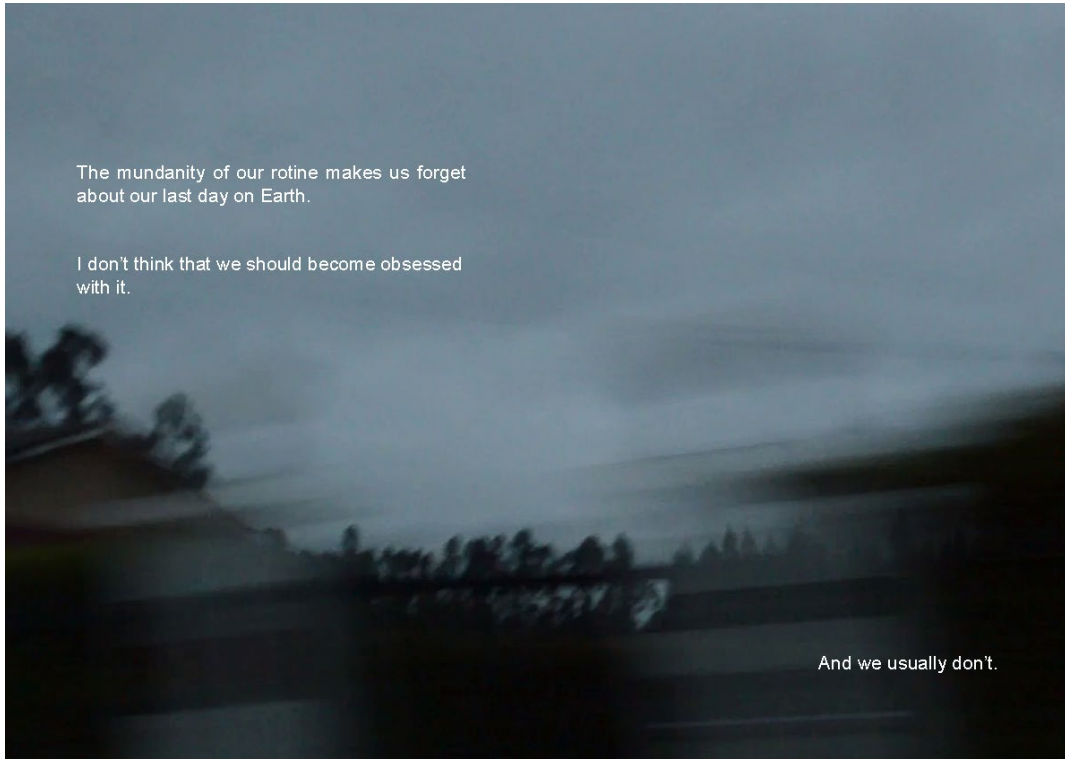
Fig 70 e 71. Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 4), 2022.



Fig 72 e 73. Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 4), 2022.



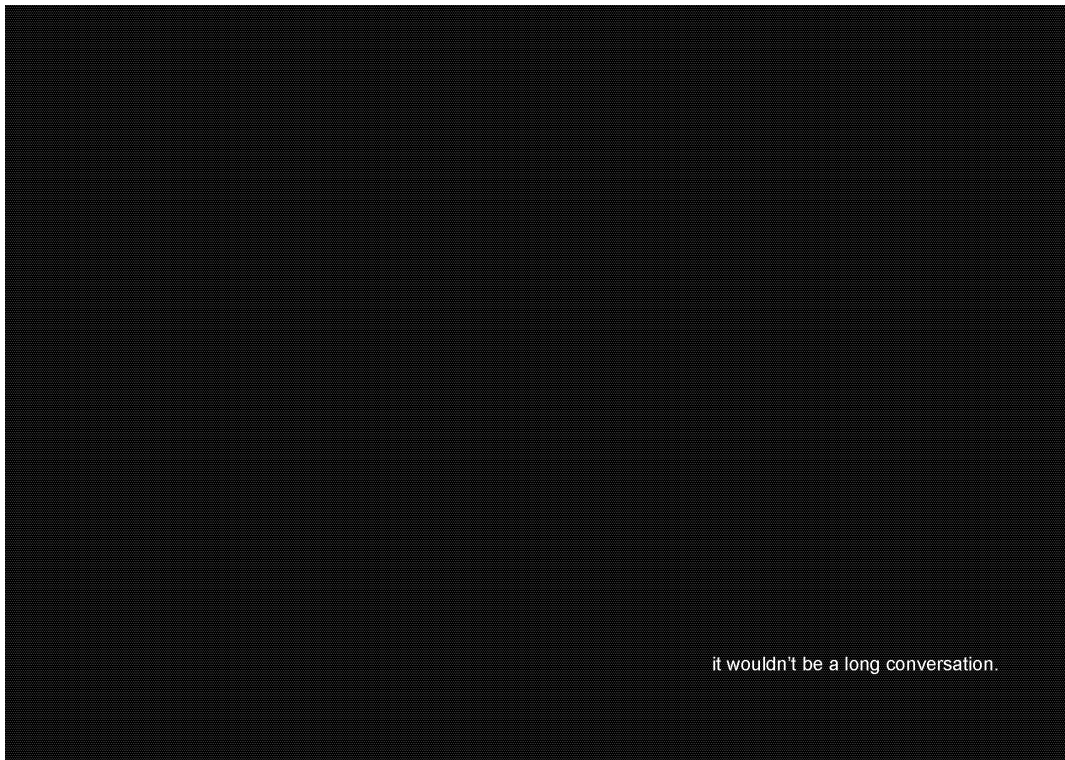
Fig 74 e 75. Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 5), 2022.



The mundanity of our routine makes us forget  
about our last day on Earth.

I don't think that we should become obsessed  
with it.

And we usually don't.



it wouldn't be a long conversation.

Fig 76 e 77. Eunice Gordon, *Timeline* (Livro 5), 2022.