

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**Upcycling através da escultura.  
Mapeando a utilização de materiais descartados como  
matéria-prima.**

Diogo Miguel Martins Nunes

Dissertação

Mestrado em Escultura

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Sérgio Vicente Pereira da Silva e pela  
Profa. Doutora Ana Sofia Moreira Mena

2023

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Diogo Miguel Martins Nunes, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “Upycling através da escultura. Mapeando a utilização de materiais descartados como matéria-prima”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 28 de Fevereiro de 2023

## RESUMO

Esta dissertação divide-se em duas partes. Na primeira, é proposto o termo “Escultura Upcycling” que utilizamos para descrever esculturas feitas no século XX e XXI e cujos materiais utilizados para a sua elaboração são, na sua maioria, descartados ou adquiridos em segunda mão. Partimos da premissa que o escultor, quando integra materiais e objetos descartados nos seus trabalhos, confere-lhes valor artístico, procedendo assim ao seu upcycling através da escultura e não apenas à sua reciclagem. A fim de propor uma genealogia deste novo gênero escultórico, começamos por compara-lo aos conceitos da esfera artística da assemblage, junk art e arte da reciclagem. Seguidamente é exposta uma seleção de exemplos de esculturas que utilizam estes materiais, considerando-as como pertencentes a um precursor e a um incentivador deste tipo de escultura. Observamos a maneira como muitos escultores se serviram destes como matéria prima, ora preservando o seu sentido, trazendo-o para a obra de arte, ora com a finalidade de se exprimirem artisticamente. Como estes materiais e objetos são igualmente utilizados para materializar esculturas interativas, performativas, esculturas pensadas para o espaço público, esculturas como contestação política, participativas ou que façam uso destes materiais conscientes da era de crise ecológica que se apresenta.

Na segunda parte desta dissertação, são expostos alguns dos trabalhos escultóricos desenvolvidos no decorrer da investigação. Estes servem-se da apropriação de materiais e objetos encontrados na rua, descartados pelas oficinas da faculdade ou cedidos por uma entidade pública.

Palavras-Chave:

Genealogia, escultura, upcycling, assemblage, arte contemporânea.

## ABSTRACT

This dissertation is divided into two parts. In the first part, we propose the term “Upcycling Sculpture”, which we use to describe a selection of sculptures made in the twentieth and twenty-first centuries, and made from materials that are mostly discarded or acquired second-hand. We start from the premise that the sculptor, when integrating discarded materials and objects in his works, gives them artistic value, thus proceeding to their upcycling through sculpture and not only to their recycling. Here, in order to propose a genealogy of this new sculptural genre, the concepts of the artistic sphere of assemblage, junk art, and recycling art are compared with the concept of upcycling sculpture. This is followed by a selection of examples of sculptures made using these materials considering them as belonging to a precursor and an encourager of this type of sculpture. We consider how many sculptors have used these as raw material, sometimes preserving their meaning by bringing them into the work of art, sometimes for the purpose of artistic expression. We further expose, how these materials and objects are also used to materialise interactive sculptures, performative sculptures, sculptures designed for public space, sculptures as political contestation, participatory sculptures, or sculptures that make use of these materials with awareness of the era of ecological crisis that currently presents itself.

In the second part of this dissertation, some of the sculptural works developed during the research are presented. They are based on the appropriation of materials and objects found on the street, discarded by the faculty's workshops, or provided by a public entity.

Keywords:

Genealogy, sculpture, upcycling, assemblage, contemporary art.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Sérgio Vicente, quero deixar o meu enorme agradecimento não só por me guiar, incentivar, apoiar e ajudar a compreender uma visão contemporânea da arte, onde a escultura pode ter um diálogo mais efetivo com a realidade extra-artística, mas também por me pressionar a chegar mais longe a cada passo, quer através das oportunidades profissionais que me proporcionou, quer através da discussão intensa do lugar da escultura contemporânea. À minha co-orientadora Ana Mena, quero deixar os meus mais sentidos agradecimentos pela sua disponibilidade, apoio no desenvolvimento de projetos e redação desta dissertação apesar dos percalços que se foram apresentando no caminho.

Não posso deixar de agradecer a todos aqueles que contribuíram para levar o projeto da escultura para a PSP a bom porto. Ao meu orientador e à Polícia de Segurança Pública por depositarem em mim a sua confiança para o levar a cabo, à Transucatas S.A. pelo fornecimento do material, à Michele Soares e a toda a equipa do MUP pela disponibilidade, afabilidade e companhia, assim como à minha co-orientadora pelo seu olhar atento, sugestões e discussões construtivas no decorrer deste projeto.

Queria finalmente deixar os meus mais profundos e sentidos agradecimentos ao meu treinador Miguel Leal Santos, aos meus colegas de treino e de escultura que me ajudaram, devido a uma lesão na mão.

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO 1- GÉNESES DO UPCYCLING ATRAVÉS DA ESCULTURA</b> .....	<b>9</b>
1. UPCYCLING E TERMOS PRÓXIMOS NA ESCULTURA.....	9
2. UM PIONEIRO E UM INCENTIVADOR DO UPCYCLING ATRAVÉS DA ESCULTURA. ....	10
<b>CAPÍTULO 2 – MÚLTIPLAS APROPRIAÇÕES</b> .....	<b>18</b>
1. O MATERIAL COMO MEIO DE EXPRESSÃO E A EXPRESSÃO DOS OBJETOS.....	18
2. UPCYCLING ATRAVÉS DE ESCULTURAS PERFORMATIVAS. ....	49
3. UPCYCLING ATRAVÉS DE ESCULTURAS INTERATIVAS. ....	56
4. UPCYCLING ATRAVÉS DE ESCULTURA PARA O ESPAÇO PÚBLICO .....	60
5. UPCYCLING ATRAVÉS DE ESCULTURAS COMO CONTESTAÇÃO POLÍTICA .....	63
6. UPCYCLING ATRAVÉS DE ESCULTURAS PARTICIPATIVAS .....	69
<b>CAPÍTULO 3 – UPCYCLING ATRAVÉS DA ESCULTURA NUMA ERA DE CRISE ECOLÓGICA</b> .....	<b>76</b>
<b>CAPÍTULO 4 – TRABALHOS REALIZADOS</b> .....	<b>85</b>
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>99</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>102</b>
<b>WEBGRAFIA</b> .....	<b>108</b>
<b>ÍNDICE DE IMAGENS</b> .....	<b>111</b>

## Introdução

A presente dissertação de mestrado propõe introduzir o conceito de upcycling no campo da escultura. Para isto, utilizamos o termo Escultura upcycling e comparamo-lo com outros conceitos próximos já existentes na esfera artística. Seguidamente propomos uma genealogia das obras abrangidas por este conceito através da análise de diversas esculturas executadas por artistas do século XX e XXI.

O interesse pelo tema surgiu de uma vontade pessoal em aproximar a prática escultórica da realidade dita extra-artística, mais concretamente de procedimentos que mitigassem o impacto ecológico da própria prática escultórica. Ao mesmo tempo, esta exploração não propõe encontrar soluções nem causar grandes impactos nos modos de produção extra-artística contemporâneos. Ela responde, sim, ao prazer do mestrando em realizar escultura de uma maneira mais ecologicamente consciente. Por outro lado, é procurado produzir um corpo de investigação que seja proveitoso para outros, sejam estes estudantes da mesma área, profissionais da cultura, investigadores, artistas ou não. Partindo daqui, foi escolhido o tema de investigação, previamente avaliado como contendo uma quantidade de informação que fosse adequada à presente dissertação.

Para isto, foi selecionada uma bibliografia em várias fases ao longo da elaboração da investigação. A primeira constituiu na identificação do aparecimento do conceito de upcycling num livro. A segunda, o estabelecimento de um estado da arte das monografias que pudessem albergar informação referente aos conceitos identificados como próximos deste na arte. Seguidamente, foram identificados e selecionados os artistas que tivessem executado trabalhos que entendemos como utilizadores de processos que podem ser considerados como upcycling através da escultura. Foram ainda selecionados os livros, artigos, entrevistas e informações encontrados em formato físico ou digital sobre os mesmos e a sua obra selecionada.

Ao serem incluídas a assemblage, junk art e a arte da reciclagem como conceitos que se referiam a tipologias artísticas nas quais encontramos processos que consideramos upcycling através da escultura, também foram deixados de fora movimentos que num primeiro olhar poderiam ser considerados como detentores

dos requisitos para integrar esta investigação. Exemplo disso, é o movimento artístico italiano da Arte Povera. A pouca informação disponível relativa à utilização ou não de materiais manufaturados inorgânicos que foram descartados ou adquiridos em segunda mão, é inexistente nas grandes monografias encontradas sobre os mesmos. Apesar de muitos dos materiais e objetos que são integrados nesta dissertação poderem ser considerados como pobres, os artistas da Arte Povera misturavam materiais orgânicos com manufaturados ou utilizavam materiais manufaturados ou industriais sem especificar se tinham sido adquiridos em primeira, segunda mão ou descartados. Salientamos ainda que os trabalhos incluídos nesta investigação foram selecionados por conterem em si algum tipo de características que nos levou a considerá-los como originais e inovadores na sua abordagem à utilização do upcycling através da escultura.

No último capítulo são descritas as esculturas realizadas no decorrer da escrita desta dissertação. Estas, tal como as esculturas abordadas na primeira parte da dissertação, procedem ao upcycling de materiais e objetos encontrados, descartados ou cedidos.

# Capítulo 1- Géneses do Upcycling através da Escultura

## 1. Upcycling e Termos Próximos na Escultura.

O termo 'upcycling' foi utilizado pela primeira vez no livro 'Cradle to cradle: remaking the way we make things' escrito pelo arquiteto Americano William McDonough e pelo químico alemão Michael Braungart em 2002. A sua origem reside na subdivisão do termo reciclagem do qual pode resultar um material com valor inferior ao inicial, o 'downcycling', ou um material com valor superior, no caso do 'upcycling'.

Se a assemblage, como nos diz Waldman (1992, p. 244) pode incorporar materiais de uso comum, desenhos, pintura, fotografia e materiais naturais, a escultura upcycling foca-se na transformação e utilização de materiais e objetos descartados ou abandonados pelos sistemas de produção industrial e os seus consumidores. Em simultâneo pode apropriar-se de processos de reaproveitamento destes produtos, utilizando-os como materiais para a sua elaboração, elevando-os assim ao estatuto de obra de arte e consequentemente aumentando o seu valor.

A Junk Art, apelidada por Lawrence Alloway em 1961, descreve um tipo de assemblage criado através da junção de materiais inúteis que formam os detritos da sociedade urbana. Os seus desenvolvimentos, no entanto, incluem lixo orgânico como matéria-prima, como podemos verificar na obra *A Thousand Years* de Damien Hirst (Silka, 2016) ou nalgumas esculturas de David Hammons (Waldman, 1992, p. 322). Por sua vez, a escultura upcycling utiliza na sua maioria materiais e objetos que fazem parte dos resíduos resultantes direta ou indiretamente do ciclo técnico da economia circular (Ellen McArthur Foundation, n.d.) da atividade industrial.

Já Ruiz (2014, p. 42-43), defende que a arte da reciclagem “emprega objetos abandonados (naturais ou manufacturados)”. Mas esta definição segundo a Ellen Macarthur Foundation está desatualizada uma vez que a reciclagem pertence ao ciclo técnico da Economia Circular e os “objetos naturais” pertencem ao ciclo biológico (Ellen McArthur Foundation, n.d. b). Para além disso, segundo o desenvolvimento do termo apresentado por McDonough & Braungart, a definição

de Ruiz apresenta-se desatualizada, pois ao referir-se a arte da reciclagem Ruiz quer de facto dizer escultura upcycling.

## **2. Um pioneiro e um incentivador do upcycling através da escultura.**

No âmbito da escultura, identificamos o aparecimento do upcycling como parte do processo escultórico em paralelo com o surgimento da *assemblage*. Sabemos hoje que Picasso foi o responsável pela passagem da *collage* para a *assemblage*, e conseqüentemente pela utilização de processos escultóricos que podem ser considerados como upcycling. Estes, tal como na *collage* serviam-se do ato de construir, mas ao invés de apenas se interessar por incluir objetos e materiais diferentes, como descreve Patrícia Gonçalves (2017, p. 98) em relação à *collage*, estes processos selecionam materiais pertencentes ao ciclo técnico da economia circular (Ellen McArthur Foundation, n.d.).

A *assemblage* mais propriamente dita, como define Etienne Souriau (1990, p. 414), acontece a partir do momento em que o artista introduz nas suas obras elementos retirados do mundo extra-artístico, considerando-os como pertencentes à realidade. Estes eram na sua maioria desperdícios materiais e objetos reciclados, que foram recolhidos e recuperados pelo artista (Gonçalves, 2017, p. 99). Segundo Waldman (1992, p. 8), a *assemblage* tal como a *collage*, era uma arte de protesto, de desafio, de exploração. Que privilegiava o dia a dia e o comum sobre materiais preciosos e refinamento, o conceito e processo sobre o produto final e o temporário e o efémero sobre o duradouro. Já Cristina Cruzeiro, sobre a utilização deste tipo de materiais e a propósito da sua relação com a realidade (2014, p. 28), explica que estes estão associados à ênfase no ato criativo do artista, resultando assim numa valorização simultânea entre os modos de produção e a obra final. A adoção dos mesmos como defende a autora na mesma página, terá surgido ainda de uma série de outros fatores como a experimentação operativa, a inquirição aos modos de fazer, assim como uma sequência de casualidades. Para além disso, segundo Giulio Carlo Argan (1988, p. 92) o facto de a técnica passar a ter uma importância residual na era industrial, tornou necessário o alargamento dos procedimentos, metodologias e materiais

para além do tradicional. Por outro lado, Patrícia Gonçalves (2017, p. 98-99) defende que o aparecimento desta forma de fazer escultura também tinha sido influenciado por fatores externos ao mundo artístico. Segundo a autora, os artistas, devido à crise financeira que se fazia sentir um pouco por toda a Europa, deixaram de receber encomendas públicas e passaram a utilizar materiais e processos técnicos menos dispendiosos. Para além disto, o interesse por superar a tradição clássica e respetivos materiais que eram demasiado dispendiosos e demorados, levou os artistas a procurar materiais e processos técnicos que estivessem ao seu alcance financeiro e saciassem as suas carências artísticas simultaneamente. Como tal, encontraram no que os rodeava, materiais que até então eram encarados com desprezo, como os materiais e objetos descartados ou adquiridos em segunda mão, uma forma de responderem às suas necessidades artísticas.



Figura 1- *Copo de Absinto*, Pablo Picasso, 1914. Bronze pintado e colher de absinto. 21,5 x 16,5 cm

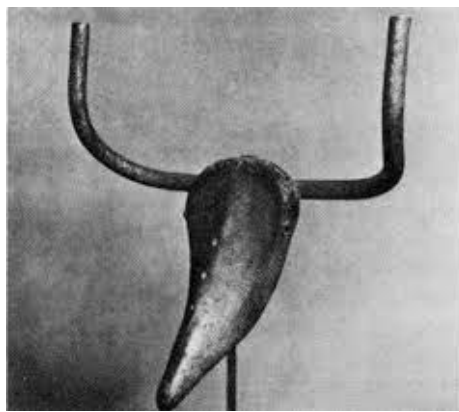


Figura 2- *Cabeça de Touro*, Pablo Picasso, 1942. Selim e guiador descartados. 33,5 x 43,5 x 19 cm



Figura 3- *Macaca e o seu Pequeno*, Pablo Picasso, 1959. Carros de brincar e bola apropriados, cerâmica, gesso e metal. 56 x 34 x 71 cm

Voltando a Picasso, recorreremos a Werner Spies (1971, p. 50) para entender as diferentes formas como o artista fez uso deste tipo de materiais. A primeira consiste em utilizar um objeto que se representa a si próprio de forma a que este transporte o seu sentido para a obra. Como é possível observar, por exemplo, em *Copo de Absinto* (Fig. 1). Neste, como denota Spies, pela primeira vez a obra não é criada na sua totalidade pelo artista mas sim apropriando-se de um objeto real cuja obra resultante beneficiou da sobreposição entre a arte e a realidade.

No segundo caso, o objeto que é empregue na obra mantém a sua materialidade e cor, porém ao ser apropriado perde o seu significado em função da escultura que vai integrar. Este é observável na sua *Cabeça de Touro* (Fig. 2), onde “[...] os objetos apropriados por Picasso não sofreram quaisquer modificações, no entanto a sua junção fá-los adquirir um novo significado” (Gonçalves, 2017, p.104). Em *Macaca e o Seu Pequeno* (Fig. 3), por outro lado, é observável uma mistura de ambos. Esta assemblage em gesso, como descreve José Teixeira (2021, p. 204), representa uma macaca a segurar o seu filho na qual incorpora, para representar a cabeça, dois automóveis de brinquedo (Panhard e Renault) que eram de seu filho Paul e uma bola para dar o volume da barriga. Nesta, por um lado, podemos observar e identificar alguns objetos de que o escultor se serve para dar noções de volume a certas partes da escultura, mas por outro lado, auxilia-se do gesso para modelar outras, ora ocultando ora revelando os materiais e objetos utilizados para a sua elaboração.



Figura 4- *Escorredor de garrafas*, Marcel Duchamp, 1915/1959 (réplica do original de 1914). Ferro galvanizado, alt. 64 x diâm. 42 cm



Figura 5- *Roda de Bicicleta*, Marcel Duchamp, 1913. Roda de bicicleta e banco, alt. 132 x diâm. 64,8 cm.

Outro artista, que apesar de não poder ser considerado como um utilizador do upcycling como processo, mas que vale a pena referir, é Marcel Duchamp, uma vez que o seu trabalho já foi e continua a ser considerado como uma “licença para a acumulação de objetos e sua apropriação do mundo do cotidiano”

(Waldman, 1992, p.310). Este, segundo Causey (1998, p. 94-96) “ajudou a desviar a arte do gesto da pintura, da marca na primeira pessoa, para o objeto já conhecido que teve como efeito a mudança da autoria para o discurso e do discurso para o espaço.” Ao realizar *ready-mades* como por exemplo, *Escorredor de Garrafas* (Fig. 4), um escorredor de garrafas assinado ou *Roda de Bicicleta* (Fig. 5), uma roda e um garfo de uma bicicleta aparafusados a um banco de madeira e apresentá-los como esculturas, Duchamp, pretendeu contestar a aura da arte e a legitimação da superioridade do artista como criador, expondo estes objetos industriais como obras de arte. Segundo Jimenez (Citado em Ribeiro, 2015, p. 17):

Os *ready-mades* são, antes de tudo, um símbolo da expansão da tecnologia na vida moderna, um indício da perda da hierarquia e da exclusividade tradicionais da arte no processo de produção de imagens, uma tomada de consciência do esforço criativo necessário para a realização de qualquer ‘protótipo’ para o desenho de um objeto, não inferior ao que realiza um artista. [...] São objetos ‘já feitos’, ‘disponíveis’, e Duchamp insistiria que, ao menos em parte, em toda a atuação artística há igualmente uma dimensão de acoplamento, de utilização de materiais já dados. Com ele, se aprofundava a concepção tradicional da atividade artística como uma ‘criação’ do nada, com todo o seu fundo idealista e religioso.

Consideramos aqui que o facto de não ser na arte mas na reorganização de coisas já existentes que reside a criação. Isto é essencial para a possibilidade de incorporação de processos que podem ser considerados *upcycling* no processo escultórico seja uma realidade. Por outro lado, se isto é verdade, também é verdade que qualquer um tinha a capacidade de produzir, no sentido técnico, arte, ao ponto de, como nos explica Ades, não existir “diferença fundamental entre o objeto feito pelo homem e o objeto feito pela máquina” (Citado em Ribeiro, 2015, p. 63-64). Como já acontecia noutras áreas, o seu papel teria de ser outro. Segundo Cristina Cruzeiro, “a descontextualização objetual operada pelo *ready-made* enunciava que a separação entre o campo de produção de objetos artísticos e o campo de produção de objetos do quotidiano

era uma divisão de ordem conceptual.” (2014, p. 84). Como denotou Patrícia Gonçalves citando Luís Silva (2017, p.109), Duchamp não era responsável pela sua concretização, ele apenas elegia, isolava e intitulava os objetos industriais com o objetivo de forjar a sua singularidade. Esta operação conceptual era materializada através do título e da sua assinatura, que se tornavam elementos integrantes, transformando-os em objetos artísticos. Estes, não testemunhavam a habilidade do trabalho plástico do artista, mas o seu nome, que era capaz de lhe acrescentar a sua ideia e garantir o valor artístico do objeto.

Com estas considerações em mente, podemos perceber que as alterações que Duchamp fazia, não procuravam demonstrar a sua capacidade técnica. Em vez disso, como explica Maria Teresa Cruz (1990, p. 123), estas eram secundárias, consistiam apenas numa ajuda para se proceder à mudança instantânea de objeto a obra de arte e permitiam que qualquer objeto fosse considerado artístico.

Esta passagem da autoria para o discurso não seria um fim em si mesmo, mas sim um meio de continuar a sua contestação da própria Arte. Para continuar a caminhar para este objetivo, Duchamp, ao escolher um objeto, via-se obrigado a recorrer ao acaso, pois só assim conseguiria afastar-se da posição de superioridade que era atribuída ao artista. Como nos diz Rosalind Krauss (1977, p. 109) “Duchamp vira no acaso um meio de reforçar a despersonalização do objeto”, que seria essencial para que Duchamp transportasse os seus objetos para o mundo da arte sem se servir de dispositivos associados à legitimação prévia da superioridade da Arte como a apreciação estética ou o bom gosto. Segundo José Jimenez (Citado em, Ribeiro, 2015, p. 18), “Duchamp estabeleceu e manteve cuidadosamente, ao longo de toda a sua vida, a proximidade e a indiferença entre as obras de arte. Às suas, gostava de lhes chamar ‘coisas’ e *ready-mades*. As primeiras implicam um ‘fazer’, uma fabricação, as segundas, a apropriação de uma ideia”. Esta nova forma de encarar a arte como demonstra Pierre Cabanne (1987, p. 80), frisava uma indiferença visual que resultava da negação de qualquer “emoção estética” ou noção de bom ou mau gosto. Esta abordagem segundo Carlos Ribeiro (2015, p. 12), traduzia-se numa contestação conceptual do objeto tridimensional retiniano. Ainda sobre a indiferença como motivação para a escolha do *ready-made*, Cristina Cruzeiro (2014, p. 83) sublinha que esta “está intimamente ligada à habituação do olhar, aos objetos

que nos rodeiam diariamente, os utilitários, os que usamos com frequência e que por terem esse caráter utilitário deixam de ser olhados de forma consciente por quem os usa.”

Podemos perceber então que, tal como a passagem da autoria para o discurso, a decisão de Duchamp de forjar a singularidade do objeto de forma despersonalizada, não era um fim em si mesmo. Ao fazê-lo, segundo Michael Archer “Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em relação à multiplicidade de todos os objetos” (Citada em Ribeiro, 2015, p. 13). Como nos diz Patrícia Gonçalves (2017, p. 109), Duchamp defendeu uma perspetiva que igualava a tarefa do observador à do artista, por outras palavras, era tão importante aquele que criava a obra como aquele que a observava e interpretava. Indo mais longe, a autora defende que, neste caso, o ato de criação não competia nem estava ao alcance apenas do artista. Este deveria ser complementado pelo contributo do espectador, responsável por dar o seu veredicto em relação à obra de arte, pois só ele podia afirmar o seu valor social, quando estabelecia contacto entre a obra e o mundo exterior.

Assim, como nos explica Carlos Ribeiro (2015, p. 13), “o *ready-made* havia sido instaurado como um produto direcionado ao pensamento do observador e não à sua fruição” e que, portanto, “a ideia, o conceito e o questionamento se anunciavam como a verdadeira realização artística, fundamentais na estrutura da obra.”

Se *Bottle Rack*, apenas precisava de ser escolhido e assinado pelo artista, de ser inserido numa galeria, e do veredicto do público para ser considerado arte sem recorrer ao gosto estético do artista, *Fountain* (Fig. 6) por outro lado, ao constituir um urinol virado ao contrário intitulado e assinado, demonstrava que a forma como era exposto o objeto podia direcionar a interpretação do espectador. Isto, contribuía para a sua descontextualização ao afastar o observador da sua interpretação literal



Figura 6 - *Fonte*, Marcel Duchamp, 1917. Urinol de porcelana assinado, 61 x 48 x 36 cm.

(Gonçalves, 2017, p. 113). Segundo Cristina Cruzeiro (2014, p. 84), esta contribuía também para o *ready-made* uma vez que este também é “o objeto mais a consciência da sua transposição contextual, pelo que a partir do objeto devemos conseguir reconhecer a sua função e contexto original e em simultâneo o facto dessa mesma função estar suspensa ou interdita no novo contexto.” Esta consciência, como defende Cristina Cruzeiro (2014, p. 89), acima de tudo, é parte da sua interpretação artística uma vez que “a recontextualização não altera a identidade semântica do objeto, ou seja, a sua identidade e função cultural continua a ser identificada”.

Comparando Duchamp com Picasso, pode dizer-se que, numa atitude modernista, ambos pretendiam romper com as tradições anteriores no âmbito da escultura. Esta, segundo Margit Rowell (1986), era oposta à estatuária e as suas técnicas de produção e reprodução, os seus materiais, as suas dimensões variáveis eram apontadas e adaptadas de maneira a aplicarem certas normas em conformidade com os princípios da permanência e da perfeição estética.

Por um lado, Picasso ambicionava superar a dimensão material do quadro, onde o material passaria a ocupar o lugar principal, deixando de representar a realidade estilizada, para passar a criar uma realidade plástica nova (Spies 1971, p. 45-46). Por outro lado, Duchamp procurou desafiar o que era entendido como arte, não procurando uma realidade plástica nova, mas propondo uma *anti-arte* que pretendia abrir uma nova dimensão na consciência estética. Enquanto a expressão e a técnica, essenciais numa arte retiniana, eram essenciais para Picasso, Duchamp como já vimos, repudiava-as.

Por outro lado, um aspeto que aproxima Duchamp de Picasso é a utilização de objetos trazidos do quotidiano para a esfera artística. Enquanto Duchamp selecionava desapeadamente objetos produzidos industrialmente, Picasso selecionava restos materiais como objetos que encontrava propositadamente para integrar nas suas composições. Outro aspeto que aproxima os dois é a relação com o espectador, que ambos procuraram, mas de maneiras diferentes. No caso de Picasso, como defende José Teixeira (2021, p. 204), ao assumir como forma o que usualmente era restringido ao atelier (porque pertencia aos bastidores do processo criativo), o escultor partilha a intimidade do processo criativo. Isto, segundo o autor, permitia-lhe desmitificar a criação artística e

induzir uma nova possibilidade de fruição estética. Esta seria traduzida no gozo pela descoberta arqueológica da forma escultórica por parte do espectador que se tornava cúmplice da atividade criativa do escultor (Teixeira 2021, p. 204). No caso de Duchamp, esta relação era apenas um meio para contestar a Arte, não havia um interesse em potenciar a fruição entre o observador e a obra, mas expor um objeto selecionado de forma completamente desapegada, para que o observador se questionasse sobre a sua singularidade livremente.

Sobre o legado destes dois artistas, Waldman (1992, p. 310) escreve que, se o legado de Duchamp serviu como licença para a acumulação de objetos e a sua apropriação do mundo do dia-a-dia, Picasso teve um papel crítico neste fenómeno devido à sua recusa, como Motherwell (citado em Waldman, 1992, p. 310) notou, de desistir da vida do estúdio ou do café. Esta atitude segundo o autor levou-o a considerar os Cubistas como os primeiros pós-modernistas pois no seu conceito de modernismo existia uma aceitação do mundo real e os seus diversos objetos.

Acrescentando, recorreremos mais uma vez a Cristina Cruzeiro (2014, 82-83) que na sequência da leitura que Helder Gomes faz sobre o *ready-made* como sendo em simultâneo uma obra de arte e um objeto funcional explica que:

[...] a questão central que não apenas o ready-made coloca como também qualquer outro objeto transportado do quotidiano para a condição de obra de arte, ou seja, remeter para o duplo contexto da arte e da realidade comum. Mais, pressupõe que o contexto da arte dê algo objetivamente de si aos objetos da realidade tangível e que os objetos da tangível comum deem objetivamente algo de si ao contexto da arte.

Esta característica, como iremos ver, ganhará uma crescente importância para alguns artistas que desenvolveram trabalhos com materiais descartados.

## Capítulo 2 – Múltiplas apropriações

### 1. material como meio de expressão e a expressão dos objetos.

Como já vimos, Picasso foi o primeiro a utilizar processos que podem ser considerados *upcycling* na elaboração de esculturas. Este servia-se de objetos e materiais que encontrava na rua ou que eram reaproveitados para integrar as suas esculturas, ora utilizando-os como meios de expressão, abordando-os como matéria virgem, ora permitindo que os mesmos contribuíssem para a obra trazendo o seu sentido com eles.

Para além de Picasso, vale a pena referir que o *ready-made*, como evidencia Cristina Cruzeiro (2014, p. 95), apesar de ser seu antecessor, é frequentemente associado ao Dadaísmo. Os artistas deste movimento, segundo a autora, exploraram o potencial destes objetos a partir de mecanismos de descontextualização e de ressemantização ao mesmo tempo “assumindo-os deliberadamente como uma mediação entre o ser humano e o mundo” e expondo-os enquanto “signature humaine du monde” (Barthes citado em Cruzeiro, 2014, p. 95). Como desenvolve a autora, a sua utilização de objetos do quotidiano danificados, gastos, “ridicularizaban la pretensión de un arte al margen de la vida.” (Rancière, citado em Cruzeiro, 2014, p. 95) que “eram acima de tudo testemunho do relacionamento do homem com o mundo e com a vida.”

Para além de Picasso e dos Dadaístas os artistas cujas obras abordaremos de seguida podem ser situados numa subcategoria da escultura Neo-Dadaísta: a *Junk Sculpture*. Esta, segundo Lawrance Alloway (citado em Milman, 2004, p. 4), que introduziu o termo, era uma arte da cidade. A sua fonte segundo o autor, era a obsolescência, o material descartado das cidades, pois recolhiam-no de gavetas, armários, sótãos, caixotes do lixo, sarjetas, lotes de lixo e lixeiras da cidade, chegando assim ao espectador, como pedaços de vida, pedaços do ambiente. Estes como iremos ver a seguir, segundo Anna Dezeuze (2006, p. 55) estavam preocupados com o fluxo, o processo e a performatividade, que segundo a autora se juntaram na noção de experiência.

O primeiro deles selecionado para ser aqui abordado é Mark Di Suvero. O escultor, ao longo da sua carreira artística, utilizou materiais e objetos descartados que por um lado mantinham a sua materialidade, mas que por outro perdiam o seu sentido ao serem utilizados maioritariamente como meio de expressão.



Figura 7- *Tom*, Mark Di Suvero, 1960.  
Desperdícios de madeira, metal, corda e cabo  
de aço. 274.3 x 304.8 x 365.8 cm

Numa das suas primeiras esculturas, *Tom* (Fig. 7), Mark Di Suvero faz uso de elementos de madeira industriais descartados como paletes e barrotes que terá encontrado, dispendo-os numa construção abstrata sem contudo, os alterar plasticamente. Podemos observar nesta como os barrotes de madeira, na parte superior, são montados deixando expostos os elementos que os

ligam ou a maneira como assume a presença das cordas em tensão, utilizando-as, em simultâneo como elemento compositivo e estrutural. Ao fazê-lo, Di Suvero, para além da composição conseguida, revelava as tensões e forças existentes entre os elementos que mantêm a forma da escultura. Como observa Schneckenburger em relação às suas obras em geral, “as linhas de energia nas suas esculturas têm a sua própria tensão fisicamente tangível, equilíbrio e pressão, agarrando e enleando o espaço envolvente” que adicionaram, ao mesmo tempo “um aspeto espacial aos avanços já empreendidos na pintura” (1999, p. 497). Concordando com esta leitura das suas esculturas, Waldman elogia o seu trabalho explicando que “a formidável presença das suas esculturas é impulsionada em parte pela sua escolha de objetos, em parte pela acomodação das propriedades físicas dos materiais, e, finalmente, do impacto do conjunto num todo” (1992, p. 258).

Enquanto o valor plástico das esculturas de Mark Di Suvero residia na força da composição abstrata que conseguia, na maneira como o artista deixava visíveis as forças que mantinham as suas composições unidas ao mesmo tempo que fazia uso das qualidades expressivas dos materiais descartados como os

encontrava, John Chamberlain deixava essas mesmas forças visíveis, mas através da manipulação plástica desses objetos. Segundo Dianne Waldman (1992, p. 262), o escultor, tal como os Expressionistas Abstratos, realizou os seus trabalhos no processo da sua concretização, valorizando a intuição, o acidente, e o acaso. Ao mesmo tempo que abordava o material como matéria virgem e apesar de obliterar muitos dos aspetos da forma original, John Chamberlain não sacrificava completamente a sua identidade. Ao longo da sua carreira, o escultor, utilizou apenas carros adquiridos em sucateiras na elaboração das suas esculturas. A utilização destes na sua obra, com explica a autora na mesma página, devia-se ao seu prazer em ver neles uma ligação com a realidade. Este prazer era manifestado não só na utilização deste material retirado da vida quotidiana, mas também na utilização de processos retirados da mesma, manipulando a forma sem que o objeto original desaparecesse visualmente por completo.



Figura 8- *Nutcracker*, John Chamberlain, 1958. Sucata automóvel pintada. 115.6 x 110.5 x 81.3 cm



Figura 9 - *Play Boys*, John Chamberlain, 1965. Sucata automóvel pintada. 21.9 x 29.5 x 19 cm

Apesar de, ao longo da sua carreira apenas utilizar os restos metálicos de carros adquiridos em sucateiras, John Chamberlain conseguiu manipulá-los reinventando e redescobrimo uma quantidade enorme de soluções plásticas e compositivas que lhe permitiu apresentar uma enorme variedade de formas. Estas características são visíveis, por exemplo, numa das suas primeiras esculturas intitulada *Nutcracker* (Fig. 8) onde podemos observar as marcas deixadas pela utilização de processos que foram outrora exteriores à tradição escultórica como a compressão industrial, a soldadura o corte e a quinagem de maneira a conseguir uma forma compacta que parece fechar-se nela própria. Já em *Playboys* (Fig. 9), por exemplo podemos observar uma modelação mais cuidada e uma composição mais pensada onde o que

parecem ser portas de automóveis, são transformadas em formas ondulantes mais elegantes.



Figura 10- *KIDD EAU*, John Chamberlain, 1991. Sucata automóvel pintada. 254 bx 116.2 bx 120.7 cm



Figura 11- *Murous, Moto, Maestro*, John Chamberlain, 1991. Sucata automóvel pintada. 182.9 x 99 x 134.6 cm



Figura 12- *Karankauas Falls*, John Chamberlain, 2003. Sucata automóvel pintada. 231.1 x 236.2 x 76.2 cm

Por sua vez estas apoiam-se em portas amolgadas que tocam o chão apenas nas suas pontas, conseguindo assim atribuir algo de subtil e leve, a um material tão frio, duro e pesado como o aço. Em *Kidd EAU* (Fig. 10) ou em *Murous Moto, Maestro* (Fig. 11) podemos observar uma maior verticalidade que enfatiza uma quinagem repetitiva. Esta junção, num primeiro olhar, remete para algo orgânico, mas que se desvanece num segundo olhar, que desvende o material industrial e as marcas deixadas no processo da sua realização. Em *Karankawas Falls* (Fig. 12), por sua vez, o escultor, corta a chapa em fitas e calandra-as inúmeras vezes de forma a, ao que parece, uni-las entrelaçando-as em direções semelhantes. Isto resulta num serpentear que lhe confere um movimento aparente apesar da sua forma compacta geral remeter para o bloco.

Não mudando radicalmente a sua linguagem até ao fim da carreira, Chamberlain continua a explorar carroçarias de carros obsoletos, deixando por vezes o gesto pictórico bastante evidente, como em *Dancing in The Dark #63* (Fig. 13) e conseguindo conferir-lhes uma escala monumental como podemos observar em *Glossalia Adagio* (Fig. 14). Com abordagens como estas o escultor consegue criar composições cada vez mais dinâmicas que demonstram as possibilidades

da utilização de objetos produzidos industrialmente considerados inúteis anteriormente.



Figura 13- *Dancing in the Dark # 63*, John Chamberlain, 1983. Sucata automóvel pintada. 33 x 22.9 x 20.3 cm



Figura 14- *Glossalia Adagio*, John Chamberlain, 1984. Sucata automóvel pintada. 210.8 x 221 x 315 cm

Robert Rauschenberg tal como Chamberlain “fundiu o gesto pictórico com o ready-made alterado” (Waldman, 1992, p. 250). Diametralmente oposto ao seu compatriota que utilizava apenas o carro, Rauschenberg serve-se de quase todo o tipo de objetos, vendo tudo segundo Lucie-Smith (1987, p. 193), tal como o



Figura 15- *Monogram*, Robert Rauschenberg, 1955-59. Diversos objetos descartados. 106.7 x 160.7 x 163.8 cm.



Figura 16- *Odalisca*, Robert Rauschenberg, 1955-58. Diversos objetos descartados. 210.8 x 64.1 x 63.8 cm

Zen, como tendo um potencial valor igual. Segundo Anna Dezeuze (2006, p.56) este opunha-se claramente tanto ao formalismo 'encenado' do Expressionismo Abstrato, como às assemblages estáticas referindo-se provavelmente aos *Nouveaux Réalistes*. Esta confluência de materiais descartados, pode ser observada em *Monogram* (Fig. 15) e *Odalisca* (Fig. 16) duas das suas esculturas mais conhecidas que fazem parte de um grupo de obras a que chamou *Combines*. Estas utilizavam tal como já observámos em Copo de Absinto de Picasso, como explica Mary Lynn Kotz (1990, p. 85), "materiais que tinham uma história ou significado e utilização, por si próprios". A denominação dada pelo artista teria sido escolhida, como denota a autora na mesma página, porque "combinavam elementos tanto de pintura como de escultura, mas não eram nenhum deles" e "tal como os mobiles de Calder e os readymades de Duchamp, as *Combines* eram um novo conceito na arte." Consideraremos aqui *Monogram* e *Odalisca* como esculturas uma vez que apesar da presença das pinceladas de tinta existentes, são de todas as suas *combines* as que apresentam mais vincadamente características tridimensionais, uma ênfase na forma dos objetos e uma modelação do espaço próprias da escultura. Em *Monogram*, o plano do quadro parece ao mesmo tempo delimitar o espaço e servir como plinto para os restantes elementos. Em cima deste encontramos uma cabra Angora empalhada e pintada no focinho que surge de um pneu de automóvel. *Odalisca*, por sua vez, serve-se de restos de ripas de madeira descartadas para completar um plinto que eleva algo tão trivial como uma galinha empalhada. Nestas, podemos observar um interesse pela elevação do quotidiano através da composição e construção de objetos descartados e encontrados por Rauschenberg nas ruas da cidade. Esta atitude, como Leonardo Sousa (2020, p. 44) explica, procura dar a sensação de que os materiais dispersos, depois de juntos parecessem naturalmente coerentes. As suas obras à semelhança dos *Nouveaux Réalistes*, segundo o autor (2020, p. 48), podem ser compreendidas como "objetos epistemológicos de uma sociedade que fazem um relato parcial dos objetos que a compõem". Esta visão é válida uma vez que segundo John Cage o assunto destas não é outro senão aquele "que esteja numa página de um jornal. Cada coisa que está lá é um assunto" (citado em Kotz, 1990, p. 90).



Figura 17- *Mercury Zero Summer Glut*, Robert Rauschenberg, 1987. Objetos metálicos descartados.

Mais tarde Rauschenberg realiza projetos feitos com materiais encontrados ou adquiridos em viagens e cujas formas segundo Joan Young (Hopps & Davidson, 1997, p. 392) apresentavam impressões simples evocativas de lugares para onde o artista viajava. Numa das suas viagens realizou um conjunto de trabalhos intitulado *Glut Series*. Nestes Robert Rauschenberg realizou uma série de esculturas autoportantes e relevos abstratos cujo título se inspirou numa crise económica causada

pelo excesso de petróleo (oil glut) que ocorreu nos anos 80. Na primeira fase desta série Rauschenberg fez uso de sucata que ia encontrado como sinais de bombas de abastecimento, partes e restos de materiais e objetos industriais deterioradas como partes automóveis que terão sido descartadas após a crise de petróleo em Houston. Estas esculturas, eram manipuladas plasticamente a um nível consideravelmente residual onde o significado que os materiais traziam para a obra se sobrepunha à expressão do artista e conseqüentemente à sua manipulação. Em *Mercury Zero Summer Glut* (Fig. 17), por exemplo, podemos observar pouca, se alguma manipulação plástica por parte de Rauschenberg. Nestas, as características originais do material, as marcas do tempo são deixadas intactas e as palavras existentes nos fragmentos dos objetos são transcritos para o título.

Em *Venetian Series*, o artista apresenta-nos uma série de relevos e esculturas autoportantes desta vez inspiradas pela sua visita à cidade italiana e onde a composição dos elementos se alia por vezes com o seu significado. Em *Sor Aqua* (Fig. 18), por exemplo, são bem perceptíveis as referências à cidade que é construída sobre a Lagoa de Veneza na confluência das bocas do rio Po e Piave bem como à sua, apesar de grandiosa e elegante, deteriorada arquitetura. Esta é constituída por uma banheira cheia de água onde boia um jarro preso a uma corda que o liga a um conjunto de chapas metálicas amolgadas à volta de um barrote de madeira pendurado por duas cordas ancoradas no teto. O artista realizou ainda as *Early Egyptian Series* (Fig. 19) que, segundo a Rauschenberg

Foundation (n.d. b), consistem principalmente em esculturas feitas com caixas de cartão revestidas por cola e areia procurando remeter para as pesadas pedras utilizadas para construir os monumentos egípcios. Estas eram pintadas com tinta acrílica néon que quando disposta perto de uma parede branca dava a sensação de que as obras eram envoltas numa aura luminosa.



Figura 18- *Sor Aqua*, Robert Rauschenberg. 1973. Banheira com água, madeira, metal encontrado, corda, e jarro de vidro. 305.5 x 305 x 86 cm



Figura 19- *Untitled (Early Egyptian)*, Robert Rauschenberg. 1973. Caixotes de cartão, madeira, tecido e cinto descartados, areia, acrílico. 137.8 x 88.9 x 198.1 cm.



Figura 20- *Moteur*, César Baldachini, 1954-55. Sucata soldada. 25 x 39 x 16 cm.

Outro escultor que fez uso de materiais e objetos descartados foi César Baldachini. *Moteur* (Fig. 20), uma das suas primeiras esculturas, ao que parece sugerir o título, representa um motor. Neste caso a utilização de restos metálicos sobrepõe-se à ideia do objeto que está a ser representado. O facto de se referir a uma parte tão importante do carro, um símbolo do progresso e das conquistas da ciência e da indústria recorrendo e remetendo para sucata de forma tão explícita, concordando com Cristina Cruzeiro (2014, p. 94), parece dotá-lo de uma carga negativa que torna difícil não o interpretar

como uma crítica à sociedade de consumo, movida pela ideia de progresso do qual o carro é um símbolo.

Noutra fase do seu trabalho, César desenvolve esculturas a partir de objetos descartados cuja forma parece não fazer referência a nada em particular senão ao resultado real de um processo industrial e onde, segundo Schneckenburger (1999, p. 520), o trabalho do artista desaparece por completo, e com ele, acrescentamos, a expressão imposta sobre o material. Nesta série



de obras que apelidou de *Compressions* (Fig. 21), o escultor recorreu a uma prensa que fazia parte de um processo industrial de processamento de

Figura 21- *Compression*, César Baldachini, 1960. Raladores de inox descartados. 31 x 25.5 x 23 cm

resíduos para transformar objetos metálicos obsoletos em monólitos extremamente compactos. O que torna estes monólitos em obras de arte é a decisão de colocá-los numa galeria por parte do artista, sem qualquer trabalho plástico adicional seu, tal como aconteceu nos *ready-mades* de Duchamp. Mas ao trazê-los para a galeria, contrariamente a Duchamp que procurava a ressignificação do objeto, César recorre à sua descontextualização e preserva a sua identidade real mesmo que esta tenha sido transferida diretamente da realidade extra-artística. Isto possibilitava a superação da sua condição banal e insignificante (Restany citado em Cruzeiro, 2014, p. 93) através da escolha, permitindo afirmar sobretudo a sua presença e valor na sociedade capitalista e não a presença e valorização do objeto na arte (Cruzeiro, 2014, p. 93).

Podemos encontrar nas esculturas de Arman uma abordagem próxima à de César. Nas suas obras também é possível identificar a passagem de um aspeto da realidade para a obra de arte, ou seja a sua descontextualização, mas desta vez manifestada através da sua acumulação. Neste caso, o escultor ter-se-ia apropriado destes objetos atendendo à quantidade de itens repetidos, provavelmente adquiridos em segunda mão. As suas primeiras obras, são descritas por Causey (1998, 93) como sendo maioritariamente objetos domésticos recolhidos e expostos em recipientes transparentes. Fazendo com que houvesse o suficiente para que a forma do todo predominasse sobre o exemplo único, mas não dominasse completamente a singularidade da forma.



Figura 22- *Fetichismo a Clous II*, Arman, 1963. Revolvers descartados soldados. 55 x 3 x 29cm.

Na escultura *Fetichismo a Clous II* (Fig. 22), por exemplo, é possível observar este jogo, sem a presença de um recipiente. Nesta, Arman acumula os elementos de forma a que, no seu conjunto seja criada uma forma amorfa e estranha que nos faz observar mais atentamente os elementos individuais. Aqui como denota Cruzeiro (2014, p. 93), o artista procura “intensificar as qualidades do objeto a partir da sua exposição acumulativa”. Neste sentido, dá-se uma recontextualização não de um, mas vários objetos. A utilização de mais que um exemplar permitia a intensificação, não só das suas qualidades plásticas, mas também de um aspeto da realidade extra-artística. Nas palavras do artista “[...] mil metro quadrado de azul é mais azul que um metro quadrado de azul, então eu digo que mil

conta-gotas são mais conta-gotas que um único conta-gotas.” (Arman, cit. por Semin, 2007, p.159). As intensificações da expressividade do ‘real sociológico’ como lhe chamou Pierre Restany (citado em Cruzeiro, 2014, p. 93) através da acumulação, deu-se de várias maneiras nas esculturas de Arman.

Por vezes era feita através do empilhamento mais caótico, como acontece em *Le Poids de la Conscience* (Fig. 23) ou seguindo uma estrutura pré-definida como podemos verificar na sua série *Accumulation Renault* (Fig. 24-28).



Figura 23- *Le Poids De La Conscience*, Arman. 1962. Ferros de engomar descartados. 82 x 46 x 34 cm.



Figura 24- *Accumulation Renault n° 111*, Arman. 1967. Partes de carros descartadas. 13 x 45 x 45cm

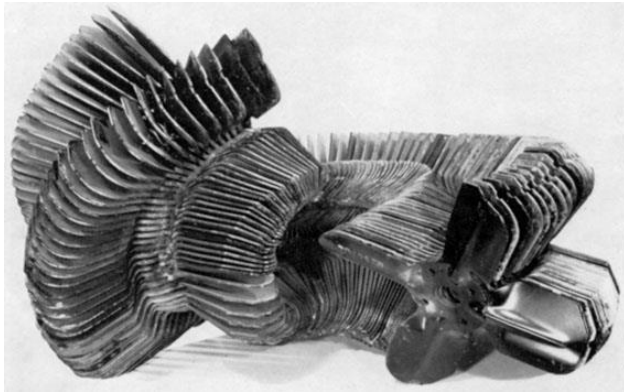


Figura 25- *Accumulation Renault nº 143*, Arman. 1968. Ventoinhas de radiador descartadas. 41 x 62 x 52 cm.



Figura 26- *Accumulation Renault nº 103*, Arman. 1967. Para choques de carros descartados. 125 x 160 x 175 cm.



Figura 27- *Accumulation Renault nº 106*, Arman. 1967. Campôns de 4L descartados. 110 x 120 x 225 cm.

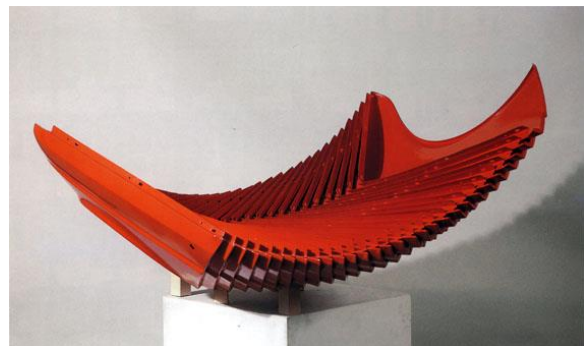


Figura 28- *Accumulation Renault nº 104*, Arman. 1967. Para choques descartados. 80 x 170 x 115 cm

Noutra faceta do seu trabalho, utilizou outros materiais e meios que não os próprios objetos descartados, de forma mais evidente, para mantê-los unidos. Isto é observável na sua imponente escultura *Divionis Mechanica Fossilia* (Fig. 29) onde utiliza cimento para manter de pé um monólito de rodas mecânicas ou em *Les Boulons* (Fig. 30) onde, em vez de cimento, utiliza resina cristal, e ainda na utilização de recipientes como em *Pour S'en Sortir* (Fig. 31).



Figura 29- *Divionis Mechanica Fossilia*, Arman. 1974. Partes mecânicas de carros descartadas e betão. 600 x 180 x 180cm



Figura 30- *Les Boulons*, Arman. 1963. Parafusos descartados e verniz cristal. 700 x 300 x 100 cm



Figura 31- *Pour S'en Sortir*, Arman. 1961. Membros de bonecos descartados, aço e vidro. 34 x 24 x 10 cm

Recuperando Cristina Cruzeiro, no caso de Arman, pode-se dizer que existia de facto uma crítica à sociedade de consumo, mas de maneira diferente da de César. De formas diferentes estes artistas afunilaram os seus interesses em coisas que se tocavam num ponto. Por um lado, César focava-se em temas e processos industriais que relembravam o tratamento do excesso da sociedade de consumo. Por outro lado, Arman parecia focar-se na quantidade aparentemente excessiva de produtos que eram produzidos e comercializados, podendo servir-se deles como matéria-prima para a elaboração de esculturas com vários objetos iguais. Nesta linha de análise faz sentido olhar para algumas obras suas em particular.



Figura 32- *Colere*, Arman. 1962. Máquina de escrever descartada. 125 x 45 x 45cm



Figura 33- *Prie-Dieu*, Arman. 1964. Cadeira descartada queimada. 104 x 63 x 63 cm



Figura 34- *Petits Déchets Bourgeois*, Arman. 1959. Lixo doméstico e caixa de vidro. 60 x 40 x 10 cm

As suas *Coléres* (Fig. 32), demonstram vividamente algo para além da simples crítica e o evidenciar da realidade sociológica do objeto antes da sua exposição acumulativa. Aqui, o objeto é manipulado pelo artista, destruído, sem que a realidade sociológica do objeto se perca. Na verdade, ele forja a sua realidade sociológica uma vez que lhe confere a sua nova forma através de uma reação, uma ação sua que não é evidentemente baseada na apreciação estética, mas sim numa visão extra-artística em relação ao objeto. Num deles *Prie-Dieu* (Fig. 33), esta destruição dá-se por via do fogo. Neste, o facto de Arman, por um lado apropriar-se de uma cadeira que não é propriamente um simples banco de camponês e por outro lado parar as chamas que o consumiram antes destas obliterarem a sua identidade, não deixa de ser sugestiva. Leva-nos a interpretá-la, mais uma vez, como um ato de repúdio em relação aos sistemas que permitiram a sua existência. Pormenores presentes na sua obra como este e outros evidentes no título, como podemos verificar por exemplo nas suas esculturas *Petits Déchets Bourgeois* (Fig. 34) e *Fetichisme à Clous II* (Fig. 22), confirmam esta visão. Estes trabalhos, tal como defende Cristina Cruzeiro (2014, p. 90) refletiam sobre a condição do objeto como mercadoria. Como explica a autora:

Foi Karl Marx, em 'O Capital', quem primeiro afirmou que o mundo mercantil convertia os produtos do trabalho humano em mercadorias. Determinado produto deixava de ter um valor associado ao valor da matéria de que era feito e da força de trabalho despendida para o fazer para passar a ter um valor social. Era, portanto, o valor social o responsável pela transformação do produto em mercadoria. Ora, segundo Marx, o produto transformado em mercadoria adquiria um carácter 'místico', ao qual chamou fetiche. O fetiche, que em tradução direta significa feitiço, impõe-se porque o produto convertido em mercadoria deixa de ter um valor de uso – que seria mensurável, para ter um valor simbólico – imensurável e definido pelas relações sociais que se estabelecem com ele. Quando o produto nos chega sob a forma de mercadoria as propriedades sociais que lhe são atribuídas surgem como se fizessem parte das características intrínsecas do objeto e muito embora sejam distintas das suas características objetivas e materiais acabam por ser confundidas com elas na atribuição de valor.

Sabendo isto, podemos interpretar a abordagem à escultura por parte de Arman de duas maneiras. Uma que Schneckeburger (1999, p. 519) classifica como uma “reavaliação positiva do objeto” em que, como vimos, a sua acumulação pretendia a multiplicação dos mesmos e que resultava na evidenciação e potenciação das suas características estéticas. A outra, podemos classificar como uma reavaliação negativa do objeto e que resulta aparentemente da consciencialização do escultor da realidade extra-artística.

Outro artista relevante a introduzir nesta altura é Gordon Matta-Clark. O artista, foi mais conhecido pelas suas “Building Cuts”, trabalhos que se apropriavam de casas prestes a serem demolidas e que eram posteriormente transformadas em esculturas efémeras. Consideramos esta abordagem à escultura, por ser efémera, como não utilizadora de processos que se enquadrem no conceito de upcycling. Esta posição prende-se com o facto de, apesar das alterações artísticas que eram feitas às casas devolutas, estas seguiam o seu caminho para os aterros sem que o seu valor artístico acrescentasse qualquer valor, quer à casa, quer aos detritos resultantes do processo de demolição. Apesar disto,

Gordon Matta-Clark chegou a realizar *Sauna Cut* (Fig. 35), *Bingo* (Fig. 36) e *Bronx Floor* (Fig. 37), esculturas expostas em galeria para a elaboração das quais se serviu de processos que podem ser considerados como upcycling.



Figura 35- *Sauna Cut*, Gordon Matta Clark. 1971. Fragmento de um edifício: madeira, vidro, metal, material isolante. 96,5 x 203 x 30,5 cm



Figura 36- *Bingo*, Gordon Matta Clark. 1974. Fragmentos de edifícios: madeira pintada, metal, gesso e vidro, três secções. 175.3 x 779.8 x 25.4 cm



Figura 37- *Bronx Floor*, Gordon Matta Clark. 1972-73. Fragmento de edifício: madeira e linóleo. 106.7 x 110.2 x 28.9 cm

Tal como acontecia com os *Nouveau Réalistes*, estas chegavam à galeria como pedaços da realidade extra-artística. Mas enquanto os artistas franceses transpunham os objetos descartados para o mundo artístico, muitas vezes através da acumulação de vários objetos, o artista americano fazia-o trazendo fragmentos das casas recortadas pelo próprio e os seus ajudantes antes de serem demolidas. Estas, apesar de serem trazidas para a galeria de forma diferente dos seus antecessores, tal como acontecia com os *Nouveau Réalistes*, chegavam ao observador como recortes da realidade, trazendo consequentemente a sua identidade extra-artística com eles. Cortar neste caso, como explica João Ribas citando o artista (Ribas & Sardo, 2017, p. 15), “funciona como um poderoso dispositivo de desenho capaz de redefinir situações espaciais e componentes estruturais” com todas as conotações psicológicas, metafóricas e preceptivas que isso possa trazer. Estas redefinições permitem dar a ver ao observador o interior quer das casas, algo que é impossível de lhe chegar a menos que tenha sido convidado a entrar nela antes de ser demolida, quer do interior das paredes que é impossível de ter sido visto desta maneira por qualquer pessoa que tenha interagido com a casa, seja por aqueles que a construíram, seja aqueles que nela habitaram.

Outro escultor que fez uso de objetos descartados foi Jean Tinguely. Estes eram recuperados, pelo artista ou pelos seus ajudantes, tanto das ruas como de sucateiras e eram manipulados de forma diferente do que encontramos nas esculturas de Arman ou César. Isto verifica-se de maneira tão evidente que apesar de Pierre Restany o considerar um artista pertencente ao *Nouveau Réalisme*, o próprio artista não se via como uma parte do movimento (Violand-Hobi & Heidi, 1995, p. 43). É provável que a sua posição esteja relacionada com um aspeto bastante evidente nas obras de outros artistas do movimento como Arman e Spoerri bem como nas *Compressions* de César, que segundo Causey (1998, p. 89) demonstravam estar mais “preocupados com a retenção, como se o motivo principal fosse o medo da perda”. No caso de Tinguely a utilização de materiais descartados ia, na maioria das vezes, em sentido diametralmente oposto. Enquanto Arman acumulava, Spoerri preservava e César comprimia os seus objetos, as esculturas de Tinguely eram materializadas tendo o movimento e frequentemente o som como pontos fulcrais. No seu trabalho, no entanto, podemos identificar algo que partilhava com o resto do grupo, aquilo a que Pierre Restany denominara de “l'autonomie expressive du reel sociologique” (citado em Cruzeiro, 2014, 93). Esta era conseguida por meio da passagem a obra de arte de objetos utilizados previamente pela sociedade” e que por isso “carregavam consigo toda a memória da sua utilização prévia e que por várias razões tinham sido danificados, deteriorados ou abandonados” (Cruzeiro, 2014, p. 93). No seu trabalho, a autonomia do real sociológico era conseguida através do aproveitamento das características dos objetos recolhidos. Este poderia ser conseguido atendendo a dois tipos de propriedades intrínsecas dos objetos: as propriedades materiais que eram exploradas de forma a conferir expressão sonora e as propriedades formais que tinham em vista as capacidades expressivas resultantes da sua forma ou do movimento que era conseguido. Neste caso, o que o artista Suíço fez ao abordar o objeto descartado desta forma foi, tal como acontecia nalgumas obras de Picasso, por vezes, utilizá-lo como matéria virgem sem atender à sua história. Noutras vezes abordou-o tal como vimos pontualmente em esculturas de Arman como forjador da sua realidade sociológica.

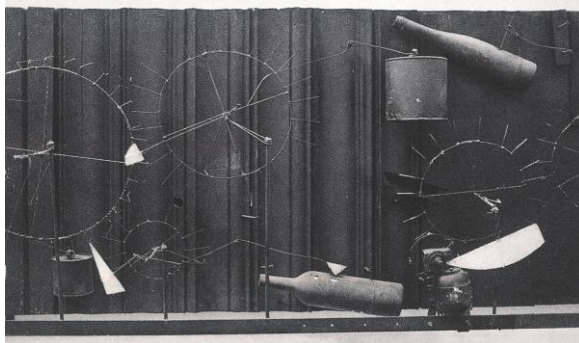


Figura 38- *Relief Méta-mécanique Sonore I*, Jean Tinguely. 1951. Diversos objetos descartados. ? x ? x? cm

A primeira vez que Jean Tinguely utilizou objetos industriais retirados do lixo foi no seu *Relief Méta-mécanique Sonore I* (Fig. 38), um relevo onde, segundo Heidi Violand-Hobi (1995, p. 24-25), algum tipo de som em conjunto com movimento desempenhavam um papel integral nas suas esculturas. Este era constituído por pequenos martelos metálicos que atingiam, em intervalos irregulares, objetos comuns retirados do lixo: vidros, garrafas e latas de atum e sardinha. Mais tarde em 1960, apresenta no MoMA *Homage a New York* (Fig. 39). Esta escultura, quando terminada, consistia, como descreveu Violand-Hobi (1995, p. 36), numa estrutura composta por uma série de objetos descartados entre os quais estavam “cerca de 80 rodas de bicicletas, triciclos e carroças; uma banheira; um piano e uma segunda máquina de desenho; um grande sino e uma buzina; um

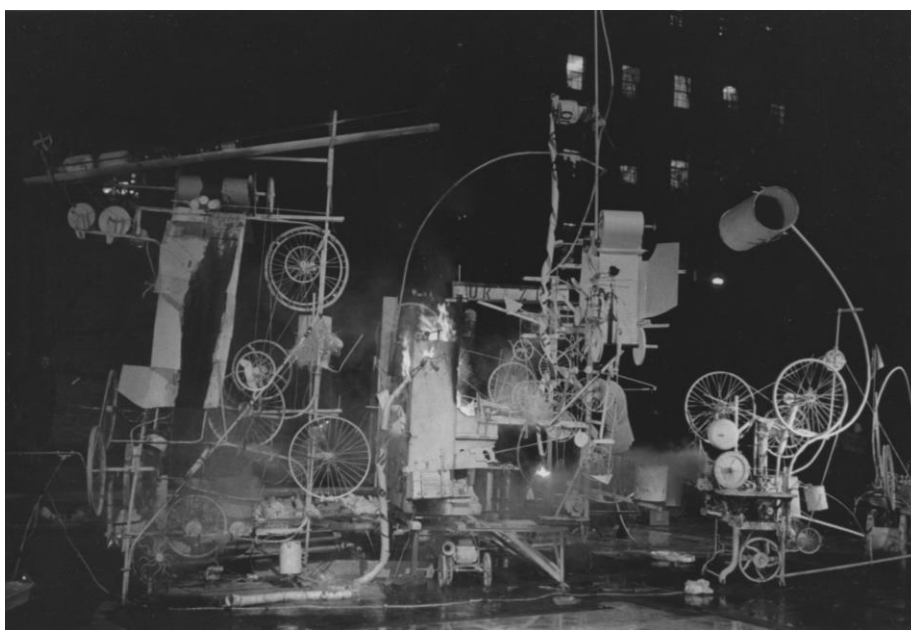


Figura 39- *Homage a New York*, Jean Tinguely. 1960. Diversos objetos descartados. 701,04 X 822,96 cm

carrinho de criança; um pedaço da bandeira americana; muitas garrafas, algumas contendo produtos químicos mal cheirosos e fumegantes; um extintor; um balão de ensaio meteorológico; e um rádio, latas de óleo, martelos, serras e outras coisa, acionadas por 15 motores.”

A enorme quantidade de objetos descartados, a complexidade e forma caótica como operava esta escultura segundo Violand-Hobi (1995, p. 38), teria como intenção recriar as condições de confusão e caos da cidade de Nova York. Apesar de estarmos de acordo com esta leitura, o fim autodestrutivo que o escultor terá idealizado leva-nos a desenvolver outras interpretações. Esta característica, tal como muito do trabalho de Tinguely onde a máquina se autodestrói fruto de um crescendo do seu próprio descontrolo, confere-lhe uma identidade profética que sugere uma sentença final e anuncia uma morte da máquina, que não deixa de ser fundamental para a sociedade moderna onde o progresso impera. Neste sentido esta escultura já seria uma espécie de híbrido entre alguma da *Junk Sculpture* que encerrava nas suas formas, numa atitude mais positiva, que procurava captar o dinamismo e a energia da cidade e o *Nouveau Réalisme* que como já vimos pareciam estar mais interessados numa linguagem mais negativa e entrópica que segundo Anna Dezeuze (2006, 54-55) apontava para o *memento mori*. Após esta passagem pelos Estados Unidos e o contacto com a obra de diversos artistas da *Junk Sculpture* “a máquina e as suas partes móveis, nas quais todo o tipo de lixo era fixado, tornar-se-ia o meio básico do trabalho de Tinguely.” (Violand-Hobi, 1995, p. 40)

Outra escultura sua denominada *Les Chiottes* ou *John* (Fig. 40) consistia numa latrina partida sobre uma caixa de madeira com um motor. Esta, como defende Violand-Hobi (1995, p. 42) seria uma resposta ao famoso urinol de Duchamp, que segundo a autora, ao contrário da peça de fábrica imaculada utilizada por Duchamp, foi claramente usada e por isso claramente impossível de ser julgada pelas suas qualidades estéticas. Esta escolha, como desenvolve, demonstra o desinteresse de Tinguely em negar a beleza da arte ou substituir o bom gosto pela indiferença como fez Duchamp mas sim declarar a própria vida como arte,

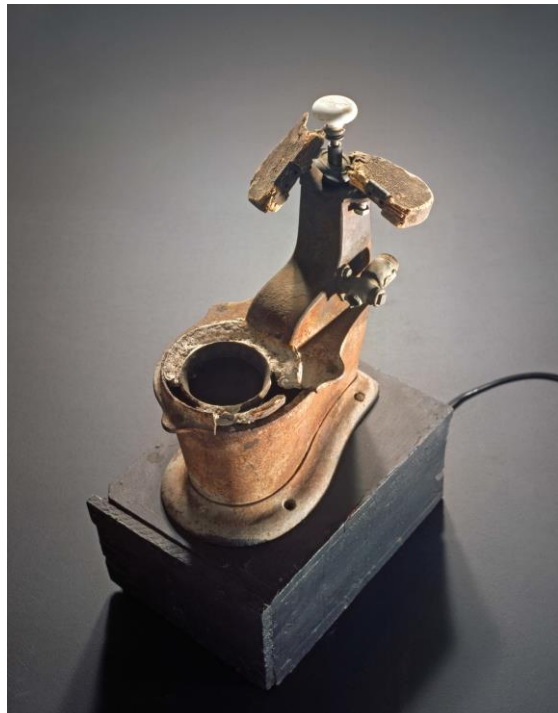


Figura 40- *Les Chiottes*, Jean Tinguely. 1960. Base da sanita em ferro fundido e fragmentos de assento em madeira sobre caixa de madeira, motor elétrico. 69 x 43 x 29 cm

representada pela latrina usada e descartada no seu nível mais básico e sociológico. A sua elevação poética segundo Violand-Hobi, é aqui feita através da adição de um motor e um par de mecanismos de ruído. Neste caso podemos considerar *Les Chiottes* como uma obra pertencente ao *Nouveau Réalisme* uma vez que um objeto previamente utilizado é transferido diretamente da realidade em que a única intervenção que é feita reside na forma como é incorporado no plinto que alberga o motor que a faz girar. Esta transferência quase literal da realidade, dá espaço para que a identidade do objeto prevaleça possibilitando assim a elevação da autonomia do real sociológico de que Restany falava.

Apesar da distanciação em relação a Duchamp demonstrada pela utilização de uma latrina descartada, assim como acontecia com outros artistas europeus vanguardistas, Tinguely enquanto acolhia o mundo real nas suas obras mantinha uma atitude crítica e irónica em relação a este. Como denota Violand-Hobi (1995, p. 48), “Tinguely empunhava o humor não só como um neutralizador de questões estéticas, mas também como um instrumento de crítica positiva.” Exemplo disso foi uma das suas primeiras *Balubas* (Fig. 41).



Estas, tal como já acontecia em *Homage to New York*, dependiam da

Figura 41- *Baluba*, Jean Tinguely. 1962. Mola, varetas metálicas, fio, penas, plástico, madeira, motor eléctrico, base original pintada a laranja. 162 x 70 x 70

articulação expressiva e absurda entre forma movimento e som. Como nos conta Violand-Hobi (1995, p. 51), os objetos descartados que Tinguely juntou para fazer parte da peça, ganhavam um carácter expressivo e abstrato quer a nível da forma, da cor ou do som através do movimento. Estes em conjugação com outros elementos como penas e brinquedos, permitiam uma analogia com danças tribais. Segundo a autora, as *Balubas* na sua movimentação desorganizada, apresentavam-se ao espectador de forma absurda. A utilização do *non sense* característico do Dadaísmo, serviria aqui, segundo Violand-Hobi (1995, p. 51) para fazer troça do colonialismo. Esta afirmação por parte da autora, tem a ver com o facto de, segundo ela, *Balubas* ser referente a uma tribo Bantu liderada por Patrice Lumumba na guerra do Congo em 1960.

Outra escultura construída com restos de objetos descartados de forma a troçar de algum aspeto da realidade extra-escultórica, recorrendo ao *non sense*, foi *Rotozaza III*. Disposta numa vitrine de uma loja, foi concebida para destruir aproximadamente 10 pratos por minuto com o seu martelo. Depois de algum tempo a destruir pratos de cozinha normais, Tinguely conseguiu finalmente adquirir doze mil pratos de coleção apenas acessíveis a uma burguesia com maior poder de compra e que acabaram por ser consumidos pela escultura

(Violand-Hobi & Heidi, 1995, p. 70). Esta destruição absurda apontava claramente para um consumo absurdo que atingia diferentes franjas da sociedade.

Uma escultura sua especialmente feliz na sua integração e fusão com a cultura local foi *Klamauk* (Fig. 42). Montado de forma a cobrir quase por inteiro um trator, transformando-o num objeto festivo, este “relevo sobre rodas” como lhe chamou Violand-Hobi (1995, p. 93), ativava através do seu movimento, um complexo conjunto de martelos e varões que atingiam sinos, uma variedade de pratos e barris de petróleo, libertando em simultâneo vapores, fumos e sons. Este, segundo Violand-Hobi, foi especialmente bem aceite em Solothurn pelas pessoas que o associaram ao Carnaval local. Como não podia deixar de ser, este, chegou ainda a troçar da velocidade dos carros de corrida ao participar do início ao fim numa corrida automóvel que decorreu em Côte St. Ursanne-Les Rangiers (Violand-Hobi, 1995, p. 93).

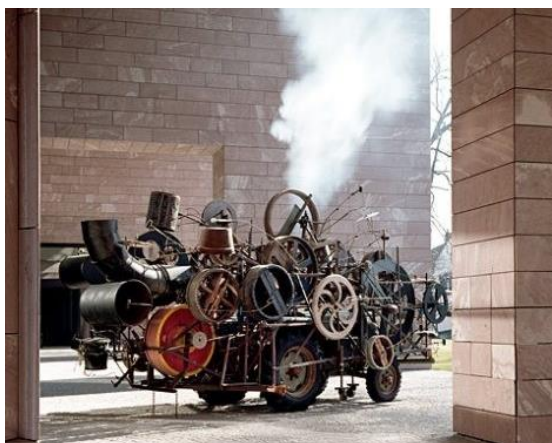


Figura 42- *Klamauk*, Jean Tinguely. 1979. Trator e diversos objetos descartados. 315 x 660 x 315 cm

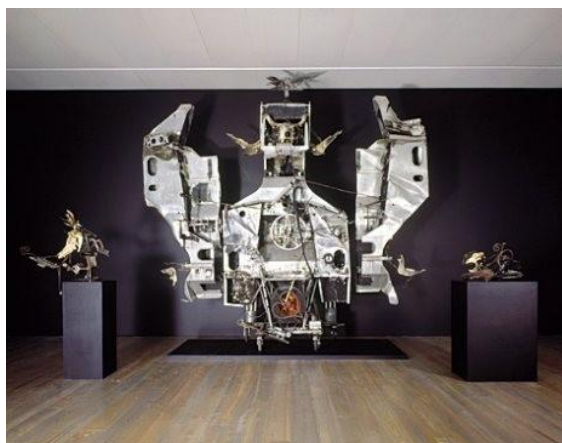


Figura 43 - *Lola T. 180 – Memorial for Joakim B.*, Jean Tinguely. 1988. 2 chassis Lola acidentados, caveiras, ferro-velho, motor elétrico. 350 x 500 x 180 cm

Outra escultura sua intitulada *Lola T. 180 – Memorial for Joakim B* (Fig. 43), foi feita para homenagear o seu amigo e piloto de corridas Joakim Bonnier. Esta parecia sintetizar duas linhas de trabalho que o escultor tinha vindo a desenvolver. Uma delas compreendia esculturas que incorporavam caveiras animais integradas em composições feitas com sucata que remetiam para paráfrases formais de meios simbólicos da arte religiosa, como a estrutura tripartida dos altares típica do cristianismo (Violand-Hobi & Heidi, 1995, p. 116). A outra fazia uso de sucata de automóveis de corrida dispondo-os de forma a

representar como descreveu Violand-Hobi “o momento do acidente, uma fração de segundo depois do carro explodir em inúmeras partes” (1995, p, 130). Esta escultura em particular, segundo a autora foi feita com as partes que restaram do Fórmula 1 após o acidente e que ficaram armazenadas no seu atelier durante anos (Violand-Hobi, 1995, p. 134). Quando concluída, era composta por um tríptico central. Este estaria apoiado num carrinho feito com tubos metálicos pelo artista e por duas esculturas cinéticas laterais em cima de plintos pretos. A peça central do tríptico teria sido feita com a parte da frente dos restos do Fórmula 1 disposta na vertical. Na sua parte superior encontramos um crânio com cornos disposto frontalmente, enquanto as suas mandíbulas foram cortadas ao meio e dispostas, uma de cada lado, viradas para fora. Continha ainda duas rodas agarradas a um motor que por sua vez se ligava às laterais do tríptico feitas de partes simétricas dos destroços do mesmo automóvel. As duas esculturas laterais serviam-se de sucata e mais caveiras de outros animais. No seu conjunto a escultura, quando acionada, movimentava-se e ao mesmo tempo que libertava um rangido fazia girar as rodas centrais, aproxima e afasta lentamente as partes laterais do tríptico conferindo movimento às esculturas laterais que pareciam dar vida às caveiras contidas nelas. Este aparato acionado num ambiente escuro ganhava uma teatralidade e expressão macabra que causava certamente grande impacto no espectador.

Mais a norte da Europa, alguns dos chamados Young British Artists (YBA) também utilizaram materiais e objetos descartados da sociedade de consumo. Tal como acontecia com Picasso, estes permitiam por vezes uma coexistência entre os significados que traziam consigo da realidade extra-artística e os novos significados que lhes atribuíam. As primeiras esculturas de dois deles, Tony Cragg e Bill Woodrow, tal como na escultura de Arman, davam ênfase ao arranjo em vez da manipulação plástica dos objetos e materiais empregues. Apesar



Figura 44- *Stack*, Tony Cragg, 1973. Diversos materiais. 106.7 x 160.7 x 163.8 cm

das primeiras esculturas de ambos parecerem ter sido influenciadas por Mark Di Suvero, os trabalhos de Tony Cragg teriam “derivado da de-construção dos anos 70: uma escultura anti-ilusionista, não hierárquica e preocupada com o local” (Biggs et. al, 1983, p.14-15), mais especificamente o minimalismo. As suas *Stacks* (Fig. 44), por exemplo, fazem parte de um primeiro grupo de esculturas de grandes dimensões onde o artista utiliza uma grande quantidade de restos de objetos manufaturados descartados sem os manipular. Nestas, o que Tony Cragg parece conseguir, assim como Mark Di Suvero, é dar destaque aos materiais e objetos empregues, à forma final conseguida e às forças que mantêm a sua forma. Esta última é dada pelo empilhamento dos elementos de maneira a conseguir paralelepípedos extremamente bem definidos, uma forma que terá sido escolhida propositadamente. À semelhança dos minimalistas, a preferência pelo paralelepípedo encerra uma atitude de rejeição do conteúdo que seria dado por uma forma que representa outras formas e que fariam, por isso, referência a outras coisas que não ela mesma. Esta rejeição do conteúdo procurava segundo Schneckenburger (1999, p. 525) uma experiência estética que residia na relação entre o observador e o objeto que ia para além do visual. Esta seria conseguida quer através do facto de utilizar materiais pouco usuais no círculo artístico, quer através da forma como estes são utilizados, que neste caso são empregues pelo escultor inglês não os acumulando como fazia Arman mas empilhando-os. Esta aparentemente pequena diferença, depende de uma negociação com a gravidade e não do recurso a técnicas de construção como a soldadura e materiais agregadores como o cimento que podemos ver em algumas esculturas do artista francês. Aqui, à semelhança de Mark di Suvero, existe, não uma procura por dar ênfase a uma força fundamental da física, mas um interesse por conseguir a fruição estética que resulta da consciencialização desta por parte do observador. Isto acontece no momento em que a identifica no jogo de equilíbrios, visível através do empilhamento dos diferentes elementos. Por outro lado, a presença simultânea de “l'autonomie expressive du reel sociologique” (Restany citado em Cruzeiro, 2014, 93) através dos objetos descartados utilizados, e da forma do paralelepípedo parecem dar forma a uma maneira de entender a realidade material. Esta, segundo Thomas McEvilley (Celant et al., 2003, p. 167-168), pode ser entendida à luz da resposta à seguinte pergunta: “é o estado fragmentado do material dominante, ou a aparência temporária da totalidade que

se eleva da sua composição para uma representação reconhecível?”. A solução que Tony Cragg desenvolveu para esta, segundo o autor, é “permitir que o fator do tempo sugira uma ciclicidade ou periodicidade em que a fragmentação e a totalidade se alternam.” No trabalho de Cragg, como defende Tomas McEvilley na mesma página, as formas podem ser vistas como estando fragmentadas em pedaços minúsculos, sem sentido em si mesmos, que a ‘corrente da mudança’ reorganiza em novos significados temporários, ou aparentes totalidades e que sofrerão um processo de mudança na passagem do tempo em vez de serem aquilo que muda.

Esta coexistência é dada a ver ao espectador de forma mais evidente noutra faceta do seu trabalho onde Tony Cragg faz uso de objetos de plástico descartado que nos são dados inteiros ou em fragmentos. Na sua maioria, os objetos são dispostos espaçadamente, de forma a juntos representarem coisas específicas. Aqui como denota Germano Celant (Celant et. all, 2003, p. 23-24), na sua manipulação dos materiais, as imagens formadas por Tony Cragg, são ditadas pelas conotações internas, ou seja, por características dos plásticos utilizados. Isto é evidente em *Axe Head* (Fig. 45) onde o escultor aproveita as diferentes alturas dos fragmentos e objetos de plástico descartado, dispendo-as de forma a coincidir com uma volumetria que relembra os objetos indicados pelo título. É possível observar este aproveitamento também em *Canoe* (Fig. 46) e *Metal Boat* (Fig. 47) mas desta vez o escultor parece encontrar ainda outro aspeto que liga o objeto utilizado e o objeto representado, o facto de ambos partilharem algo como o material de que são feitos ou o facto de boiarem.



Figura 45- *Axe Head*, Tony Cragg, 1981. Objeto de plástico vermelho descartado. 100 X 100 cm



Figura 46- *Canoe*, Tony Cragg, 1982. Objeto de plástico descartado. 800 cm (cumprimento)



Figura 47- *Metal Boat*, Tony Cragg, 1982. Objeto metálico descartado. ?X?X?cm

Em *Harvest* (Fig. 48), por sua vez, o escultor serve-se de fragmentos para representar uma imagem ao mesmo tempo que se serve de objetos descartados que são dispostos de forma a lembrar o que poderia ser a sua disposição quando encontrados, ou seja como um monte de lixo no chão. Esta forma de dispô-los ganha ainda outro sentido nesta obra. Um monte de embalagens descartadas sozinhas no chão de uma galeria poderia ser interpretado como uma transposição direta da realidade para a galeria como acontece com os *Nouveau Realistes*, no entanto, não é isso que aqui se verifica. O escultor ao dispô-la junto da representação de uma pessoa a baixar-se, cria uma relação entre as formas e imagens obtidas que, com a ajuda do título, remetem para o momento em que alguém, numa atividade de limpeza de praias, por exemplo, se baixaria para apanhar os detritos encontrados para depois direcioná-los para os mecanismos industriais de transformação de resíduos próprios.

Outro exemplo onde Tony Cragg se serve de objetos descartados ou recuperados é *Adontoid Pegs* (Fig. 49) e *Minister* (Fig. 50). Estes conjuntos de esculturas autoportantes que se apoiam no chão, servem-se maioritariamente de peças da indústria automóvel. Estas são empilhadas de forma decrescente afunilando cada vez mais à medida que se aproximam do topo.



Figura 48- *Harvest*, Tony Cragg, 1982. Plástico descartado ?X?X? cm



Figura 49- *Adontoid Pegs*, Tony Cragg, 1986. peças . Dimensões variáveis.



Figura 50- *Minister*, Tony Cragg, 1990. Partes de carros. Dimensões variáveis

Tony Cragg, neste conjunto de trabalhos, ao transformar magicamente objetos descartados em canoas ou outras formas recorrendo apenas a características que podem ser descritas como científicas como a altura, o diâmetro ou o tipo de

material e que reclamam por isso uma aproximação à realidade superior, mas que sugere uma algo de mágico, uma magia real.

O seu compatriota Bill Woodrow, nas suas primeiras esculturas tal como acontecia nas *Stacks* de Tony Cragg e no trabalho de Mark di Suvero resultavam numa forma abstrata que parecia procurar destacar os processos utilizados para a sua elaboração. Uma das suas primeiras esculturas intitulada *Palace* (Fig. 51), por exemplo, fazia uso de ripas de madeira empilhadas segundo uma técnica de encaixe onde o protagonista não era nenhuma forma em concreto, mas as forças e técnica que mantinham os materiais unidos. Estas características são ainda visíveis em algumas das esculturas que fazem parte de uma série que Bill Woodrow realizou em 1977 (Fig. 52-54), onde podemos ver, por exemplo em *Untitled* (Fig. 51), os jogos de equilíbrios presentes nas suas composições.

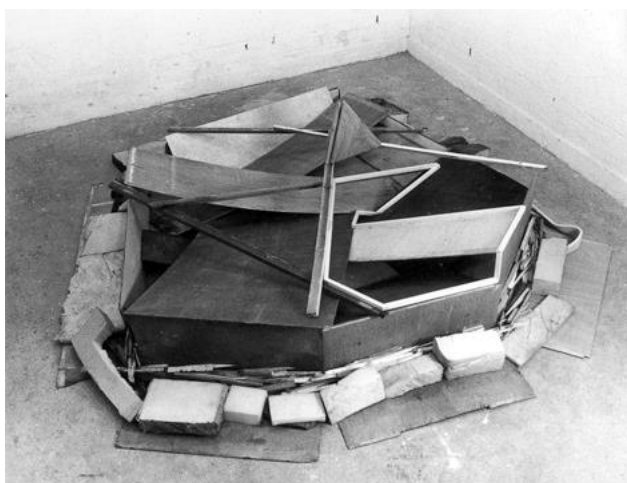


Figura 51- *Untitled*, Bill Woodrow, 1977. Diversos detritos urbanos. ? x ? x ? cm.



Figura 52- *Untitled*, Bill Woodrow, 1977. Madeira descartada e papel. ? x ? x ?

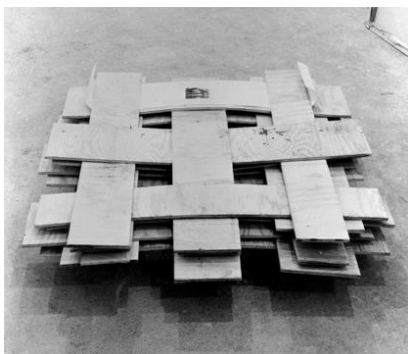


Figura 53- *Palace*, Bill Woodrow, 1975. Madeira e fotografia 40 x 105 x 105 cm.



Figura 54 - *Untitled*, Bill Woodrow, 1977. Madeira, bambu, cobre, espuma de poliuretano. ? x ? x ? cm

Já em 1979 o escultor, realizou, à semelhança de Arman, uma série de trabalhos a que se referiu como “*fossil pieces*” numa entrevista com Keith Patrick (n.d.), em que, de forma mais pensada, brincou com as possibilidades formais que a junção de materiais aglomeradores como o cimento permitiam. Isto é evidente na forma como deixa a marca da máquina de fazer *waffles* em *Untitled* (Fig. 55), na forma como esculpe e pinta com verniz *Untitled* (Fig. 56), na maneira com bloqueia o tambor e a orelha do cão do revólver em *Untitled* (Fig. 57), ou ainda na maneira como trata o cimento em *Untitled* (Fig. 58) de forma a remeter com maior verosimilhança para a ideia que temos de um fóssil.



Figura 55- *Untitled*, Bill Wodroow, 1979. Máquina de waffles eléctrica e betão. 28(aberta) x 40 x 28 cm



Figura 56. *Untitled*, Bill Wodroow, 1979. Telefone, gesso, goma-laca. ? x ? x ? cm



Figura 57- *Untitled*, Bill Wodroow, 1979. Réplica de arma, gesso. ? x ? x ? cm



Figura 58- *Untitled*, Bill Wodroow, 1979. Vassora e betão. 28(aberta) x 40 x 28 cm

Noutro conjunto de esculturas suas realizado entre 1979 e 1980, Bill Woodrow, tal como Tony Cragg, começou a dispor partes de objetos que encontra no chão. Estas apesar de utilizarem materiais, técnicas e processos aparentemente iguais a Tony Cragg diferem em quase todos os aspetos. No que toca aos materiais, enquanto Tony Cragg utiliza tanto objetos inteiros ou fragmentos dos mesmos,

Bill Woodrow utiliza objetos por inteiro, mas desmontados expondo cada peça que os compõe e que se encontrava anteriormente escondida, no chão. Por outro lado, se Tony Cragg, dispõe sempre os seus elementos no chão de maneira a representar outras formas, Bill Woodrow dispõe os seus elementos de forma a permitir um foco maior nos elementos dispostos numa tentativa, segundo o artista, de “de-manufaturar o objeto [...] desobjetificando-o” (como citado em Biggs et. al, 1984). Isto é observável de forma mais caótica por exemplo em *T.V. Break Down* (Fig. 59), ou de maneira a criar algum tipo de forma que nos dá uma melhor percepção das diferentes formas e quantidade de espaço que os diferentes elementos podem ocupar, como podemos ver em *Toaster Brake Down* (Fig. 60), *Tape Recorder* (Fig. 61) ou na sua série de *Eight Bicycle Frames* (Fig. 62). Aqui ao que parece Bill Woodrow aproxima-se de Duchamp na medida em que tanto a escolha como a sua manipulação revelam uma atitude de indiferença onde um olhar científico e a curiosidade se sobrepõem ao juízo estético, nas palavras de Louise Shorr “como um projeto científico caseiro” em que a “experiencia e obra de arte colidem” (2011, p. 5-6).



Figura 59- *T.V. Broken Down*, Bill Woodrow, 1979. Televisão. 30 x 150 cm diam.



Figura 60- *Toaster Breakdown*, Bill Woodrow, 1979. Tostadeira. 125 cm diam.

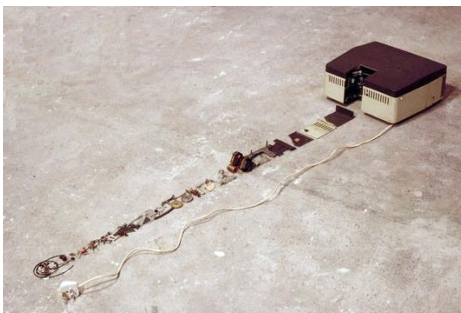


Figura 61- *Tape Recorder*, Bill Woodrow, 1979. Gravador de cassetes. 15 x 30 x 130 cm

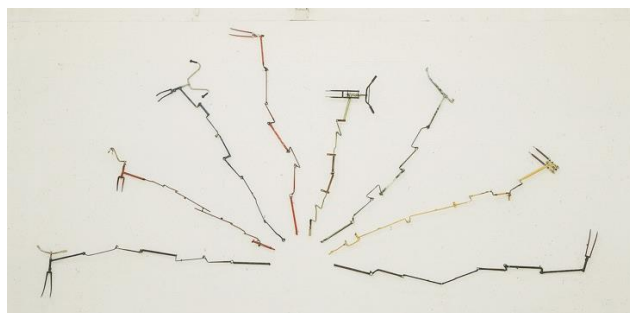


Figura 62- *Eight Bicycle Frames*, Bill Woodrow, 1979. 8 quadros de bicicleta. 600 x 1200 x 40 cm



Figura 63- *Untitled*, Bill Woodrow, 1980. Máquina de pinball, televisão, gira-discos, aspirador de pó, rádio. ? x ? x ? cm

Paralelamente, ainda em 1980 o escultor inglês realizou um conjunto de esculturas onde os objetos eram cortados e encaixados dando-nos a sensação de que partes diferentes suas ocupavam o mesmo espaço (Fig. 63).

Na última fase do seu trabalho em que se serve de objetos descartados da sociedade de consumo, Bill Woodrow realiza obras recortadas destes onde a sua fonte material é apresentada como parte integrante das esculturas. À semelhança de Tony Cragg, o escultor permitiu uma coexistência entre o objeto encontrado da realidade extra-artística, a sua identidade e a forma representada que traz novos significados para si ou para o conjunto. Nestas, tal como destaca Louise Shorr (2011, p. 5) num catálogo de uma exposição do artista que esteve patente nas *Waddington Custot Galleries*, as capacidades técnicas ganham maior preponderância. Estas, como destaca a autora, refletem-se pela qualidade e variedade de imagens conseguidas recorrendo à mesma técnica. A primeira delas *Spin Dryer With Bicycle Frame* (Fig. 64) constitui o que parece ser uma paráfrase do conceito de Upcycling no contexto artístico de que esta dissertação é alvo. Quando nos deparamos com ela, podemos observar a representação de uma bicicleta, ainda sem grande tratamento de volumes e sem qualquer relação com o eletrodoméstico de onde foi recortada. Aqui, o eletrodoméstico é abordado como matéria-prima virgem



Fig. 64. *Spin Dryer With Bicycle Frame*, Bill Woodrow, 1980. Máquina de secar roupa de centrifugação. 72 x 107 x 49 cm



Figura 65- *Electric Fire With Red Fish*, Bill Woodrow, 1981. Aquecedor elétrico, esmalte e tinta acrílica. 27 x 37 x 19 cm

onde a sua 'história' e sentido são ignorados. Nesta, segundo Mark Francis (1984), podemos ainda ver uma exploração das qualidades metamórficas do objeto a partir do qual o escultor recria uma bicicleta. Em *Electric Fire With Red Fish* (Fig. 65), por exemplo, já podemos observar uma representação mais cuidada de um peixe dentro do aquecedor do qual foi recortado sem ser totalmente separado deste. A decisão de Bill Woodrow em representar um peixe desta maneira permite diferentes leituras da peça. Por um lado, o aquecedor parece transformar-se num aquário, por outro o título parece sugerir o que acontece quando se grelha um peixe num churrasco. Ambas as leituras, assim como outras que possam ser encontradas pelo observador revelam uma atitude lúdica e desapegada por parte do escultor. Nalgumas delas, como defende Mark Francis (1984), Woodrow parece bem consciente da “condição da arte como constructo ficcional” recorrendo à “totalidade dos recursos retóricos”. Em *Tricycle and Tank* (Fig. 66), por exemplo, podemos ver um paradoxo que a infância pode representar em relação à vida adulta ou a utilização da ironia presente na representação do castor com uma chapa revestida com um vinil que simula o material natural da madeira em *Twin Tub With Beaver* (Fig. 67).



Figura 66- *Tricycle with Tank*, Bill Woodrow, 1981. Triciclo. 55 x 61 x 37 cm



Figura 67- *Twin Tub with Beaver*, Bill Woodrow, 1981. Máquina de lavar. 78.5 x 73 x 41 cm

Com *Electric Fire, Car Seat and Incident* (Fig. 68) podemos observar outro tipo de relação entre os dois objetos reais e as formas recortadas a partir destes. Noutra solução materializada em *Car Door With Blue Bat* (Fig. 69) podemos observar como a disposição do objeto encontrado abandona o chão e é colocado no teto de forma a criar uma situação onde a forma recortada do morcego ganha maior verossimilidade. Já em *Armchair, Washing Machine And Kurumba Mask* (Fig. 70), como denota Louise Shorr (2011, p. 10), parece haver uma preocupação em representar não só as formas, mas também os seus materiais. Nestas, segundo a autora, os materiais naturais das perucas e máscaras: penas, tecido, madeira e ráfia, são produzidos através do 'moderno' (e 'não natural') aço e couro da indústria ocidental substituindo o mundo natural e as suas texturas vivas e orgânica pelas superfícies lisas e padronizadas e as unidades formatadas de fabrico em massa.



Figura 68- *Electric Fire, Car Seat and Incident*, Bill Woodrow, 1981. Aquecedor elétrico e banco automóvel. 80 x 300 x 200 cm



Figura 69- *Car Door with Blue Bat*, Bill Woodrow, 1981. Porta de carro. 60 x 105 x 60 cm (aprox).



Figura 70- *Armchair Washing Machine and Kurumba Mask*, Bill Woodrow, 1982. Poltrona e máquina de lavar descartadas . 240 x 400 x 200 cm.

## 2. Upcycling através de esculturas performativas.

Neste capítulo iremos ver como a obra escultórica que se servia de detritos da sociedade industrializada urbana encontrou na performatividade outras expressões. Um dos artistas em que isto se verifica foi Robert Rauschenberg. Como nos conta Nancy Spector (Hopps & Davidson, 1997, p. 231) entre 1954 e 1964, Rauschenberg participou na realização de mais de vinte danças para a Companhia Cunningham, trazendo para a colaboração o seu espírito improvisador e a sua apurada capacidade de incorporar materiais (e ações) *ready-made* no espaço cénico do teatro.

*Minutae* (Fig. 71), a primeira peça feita pelo artista neste contexto, era uma *Combine* autoportante. Esta era composta por dois painéis paralelos que estavam ligados por ripas de madeira. Um deles, mais pequeno, continha tecidos pintados, redes e um espelho suspenso. O outro painel, maior, continha, para além de mais tecidos pintados e rasgados, um pano suspenso por onde era possível passar. Segundo a autora, *Minutae* era um ambiente



escultórico que funcionava como um palco em miniatura e que sintetizava as condições arquitetónicas do próprio espaço onde era apresentada. Isto era conseguido, segundo

Figura 71- *Minutae*, Robert Rauschenberg. 1954. Tinta de óleo, papel, jornal, madeira, plástico, rede metálica, espelho. 214.6 x 205.7 x 77.5 cm

a autora, através da sua frontalidade, entradas laterais e grelhas. O posicionamento, por exemplo da cortina, convencionalmente usada para assinalar o início e fim de uma dança, foi colocada na parte posterior, onde não é possível ser observada.

Na obra de outro artista já tratado nesta dissertação, Jean Tinguely, que consideramos um dos escultores cuja obra é das mais notáveis e variadas no âmbito da utilização de materiais, objetos e processos que permitem o upcycling através da escultura, também podemos identificar esculturas

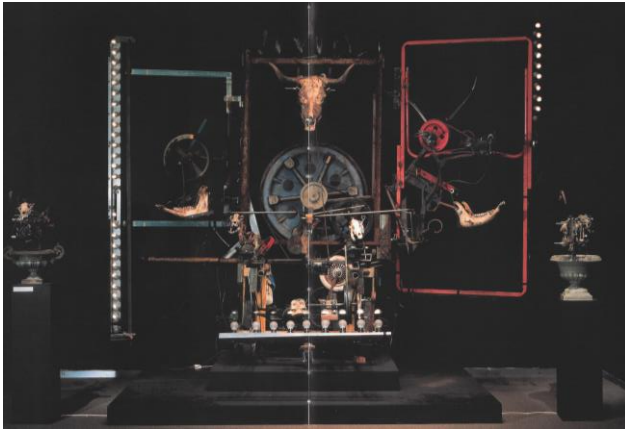


Figura 72- *Cenodoxus*, Jean Tinguely. 1972. Diversos materiais. ?X?X?cm

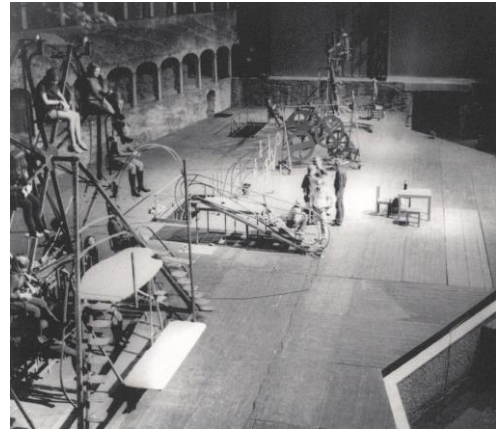


Figura 73- *Hell, Earth and Heaven*, Jean Tinguely. 1972. Diversos materiais. Dimensões variáveis.

performativas. Algumas delas integravam teatros como a tríade *Hell, Earth and Heaven* (Fig.72), que levaria em 1972 ao festival de Salzburgo. Segundo Violand-Hobi (1995, p. 117) a sua escultura *Cenodoxus* (Fig. 73) representava a terra e ocupava o palco central. A escultura que representava o Paraíso, como nos descreve a autora, lembrava e funcionava como uma balança. Nesta, Deus encontrava-se sentado numa das extremidades, enquanto anjos se sentavam no lado oposto, substituindo o que seriam os pratos da balança. O todo-poderoso podia ainda ser descido pelo seu próprio pedalar que acionava um mecanismo que lhe permitia descer à terra. Uma vez lá, podia descer do seu assento fazendo uma referência espirituosa à expressão latina *deus ex machina*. O Inferno, por sua vez, como conta a autora na mesma página, lembrava uma roda de Ferris transformada pelos seus ocupantes, mulheres saltitantes num bordel dinâmico presidido pelo alcoviteiro Satanás. A morte, por outro lado, é descrita por Violand-Hobi (1995, p. 117) como sendo representada de uma maneira muito civilizada e correta.

Entre 1974 e 1988 o artista juntou-se ao grupo de desfile ou *Clique* do Carnaval de Basel *Kuttlebutzer*. Estes teriam revolucionado o Carnaval de Basel ao serem os primeiros a contrariarem as regras que ditavam, por exemplo que cada grupo deveria ter uma vestimenta igual entre si, fazendo os seus próprios fatos individualmente. Também compuseram músicas independentes em contraposição à música militar habitual. Em 1976, por exemplo, o grupo concordou aceitar o tema 'Indians' que Tinguely havia proposto. Nesse ano,

segundo Violand-hobi (1995, p. 92), Tinguely contribuiu ainda ao construiu adereços como as máscaras dos bateristas, a lanterna que teria um tamanho substancial e onde o tema de cada ano era explícito e o *Requisite*, um objeto tipo carro tradicionais no Carnaval de Basel. A escolha deste tema, segundo a autora, estaria relacionada com o facto de Tinguely acreditar que a forma como as tribos índias americanas viviam eram a encarnação da liberdade que residia também no espírito do Carnaval. Em 1988, em honra da corporação KAFKA AG, fundada pelos *Kuttlebutzer*, que apenas dois



Figura 74- Jean Tinguely

anos depois de ser criada entrou em falência, Tinguely criou um fato e uma máscara compostos por diversos objetos descartados (Fig. 74). Este foi descrito por Violand-Hobi (1995, p. 93) como uma conglomeração de trapos, redes e correntes suportados numa proteção de hóquei e uma águia empalhada com uma moeda no bico que pousava no seu ombro. Violand-Hobi (1995, p. 90), citando relevantemente Mikhail Bakhtin, explica que o Carnaval em geral é “a contrapartida e uma paródia de festas oficiais, celebrando uma suspensão temporária da hierarquia, privilégios e lei e ordem” e que “este nivelamento de classificação e libertação das regras do dia a dia de comportamento e discurso forjam um sentido de fraternidade.” Após expor alguns factos como estes, a autora sublinha a importância destas características para Tinguely que acabavam por se refletir na sua arte. Violand-Hobi, na mesma página evidencia isto explicando que o artista tinha crescido em Basel e o Carnaval fazia parte das suas memórias mais remotas. Ao mesmo tempo, traça paralelos entre os adereços do Carnaval e as suas esculturas, apoiando-se em argumentos como a sua não-funcionalidade no sentido mais convencional, o facto de ambas serem muitas vezes efémeras e o seu *modus operandi* poderem ser classificados como *assemblage* .

Outro artista que utilizou objetos descartados para elaborar esculturas-fatos com uma forte componente performativa foi Nick Cave. Muitos dos seus *Soundsuits* (Fig. 75), como lhes chama, são feitos de materiais e objetos descartados ou adquiridos em segunda mão e que criam formas inesperadas. Estes resultam, tal como acontece nas esculturas de Tinguely, num forte efeito visual e auditivo. Ao serem usados, escondiam o corpo do artista e tal como acontecia com as práticas tribais, como explica o site do High Museum of Art (n.d.), funcionavam a um nível espiritual.



Figura 75- *Soud Suits*, Nick Cave.

Quando ouvimos o artista falar sobre as suas experiências negativas enquanto afro-americano, podemos perceber a importância pessoal e o significado que estas esculturas carregam (art 21, 2021). O ponto de partida para as inspirações deste escultor, tal como David Hammons, prende-se com a maneira mágica como a nossa perceção da pessoa negra pode fugir tanto à realidade. Segundo Smees (2014), episódios de violência contra afro-americanos como o julgamento de Rodney King em 1992 deixaram uma marca de desorientação e incompreensão em Nick Cave, levando-o a refletir sobre “como seria parecer-se tão ‘assustador’, tão ‘maior-que-a-vida’, que fossem precisos 10 policias para o deitar abaixo”. Episódios como estes teriam suscitado, por parte de Nick Cave, uma reação que o artista apenas conseguiu transmitir pela arte. Como nos conta

o artista numa conversa com Jeffery Brown para a PBS News (Abril, 2012) sobre uma das suas primeiras esculturas:

“Comecei a pensar sobre o papel da identidade e perfil racial, e depois ser avaliado como menos, descartado... e depois estava no parque, olhei para baixo e vi um galho e disse ‘aquilo é descartado, é um bocado insignificante.’ Comecei a apanhar os galhos. Antes de eu perceber, estava a fazer esculturas.”

Podemos perceber pela citação acima, que o facto de Nick Cave cobrir todo o seu corpo, a sua pele, com objetos descartados, surge, tal como acontecia com os *Nouveau Réalistes*, de um ato de valorização de algo que até àquele momento era insignificante para a sociedade. Ao trazê-los para a realidade artística através das suas esculturas, o artista consegue conferir-lhes significado e conseqüentemente faz o upcycling do seu valor. Apesar das semelhanças da utilização destes materiais com os escultores do movimento francês, o escultor norte americano traz parte da realidade extra-artística como reduto de um contexto social mais específico. Enquanto os *Nouveau Réalistes* apresentavam os seus objetos como redutos da sociedade de consumo, industrial e citadina em geral, Nick Cave utiliza estas características como fundação para criar obras que respondem a experiências pessoais onde foi vítima de racismo. Neste sentido a história dos objetos empregues serve como meio, uma vez que constitui uma metáfora entre a percepção do artista em relação à condição social destes objetos e a sua própria condição como ser humano na sociedade. Com as suas esculturas, o que Nick Cave parece defender é que, para reescrever as ideias pré-concebidas sobre a sua identidade como ser humano de pele negra, para elaborar a sua emancipação social pessoal e conseguir que os outros o vejam como igual, é necessário ignorar a cor da sua pele, neste caso ocultando-a num ato performativo e não apenas discursivo. Nas palavras de Barrett (citado em Langdon, 2012, p. 44), os seus *Soundsuits* surgem da necessidade de proteger o seu utilizador da cultura exterior. Como podemos ler na descrição do *Soudsuit* presente no site da coleção do High Museum of Art (Fig. 76), este age como agente “de transformação, reciclando materiais a identidade e, quando usados, transformando o próprio artista” (High Museum of Art, n.d.). Aqui, a

utilização dos objetos descartados não passa nem por uma composição expressionista nem pela tentativa de pôr em causa discursos linguísticos racistas como iremos ver na escultura de David Hammons. A escolha dos materiais empregados para cobrir as suas esculturas tem um papel importante no processo de upcycling, na maneira como os outros podem conhecer o seu corpo e no processo de emancipação social resultante deste.



Figura 76- *Sound Suit*, Nick Cave. 2005. Materiais descartados diversos. Dimensões desconhecidas.



Figura 77- *Sound Suit*, Nick Cave. 2009. Materiais diversos. 246.38 x 66.04x 50.8 cm.

Isto é evidente num dos seus *Soundsuits* que incorpora a coleção do San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) (Fig. 77). Neste, Nick Cave utiliza objetos adquiridos em segunda mão como plantas de plástico e o que parecem ser mantas e tecidos numa composição dinâmica e colorida que nos distrai imediatamente do seu envolvente e da identidade de quem o possa utilizar. A força visual deste *soundsuit* desvia-nos também para possíveis significados dos objetos utilizados, constituindo um upcycling da identidade de uma pessoa aos olhos dos outros em vez de ressignificar uma visão estereotipada dos afro-americanos em geral como acontece com David Hammons.



Figura 78- *Love Podium*, Dan Peterman, 2006. Ripas de plástico reciclado. 27 x 180.34 x 182.88 cm.

Outro artista que realiza esculturas performativas com materiais descartados é Dan Peterman. Uma delas, *Love Podium* (Fig. 78), é construída com perfis de plástico reciclado onde a forma dos objetos, e conseqüentemente o seu sentido, foram obliterados por completo. Estes são montados de forma a criar uma plataforma que eleva dois pódios dispostos lado a lado e virados em direções opostas. Normalmente os pódios são peças de mobiliário usadas em ocasiões como discursos e comunicações oficiais. Ao utilizar a forma do pódio, Dan Peterman consegue estreitar as interpretações possíveis desta escultura para a esfera da política. A sua organização, no entanto, revela um afunilamento ainda maior. O artista ao dispô-los de forma notoriamente intencional pretende apontar para a esfera democrática. No momento performativo em que as pessoas se posicionam à frente dos pódios e começam a discursar em simultâneo, a escultura é ativada e dá-se a sua mais plena existência. Neste momento, as referências à democracia ganham uma evidência mais clara. A presença de duas pessoas a discursar em 'direções opostas' parece sintetizar a possibilidade de algo intolerável numa monarquia, num império ou em qualquer regime autocrático: a coexistência da pluralidade e do antagonismo de ideologias no mesmo espaço comum, o espaço público.

### 3. Upcycling através de esculturas interativas.

Neste capítulo consideraremos esculturas em que se materializa a exploração da interação do público com a obra a um nível mais literal. Estas tornam essencial quer a utilização de processos que permitem o upcycling de materiais através da sua elaboração, quer a interação física de um para um do público com a obra. Um dos artistas a considerar aqui será Robert Rauschenberg. Este, através da utilização deste tipo materiais procurava, segundo Kotz (1990, p. 90), por um lado “envolver o espectador” e por outro “enganar a aleatoriedade da experiência” através da sua arte. Como já vimos, em paralelo e seguidamente às *Combines*, Rauschenberg criou um grupo de esculturas construídas maioritariamente de lixo urbano nas quais a aplicação de tinta era quase nula (Hopps & Davidson, 1997, p. 100).

Uma delas *Trophy IV (for John Cage)* (Fig. 79), continha características marcadamente interativas. Esta era construída por uma série de materiais encontrados nas ruas: uma base de madeira onde estavam montados tubos, chapas metálicas amaçadas e uma bota em suspensão atada a uma estrutura de madeira. Segundo a *Overview* do site do San Francisco Museum of Modern Art, esta, “como convém a uma homenagem a Cage [...] foi concebida como uma obra sonora destinada a ser tocada em vez de simplesmente contemplada” (SFMOMA, n.d.). O som, seria produzido pela colisão entre a bota balançada pelo público e a chapa de metal, o que permitia a Rauschenberg envolver de maneira mais profunda o espectador ao delimitar ainda mais a sua experiência e a interação que este tinha com a obra.



Figura 79- *Trophy IV (For John Cage)*, Robert Rauschenberg. 1961. Diversos objetos descartados. 83.82 cm x 208.28 cm x 53.34 cm.



Figura 80- *Oracle*, Robert Rauschenberg em colaboração com os engenheiros Billy Klüver, Harold Hodges, Per Biorn, Toby Fitch e Robert K. Moore. 1962-65. Rádios e outros componentes eletrônicos e diversos objetos descartados. Dimensões variáveis.

Outra escultura sua com características marcadamente interativas foi *Oracle* (Fig. 80). Esta consistia em cinco peças, cada uma, apoiada sobre rodas, permitindo a sua deslocação pelo espaço e era composta por diversos objetos metálicos que tinham sido descartados ou adquiridos em sucatas. Entre eles estava uma porta de um carro presa a uma mesa com uma máquina de escrever; uma caixilharia de janela; uma conduta de ar curva; três degraus dos quais pendia um pneu embrulhado, enjaulado e preso por uma corrente e uma banheira improvisada na qual uma conduta de ar enviava um spray contínuo de água. Para conseguir uma melhor interação com o público, como desenvolve Kotz (1990, p. 135), foi colocado um painel de controlo central dentro de uma das peças que comunicava com as outras de forma a utilizar fios elétricos. Para além disso, como descreve o engenheiro Johan Wihelm (Billy) Klüver (Hopps & Davidson, 1997, p. 312), com quem colaborou em várias peças, Rauschenberg queria que os visitantes fossem capazes de variar a velocidade da mudança de estação para estação, mas não de forma que conseguissem parar em nenhuma delas. Isto foi conseguido no processo da sua elaboração quando Harold Hodges, outro engenheiro que ajudou na elaboração da peça, instalou rádios no

interior de cada elemento cujos sintonizadores eram manipulados através quer dos seus botões, quer através de um motor elétrico. Em *Oracle*, contudo, as peças metálicas utilizadas e encontradas não conservavam a sua aparência original de uma forma tão vincada como nas suas outras esculturas. O tratamento de superfície dado nelas, apesar do seu distanciamento físico, confere-lhes uma unidade visual que complementa a já existente unidade formal. Por outro lado, a adição destes elementos tecnológicos foi feita com considerações plásticas e estéticas. Isto é visível no tamanho e colocação dos botões e das colunas por exemplo, que segundo Klüver (Hopps & Davidson, 1997, p. 312-313) foram escolhidos pessoalmente por Rauschenberg. Para além disso, a disposição das colunas foi manipulada de forma a que os sons, através da sua interação com os materiais e formas dos objetos causassem reverberações, ressonâncias e vibrações que os tornavam de mais difícil perceção. Estas decisões fizeram com que a escultura possa referir-se a uma realidade urbana onde existe mais do que ruas cheias de detritos da sociedade de consumo. Como descreveu o engenheiro (Hopps & Davidson, 1997, p. 313):

[...] Em pleno funcionamento, *Oracle* torna-se uma paisagem urbana animada. Utilizando materiais descartados dos edifícios e descobertos nas calçadas, as esculturas são elas próprias tão variadas como as vistas de uma rua movimentada. As unidades podem ser colocadas em qualquer lugar em relação umas com as outras, e o som também pode ser "rearranjado" em bits sempre mutáveis de música, fala, e barulho alto, suave, claro ou desafinado. O som das cinco rádios chega até nós como se estivéssemos num bairro da cidade num dia quente de Verão. A isto junta-se a única constante da peça, o som apressado da água da fonte. *Oracle* não tem forma visual ou auditiva fixa. Qualquer arranjo da peça de escultura numa sala deixa em aberto a possibilidade de outro arranjo. Apresenta um convite aberto para entrar nela. Quando o faz, a experiência é tão mutável e provocadora como a cidade a que se está a relatar.

Com esta escultura, como defende Kotz (1990, p. 135), o que o artista conseguiu, foi criar uma "pintura como uma orquestra" em que o observador pudesse ser o maestro de uma cacofonia de sons do mundo real.



Figura 81- *Cyclograveur*, Tinguely. 1962-65. Sucata soldada, elementos de bicicleta, chapa, tambor, címbalo, livro. 225 x 410 x 110 cm

Outro artista que recorreu a processos que podemos considerar upcycling para elaborar esculturas interativas foi Jean Tinguely. Apesar da utilização de materiais descartados continuar a ser uma parte fundamental do seu trabalho durante a maior parte da sua carreira, a forma como o escultor suíço se serve deles ao longo dos anos variou consideravelmente chegando a estender-se a este tipo de escultura. Exemplo disso, é uma das suas primeiras obras feitas no seguimento de *Homage to New York* intitulada *Cyclograveur* (Fig. 81). Esta, ao contrário de outras esculturas suas, não materializava um momento autodestrutivo nem estava equipada com um motor. Em vez disso, como descreve Violand-Hobi (1995, p. 40), a sua forma apesar de orgânica e caótica continha uma bicicleta estacionária em que o público passava literalmente a fazer parte da escultura. Nesta, segundo a autora, o espectador subiria à estrutura e a sua própria pedalada ativaria o lixo ferrugento que mantinha os mecanismos unidos, bem como o braço de um mecanismo de gravação. A 'bicicleta', como a autora lhe chamou, vinha ainda equipada com um dicionário multilíngue instalado à altura do guidador.

#### 4. Upcycling através de escultura para o espaço público

Neste capítulo partimos das considerações que Cristina Cruzeiro faz no âmbito da relação entre escultura pública e escultura no espaço público. Focamo-nos aqui neste último conceito que segundo a autora, em bom rigor, refere-se a esculturas que são dispostas no espaço público e que podem ou não ser públicas uma vez que podem desenvolver ou não algum tipo de sociabilidade com aqueles que a recebem. (Cruzeiro, 2008, p.31)

A primeira escultura deste tipo que iremos analisar é *Chaos I* (Fig. 82) de Jean Tinguely. Como já vimos, a utilização de materiais descartados e recuperados pelo artista atinge muitas vezes uma escala monumental no espaço dos museus e galerias. Nos anos 70, o escultor realizou uma série de esculturas fora destes estabelecimentos artísticos. Uma delas, *Chaos I*, foi o resultado de uma encomenda de escultura pública proposta para ficar dentro do pavilhão de um centro cívico de Colombo, no Indiana, E.U.A. que segundo Tinguely (citado em Violand-Hobi, 1995, p. 85) teve um bom orçamento e muito material disponível nos estaleiros de sucata locais. Como descreve Violand-Hobi (1995, p. 86) as pessoas locais reconheceram nela muitos aspetos da vida do sul do Indiana, desde equipamento agrícola e rodas antigas até à tecnologia mais recente pela qual a maior empresa da cidade, a *Cummins Engine Company*, era conhecida. Artesãos e engenheiros locais ajudaram Tinguely a alcançar um novo nível de sofisticação mecânica em que 12 motores ativavam as suas diferentes partes de 24 maneiras diferentes, previamente programadas. Como desenvolve a autora Tinguely queria que o movimento da escultura espelhasse o movimento da cidade e quando descrevia o movimento que teria imaginado para a escultura (citado em Violand-Hobi, 1995, p. 86) dizia:

Começará muito lentamente pela manhã, como se a cidade se levantasse, e começará a mover-se cada vez mais rápido até chegar a um crescendo ao meio-dia. Depois vai acalmar-se para um descanso à tarde, e acelerar novamente da mesma maneira até às 6, quando todos vão para casa e a cidade está no seu ponto mais movimentado. Voltará a acalmar-se para o jantar, e depois continuará a ficar mais movimentada até às 22 horas.

Desta maneira tal como em outras obras suas sobre as quais já tivemos a oportunidade de nos debruçar, a própria escultura conseguia fazer referência a aspetos da cultura local. Mas *Chaos I* (Fig. 82), conseguiu de tal forma refletir os aspetos locais que acabou por atingir o objetivo do projeto proposto de se tornar um ‘ponto focal [...] um lugar onde as pessoas reunissem e se cumprimentassem umas as outras.’ (Violand-Hobi, 1995, p. 85)

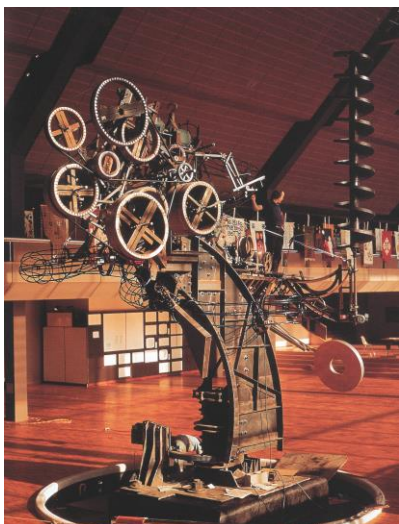


Figura 82- *Chaos I*, Jean Tinguely. 1974. Sucata. 914cm (alt)



Figura 83- *Carnival Fountain*, Jean Tinguely. 1977. Detritos do teatro que foi demolido no local. Dimensões variáveis.

Outra intervenção sua no espaço público é o seu conjunto escultórico *Carnival Fountain* (Fig. 83). Construídas em parte por sucata que sobrou do antigo teatro de Basel que teria acabado de ser demolido no mesmo espaço, esta constitui um conjunto de esculturas-fonte cinéticas distribuídas uniformemente dentro de um ‘lago’ artificial de água rasa. As esculturas dispõem individualmente de formas e mecanismos diferentes que resultam em coreografias e padrões deixados pelos jatos de água que conferem a cada uma delas uma identidade diferente. Ao mesmo tempo as diferentes esculturas, mantêm uma unidade comum conseguida pela sua ocupação conjunta do espaço delimitado pelo ‘lago’ e pela sua capacidade de expelir água, celebrando assim nas palavras de Violand-Hobi (1995, p. 99) “a suspensão de hierarquia” e que na sua individualidade coletiva “saúdam ambos o Carnaval e o espírito da verdadeira liberdade descrita no *Der Einzge und sein Eigentum* de Max Stirner.”

Outro artista aqui a considerar, David Hammons, apesar de ter exposto principalmente em galerias, a partir de certo período da sua carreira começou a ganhar interesse pelo espaço público.



Figura 84- *Higher Goals*. David Hammons, 1986-87. Antigos postes de eletrecidade, cestos de basquete e caricas. 914cm (alt. aprox.)

O seu conjunto escultórico *Higer Goals* (Fig. 84), exemplo disso, segundo Dan Cameron (1993, p.69) foi realizado pela primeira vez em Harlem em 1983 e ampliado em 1986 como uma comissão ao ar livre para a Cadman Plaza em Brooklyn. Cada escultura presente neste era, como descreve o autor na mesma página, composta por cestos de basquetebol montados em postes telefónicos e cuidadosamente adornados com tampas de garrafas para criar elaborados desenhos geométricos de inspiração africana. Este, no entanto, defende que o conjunto celebra o espírito de esperança que se manifesta no campo de basquetebol do centro da cidade, onde tantos jovens começam a jogar basquetebol e sonham tornar-se profissionais.

## 5. Upcycling através da escultura como contestação política.

Os artistas que iremos abordar neste capítulo pareciam, segundo Schneckenger (1999, p. 509) referindo-se a David Hammons, fazer assumidamente uso da crença de que as coisas têm um valor expressivo próprio ou que são capazes de ganhar novos significados para comunicar mensagens políticas. Uma delas *Spade in Chains* (Fig. 85), tal como acontece com *Cabeça de Touro* de Picasso apropria-se de objetos descartados para representar outras coisas, vendo-os como matéria virgem. Esta constitui uma escultura composta por cinco



correntes presas à parte de baixo da parte metálica de uma pá virada para cima. Apesar de extremamente simples, esta junção

Figura 85- *Spade with Chains*, David Hammons, 1973. Pá e correntes descartadas. X?X?X? cm

resulta num forte efeito visual ao remeter para uma máscara de arte tradicional africana. A ressemantização dos objetos descartados através da sua junção pode ser entendida na escultura de David Hammons, segundo Tobias Wofford (2011, p. 89-90) como estando diretamente relacionada ao contexto norte americano dos anos 1960. Estes, segundo o autor, foram uma década carregada de tumulto político e social nos Estados Unidos. O Movimento dos Direitos Civis, a rebelião de Watts em 1965, a guerra do Vietnam e a crescente consciência de grupos étnicos marginalizados todos serviram como elementos que influenciariam em grande medida a produção artística de artistas Afroamericanos que trabalhavam em Los Angeles. Wafford (2011, p. 90), ao dar-nos a conhecer este contexto adverte para a necessidade de considerarmos o *Black Arts Movement* no âmbito de uma análise às obras de arte de David Hammons. Os membros deste movimento, como denota o autor na mesma página, defendiam que a arte deveria de servir as necessidades da comunidade Afro-Americana, desafiando a hegemonia branca e a opressão através de uma estética negra. Esta, defendiam, rejeitava completamente as maneiras de ver Euro-Americanas

e dava a oportunidade aos negros de definirem o mundo nos seus próprios termos. *Spade in Chains* mais especificamente, ao utilizar materiais descartados de uma sociedade de consumo que agia como superior, trazendo-os de uma cultura negra considerada inferior e rudimentar, da realidade urbana para o ambiente pristino, estéril e elitista da galeria permitiu elevar magicamente estes objetos ao nível do valor cultural através da arte (Coxhead, 2016). A pá, neste caso torna literal o termo racista 'spade' que era dirigido pejorativamente a pessoas negras. As correntes reforçam a ideia metafórica por de trás do termo que traduzia uma pessoa negra a-priori e automaticamente num escravo acorrentado. Ao criar *Spade in Chains* a partir de materiais descartados e expô-los em contexto de galeria, Hammons consegue não só sublinhar o absurdo do termo a que faz referência, mas também troçar deste ao elevar os detritos citadinos a obra de arte. Assim o que David Hammons faz, é utilizar o upcycling destes materiais para sugerir o upcycling das ideias por detrás dos mesmos. Deste modo, a escultura servia de propaganda para a sua agenda política que, como já vimos, utilizava uma estética negra como meio de contestar um aspeto da tal cultura hegemónica Euro-Americana em relação a uma suposta raça inferior, algo que apenas poderia existir perpetuado pelas lógicas colonialistas. Propaganda esta, que revelava uma crise do significado na representação da negritude na arte e na perceção da pessoa negra na sociedade. A passagem de objetos descartados a obra de arte, tal como acontecia com os *Nouveau Réalistes*, procura afirmar sobretudo a sua presença e valor na sociedade e não no contexto artístico. Apesar disto David Hammons, contrariamente aos artistas franceses, não procurava contestar a visão fetichista do objeto no contexto do mercado capitalista, mas através destes criar formas que remetiam para termos racistas, transferi-los para o meio artístico, conseguindo assim a ressematização de discursos politico-filosóficos relacionados com a cor da sua pele. Sabendo isto podemos ainda afirmar que ao expor *Spade in Chains*, David Hammons transformou a galeria numa plataforma de lançamento e disseminação para a sua agenda política e, com o seu reconhecimento no meio, um processo prático de emancipação social dentro do contexto artístico.

Se David Hammons utiliza os objetos para questionar os significados de termos racistas existentes na nossa sociedade, Doris Salcedo reconhece o peso simbólico da sua história, utilizando esta para fazer escultura repletas de

significado e mensagens políticas. Estas como iremos ver, procuram denunciar situações ligadas à desigualdade entre os países industrializados desenvolvidos e países subdesenvolvidos fruto do legado da era colonial.



Figura 86- *La Casa Viuda VI*, Doris Salcedo, 1995. Portas de madeira, cadeira de ferro e ossos. Dimensões variadas.

Na sua série de esculturas que apresentou em *La Casa Viuda VI* (Fig. 86), uma das poucas em que utilizou objetos e materiais abandonados, a artista apropriou-se de portas combinando-as com outros objetos, cuja proveniência está relacionada com o título. Este segundo o site da galeria White Cube (n.d.) faz referência à expressão colombiana ‘casa viúva’, que é utilizada para descrever casas daqueles familiares que ‘desaparecerem’ repentinamente como resultado da violência política

no país. Como descreve o texto do site, duas portas usadas de madeira foram serradas ao meio, remontadas

fazendo ângulos de noventa graus entre si e dispostas com uma das metades apoiada no chão. Para segurar o ângulo entre estas portas, a artista usou um banco de metal ferrugento, que já fez parte de um brinquedo de uma criança. O objeto resultante é por sua vez suportado sobre as curvas de dois ossos de costelas humanos, criando uma espécie de baloiço sinistro. Segundo Soletto (2004, p. 19-20) as esculturas de Doris Salcedo parecem procurar um processo de cura depois de se ter perdido alguém próximo. Como nos é dado a conhecer no site do Guggenheim Museum (2015), a artista explicou que estes trabalhos eram uma tentativa de juntar elementos que foram abandonados e criar um sítio para eles. Estes como sublinha Soletto (2004, p. 19-20) não são as comodidades do capitalismo tardio e das sociedades de consumo pois, como nos diz o autor, “por causa da sua reutilização ao longo de longas extensões de tempo, estes objetos são testemunhas silenciosas, recetáculos de factos pessoais, geracionais e às vezes históricos.” Assim, ao reorganizar minimamente

reminiscências familiares da existência do dia a dia e expô-las, Salcedo remete de volta para as casas devastadas das pessoas desaparecidas. Estas, por outras palavras, tornam-se signos, símbolos e assim testemunhos da situação política da Colômbia. Por outro lado, assim como a utilização e manipulação de materiais que carregam uma história, a disposição destas esculturas no espaço revela uma procura por envolver de forma mais eficaz o espectador. A eficácia destas estratégias como podemos ler no site do Harvard Art Museum (2017), consegue fazer com que também nós nos tornemos parte desta experiência e consequentemente testemunhas do que aconteceu à volta daqueles objetos assim como parte das experiências por que passa a artista ao visitar os locais e ao entrevistar as vítimas (Harvard Art Museum, 2017). Sobre esse testemunho a artista reitera que:

Vim da Colômbia, um país onde não há mais nada senão ruínas. Isso foi o que as guerras, o imperialismo, colonialismo nos deixou. Então isso marca a minha perspectiva, e essa é realmente a questão: eu sou uma artista do terceiro mundo. (*Art in the Twenty-First Century*, 2009)

Ao dar-nos a conhecer estas realidades através das suas esculturas, como sublinha o site *Art in the Twenty-First Century* (2009), Doris Salcedo relembra-nos como a dor privada é um problema social.

Outro artista que utiliza objetos descartados com o objetivo de passar mensagens políticas é Song Dong. Apesar de, tal como Robert Matta-Clark, o artista chinês apresentar partes de casas como esculturas, este em vez de cortá-las, parece incluí-las depois de serem cuidadosamente desmontadas. Estas são abandonadas ou resgatadas antes de serem demolidas para criar espaço para novos edifícios, cuja construção é impulsionada pela rápida modernização de Pequim (*Galleries Now*, 2022), um reflexo da intensa industrialização da China. Os fragmentos são apropriados e integrados em esculturas-pavilhões suportados por estruturas de metal robustas que mantêm o seu estado original, mas com composições diferentes. A forma como Song Dong mantém as portas e outros elementos arquitetónicos tal como os encontrou protegidas por tais estruturas, revela um desejo pela preservação destes e consequentemente uma

manifestação contra as decisões unilaterais de Pequim. Ao dispô-los de forma pouco ortodoxa em relação ao que seria a disposição habitual de uma casa, desconstruindo e simplificando-a, o artista consegue uma síntese que lhe permite descontextualizá-los, ou seja, trazê-los para a obra de forma a exaltar o seu sentido.



Figura 87- *Wisdom of the Poor: Living with the Tree*, Song Dong, 2005. Estrutura metálica, portas de madeira de casas chinesas demolidas, cama e árvore. 245 X 365 X 392 cm



Figura 88- *Wisdom of the Poor: Living with the Pigeons*, Song Dong, 2005-2006. Estrutura metálica, portas de madeira de casas chinesas demolidas, cama e árvore. 435 X 586 X 250 cm

Ambas estas características podem ser entendidas à luz do título de algumas das suas esculturas como *The Wisdom of The Poor: Living With a Tree* (Fig. 87) ou *The Wisdom of The Poor: Living With the Pigeons* (Fig. 88). Como descreve Sara Archer (2014, p.6), Song Dong cresceu em casas modestas com pátios partilhados (Siheyuan) nos bairros tradicionais chineses de Pequim, onde as cozinhas comunitárias e as casas de banho se tornaram pontos de encontro para os vizinhos. Sítios onde os bairros com as suas vielas (Hutong) eram sítios onde as crianças podiam brincar em segurança sem supervisão. Como nos conta Song Dong em entrevista com Franscesca Dal Lango (2000, p. 86):

“Sempre vivi num hutong, uma viela tradicional de Pequim. O hutong representa uma forma de vida de subsistência. Entre as pessoas que vivem no mesmo hutong existe um nível bastante especial de

familiaridade. Em relação à questão da demolição da cidade antiga, eu tive pensamentos contraditórios que evoluíram com o passar do tempo. Agora, por exemplo, estou a aprender a conduzir, e vejo que as ruas grandes são muito melhores para o tráfego automóvel. Mas as questões práticas não são tudo; as pessoas também têm necessidades espirituais.”

A relação íntima com a malha urbana tradicional de Pequim que o testemunho de Song Dong revela, confirma a ideia de preservação que estas esculturas transmitem. Por outro lado, a síntese conseguida pelo artista nestas parece não ser um acaso. A valorização da familiaridade e das necessidades espirituais que está presente na comparação que faz entre as ruas grandes feitas para carros e as hutong parece ser materializada e evidenciada pela diminuição das casas tradicionais de Pequim nas mesmas obras. A presença da árvore e a segunda parte dos títulos *Living With a Tree* (vivendo com uma árvore) e *Living With the Pigeons* (vivendo com os pombos) confirmam essa mesma valorização da familiaridade, só que desta vez expandida a uma comunidade que abarca entidades humanas e até não humanas. Para além disso, se repararmos nas enormes estruturas metálicas características da arquitetura moderna e industrializada que envolvem os elementos principais das esculturas, podemos perceber a maneira como estas reforçam, por contraste visual, a fragilidade das restantes partes constituintes. Estas, adquirem assim, uma presença quase fugaz que se parece desfazer lentamente com o tempo, no esquecimento. Desta maneira Song Dong, ao utilizar partes destas casas fazendo o seu upcycling através das suas esculturas, não nos dá a conhecer apenas partes da sua arquitetura, mas também uma impressão da forma de viver que foi, em parte, moldada por estas. Forma de viver essa, cujo processo de desaparecimento dos seus valores dá-se por via da decisão unilateral de motivações capitalista para demolir aqueles bairros. Neste sentido, a execução e exposição destas obras contêm um apelo pela emancipação social ao procurar valorizar e dar visibilidade a um modo de vida partilhado por um conjunto de pessoas.

## 6. Upcycling através de esculturas participativas

Partimos aqui da distinção que Vivian K. Sheng (2017, p. 65) faz entre escultura participativa e interativa. Segundo a autora, a arte participativa, contrariamente à arte interativa que tende a criar uma relação de um para um com o observador, pretende construir um espaço artístico a fim de explorar conceitos de comunidade, participação política, e ação onde o envolvimento literal do observador é essencial. Ao mesmo tempo as esculturas que serão aqui analisadas, incluem como parte essencial da sua elaboração processos que podem ser considerados como upcycling. Assim propõem-se a explorar relações de forma a criarem interações do domínio do coletivo de novas maneiras.



Figura 89- *Black Market*, Robert Rauschenberg, 1961. 125,7 X 141,9 X 10,2 cm

Uma das primeiras esculturas a explorar alguns destes conceitos foi *Black Market* (Fig. 89) de Robert Rauschenberg. Esta como descreve Jaimey Hamilton Farris (2013, p. 29), consistia na combinação típica de detritos urbanos num grande painel, uma corda presa que levava a uma pasta pousada no chão, que continha quatro objetos e quatro carimbos. De acordo com as instruções, os visitantes podiam levar um dos objetos na pasta (originalmente lixo aleatório escolhido por Rauschenberg), sob duas condições:

primeiro, que desenhassem imagens daquilo que estavam a tirar, e segundo, que substituíssem o objeto que tinham tirado com um que tivessem com elas. Como descreveu o artista (citado em Farris, 2013, p. 29) “*Black Market* tinha a intenção de ser um diplomata cultural ativo entre um fluxo interminável de arte para todos.” Billy Klüver conjecturou, como nos conta Farris que o objetivo de *Black Market* era forçar os observadores a “darem algo deles próprios”. A obra, como desenvolve Farris na mesma página, procurava materializar a exploração de uma nova interação entre o sujeito e o objeto que divergia de uma relação possessiva e comodista onde o consumidor

desvalorizava a origem do produto adquirido. Esta seria atingida se os visitantes da exposição mantivessem uma troca perpétua dos objetos que se encontravam na caixa. Segundo Farris, Rauchenberg procurou pôr ideias como generosidade e comunidade em circulação em vez do valor capitalista e que segundo o autor seriam características que poderiam construir um modelo económico melhor do que o fetichismo consumista. Apesar das boas intenções, como nos conta Farris, o modelo não funcionou uma vez que as pessoas roubaram os objetos e papel.

Outra artista cujas obras valem a pena abordar aqui é Yin Xiuzhen. Apesar de ter iniciado a sua carreira artística com intervenções na paisagem e em espaços públicos, como por exemplo, a sua escultura participativa feita com blocos de gelo *Washing River* (1995) e instalações como *Runied City* (1996) também desenvolveu esculturas que recorrem a materiais descartados de forma a elaborar esculturas participativas. As suas obras segundo Peggy Wang (2005, p. 88) revelam uma atitude por parte da artista como observadora e participante nas práticas espaciais da cidade. Esta pode ser compreendida, segundo a autora, considerando o seu entendimento da cidade como um sítio de movimento, dinamismo, e um lugar para a continua dialética entre deslocação e colocação. Um exemplo disso é *Colective Subcounscious (blue)* (Fig. 90). Nesta escultura, a artista chinesa faz o upcycling de uma carrinha recuperada de uma sucata cortando-a ao meio e separando a dianteira da sua traseira com uma estrutura metálica coberta por 400 peças de roupas usadas (Sheng, 2017, p.74). No seu interior, que é acessível aos visitantes, podemos encontrar pequenos bancos de madeira onde se podem sentar. Estes objetos descartados são utilizados por parte da artista não pelas suas qualidades estéticas nem procurando a sua ressemantização mas, tal como preconizado pelos *Nouveau Réalistes*, trazendo a sua identidade para a galeria através da sua descontextualização. Isto é perceptível se tivermos em conta essa mesma identidade. O modelo específico da carrinha que Yin Xiuzhen utilizou, que segundo Vivian K. Shang (2017, p. 74) os habitantes de Pequim apelidaram de *Mian Di* ou 'pequeno pão de forma', era vastamente utilizada pelos trabalhadores da cidade como alternativa ao táxi nos anos 90, uma década caracterizada por uma rápida expansão urbana e desenvolvimento económico. Dentro destas encontrar-se-iam os mesmos pequenos bancos de madeira para as pessoas se

sentarem, criando uma atmosfera desconfortável causada pela sua simultânea pequena dimensão e elevada lotação de passageiros.



Figura 90- *Colective Subcouncious (blue)*, Yin Xiuzhen, 2009. minivan, aço inoxidável, roupa usada, bancos, música. 140 x 190 x 1420 cm

Por outro lado, as roupas utilizadas nesta escultura, como é prática comum em algum do seu trabalho, foram doadas por residentes de Pequim (Sheng, 2017, p. 73). Nesta apesar de se servir da identidade dos objetos utilizados, Yin Xiuzhen manipula e dispõe-os, tal como acontecia nas esculturas dos *Nouveaux Realistes*, sem representar nada de novo nem se referir a nada que não os elementos que a constituem. Com isto a artista consegue proceder à sua ressemantização sem sacrificar a identidade extra-artística dos diferentes elementos conjugados. A sua extensão, a possibilidade de acesso ao seu interior bem como a sua exposição em galerias e museu internacionais, em conjunto, tal como acontece com Doris Salcedo, traduzem-se numa acessibilidade à identidade destes e na sua partilha com um maior e mais heterogéneo número de pessoas. Ao mesmo tempo, o espaço criado pela escultura, ao preservar em grande medida as características do que outrora existira dota-a, também de características espaço-temporais que não as da galeria onde são expostas. Com o upcycling dos objetos descartados através da sua transformação nesta escultura, Yin Xiuzhen consegue criar como que uma brecha temporal onde os

visitantes da exposição podem experienciar em conjunto algo muito próximo daquilo que as pessoas que utilizavam este tipo de carrinha como meio de transporte viviam, também em conjunto, muitas delas diariamente. Ao fazê-lo, segundo Sheng (2017, p. 76), a artista procura criar comunidades efémeras que apelam à humanidade e sensibilidade dos visitantes em relação a formas de experienciação espacial conjunta que não as suas, uma característica que ganha relevância numa era de individualização radical perpetuada pela expansão da propriedade privada. Ao mesmo tempo segundo a autora (Sheng, 2014, p. 402), *Colective Subconscious (blue)* não procura suavizar nem transformar em algum tipo de entretenimento a experienciação espacial conjunta dos habitantes de Pequim das décadas de 90, que devido às condições de aglomeração dentro da *Mian Di* não produziram uma experiência comunitária agradável, mas sim de desconforto e constrangimento, uma vez que dentro deste espaço confinado, era preciso sentar-se entre estranhos com grande proximidade. A experiência dentro desta obra foi feita propositadamente para ampliá-la apenas. Assim, tal como nos anos noventa, os visitantes da exposição ao entrarem na escultura são obrigados a negociar o seu espaço pessoal quer com o espaço da escultura quer com o dos outros visitantes.

Outra obra sua que vale a pena analisar é *Introspective Cavity* (Fig. 91). Esta constitui uma estrutura metálica com 4,25 metros de altura, 9 metros de largura e 15 metros de profundidade que é revestida por roupas descartadas da sociedade de consumo, em tons de rosa e bege, cujo interior é acessível aos seus visitantes. Contrariamente a *Colective Subconscious (blue)*, a sua forma sacrifica em maior medida a identidade dos objetos utilizados em detrimento da forma orgânica resultante que é dada na sua totalidade pela estrutura metálica coberta pelas peças de roupa. Estas são esticadas e aproveitadas para formar protuberâncias e buracos através do aproveitamento das características físicas das suas mangas e golas. Numa das suas extremidades podemos encontrar uma passagem para o seu interior. Os visitantes, ao entrarem pela obra, depois de se descalçarem, deparam-se, contrariamente a *Colective Subconscious (blue)*, com um espaço amplo. O chão deste é acolchoado pelas mesmas roupas, permitindo que se deitem a ouvir o som relaxante de água a borbulhar. No final desta cavidade os visitantes podem encontrar uma estrutura com espelhos onde se podem ver em relação aos outros ocupantes, ganhando assim, uma maior

consciência daqueles com quem partilham o espaço. Aqui os visitantes da exposição são convidados a partilhar o espaço que, apesar de coberto com roupas descartadas que outrora pertenceram a outras pessoas, segundo Sheng (2014, p. 400) é “um terreno [...], onde são instigadas várias experiências sociais e interações através do corpo, praticadas e encenadas que dão origem à formação imediata de comunidades humanas na base da interação simultânea dos observadores da obra de arte.” A mesma autora reconhece ainda que, segundo as suas observações, as pessoas que integram estas comunidades efémeras, no momento de interagirem com a peça espalham-se em pequenos grupos de conhecidos que se juntaram para visitar a exposição mantendo a distância dos outros grupos.



Figura 91- *Introspective Cavity*, Yin Xiuzhen, 1995. Aço, aço inoxidável, roupas usadas. 200 X 230 X 410 cm

Em ambas as esculturas, como sublinha Sheng (2017, p. 76), os observadores participantes são sujeitos a negociar a sua presença tanto com o espaço como com os outros observadores. Em *Introspective Cavity* esta negociação é dada sob padrões que se encontram nas cidades modernas. Esta acontece num

espaço mais amplo que se assemelha não à uma partilha de uma impressão de um contexto específico do passado, mas a uma forma orgânica que, apesar de se assemelhar a um órgão que medeia o interior de um corpo com o exterior, uma cavidade, possui uma forma amorfa que podia pertencer a qualquer corpo. Se, como defende Vivian Sheng (2017, p. 76), Yin Xiuzhen com a sua ‘carrinha’ “materializa e medeia o espaço entre passado e presente, local e global, o eu e o outro, bem como o individual e o comunal”, *Introspective Cavity* explora estas dicotomias a um nível mais amplo e universal.



Figura 92- *Museo Aero Solar*, Tomás Saraceno Studio. 2007-presente. Sacos de plástico descartados, tinta e fita adesiva. Dimensões variáveis.

O último exemplo que iremos analisar neste capítulo é Museo Aero Solar (Fig. 92). Iniciado em conversas entre Tomás Saraceno e Albert Pesavento em 2007 constitui um projeto em constante crescimento, que é composto por esculturas-museus flutuantes construídas a partir do upcycling de sacos de plástico por comunidades à volta do mundo. Estes segundo Aerocene.org, “juntam pessoas

através de workshops e encontros sociais” onde os sacos de plástico depois de recolhidos “em vez de descartados são lavados, secos e cuidados”. Seguidamente são cortados, colados e unidos como “telas de coleções de histórias pessoais e amizades expressadas na membrana de plástico” para depois serem integradas em enormes esculturas-museus flutuantes. Como podemos ler no site do estúdio do artista (Studio Tomás Saraceno, n.d.) qualquer pessoa em qualquer lugar pode construir um Museo Aero Solar usando um conjunto de instruções acessíveis através do site Aerocene.org, e um *ethos* Do-It-Together (DIT ou façam-no juntos, provavelmente derivado do faça você mesmo ou DIY). Com isto à semelhança de Yin Xiuzhen, Tomás Saraceno consegue criar comunidades esferas. Mas enquanto a artista chinesa se serve da galeria como suporte para que tal aconteça Tomás Saraceno ao criar um modelo replicável permite não só confiar a sua execução àqueles que queiram participar como permite que isso se possa fazer em qualquer lugar. Esta diferença constitui uma desvalorização tanto do museu, como do artista como autoridades artísticas e criativas. O que ganha relevância passa a ser as situações sociais geradas onde o objeto artístico, as esculturas flutuantes neste caso, já não constituem o centro da atividade artística, mas passam a estar em pé de igualdade com os seus restantes elementos.

### Capítulo 3 – Upcycling através da escultura numa era de crise ecológica

Neste capítulo debruçar-nos-emos sobre a relação de uma seleção de obras já analisadas nesta tese ou não, em relação a questões ecológicas. Por um lado, algumas das obras que abordámos foram feitas recorrendo a processos que podem ser considerados upcycling porque ainda existia tanto um entusiasmo na utilização de diferentes materiais numa só composição como uma negação modernista dos materiais clássicos da escultura. Estas, atestavam ainda a capacidade criativa e técnica do artista que já não se especializava apenas num material.

Os precursores de uma consciência ecológica na utilização deste tipo de processos, como já vimos ao analisar alguns artistas do *Nouveau Réalisme*, estavam mais preocupados com o excesso e a quantidade de objetos e materiais descartados que se encontravam nas cidades do que no impacto que estas realidades tinham no ambiente ou na ecologia local. Consideramos estes, pois, a título de exemplo, a fetichização do objeto resulta numa quantidade desmesurada de objetos descartados que por sua vez têm consequências a nível ambiental. Por outras palavras, a evidenciação de uma realidade como esta através da arte evidencia um problema sociológico que, independentemente da sua perceção como tal por parte do artista ou dos espectadores, resulta num problema ambiental.

Vale a pena referir aqui o caso de Bill Woodrow. O artista norte americano, numa conversa que teve com Keith Patrick (1996) faz algumas considerações interessantes. Primeiro conta que “as imagens que fazia pareciam sempre estar ligadas com coisas que lhe interessavam” fosse porque o “irritavam”, o “deixavam chateado” ou “feliz”. Uma delas, como exemplificou, prendia-se como o facto de, apesar de a escola da sua filha dizer que não havia dinheiro para comprar materiais básicos, havia muita coisa que era descartada nas ruas que ainda tinha valor. Situações simples como esta, segundo o autor, transformavam-se em preocupações que por sua vez o deixaram bastante interessado em fazer trabalhos que as comentassem. Estas como nos conta em seguida, iriam facilmente coincidir com o conflito entre os sistemas naturais e os sistemas tecnológicos. Apesar disso Bill Woodrow admite que fazer uma

escultura, de qualquer forma, é uma atividade complexa. Apesar disto, o artista considera que o aspeto mais importante é o visual levando a uma abordagem mais intuitiva no que tocau ao conteúdo e ao significado que daria às suas esculturas.

Outra artista que, tal como Bill Woodrow reconhece o impacto da produção e consumo de objetos no ambiente e que já aqui referimos é Yin Xiuzhen. A artista chinesa, como podemos verificar numa entrevista que deu à editora *Phaidon* (n.d.), revela que considera a arte como quase inseparável das experiências da vida quotidiana. Revela ainda que a sua vida tinha estado em rápida mudança. Testemunhou como o nosso céu e o ambiente se tinham transformado de claro para desfocado. Ao mesmo tempo, apercebeu-se que as viagens internacionais também a fizeram perceber que o mundo está a encolher e a estreitar-se cada vez mais. A artista confessou que considera as questões ambientais e a globalização como sendo problemas que todos os habitantes da Terra enfrentam, que neste momento não temos outro sítio onde sobreviver senão neste planeta e por isso temos de repensar em termos de como coexistir com este planeta solitário. Por outro lado, se olharmos para as suas primeiras intervenções na paisagem, podemos perceber que o interesse na coexistência entre os humanos e a ecologia no local onde se encontram sempre acompanhou o seu trabalho. A sua referência aos céus desfocados está, como nos conta numa entrevista com Monica Merlin (2013), relacionada com as consequências da industrialização massiva da China. Fenómeno que permite a captura de imagens tão chocantes como a fotografia *Development and Pollution* de Lu Guang e que continua a assombrar a comunidade e economia chinesas (REUTERS, 2020) e, consequentemente a de todo o mundo. A sua preferência por roupas produzidas industrialmente em segunda mão parecem procurar uma adaptação da vida comunal de Pequim a um mundo global. Ao mesmo tempo, também revelam algo implícito na leitura de Wang (2005, p. 88) sobre o seu trabalho, uma abordagem prático-poética relativa à nossa relação com o ambiente. A verdade é que a sua preferência por este tipo de materiais, enquadra-se no conceito de reciclagem da economia circular, pois estes ao serem integrados numa escultura elevando o seu valor artístico tornam-se em *upcycling*.

A reciclagem, segundo o artigo *Completing the Picture: How the Circular Economy Tackles Climate Change* (Ellen McArthur Foundation, 2021a, p.23), reduz as emissões de GEE (Gases com Efeito de Estufa) “ao evitar a produção de material virgem novo e tratamento em fim de vida, como a incineração e o aterro sanitário.” Para além disto, segundo o artigo *The Nature Imperative: How The Circular Economy Tackles Biodiversity Loss* (Ellen McArthur Foundation, 2021b, p. 5), a reciclagem contribui para a diminuição de lixo que pode degradar a biodiversidade do local onde é descartado. Por outro lado, ao evitar a produção de material virgem, o upcycling destes objetos pode ainda prevenir a degradação que possa vir da exploração desmedida de ambientes naturais por parte de empresas extrativistas, como empresas ligadas à exploração mineira ou madeireira.

Apesar disto, as obras de Yin Xiuzhen, posicionam-se poeticamente uma vez que são feitas intencionalmente para carregarem uma atitude prática em relação a um objetivo irrealista: resolver os problemas que a reciclagem se propõe a resolver. Assim sendo, as suas obras projetam-se num devir do fim de certos problemas ecológicos e que posicionam os trabalhos da artista chinesa num contexto mais amplo. O simples facto de serem materializadas, incluem Yin Xiuzhen automaticamente numa comunidade artística e extra-artística global de pessoas que estão ligadas à reciclagem, mas que ainda não é reconhecida por aqueles que a compõem.

Enquanto alguns artistas como Bill Woodrow e Yin Xiuzhen reagem a realidades de degradação ecológica de forma intuitiva, outros artistas põem estas questões no cerne da sua prática artística. Um deles que também já aqui abordámos é Dan Peterman. Se a construção formal e as características performativas sua escultura *Love Podium* apontam, como já vimos, para um modelo político que permite a diversidade de discursos e conseqüentemente uma constante reinvenção do mesmo, a integração de materiais reciclados nesta obra demonstra algo mais. A escolha deste tipo de materiais, como podemos perceber pela sua conversa com Oliver Zybok (2009), resulta da sua convicção de que os sistemas de reciclagem constituem “uma esfera de interação que é frequentemente aberta a reinterpretações e reinvenção” e na possibilidade de uma atitude crítica em relação “a uma sociedade excessivamente consumista que se dessincronizou descontroladamente em relação ao seu ecossistema”.

Este interesse por uma atitude crítica, como revela na mesma conversa, está relacionada com a sua atração pelos “discursos ecológicos dos anos sessenta e setenta nos Estados Unidos e noutros sítios” que incluíam as “dimensões políticas e sociais de artistas como Hans Haake, Stephan Willats, e Martha Rosler, [...] [e leituras que incluíam] Gregory Bateson e os *Whole Earth Catalogs*.” O que o artista parece partilhar por exemplo com Hans Haake, é uma prática artística crítica. Segundo Jaimey Hamilton Faris (2013, p.8) “os argumentos de Lippard e Krauss são a fundação para a ênfase no conceito e na crítica institucional da história da arte contemporânea [...]”. Na mesma página, o mesmo explica que “nos anos 1970, a noção de desmaterialização descrevia o uso estratégico da informação pelo artista como um material “imaterial”, e por isso uma forma não comerciável”. Como nos diz Dan S. Wang (citado em Smith & Margolin, 2005, p. 15) a aspiração fundamental das práticas artísticas críticas é a de apresentar questões e desafios sobre a maneira como o mundo é, as maneiras como o percebemos, e as maneiras como podemos agir nele. Estas questões ou desafios, segundo o autor, podem ser apresentados em termos gerais ou em relação a um detalhe social ou situação específica e partem da premissa de que diferentes arranjos sociais, comportamentos, ou ambos são possíveis.

No seu artigo, Ronald Jones (2011, p. 108) defende que o que falta ao ‘conhecimento de oposição’ que guia este género de arte, são soluções efetivas para a miséria tão precisamente e artisticamente descritas. Esta visão, parece um desenvolvimento dos problemas apontados pelo coletivo *Art and Language* sobre a noção de desmaterialização como uma “falsa



Figura 93- *Rhine Water Purification Plant*, Hans Haacke, 1972. glass and acrylic containers, goldfish, etc. ?X?X?

bifurcação do objeto, ação e ideia, do ‘material e imaterial’, [que] leva pelo caminho sinuoso de esquecer a base produtiva do capitalismo bem como as alternativas anárquicas ao capitalismo” (Atkinson citado em Faris 2013, p. 9). *Rhine Water Purification Plant* (Fig. 93) de Hans Haacke, por exemplo, segundo Ronald Jones, é “uma demonstração de como precisamente usar ciência

ecológica para mudar políticas governamentais” ao “bombear a água suja expelida da estação de esgoto de Krefeld através de um sistema de filtragem adicional, tornando-a limpa o suficiente para peixes prosperarem nela, e assim tornar evidente que a própria estação de esgotos estava a colapsar o ecossistema do rio Rhine” (2011, p. 109). Mas Jones vai mais longe, dizendo que a intervenção de Haacke não é uma prática crítica, mas sim “programática e pós crítica por ter apresentado uma solução alcançável e replicável para um problema maléfico” e que transborda separações entre arte e ecologia ao desenhar “um ‘sistema pós-crítico’ para a recuperação de água [...] criando [assim] um híbrido instrumentalizado” que impõe co dependências entre a arte e políticas públicas. Esta instrumentalização de que Jones fala, lembra um apontamento crítico que Claire Bishop faz a Bourriaud quando descreve a sua estética relacional como “devedora da ideia de Althusser em que a cultura – enquanto «aparelho ideológico do estado» não reflete a sociedade, antes a produz” (Bishop, 2004, p. 56). Como nos lembra Bishop (2004, p.56), curiosamente sobre o trabalho de Hans Haacke, citando na mesma página Deutsche, este “[...] convidava os espectadores a deciframos relações e a encontrarem conteúdos já inscritos nas imagens, mas não lhes pedia para examinarem o seu próprio papel e investimento na produção de imagens [...]”. Isto acontece, pois o que interessava a Hans Haacke, era uma crítica institucional que questiona o peso do equilíbrio ecológico nas políticas públicas e não a qualidade das relações sociais resultantes do trabalho de alguns artistas a que Bishop se refere na sua crítica da estética relacional.

Se tivermos em conta o apontamento de Jones sobre o limite entre uma escultura crítica, uma escultura híbrida / pós crítica e o apontamento de Bishop, podemos perceber os pontos em comum e as divergências com *Love Podium*. Ambas demonstram uma atitude em relação à arte enquanto “um processo contextualmente relacionado” (Skrebowski, 2008, p. 59). Mas, enquanto *Rhine Water Purification Plant* é uma obra com ambições claras de participar na ‘produção da sociedade’ que ao expor um problema aspira a mudar algo exterior ao mundo da arte numa atitude pós-formalista, *Love Podium* privilegia a forma dando-nos uma sugestão ambígua, composta por elementos que permitem estreitar a sua leitura e que podem ou não ser interpretados por quem a encontra como parte de uma solução maior ou como uma crítica sociopolítica. Esta

autonomia, é conseguida através da utilização de soluções que fazem parte da resolução de problemas já existentes, neste caso perfis de plástico pós-consumido, como material e elemento plástico com o propósito último de elaborar uma escultura. Neste caso, o material para além de ser usado de forma a servir o propósito que o escultor lhe atribuiu plasticamente como elemento portador de significado, também contribui para estreitar a leitura discursiva da peça. Desta maneira Dan Peterman consegue remeter poeticamente para uma parte da realidade observada refletindo-a ao invés de participar na sua 'produção'. As características performáticas de *Love Podium*, a sua ambiguidade e a estranheza da utilização de materiais reciclados, fazem com que o público seja convidado a participar na sua elaboração, compartilhando com estas o poder de a determinar de forma mais democrática, o que não acontece no híbrido instrumentalizado e nas políticas públicas a que *Rhine Water Purification Plant* se endereçava.

Ao mesmo tempo, ambas parecem partilhar aquilo a que Bruno Latour chamou uma "ecologia política" que, segundo Skrebowski (2008, p. 74-75) desafiou a divisão entre o natural e o social. Se relembrarmos o interesse por uma abertura à reinterpretação e reinvenção que Dan Peterman via nos sistemas de reciclagem podemos perceber a sua escolha. A reciclagem, como já vimos, têm o potencial de prevenir a emissão de gases de efeito de estufa que contribuem para as alterações climáticas e ajudar indiretamente na prevenção da degradação da biodiversidade. Dan Peterman ao fazer esculturas participativas com que o espectador é encorajado a interagir fisicamente, deixando ao mesmo tempo o material visível, consegue estabelecer uma relação direta entre a prática de uma escultura comprometida quer a nível ambiental quer a nível sociopolítico. Uma artista que faz uso de processos que podem ser considerados upcycling e que vai para além da utilização de materiais reciclados ou



reaproveitados é Betty Beaumont. A sua *Cable Piece* (Fig. 94), por exemplo constitui um dos

Figura 94- Cable Piece. Betty Beaumont, 1977, 350cm (diam. aprox)

seus trabalhos nos quais, a elaboração de esculturas providenciam efetivamente benefícios ecológicos. Nesta, segundo Sue Spaid (2002, p. 72), a artista norte americana usou 4000 pés de cabo de aço que obteve de uma lista de excedentes militares, para criar um círculo como 1000 pés de diâmetro dando 12 voltas ao mesmo. Segundo a autora, a peça ao ser feita de ferro acelerava o crescimento da erva sobre a qual pousava. A sua forma procurava, segundo Spaid, remeter para o acelerador de neutrões dos laboratórios Fermi lá ao lado.

Noutra peça sua, Ocean Landmark, segundo Sue Spaid (2002, p. 72), Betty Beaumont, propôs criar um projeto escultórico colaborativo a uma equipa de cientistas marinhos que estava a desenvolver um material que estabilizava na água cinzas de combustível polvorizadas, um subproduto do carvão. Com este material a artista desenvolveu uma escultura subaquática que se servia de uma técnica de construção de corais usada na pesca japonesa. Esta, segundo a autora (2002, p. 72-73), era “um recife de coral artificial para peixes formado por milhares de blocos de cinzas de combustíveis polvorizados submersos 70 pés debaixo da superfície dos oceanos, a três milhas das costas de Fire Island”. A escultura submarina tinha como intenção contrariar os danos causados pela pesca excessiva, despejo de resíduos, e a destruição dos pântanos costeiros bem como ajudar a revitalizar a indústria pesqueira local ao oferecer um habitat de desova para os peixes. Como desenvolve Sue Spaid na mesma página, todo o processo de execução desta escultura contou com a colaboração de mergulhadores, biólogos, químicos, oceanógrafos e engenheiros da Universidade Estadual de Nova Iorque em Stony Brook, Columbia University, e os New Jersey's Bell Laboratories e no qual o seu passado como realizadora de cinema foi essencial uma vez que já tinha experiência em investigação, elaboração de propostas, angariação de fundos, procura de localizações adequadas e de comunicação com os seus colaboradores. É ainda curioso salientar que, contrariamente às restantes obras que abordámos ao longo desta dissertação, Ocean Landmark, como nos conta Sue Paid, é monitorizada a cada cinco anos para medir o crescimento do ecossistema criado pela escultura, ou seja, existe um processo de responsabilização e medição efetiva do contributo que foi proposto através da escultura.

Finalmente retornamos ao projeto de Tomás Saraceno, que pode ser descrito como uma abordagem verdadeiramente eco-social à escultura, onde podemos identificar diversas formas de abordar questões ecológicas. À semelhança das restantes esculturas analisadas nesta dissertação, *Museo Aerosolar* dá um contributo, por muito pequeno que seja, para enfrentar alguns dos problemas ecológicos com que nos deparamos atualmente. Por outro lado, estas esculturas relembram algumas ideias de Joseph Beuys. Como nos explica Stephanie Smith (Smith & Margolin, 2005, p. 25) a propósito de *700 Oaks* o artista convidou as pessoas para plantar árvores e não apenas percorrê-las, transformando-o num projeto que como tantos outros seus transborda para a esfera da ação. A autora acrescenta ainda, que foi um gesto ecológico para restaurar o equilíbrio natural no contexto urbano, algo que transcendeu o discurso artístico e se tornou numa ação social. Daqui resultava uma arte menos objetual que o levaria ao conceito de escultura social. Esta surgiu de uma ideia de obra ecológica total que seria criada através da participação democrática de todos os cidadãos em construir um organismo social como uma obra de arte (Adams, 1992, p. 27-28). Uma visão que levaria à sua fórmula “cada homem um artista”, que segundo Faris (2013, p. 32-33) a propósito de *Honey Pump*, não se tratava necessariamente de transformar uma pessoa num escultor, mas de resgatar o sentido artístico que as nossas atividades podem adquirir, contrapondo-o às formas de trabalho alienado e à racionalização instrumental da produção. Segundo o autor, Beuys tinha uma clara ambição para desenvolver um sistema comunitário económico e político em grande escala de materiais e recursos partilhados (Faris, 2013, p. 34) Tomás Saraceno, ao criar uma metodologia participativa que incentiva comunidades à volta do mundo a construírem esculturas a partir de sacos de plástico descartados de forma voluntária e autónoma, parece subscrever as ambições de Beuys. Isto torna-se evidente se lembrarmos o desejo de criar uma comunidade mundial através da participação democrática em torno da utilização e partilha de materiais e recursos presente na leitura de Faris. Podemos identificar no trabalho de Tomás Saraceno, quer a fórmula de Beuys “cada homem um artista” quer a partilha de materiais e recursos (quer humanos, quer naturais), nas suas características participativas democráticas uma vez que assenta no voluntariado e na forma como utiliza e torna visível o contributo de cada um para o problema dos plásticos em fim de vida. Ao mesmo tempo,

podemos identificar uma abordagem que podemos classificar como relacional não só no que toca às pessoas, como aos materiais utilizados por exemplo. Esta torna-se evidente quando em *Aerocene.org* lemos por exemplo que o plástico vai ser lavado, secado e cuidado. Como diz um dos textos do site “Os componentes individuais recuperados do *Museo* refletem sobre como podemos renovar uma compreensão mais relacional do ambiente, da nossa inserção no mesmo, e de modos de convivência mais recíprocos.” Completando esta visão relacional, estas esculturas tornam visíveis a escala do contributo dos participantes para os problemas ambientais que a produção e abandono de plásticos descartados indevidamente constitui. Deste modo, servem também como um “convite aberto a toda a gente para reduzir, reutilizar e reciclar” (Studio Tomás Saraceno, n.d.). São apresentadas de forma a evidenciar literalmente o upcycling quer dos materiais utilizados, quer das relações socioambientais geradas, que acontecem mais diretamente no caso da sua execução e lançamento ou mais indiretamente na exposição da escala do contributo individual para os desafios ecológico-políticos que a nossa Era apresenta.

## Capítulo 4 – Trabalhos realizados

Os trabalhos em baixo descritos constituem uma seleção de esculturas realizadas ao longo do desenvolvimento da investigação teórica desta dissertação. Em comum têm a ambição de se apresentarem como trabalhos através dos quais se procede ao upcycling dos materiais utilizados.

### 1. Desejo de Transição

2021

Perna da mesa de aço apropriada  
cm 146 X 55 X 56

Desejo de Transição, constitui uma escultura que procurou ser materializada a partir de materiais descartados da oficina da FBAUL, apontando para uma produção com baixo impacto ecológico. A perna da mesa, constituída por duas partes encaixadas uma na outra, foi desmontada e depois montada com o auxílio de rebites para se tornar algo diferente, algo que procura dar corpo às tão esperadas transições. Estas dão-se a ver entre definições formais que recortam o espaço de forma tão rígida e retilínea, e algo que se abre, dança, envolve e é envolvido por esse mesmo espaço procurando ter com ele uma relação visualmente simbiótica. Este reconhecimento torna-se visível através da sua forma orgânica que se abre ao espaço. Esta foi materializada ao ter cortado as suas arestas e arredondado os seus vértices, com o auxílio de uma rebarbadora. Os elementos resultantes foram posteriormente calandrados indo ao encontro de uma forma que se assemelha a uma flor. (Fig. 95)



Figura 95

## 2. Pelo Devir da Propagação

2021.

Tubos de aço de secção quadrada encontrados.

Dimensões variáveis.

Pelo Devir da Propagação constitui um conjunto de esculturas instaladas nas janelas das salas de projeto do pátio de escultura da FBAUL que procuram enaltecer e chamar à atenção e apelar à propagação de uma família de plantas locais, as plantas ruderais. Estas surgem normalmente, tal como na nossa faculdade, em lugares citadinos ecologicamente degradados, crescendo como as primeiras colonizadoras no processo da reflorestação dos mesmos. Na realização desta comecei por inventariar o material escolhido e passá-lo para Sketchup (Fig. 96). Seguidamente desenhei diversas formas nos tubos que foram posteriormente 'recortadas' e calandradas de forma simplificada (Fig. 97 a 99).

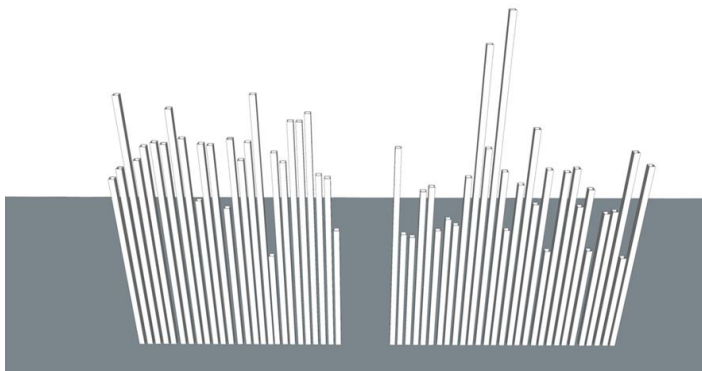


Figura 96

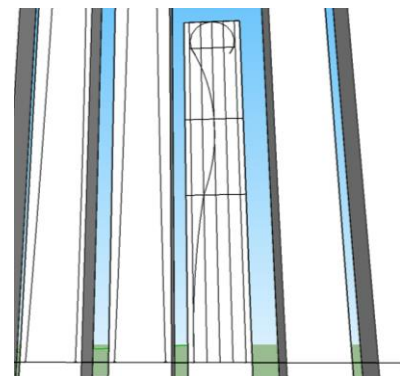


Figura 97

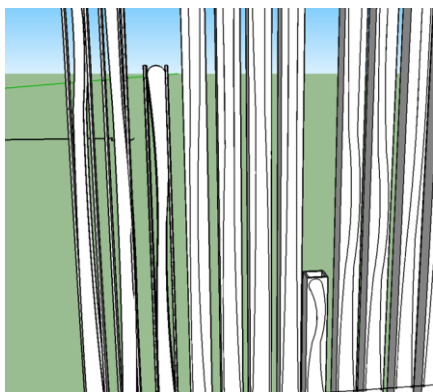


Figura 98

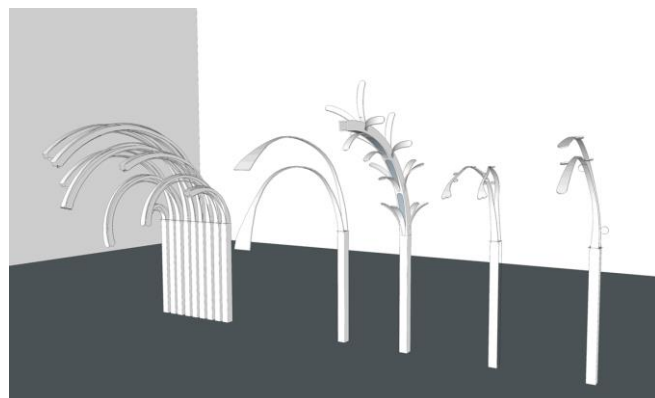


Figura 99

No mesmo programa realizei um modelo do espaço em que queria intervir, para ter uma melhor noção das possibilidades do mesmo. Selecionei as janelas gradeadas das salas de projeto uma vez que eram sítios em que as minhas motivações conceituais assim como a quantidade e características dos materiais disponíveis poderiam resultar. Uma vez selecionado o espaço específico de intervenção voltei a considerar as formas conseguidas a partir dos tubos e criei composições que fossem possíveis de encaixar nas janelas. Decidi incorporar formas iguais na mesma composição selecionando três composições diferentes que encaixariam em diversas janelas nas fachadas das salas. Esta decisão prende-se com a minha vontade de criar entidades singulares dadas pelos desenhos dos cortes que comunicariam umas com as outras através quer da sua disposição no espaço quer através da direção da sua calandragem que apontariam umas para as outras. As protuberâncias da peça a ser disposta na primeira janela a contar das escadas estariam calandradas em direção à peça central. Cada metade das protuberâncias da peça central seriam calandradas em direção à peça mais próxima. A peça mais perto do laboratório de escultura, por fim, seria calandrada de forma a ficar também virada para a peça central (Figs. 100 - 101).

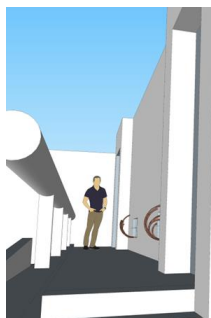


Figura 100

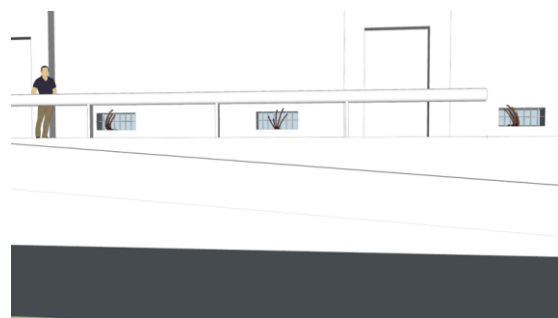
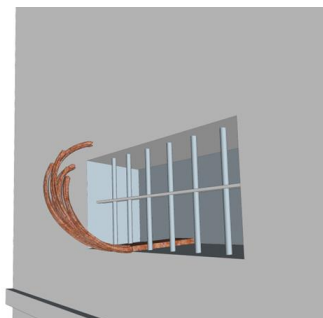


Figura 101



Figura 102

Definidas as peças e a sua disposição no espaço de forma simplificada através do programa 3, passei para a oficina. Aqui desenhei as formas conforme as medidas dos tubos, marcando a margem lateral para não cortar em cima da face seguinte e dividindo de igual forma a superfície selecionada para cortar que correspondia à parte

do tubo que ficasse de fora da janela quando a peça fosse encaixada (Fig. 102). Seguidamente cortei e limei cada tubo para depois soldá-los e calandrar a peça de acordo com a forma desejada encaixando-as depois no sítio desejado (Figs. 103 - 105).



Figura 103



Figura 104



Figura 105

Esta disposição dos elementos para além de procurar uma comunicação entre si, procuram um diálogo com a arquitetura em que se inserem. Isto acontece na medida em que procuram de certa forma criticá-la uma vez que é dominada pela falta de espaço que é deixado para flora e conseqüentemente a fauna locais. Esta crítica procura dar-se a ver através do facto de as esculturas saírem diretamente da fachada e sofrerem elas próprias uma transição de uma linguagem geométrica e amplamente impositiva para uma linguagem que invoca um devir do orgânico cujas próprias plantas ruderais incorporam. Ao mesmo tempo o conjunto escultórico, disposto pelas três janelas, procura envolver o espectador ao criar uma situação que só pode ser apreendida na sua totalidade quando percorrida, dando espaço ao mesmo para desvendar as diferentes relações existentes.

### **3. Busca pelo Equilíbrio.**

2021.

aço reaproveitado e borracha.

cm 200 X 200 X 17

Com Busca pelo Equilíbrio procurei materializar uma peça que sintetizasse situações e sentimentos recorrentes nesta pandemia, como a incerteza e a transição delimitadas por um perímetro de dois metros que nos foi incutido e com que tivemos de lidar diariamente. A incerteza está presente nesta peça, na medida em que, à medida que a subimos, passamos por momentos de incerteza até atingirmos o equilíbrio desejado. A transição ocorre em várias fases da interação do espectador com a obra, desde o momento em que ele entra no seu perímetro, passando ou não por um momento de estabilidade, até o momento em que se sai dela. A razão pela qual não fiz uma escultura que se olha simplesmente, tem a ver com o facto de eu acreditar que nenhum de nós contemplou passivamente esta pandemia, mas sim interagiu e desenvolveu atitudes perante ela.

Na sua execução cortei uma chapa de aço xadrez de 3mm que estava pela oficina da faculdade em duas semicircunferências com uma pistola de plasma e de seguida rebarbei e limei-lhe arestas. Posteriormente, cortei uma cantoneira, também da oficina, onde fiz buracos de 8mm com o engenho de furar e soldei-as à chapa de forma a criar as junções que serviriam para a sua montagem e desmontagem. Seguidamente servi-me de dois tubos já calandrados que encontrei. Cortei um deles com uma broca circular no engenho de furar de forma a conseguir posteriormente soldar as duas num angulo reto. De seguida, aproveitei os restos da chapa que tinha recortado para a circunferência para cortar os quadrados com uma rebarbadora, que depois de soldados aos tubos e furados nos quatro cantos assentariam na outra parte da peça. Furei ainda a chapa das semicircunferências de forma que os buracos coincidissem.

Enquanto as ligações entre as semicircunferências eram feitas com parafusos de 8mm, as ligações entre estas e os tubos foi feita recorrendo a parafusos franceses apertados com porcas de náilon. Esta escolha prende-se com a necessidade de impedir o parafuso de mexer uma vez que contem uma secção

quadrada que encaixa na chapa, prevenindo assim que a porca se desapertasse com o seu movimento e ainda com o facto de a sua cabeça ficar na superfície onde as pessoas pisariam a escultura. Finalmente, tanto os tubos como as arestas da circunferência foram forradas com borracha para prevenir danos no chão dos espaços expositivos onde fosse colocada. (Figs. 106-107)



Figura 106



Figura 107

Tanto a decisão de incluir as borrachas como a possibilidade de ser desmontada deveu-se num primeiro instante com o facto de a peça ter sido pensada para ser exposta na cisterna da FBAUL, cujos acessos apertados e o desejo de transformar minimamente o estado de conservação da mesma serviram como motivações (Figs. 108 - 109).



Figura 108



Figura 109

#### **4. Pela Difusão da Subversão.**

2022.

Cadeira encontrada.

cm 150 X 44 X 40

Pela Difusão da Subversão é uma escultura realizada para a exposição Aristides de Sousa Mendes: Razões da Humanidade, inaugurada na Presidência do Conselho de Ministros em Lisboa. O objetivo desta exposição foi expor o que aconteceu e superar, por meio da experiência de Aristides, uma morte que cai no esquecimento. Essa memória, que carrega o valor da subversão na sua mais nobre manifestação. Em 1939, Oliveira Salazar redigiu ordens na Circular 14, invocando a neutralidade de Portugal na Grande Guerra, que ordenavam que não se deixasse entrar em território português os refugiados que fugiam ao avanço Alemão no Sudeste de França. Pensei então, na forma como Aristides subverteu o seu lugar de poder, através da desobediência às ordens desumanas que lhe foram impostas. Achei também importante fazer uma escultura que não só enaltecesse os feitos de um herói, mas que materializasse o meu desejo em dar continuidade ao legado de Aristides, que no fundo era um homem comum que soube aproveitar o momento certo para elevar a condição humana à sua expressão máxima. Neste sentido, a minha escultura resulta da manipulação de uma cadeira comum, que, ao transformar o seu assento num apoio para as costas, convida o espectador a interagir com ela num momento de desordem. Esperando assim contribuir para difusão da subversão de que o cônsul português se serviu, assim como para a noção de que esta é possível em cada um de nós.

Mais simples, a execução desta consistiu em desmontar os apoios para as costas que serviam também como as pernas posteriores e o acento. Seguidamente, desmontei duas peças que serviam de reforço entre as pernas e limei-lhes as pontas de forma a criar reentrâncias que encaixariam de novo na cadeira, mas agora substituindo as pernas posteriores. Fiz furos nas anteriores pernas de forma a encaixarem de novo nas 'novas' pernas posteriores. Finalmente fiz furos no que era o anterior acento de forma a posicioná-lo aproximadamente no lugar onde o participante apoiaria as costas e apoio para

as costas de forma a que encaixe no sítio onde quem se sentasse/deitasse apoiaria a cabeça.

Apesar dos sítios onde, as pessoas que interagem com a peça, se apoiam ter sido levado em consideração, esta não servia de forma alguma para criar uma sensação de conforto ou de boa prática ergonómica, uma vez que o processo de subversão raramente é algo confortável. O espaço expositivo para o qual esta peça foi pensada foi tomado em consideração também neste aspeto. Uma vez que ao expor uma peça interativa em que as pessoas se tinham de aproximar tanto do chão na presidência do concelho de ministros, um lugar onde se espera uma apresentação, etiqueta e comportamento adequados procurei evidenciar esse mesmo desconforto. (Figs. 110 - 111)



Figuras 110 e 111



## 5. Do Rigor o Devir.

2022.

Aparas de armas apreendidas e desativadas pela PSP em parceria com a Transucatas S.A.

Do Rigor o Devir é uma escultura construída com as aparas de armas apreendidas e destruídas pela PSP, colocada em permanência na parada do Comandante Ferreira do Amaral. Esta constitui uma pirâmide que se ergue a partir de uma estrela de seis pontas (estrela de David), símbolo do rigor da Polícia na manutenção da ordem pública que, com a destruição das armas contribuí para o florescimento de uma sociedade livre. Os seus vértices superiores encontram-se apoiados num dos cantos do alpendre da parada, enquanto os dois vértices inferiores apoiam-se no chão. Das suas faces, à medida que se aproximam das pessoas e do chão, saem protuberâncias que procurando remeter para o brotar de uma flor. Estas criam uma abertura que por sua vez forma uma passagem, transformando-a numa escultura que possibilita que entremos e saímos dela, simbolizando assim a abertura da polícia ao público.



Figura 112

Essencial para a sua execução foi a cedência pela PSP das aparas das armas destruídas pela Transucatas S.A. (Fig. 112) Uma vez recebidas e acomodadas nas instalações da faculdade, comecei desde logo a testar a capacidade do material. Verifiquei que as soldaduras executadas sobre este eram muitas vezes quebradiças (Fig. 113) e que alguns elementos estavam montados com recurso a cola (Fig. 114). Para além disso alguns testes de modelação dos tubos revelaram uma baixa maleabilidade quando modelado com recurso ao martelo (Fig. 115). Por outro lado, verificou-se uma boa maleabilidade quando era utilizado o macaco hidráulico, resultando em boas calandragens (Fig. 116). Este conjunto de verificações levou-me a tomar a decisão de utilizar ligações a frio recorrendo ao engenho de furar e a parafusos auto perfurantes de forma a acelerar o processo, visto que teriam de ser feitos inúmeros furos para os mesmos.



Figura 113

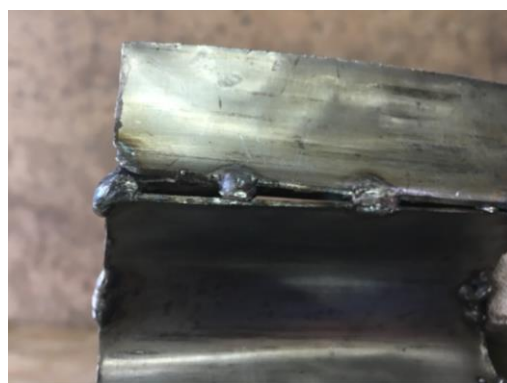


Figura 114



Figura 115



Figura 116

Depois de algumas experiências a nível de esboços físicos recorrendo a palitos, palhinhas de plástico e cartão que se demonstraram pouco ágeis na elaboração de formas, decidi recorrer ao Sketchup (Fig. 117) Neste, através de desenhos com linha, comecei a explorar a geometria da estrela de seis pontas presente no símbolo da polícia. Estas rapidamente sugeriram flores, que fizeram imediatamente sentido uma vez que a destruição das armas que iriam ser utilizadas serviam para defender indiretamente as possíveis vítimas das mesmas.

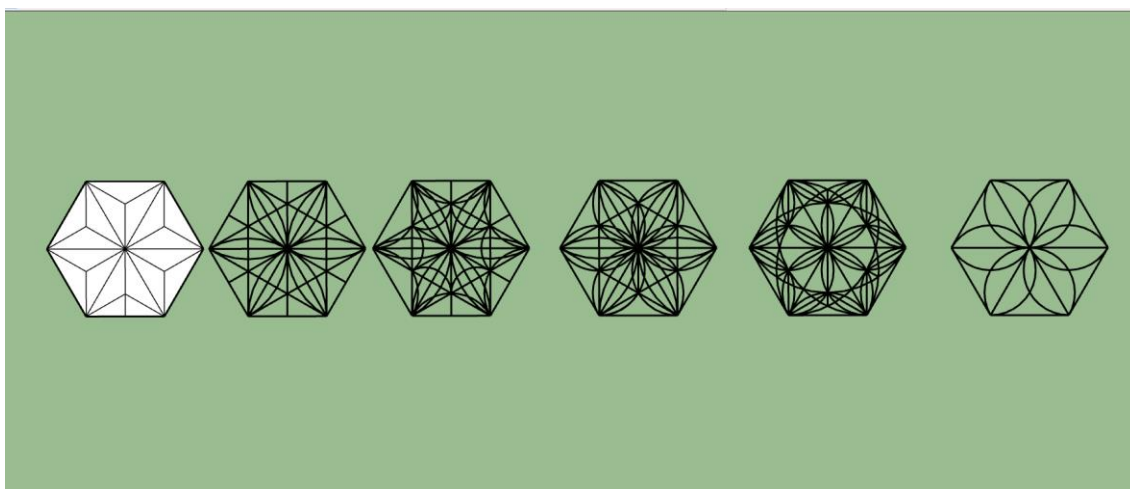


Figura 117

Transformei ainda a estrela numa pirâmide e comecei a explorar maneiras de conferir a ambos tridimensionalidade desenhando no programa pavilhões-flores, formas que remetiam para sementes, pavilhões-carapaça e brincando de forma a conseguir diversas composições e disposições num esboço do espaço que fiz. Seguidamente, após a Dr. Michele Soares me ter oferecido o livro *Policias(s) e Segurança Pública. Histórias e Perspetivas Contemporâneas*, e perceber como a PSP entendia a cultura como meio de se dar a conhecer aos cidadãos, como meio que criar uma interação com estes de novas maneiras, surgiu a ideia de criar uma escultura que tivesse algum tipo de interação com o público. Foi aqui que fiz a inventariação do material para proceder ao desenvolvimento e seleção da proposta final (Figs. 117 - 119) tentando ir ao encontro da quantidade de material disponível.

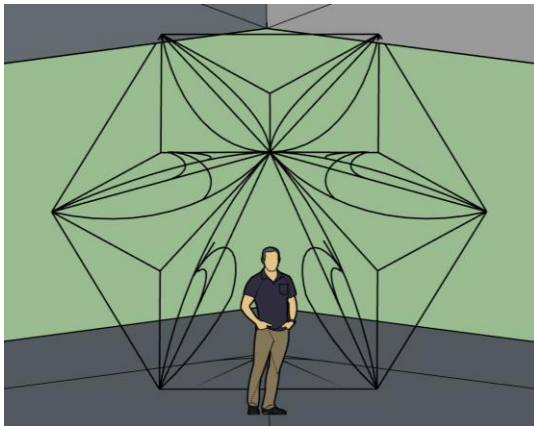


Figura 118

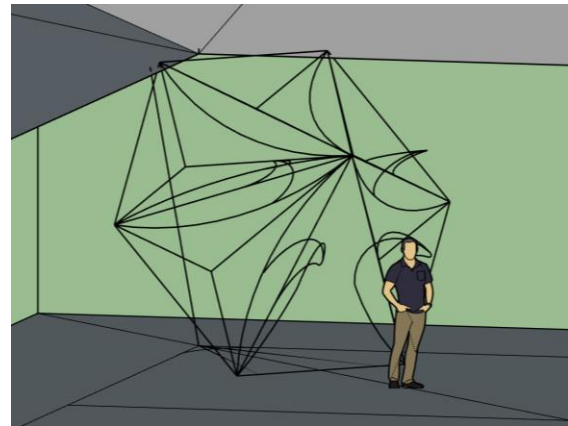


Figura 119

Uma vez fechada a forma, comecei por isolar cada face da escultura no Sketchup e passá-la para suporte físico em tamanho real para servir de guia na sua execução (Fig. 120). Já na oficina da faculdade, recorrendo a esta guia, delimitei a composição de cada face procurando um desenho que me agradasse e uma estrutura que tivesse rigidez suficiente para que a escultura se suportasse quando montada. Repeti o processo de endireitar ou não cada arma, escolher e determinar a composição de cada face para posteriormente furá-la e aparafusá-la até ter dez faces separadas. Quando concluídas, comecei a juntá-las duas a duas com o ângulo determinado no Sketchup recorrendo de novo aos parafusos auto perfurantes (Fig. 121). Deste processo resultaram 6 elementos cujas extremidades correspondiam aos vértices. Logo a seguir executei e adicionei as protuberâncias que corresponderiam às 'pétalas que se abririam ao público'. Fiz ainda na oficina os furos que uniriam mais tarde estes elementos, recorrendo a um berbequim e a varão roscado de 8mm que seria apertado com porcas de náilon. (Fig. 122)



Figura 120



Figura 121

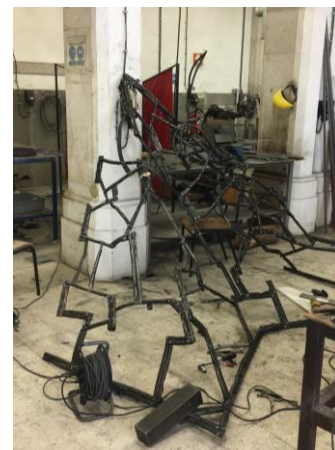


Figura 122

Os seis elementos foram transportados para a parada do comandante Ferreira do Amaral onde montei a escultura no chão já direcionada de forma a poder ser levantada posteriormente e colocada com a disposição definida. Com a ajuda dos técnicos da e auxiliares da faculdade, Sr. André, Sr. Eduardo, Sr. Amadeu, Sr. Guilherme e Sr. António, e depois de alguns percalços içámos a escultura e prendemos os dois vértices superiores às vigas já existentes (Fig. 123). Não estando feliz com o resultado e a deformação que resultou desta operação, decidi reforçar com mais armas e duas cantoneiras com três milímetros de espessura a peça e aprimorar a forma (Figs. 124). Toda a escultura foi posteriormente limpa. Finalmente, foram dadas três camadas de verniz transparente para exteriores de forma a deixar os pormenores dos canos das armas destruídas visíveis.



Figura 123



Figura 124

A escultura foi inaugurada dia 17 de Novembro de 2022, com a presença de diversas altas entidades entre elas o Ministro da Administração Interna, o Dr. José Luís Carneiro, o Ministro da Cultura, o Professor Dr. Pedro Adão e Silva, o Diretor Nacional da PSP, o Superintendente-Chefe Manuel Nagina da Silva, o Presidente da Faculdade de Belas artes da Universidade de Lisboa, o Professor Dr. Fernando António Batista Pereira, a Diretora do Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, a Professora Dra. Emília Ferreira, entre outros altos representantes das entidades envolvidas (Figs. 125 – 127).



Figura 125



Figura 126



Figura 127

## Conclusão

Esta dissertação propôs-se a introduzir o conceito de upcycling na esfera artística. Procurou propor uma genealogia do termo “Escultura Upcycling” através de uma seleção de obras nas quais os artistas se serviram de procedimentos que podem ser considerados como upcycling através da escultura. Considerámos estas como aquelas que incluíssem na sua constituição materiais e objetos descartados ou em segunda mão não orgânicos ou que pudessem ser incluídos no ciclo técnico da economia circular, conferindo-lhes valor artístico e conseguindo assim elevar o seu valor.

Sabendo isto, no primeiro subcapítulo do primeiro capítulo, começámos por argumentar que a assemblage contrariamente ao upcycling, fazia uso de pinturas, fotografias e materiais naturais. Defendemos que se distinguia da Junk Art americana, por esta usar lixo orgânico e da Arte da Reciclagem que utilizava materiais descartados naturais.

No segundo subcapítulo do primeiro capítulo, apontou-se Pablo Picasso como o precursor deste tipo de obras, uma vez que foi ele o primeiro a incorporar materiais e objetos extra-artísticos nas suas esculturas e conseqüentemente processos que podem ser considerados upcycling através da escultura. Vimos que isto foi conseguido de três maneiras diferentes. A primeira consistia na integração de um objeto do quotidiano na própria escultura, permitindo que este trouxesse o seu sentido extra-artístico para a obra. O segundo, fazia uso de tais objetos de forma a que estes em conjunto formassem sentidos novos. O último consistia na sua integração mediada por cera ou gesso. Ainda neste capítulo, abordámos a obra de Marcel Duchamp, por considerarmos a sua obra escultórica como uma referência para a acumulação de objetos e a sua apropriação do mundo do cotidiano. Defendemos que a mesma, constituiu um incentivo fundamental para que tantos artistas que se lhe seguiram, mesmo que por vezes inconscientemente, procedessem ao upcycling através da escultura.

No segundo capítulo foram expostos os desenvolvimentos do upcycling através da escultura. No seu primeiro subcapítulo, foram dados inúmeros exemplos de como as obras de diversos artistas que se seguiram a Picasso e a Duchamp se serviram de materiais e objetos descartados como matéria virgem para se exprimirem ou como se serviram em diversos graus do sentido e identidade dos

mesmos nas suas esculturas. Vimos como Mark Di Suvero deixava visíveis as forças físicas e as técnicas que empregava ao mesmo tempo que fazia uso deste tipo de materiais, como Chamberlain se servia de carroçarias de carros que adquiria em sucatas para dar forma a composições abstratas se obliterar por completo a presenças do carro, como Robert Rauschenber materializava a sua interpretação da vida quotidiana através das suas esculturas abstratas, deixando a identidade dos objetos encontrados intacta. Seguidamente vimos como outros artistas transpunham aspetos da realidade extra-artística para a galeria através de processos industriais da compressão de sucata no caso de César ou pela acumulação no caso de Arman ou através do corte de casas por parte de Gordon Matta-Clark. Foram ainda analisadas uma seleção de esculturas da vasta e absurda obra cinética de Jean Tinguely. Finalmente debruçámo-nos sobre a uma seleção de esculturas de Tony Cragg e Bill Woodrow.

No segundo subcapítulo, vemos como a utilização de processos que podem ser considerados como upcycling através da escultura são utilizados numa seleção de trabalhos de Robert Rauschenberg, Jean Tinguely, Nick Cave e Dan Peterman com uma forte componente performativa.

No terceiro capítulo analisamos Trophy IV e Oracle de Rauschenberg e Cyclograeur de Jean Tinguely como esculturas representativas de obras que fazem o upcycling através de esculturas interativas.

Seguidamente, no quarto subcapítulo, partimos da definição de Cristina Cruzeiro de escultura no espaço público para analisar Chaos I e Carnival Fountain de Jean Tinguely e Higher Goals de David Hammons.

No quinto subcapítulo, abordamos um conjunto de obras nas quais os artistas se serviram de materiais descartados ou abandonados como meio de expor mensagens políticas. Neste, analisámos Spade in Chains de David Hammons que utiliza a crença de que os objetos carregam consigo a sua história e ganham por isso um valor expressivo próprio que quando conjugados e expostos no ambiente pristino e elitista da galeria, conseguem passar mensagens políticas que reclamam a redefinição da negritude para o próprio artista, conseguindo assim também o upcycling das ideias por detrás dos mesmos materiais. Debruçámo-nos sobre o conjunto escultórico La Casa Viuda VI de Doris Salcedo para compreender como a artista através da utilização de objetos abandonados envolve e chama à atenção do observador para a violência política extrema que

se vive na Colômbia. Finalmente analisamos como Song Dong utiliza partes de casas abandonadas ou que estão prestes a ser demolidas nas suas esculturas, apontando para a sua preservação e contrária as políticas de Pequim que sacrificam os modos de vida em que o artista cresceu em nome do crescimento económico e da acelerada industrialização da China.

No último subcapítulo analisamos Black Market de Robert Rauschenberg, uma seleção de obras da artista chinesa Yin Xiuzhen e o projeto escultórico de Tomás Saraceno para dar a conhecer como estes procedem ao upcycling através de esculturas participativas. Nestas verificámos como o envolvimento físico do espectador é modelado de forma a explorar conceitos de comunidade e ação.

No terceiro capítulo, debruçamo-nos sobre um conjunto de esculturas de forma a perceber até que ponto os artistas utilizaram processos que podem ser considerados como upcycling através da escultura com uma consciência ecológica e como estes processos podem mitigar ou até providenciar um impacto ambiental ou ecológico positivo nos locais de implementação.

Finalmente, no último capítulo são apresentados os trabalhos realizados no decorrer desta dissertação de mestrado. Transversal a estes projetos é a consciência do impacto ambiental e ecológico, mesmo que diminuto, no ato de recorrer a materiais e objetos descartados encontrados em locais próximos ou fornecidos por terceiros. Em Desejo de Transição e Pelo devir da Propagação foi essencial o contacto tanto com o trabalho de Bill Woodrow cujas formas obtidas foram recortadas a partir de objetos pré existentes, como com as esculturas de David Hammons que se serviam de objetos descartados de forma a criar novos discursos. Na idealização de Busca pelo Equilíbrio e Pela Difusão da Subversão considero essencial o cruzamento entre a minha prática desportiva e o contacto com as obras performativas e interativas abordadas. Por fim, considero a análise das esculturas sobre as quais me debrucei no capítulo upcycling através de escultura para o espaço público, como uma base fundamental para o desenvolvimento de *Do Rigor o Devir*.

## Referências bibliográficas

- Adams, D. (1992). *Joseph Beuys: Pioneer of a Radical Ecology*. *Art Journal*, 51(2), 26–34. <https://doi.org/10.2307/777391>
- Beers, K. (2019). *100 Sculptors of Tomorrow*. Londres, Reino Unido: Thames & Hudson.
- Biggs, L., Francis, M., McEwen, J., Morgan, S., Cooke, L., Serota N., Roberts J. (1983). *Transformations: New Sculpture From Britain*. Londres, Reino Unido: The British Council.
- Bishop, C. (2004). *Antagonism and Relational Aesthetics*. In Garrido Castellano, C., Raposo, P. (Eds.), *Textos para uma História da Arte Socialmente Comprometida*, (pp. 43-76), Lisboa: Sistema Solar CRL. Documenta.
- Brown, A. (2014). *Art and Ecology Now*. Londres, Reino Unido: Thames & Hudson.
- Cabanne, P. (1987). *Marcel Duchamp : engenheiro do tempo perdido*. S. Paulo, Brasil : Perspetiva.
- Cameron, D. (1993, Janeiro/Fevereiro). David Hammons: Coming In From The Cold. *Flash Art*. Vol. XXVI, 168, (pp. 68- 71).
- Causey, A. (1998). *Sculpture Since 1945*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Celant, G. (2003). *Tony Cragg and Industrial Platonism*. In Frings, J. & Assenmacher, E. (Eds.), *Tony Cragg-Signs of Life* (pp. 20-27). Düsseldorf: Richter Verlag.
- Cruzeiro, C. P. (2014). *Arte e Realidade. Aproximação, diluição e simbiose no século XX*. (Tese de Doutorado, Faculdade de Belas Artes da

Universidade de Lisboa). Disponível em:

<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/15799>

Dal Lango, F. (2000). Space Specificity in Beijing, *Art Journal* 59(1), (pp. 75-87).

Dezeuze, A. (2006). 'Neo-Dada', 'Junk Aesthetic' and Spectator Participation. In

D. Hopkins (Ed.), *Neo Avant-Garde* (pp. 49-71). *Academia*. Disponível em:

[https://www.academia.edu/324193/Neo\\_Dada\\_Junk\\_Aestheticand\\_Spectator\\_Participation](https://www.academia.edu/324193/Neo_Dada_Junk_Aestheticand_Spectator_Participation)

Ellen McArthur Foundation (2021 b), How the circular economy tackles biodiversity loss. *Ellen McArthur Foundation*. Disponível em:

<https://ellenmacarthurfoundation.org/biodiversity-report>

Ellen McArthur Foundation, (2021 a), How the circular economy tackles climate change. *Ellen McArthur Foundation*. Disponível em:

<https://ellenmacarthurfoundation.org/completing-the-picture>

Gibbons, J. (2007). *Contemporary Art and Memory of Recollection and Remembrance*. Londres, Reino Unido: I.B. Tauris.

Gonçalves, P. (2017). *Reprodutibilidade e Construção na Escultura Modernista* (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa). Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/33837>

Hopps, W. & Davidson, S. (Eds.). (1997). *Robert Rauschenberg: A Retrospective*. Nova Iorque: Solomon R. Guggenheim Foundation.

Jones, R. (2011). The Post-Critical Hybrid, *Artnodes*, 0 (11), (pp. 107-111).

Kotz, M. L. (1990). *Rauschenberg, art and life*. Nova Iorque, E.U.A.: Harry N. Abrams, Incorporated.

Krauss, R. (1977). *Passages in Modern Sculpture*. Nova Iorque, E. U. A.: The Viking Press.

- Langdon, L. (2014). *Nick Cave Heard: Seen, Taught, Realized*. In Trends, The Journal of The Texas Art Education Association, 2014, 43-49. Disponível em: <https://www.taea.org/taea/publications-trends.asp>
- Lucie-Smith, E. (1987). *Sculpture Since 1945*. Londres, Grã-Bretanha: Phaidon.
- McDounough, W., Braungart, M. (2002) *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*. Nova Iorque, E.U.A.: North Point.
- Milman, E. (2004). *Pop, Junk Culture, Assemblage, and the New Vulgarians*. In Foster, S. C. (Ed.) *An American Odyssey, 1945-1980* (pp. 217-265), Madrid, Spain, Circulo de Belles Artes.
- Princenthal, N.; Basulado, C.; Huysen, A. (2000). *Doris Salcedo*. Londres, Reino Unido: Phaidon.
- Ribeiro, C. (2014). *A influência do ready-made na escultura moderna*. (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa). Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/23524>
- Rowell, M. (1986). *Avant-propos*. In Centre Georges Pompidou (Ed.), *Qu'est-Ce Que La Sculpture Moderne?* (pp. 1-10). Paris, França: Centre Georges Pompidou.
- Ruiz, C. (2014). Arte medioambiental y ecología: Elementos para una reflexión crítica. *Arte y políticas de identidad*, volume (11), (pp. 35-54). Disponível em: <https://revistas.um.es/reapi/article/view/219161>
- Schneckenburger, M. (1999). *ARTE do Século XX. Volume II*. Colonia, Alemanha: Taschen.
- Semin, D. (2007) '«Pompéi mental»' In Debray, C. et.al. (2007) *Le Nouveau Réalisme*. Paris: Centre Pompidou.

- SFMOMA. (2022). Robert Rauschenberg, Trophy IV (for John Cage), 1961. *San Francisco Museum of Modern Art*. Disponível em: [https://www.sfmoma.org/artwork/98.303/?fbclid=IwAR2NaUPd\\_b3splOC\\_D5Ov1JIMIQfPOu9xgcOKOEtYigxtB8v31yMy0-w5Bgg](https://www.sfmoma.org/artwork/98.303/?fbclid=IwAR2NaUPd_b3splOC_D5Ov1JIMIQfPOu9xgcOKOEtYigxtB8v31yMy0-w5Bgg)
- Sheng, K.V. (2017) Yin Xiuzhen's Fluid Sites of Participation: A Communal Space of Communication and Antagonism. *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, 16 (5), 65-77. *Academia*. Disponível em: [https://www.academia.edu/34565070/Yin\\_Xiuzhens\\_Fluid\\_Sites\\_of\\_Participation\\_A\\_Communal\\_Space\\_of\\_Communication\\_and\\_Antagonism](https://www.academia.edu/34565070/Yin_Xiuzhens_Fluid_Sites_of_Participation_A_Communal_Space_of_Communication_and_Antagonism)
- Sheng, V. K. (2014). Yin Xiuzhen's fabric cavities: fabricating 'strange encounters' *Sculpture Journal*, Volume (23-24), 393-402. *Academia*. Disponível em: [https://www.academia.edu/19233031/Yin\\_Xiuzhen\\_s\\_Fabric\\_Cavities\\_Fabricating\\_Strange\\_Encounters](https://www.academia.edu/19233031/Yin_Xiuzhen_s_Fabric_Cavities_Fabricating_Strange_Encounters)
- Shorr, L. (2011). *Bill Woodrow: Sculptures, 1981-1988*. Londres, Reino Unido: Waddington Custot Galleries.
- Skrebowski, L. (2008). *All Systems Go: Recovering Hans Haacke's Systems Art*. *Grey Room*, 24(1), 54-83.
- Smith, S. & Margolin, V. (Eds.). (2006). *Beyond Green: Towards a Sustainable Art*. Chicago, E.U.A.: Smart Museum Of Art, The University Of Chicago.
- Soletto, M. (2004). *Doris Salcedo: Challenging History and Memory* (Dissertação de Mestrado, Universidade de Pittsburgh). Disponível em: [https://www.academia.edu/42670249/Doris\\_Salcedo\\_Challenging\\_History\\_and\\_Memory](https://www.academia.edu/42670249/Doris_Salcedo_Challenging_History_and_Memory)

- Souriau, E. (1990). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, França: Presses Universitaires de France.
- Sousa, L. (2020). *Uma ideia de colagem: a construção de uma realidade a partir do fragmento*. (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/48280>
- Spaid, Sue (2002). *Ecovention: current art to transform ecologies*. California, E.U.A.: Greenmuseum.
- Spies, W. (1971). *Les Sculptures de Picasso*. Lausanne, Suíça : Clairefontaine.
- Teixeira, J. (2021) *A Apropriação e a Assemblage Enquanto Narrativa Arqueológica dos procedimentos escultóricos*. In J. Teixeira (Ed.), *Metanarrativa. Feci quod potui (medalha, moeda & objetos)* (pp. 202-204). Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/47237>
- Violand-Hobi, H. E. (1995). *Jean Tinguely. Life and Work*. Verlag, Munique e Nova Iorque: Prestel.
- Wafford, T. (2011). Can You Dig It?: Signifying Race in David Hammons' Spade Series. In L. Charlwood (Ed.), *LA Object & David Hammons Body Prints* (pp. 86-135). *Academia*. Disponível em: [https://www.academia.edu/25141268/Can\\_You\\_Dig\\_It\\_Signifying\\_Race\\_in\\_David\\_Hammons\\_Spade\\_Series](https://www.academia.edu/25141268/Can_You_Dig_It_Signifying_Race_in_David_Hammons_Spade_Series)
- Waldman, D. (1992). *Collage, assemblage, and the found object*. Nova Iorque, E.U.A.: Harry N. Abrams, Inc.
- Wang, P. (2005) Dis / Placement: Yin Xiuzhen's City Installations. *Yishu*, 4(1), 87-101. *Academia*. Disponível em: [https://www.academia.edu/1574560/Dis\\_Placement\\_Yin\\_Xiuzhens\\_City\\_Installations](https://www.academia.edu/1574560/Dis_Placement_Yin_Xiuzhens_City_Installations)

Zybok, O. (2009). Dan Peterman - On art and ecology. Interview by Oliver Zybok (English Version). *Dan Peterman*. [Post em blogue]. Disponível em: <http://www.danpeterman.com/2015/12/art-and-ecology-interview-with-dan.html>

## Webgrafia

Art 21. (2021). *Thick Skin* [Vídeo]. Disponível em:

<https://art21.org/watch/extended-play/nick-cave-thick-skin-short/>

Art in the Twenty-First Century (2009, Outubro 7). *Doris Salcedo in "Compassion"*

[Vídeo]. Disponível em: [https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-](https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s5/doris-salcedo-in-compassion-segment/)

[century/s5/doris-salcedo-in-compassion-segment/](https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s5/doris-salcedo-in-compassion-segment/)

Coxhead, G. (2016, Junho 24). David Hammons. *Art Review*. Disponível em:

[David Hammons - ArtReview](#)

Ellen Macarthur Foundation. (n.d.). The biological cycle of the butterfly diagram.

Disponível em: [https://ellenmacarthurfoundation.org/articles/the-](https://ellenmacarthurfoundation.org/articles/the-biological-cycle-of-the-butterfly-diagram)

[biological-cycle-of-the-butterfly-diagram](https://ellenmacarthurfoundation.org/articles/the-biological-cycle-of-the-butterfly-diagram)

Ellen Macarthur Foundation. (n.d.). The technical cycle of the butterfly diagram.

Disponível em: [https://ellenmacarthurfoundation.org/articles/the-](https://ellenmacarthurfoundation.org/articles/the-technical-cycle-of-the-butterfly-diagram)

[technical-cycle-of-the-butterfly-diagram](https://ellenmacarthurfoundation.org/articles/the-technical-cycle-of-the-butterfly-diagram)

Francis, M. (1984, Janeiro). Bill Woodrow: Material Truths. *Artforum*, 22(5), 34-

38. Disponível em: [https://www.artforum.com/print/198401/bill-woodrow-](https://www.artforum.com/print/198401/bill-woodrow-material-truths-35419)

[material-truths-35419](https://www.artforum.com/print/198401/bill-woodrow-material-truths-35419)

Galleries Now. (2022). Song Dong: Same Bed Different Dreams at Pace.

Disponível em: [https://www.galleriesnow.net/shows/song-dong-same-](https://www.galleriesnow.net/shows/song-dong-same-bed-different-dreams/)

[bed-different-dreams/](https://www.galleriesnow.net/shows/song-dong-same-bed-different-dreams/)

Guggenheim Museum. (2015, Julho 1). Doris Salcedo, La Casa Viuda, 1992-95.

Disponível em: [https://www.guggenheim.org/audio/track/doris-salcedo-la-](https://www.guggenheim.org/audio/track/doris-salcedo-la-casa-viuda-1992-95)

[casa-viuda-1992-95](https://www.guggenheim.org/audio/track/doris-salcedo-la-casa-viuda-1992-95)

- Harvard Art Museums. (2017, Janeiro 11). *A Conversation with Doris Salcedo*. [Vídeo]. Disponível em: <https://harvardartmuseums.org/article/a-conversation-with-doris-salcedo>
- High Museum of Art. (n.d.). Soundsuit. Disponível em: <https://high.org/collections/soundsuit/>
- Patrick, K. (n.d.). Bill Woodrow Interviewed By Keith Patrick. *Bill Woodrow*. Disponível em: [http://www.billwoodrow.com/dev/texts.php?page=2&text\\_id=1](http://www.billwoodrow.com/dev/texts.php?page=2&text_id=1)
- PBS News. (2012, Abril, 24). *Nick Cave Brings Art, Fashion, Sculpture to Life With Colorful 'Soundsuits'*. [Vídeo]. Disponível em: <https://www.pbs.org/newshour/show/nick-cave-brings-art-sculpture-to-life-with-soundsuits#transcript>
- Phaidon. (n.d.) Yin Xiuzhen on China, smoking and freedom. Disponível em: <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/march/04/yin-xiuzhen-on-china-smoking-and-freedom/>
- REUTERS. (2020, Julho 9). Smog caused an estimated 49,000 deaths in Beijing and Shanghai since Jan. 1. *The Japan Times*. Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/news/2020/07/09/asia-pacific/science-health-asia-pacific/smog-death-beijing-shanghai/>
- Silka, P. (2016, Agosto 16) Junk Art of the Twentieth Century. *Widewalls*. Disponível em: <https://www.widewalls.ch/magazine/junk-art-history-artists-politics>
- Smee S. (2014, Fevereiro 6). ICA showcases Cave's deliriously playful art. *The Boston Globe*. Disponível em:

<https://www.bostonglobe.com/arts/2014/02/06/ode-joy-ica-showcases-nick-cave-deliriously-playful-art/k3tMXgLiso4lx6QxwggfEJ/story.html>

Studio Tomás Saraceno. (n.d.). Museo Aero Solar: for na Aerocene era.

Disponível em: <https://studiotomassaraceno.org/museo-aero-solar-for-an-aerocene-era/>

Ullens Center for Contemporary Art. (2011). Song Dong: Wisdom of the Poor

(2005-2011). Disponível em: <https://ucca.org.cn/en/exhibition/song-dong-wisdom-poor-2005-2011/>

Unitlondon. (n.d.). A material world: exploring the sculptures of Tony Cragg.

Disponível em: <https://unitlondon.com/blog/72/>

White Cube. (n.d.). Doris Salcedo La Casa Viuda VI. Disponível em:

[https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/doris\\_salcedo\\_duke\\_street\\_1995](https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/doris_salcedo_duke_street_1995)

## Índice de Imagens

Figura 1- *Copo de Absinto*, Pablo Picasso (1914). Bronze pintado e colher de absinto. 21,5 x 16,5 cm. Retirada de Wikiart [site]. [Consult. 20 Set. 2021].

Disponível: <https://www.wikiart.org/pt/pablo-picasso/um-copo-de-absinto-1914>.

Figura 2- *Cabeça de Touro*, Pablo Picasso, 1942. Selim e guiador descartados. 33,5 x 43,5 x 19 cm. Bernd Fichtner, n.d.. Retirado de Academia - O

POTENCIAL DE ARTE PARA UMA NOVA APRENDIZAGEM:

APRENDIZAGEM EXPANSIVA [site]. [Consult. 20 Set. 2021]. Disponível em:

[https://www.researchgate.net/publication/315395226\\_O\\_POTENCIAL\\_DE\\_ARTE\\_PARA\\_UMA\\_NOVA\\_APRENDIZAGEM\\_APRENDIZAGEM\\_EXPANSIVA](https://www.researchgate.net/publication/315395226_O_POTENCIAL_DE_ARTE_PARA_UMA_NOVA_APRENDIZAGEM_APRENDIZAGEM_EXPANSIVA)

Figura 3- *Macaca e o seu Pequeno*, Pablo Picasso, 1959. Carros de brincar e bola apropriados, cerâmica, gesso e metal. 56 x 34 x 71 cm. Mathieu Rabeau/Estabelecimento público da Réunion des Musées Nationaux e do Grand Palais des Champs-Élysées, Paris. Retirada de Musée Picasso - La Guenon et son petit [site]. [Consult. 22 Set. 2021]. Disponível em:

<https://www.museepicassoparis.fr/en/collection-en-ligne#/>

Figura 4- *Escorredor de Garrafas*, Marcel Duchamp, 1915/1959 (réplica do original de 1914). Ferro galvanizado, alt. 64 x diâm. 42 cm. Retirado de Art Institute Chicago - bottle-rack-porte-bouteilles [site]. [Consult. 27 Set. 2021].

Disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/238749/bottle-rack-porte-bouteilles>

Figura 5- *Roda de Bicicleta*, Marcel Duchamp, 1913. Roda de bicicleta e banco, alt. 132 x diâm. 64,8 cm . Retirada de MoMA Learning- marcel-duchamp-and-the-readymade [site]. [Consult. 27 Set. 2021]. Disponível em:

[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade/)

Figura 6 - *Fonte*, Marcel Duchamp, 1917. Urinol de porcelana assinado, 61 x 48 x 36 cm. Alfred Stieglitz, 1917. Retirada de Wikipedia – fountain – photo by Alfred Stieglitz [site]. [Consult 27 Set. 2021]. Disponível em:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain\\_%28Duchamp%29#/media/File:Marcel\\_Duchamp,\\_1917,\\_Fountain,\\_photograph\\_by\\_Alfred\\_Stieglitz.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_%28Duchamp%29#/media/File:Marcel_Duchamp,_1917,_Fountain,_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg)

Figura 7- *Tom*, Mark Di Suvero, 1960. Desperdícios de madeira, metal, corda e cabo de aço. 274.3 x 304.8 x 365.8 cm. Retirada de Mark di Suvero – Tom 1959 [site]. [Consult 4 Jan. 2021]. Disponível em:

<https://www.wikiart.org/en/mark-di-suvero/tom-1959>

Figura 8- *Nutcracker*, John Chamberlain, 1958. Sucata automóvel pintada. 115.6 x 110.5 x 81.3 cm. Retirada de Artnet – Jhon Chamberlain – Nutcracker [site]. [Consult. 1 Out. 2021]. Disponível em:

<https://www.artnet.com/artists/john-chamberlain/nutcracker-K7Ag2sXJgVQ7bLRuN2OwoQ2>

Figura 9- *Play Boys*, 1965. Sucata automóvel pintada. 21.9 x 29.5 x 19 cm. Retirada de Artnet – Jhon Chamberlain – Playboys [site] [Consult. 1 Out. 2021]. Disponível: <https://www.artnet.com/artists/john-chamberlain/playboys-DDJ6WC4oueZKoKeJzZoCYA2>

[DDJ6WC4oueZKoKeJzZoCYA2](https://www.artnet.com/artists/john-chamberlain/playboys-DDJ6WC4oueZKoKeJzZoCYA2)

Figura 10- *KIDD EAU*, John Chamberlain, 1991. Sucata automóvel pintada. 254 bx 116.2 bx 120.7 cm. Retirada de Artnet – Jhon Chamberlain – kidd eau [site] [Consult. 1 Out. 2021]. Disponível: <https://www.artnet.com/artists/john-chamberlain/kidd-eau-SMNXTcnxJU4ASr3VLbDPgw2>

<https://www.artnet.com/artists/john-chamberlain/kidd-eau-SMNXTcnxJU4ASr3VLbDPgw2>

Figura 11- *Murous, Moto, Maestro*, John Chamberlain, 1991. Sucata automóvel pintada. 182.9 x 99 x 134.6 cm. Retirada de Artnet – Jhon Chamberlain – muros-moto-maestro [site] [Consult. 1 Out. 2021]. Disponível em:

[https://www.artnet.com/artists/john-chamberlain/murmurous-moto-maestro-6GBRGbFLIQaDt\\_HVVNs3A2](https://www.artnet.com/artists/john-chamberlain/murmurous-moto-maestro-6GBRGbFLIQaDt_HVVNs3A2)

Figura 12- *Karankauas Falls*, John Chamberlain, 2003. Sucata automóvel pintada. 231.1 x 236.2 x 76.2 cm. Retirada de Invaluable-auction-lot-jhonchamberlain. [site] [Consult. 1 Out. 2021]. Disponível em:

<https://www.invaluable.com/auction-lot/john-chamberlain-b-1927-276-c-h66p7ey1uz>

Figura 13- *Dancing in the Dark # 63*, John Chamberlain, 1983. Sucata automóvel pintada. 33 x 22.9 x 20.3 cm Retirada de Artnet – Jhon Chamberlain – Dancing-in-the-Dark. [site] [Consult. 1 Out. 2021]. Disponível em:

<https://www.artnet.com/artists/john-chamberlain/dancing-in-the-dark-63-ZtBSvuAOcnk3LBI7zD5Vfw2>

Figura 14- *Glossalia Adagio*, John Chamberlain, 1984. Sucata automóvel pintada. 210.8 x 221 x 315 cm. Retirada de Philadelphia Art Museum-collection-object [site]. [Consult. 1 Out. 2021]. Disponível em: <https://philamuseum.org/collection/object/104660>

Figura 15- *Monogram*, Robert Rauschenberg, 1955-59. Diversos objetos descartados. 106.7 x 160.7 x 163.8 cm. Retirada de Robert Rauschenberg Foundation-Monogram [site]. [Consult. 22 Out. 2021]. Disponível em: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/monogram>

Figura 16- *Odalisca*, Robert Rauschenberg,, 1955-58. Diversos objetos descartados. 210.8 x 64.1 x 63.8 cm. Retirada de Robert Rauschenberg Foundation-Odalisca [site]. [Consult. 22 Out. 2021]. Disponível em: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/odalisk>

Figura 17- *Mercury Zero Summer Glut*, Robert Rauschenberg. 1987. Objetos metálicos descartados. 27 x 44.5 x 21.6 cm. Retirada de Robert Rauschenberg Foundation- mercury-zero-summer-glut [site]. [Consult. 22 Out. 2021]. Disponível em: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/mercury-zero-summer-glut>

Figura 18- *Sor Aqua*, Robert Rauschenberg. 1973. Banheira com água, madeira, metal encontrado, corda, e jarro de vidro. 305.5 x 305 x 86 cm. Retirada de Robert Rauschenberg Foundation-sor-aqua-venetian [site]. [Consult. 22 Out. 2021]. Disponível em: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/sor-aqua-venetian>

Figura 19- *Untitled (Early Egyptian)*, Robert Rauschenberg. 1973. Caixotes de cartão, madeira, tecido e cinto descartados, areia, acrílico. 137.8 x 88.9 x 198.1 cm. Retirada de Robert Rauschenberg Foundation- untitled-early-egyptian-1 [site]. [Consult. 22 Out. 2021]. Disponível em: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/untitled-early-egyptian-1>

Figura 20- *Moteur*, César Baldachini, 1954-55. Sucata soldada. 25 x 39 x 16 cm. Retirada de Galerie Jean-François Cazeau-viewing-room-16 [site]. [Consult. 9 Dez. 2021]. Disponível em: <https://www.galeriejfcazeau.com/content/feature/63/artworks-9391-cesar-baldaccini-dit-cesar-moteur-1954-59/>

Figura 21- *Compression*, César Baldachini, 1960. Raladores de inox descartados. 31 x 25.5 x 23 cm. Bildupphovsrätt. Retirada de bukowskis-cesar-baldaccini-compression-dirigee [site]. [Consult. 9 Dez. 2021]. Disponível em: <https://www.bukowskis.com/en/auctions/585/399-cesar-baldaccini-compression-dirigee>

Figura 22- *Fetich e a Clous II*, Arman, 1963, Revolvers descartados soldados. 55 x 3 x 29cm. Fondation A.R.M.A.N. Retirada de arman-studio [site]. 10 Dez. 2021]. Disponível em: [arman FETICHE A CLOUS II \(arman-studio.com\)](https://www.arman-studio.com/Arman/FETICHE_A_CLOUS_II)

Figura 23- *Le Poids De La Conscience*, Arman, 1962. Ferros de engomar descartados. 82 x 46 x 34 cm. Fondation A.R.M.A.N. Retirada de arman-studio [site]. [Consult. 10 Dez. 2021]. Disponível em: <https://www.arman-studio.com/RawFiles/000856.html>

Figura 24- *Accumulation Renault n° 111*, Arman, 1967. Partes de carros descartadas. 13 x 45 x 45 cm. Fondation A.R.M.A.N. Fondation A.R.M.A.N. Retirada de arman-studio [site]. [Consult. 10 Dez. 2021]. Disponível em: <http://www.arman-studio.com/RawFiles/000119.html>

Figura 25- *Accumulation Renault n° 143*, Arman, 1968. Ventoinhas de radiador descartadas. 41 x 62 x 52 cm. Fondation A.R.M.A.N. Fondation A.R.M.A.N. Retirada de arman-studio [site]. [Consult. 10 Dez. 2021]. Disponível em: <https://www.arman-studio.com/RawFiles/152174.html>

Figura 26- *Accumulation Renault n° 103*, Arman, 1967. Para choques de carros descartados. Fondation A.R.M.A.N. Retirada de arman-studio [site]. [Consult. 10 Dez. 2021]. Disponível em: 125 x 160 x 175 cm. <https://www.arman-studio.com/RawFiles/001469.html>

Figura 27- *Accumulation Renault n° 106*, Arman, 1967. Campôns de 4L descartados. 110 x 120 x 225 cm. Fondation A.R.M.A.N. Retirada de arman-studio [site]. [Consult. 10 Dez. 2021]. Disponível em: <https://www.arman-studio.com/RawFiles/001290.html>

Figura 28- *Accumulation Renault n° 104*, Arman, 1967. Para choques descartados. 80 x 170 x 115 cm. Fondation A.R.M.A.N. Retirada de arman-studio [site]. [Consult. 10 Dez. 2021]. Disponível em: <https://www.arman-studio.com/RawFiles/001289.html>

Figura 29- *Divisionis Mechanica Fossilia*, Arman, 1974. Partes mecânicas de carros descartadas e betão. 600 x 180 x 180 cm. Fondation A.R.M.A.N. Retirada de arman-studio [site]. [Consult. 8 Jan. 2021]. Disponível em: <https://www.arman-studio.com/RawFiles/134017.html>

Figura 30- *Les Boulons*, Arman, 1963. Parafusos descartados e verniz cristal. 700 x 300 x 100 cm. Fondation A.R.M.A.N. Retirada de arman-studio [site]. [Consult. 8 Jan. 2021]. Disponível em: <https://www.arman-studio.com/RawFiles/032105.html>

Figura 31- *Pour S'en Sortir*, Arman, 1961. Membros de bonecos descartados, aço e vidro. 34 x 24 x 10 cm. Fondation A.R.M.A.N. Retirada de arman-studio [site]. [Consult. 8 Jan. 2021]. Disponível em: <https://www.arman-studio.com/RawFiles/004169.html>

Figura 32- *Colere*, Arman, 1962. Máquina de escrever descartada. 125 x 45 x 45cm. Fondation A.R.M.A.N. Retirada de arman-studio [site]. [Consult. 8 Jan. 2021]. Disponível em: <https://www.arman-studio.com/RawFiles/002120.html>

Figura 33- *Prie-Dieu*, Arman, 1964. Cadeira descartada queimada. 104 x 63 x 63 cm. Fondation A.R.M.A.N. Retirada de arman-studio [site]. [Consult. 8 Jan. 2021]. Disponível em: <https://www.arman-studio.com/RawFiles/032158.html>

Figura 34- *Petits Déchets Bourgeois*, Arman, 1959. Lixo doméstico e caixa de vidro. 60 x 40 x 10 cm. Fondation A.R.M.A.N. Retirada de arman-studio [site]. [Consult. 8 Jan. 2021]. Disponível em: <http://www.arman-studio.com/RawFiles/000845.html>

Figura 35- *Sauna Cut*, Gordon Matta-Clark, 1971. Fragmento de um edifício: madeira, vidro, metal, material isolante. 96,5 x 203 x 30,5 cm. Retirada de Kunstmuseum Liechtenstein [site]. [Consult. 18 Jan. 2023]. Disponível em: <https://kunstmuseum.li/?page=31&kid=9&lan=en>

Figura 36- *Bingo*, Gordon Matta-Clark, 1974. Fragmentos de edifícios: madeira pintada, metal, gesso e vidro, três secções. 175.3 x 779.8 x 25.4 cm. Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York. Retirada de The Museum of Modern Art-collection-works [site]. [Consult. 18 Jan. 2023]. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/91762>

Figura 37- Bronx Floor, Gordon Matta-Clark, 1972-73. Fragmento de edifício: madeira e linóleo. 106.7 x 110.2 x 28.9 cm. Retirada de The Museum of Modern Art-collection-works [site]. [Consult. 19 Jan. 2023]. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/81396>

Figura 38- *Relief Méta-mécanique Sonore I*, Jean Tinguely, 1951. Diversos objetos descartados. ? x ? x ? cm. Retirada de Violand-Hobi, H. E. (1995). *Jean Tinguely. Life and Work*. Verlag, Munique e Nova Iorque: Prestel.

Figura 39- *Homage a New York*, Jean Tinguely, 1960. Diversos objetos descartados. 701,04 X 822,96 cm. David Gahr. Retirada de MoMA-calendar-exhibitions [site] [Consult. 5 Fev. 2022]. Disponível em: [Homage to New York: A Self-Constructing and Self-Destroying Work of Art Conceived and Built by Jean Tinguely | MoMA](#)

Figura 40- *Les Chiotes*, Jean Tinguely, 1960. Base da sanita em ferro fundido e fragmentos de assento em madeira sobre caixa de madeira, motor elétrico. 69 x 43 x 29 cm. Retirada de Violand-Hobi, H. E. (1995). *Jean Tinguely. Life and Work*. Verlag, Munique e Nova Iorque: Prestel.

Figura 41- *Baluba*, Jean Tinguely, 1962. Mola, varetas metálicas, fio, penas, plástico, madeira, motor elétrico, base original pintada a laranja. 162 x 70 x 70 cm. Retirada de Tinguely Museum-collection-coservation-collection [site] Consult. 6 Fev. 2022]. Disponível em: <https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-coservation/collection.html?period=&material=&detail=d3a1a7c7-dad5-4635-aaa2-97a22fc667f1>

Figura 42- *Klamauk*, Jean Tinguely, 1979. Trator e diversos objetos descartados. 315 x 660 x 315 cm. Retirada de Tinguely Museum-collection-coservation-collection [site] Consult. 6 Fev. 2022]. Disponível em: <https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-coservation/collection.html?period=&material=&detail=6c2d1f7e-a06f-4267-82a0-1e218ab8171c>

Figura 43 - *Lola T. 180 – Memorial for Joakim*, Jean Tinguely, 1988. 2 chassis Lola acidentados, caveiras, ferro-velho, motor elétrico. 350 x 500 x 180 cm. Retirada de Tinguely Museum-collection-coservation-collection [site] Consult. 6 Fev. 2022]. Disponível em: [https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-coservation-coservation/collection.html?period=&material=&detail=6c2d1f7e-a06f-4267-82a0-1e218ab8171c](https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-coservation/collection.html?period=&material=&detail=6c2d1f7e-a06f-4267-82a0-1e218ab8171c)

[coservation/collection.html?period=&material=&detail=2fef0578-9161-4bda-b964-ce8ef74088a8](https://www.tony-cragg.com/works/sculptures/1969-1979/stack-5.html)

Figura 44- *Stack*, Tony Cragg, 1973. Diversos materiais. 106.7 x 160.7 x 163.8. cm. Tony Cragg. Retirada de [tony-cragg.com-works-sculptures-1969-1979-stack-5](https://www.tony-cragg.com/works/sculptures/1969-1979/stack-5.html) [site] [Consult. 25 Fev. 2022]. Disponível em: <https://www.tony-cragg.com/works/sculptures/1969-1979/stack-5.html>

Figura 45- *Axe Head*, Tony Cragg, 1981. Objetos de plástico vermelhos descartados. 100 X 100 cm. Retirada de Celant, G. (2003). Tony Cragg and Industrial Platonism. In Frings, J. & Assenmacher, E. (Eds.), Tony Cragg-Signs of Life (pp. 20-27). Düsseldorf: Richter Verlag.

Figura 46- *Canoe*, Tony Cragg, 1982. Objetos de plástico descartados 800 cm. Retirada de Celant, G. (2003). Tony Cragg and Industrial Platonism. In Frings, J. & Assenmacher, E. (Eds.), Tony Cragg-Signs of Life (pp. 20-27). Düsseldorf: Richter Verlag.

Figura 47- *Metal Boat*, Tony Cragg, 1982. Objetos metálicos descartados. 800 X 800 cm. Retirada de Celant, G. (2003). Tony Cragg and Industrial Platonism. In Frings, J. & Assenmacher, E. (Eds.), Tony Cragg-Signs of Life (pp. 20-27). Düsseldorf: Richter Verlag.

Figura 48- *Harvest*, Tony Cragg, 1982. Plástico descartado 800 X 800 cm. Retirada de Celant, G. (2003). Tony Cragg and Industrial Platonism. In Frings, J. & Assenmacher, E. (Eds.), Tony Cragg-Signs of Life (pp. 20-27). Düsseldorf: Richter Verlag.

Figura 49- *Adontoid Pegs*, Tony Cragg, 1986. Partes automóveis descartadas. Dimensões variáveis. Jörg Sasse. Retirada de [tony-cragg.com-works-sculptures-1980-1989-adontoid-pegs](https://www.tony-cragg.com/works/sculptures/1980-1989/adontoid-pegs) [site] [Consult. 25 Fev. 2022] <https://www.tony-cragg.com/works/sculptures/1980-1989/adontoid-pegs.html>

Figura 50- *Minister*, Tony Cragg, 1990. Partes automóveis descartadas. Dimensões variáveis. Tony Cragg, VEGAP, Barcelona. Retirada de [macba.cat-en-art-artists-artists-cragg-tony-minster](https://www.macba.cat/en/art-artists-artists-cragg-tony-minster) [site] [Consult. 25 Fev. 2022]. Disponível em: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/cragg-tony/minster>

Figura 51- *Untitled*, Bill Wodroow, 1977. Diversos detritos urbanos. ? x ? x ? cm. Retirada de billwoodrow.com-dev-sculpture\_by\_year. [site] [Consult. 5 Mar. 2022]. Disponível em:

[http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture\\_by\\_year.php?page=2&num=10&i=8&sel\\_year=1977](http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_year.php?page=2&num=10&i=8&sel_year=1977)

Figura 52- *Untitled*, Bill Wodroow, 1977. Madeira descartada e papel. ? x ? x ? cm. Retirada de billwoodrow.com-dev-sculpture\_by\_year. [site] [Consult. 5 Mar. 2022]. Disponível em:

[http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture\\_by\\_year.php?i=0&sel\\_year=1977&page=2&num=10](http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_year.php?i=0&sel_year=1977&page=2&num=10)

Figura 53- *Palace*, Bill Wodroow, 1975. Madeira e fotografia 40 x 105 x 105 cm. Retirada de billwoodrow.com-dev-sculpture\_by\_letter. [site] [Consult. 5 Mar. 2022]. Disponível em:

[http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture\\_by\\_letter.php?page=2&i=0&sel\\_letter=p%](http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_letter.php?page=2&i=0&sel_letter=p%)

Figura 54 - *Untitled*, Bill Wodroow, 1977. Madeira, bambu, cobre, espuma de poliuretano. ? x ? x ? cm. Retirada de billwoodrow.com-dev-sculpture\_by\_year. [site] [Consult. 5 Mar. 2022]. Disponível em:

[http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture\\_by\\_year.php?page=2&num=10&i=3&sel\\_year=1977](http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_year.php?page=2&num=10&i=3&sel_year=1977)

Figura 55- *Untitled*, Bill Wodroow, 1979. Máquina de waffles elétrica e betão. 28(aberta) x 40 x 28 cm. Retirada de billwoodrow.com-dev-sculpture\_by\_year. [site] [Consult. 5 Mar. 2022]. Disponível em:

[http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture\\_by\\_year.php?page=2&num=29&i=13&sel\\_year=1979](http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_year.php?page=2&num=29&i=13&sel_year=1979)

Figura 56. *Untitled*, Bill Wodroow, 1979. Telefone, gesso, goma-laca. ? x ? x ? cm. Retirada de billwoodrow.com-dev-sculpture\_by\_year. [site] [Consult. 5 Mar. 2022]. Disponível em:

[http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture\\_by\\_year.php?page=2&num=29&i=6&sel\\_year=1979](http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_year.php?page=2&num=29&i=6&sel_year=1979)

Figura 57- *Untitled*, Bill Wodroow, 1979. Réplica de arma, gesso. ? x ? x ? cm. Retirada de billwoodrow.com-dev-sculpture\_by\_year. [site] [Consult. 5 Mar. 2022]. Disponível em:

[http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture\\_by\\_year.php?page=2&num=29&i=15&sel\\_year=1979](http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_year.php?page=2&num=29&i=15&sel_year=1979)

Figura 58- *Untitled*, Bill Wodroow, 1979. Vassoura e betão. 28(aberta) x 40 x 28 cm. Retirada de billwoodrow.com-dev-sculpture\_by\_year. [site] [Consult. 5 Mar. 2022]. Disponível em:

[http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture\\_by\\_year.php?page=2&num=29&i=17&sel\\_year=1979](http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_year.php?page=2&num=29&i=17&sel_year=1979)

Figura 59- *T.V. Breakedown*, Bill Wodroow, 1979. Televisão. 30 x 150 cm diam. Retirada de billwoodrow.com-dev-sculpture\_by\_letter. [site] [Consult. 5 Mar. 2022]. Disponível em:

[http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture\\_by\\_letter.php?page=2&i=2&sel\\_letter=t%](http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_letter.php?page=2&i=2&sel_letter=t%)

Figura 60- *Toaster Breakdown*, Bill Wodroow, 1979. Tostadeira. 125 cm diam. Retirada de billwoodrow.com-dev-sculpture\_by\_letter. [site] [Consult. 5 Mar. 2022]. Disponível em:

[http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture\\_by\\_letter.php?page=2&i=64&sel\\_letter=t%](http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_letter.php?page=2&i=64&sel_letter=t%)

Figura 61- *Tape Recorder*, Bill Wodroow, 1979. Gravador de cassetes. 15 x 30 x 130 cm. Retirada de billwoodrow.com-dev-sculpture\_by\_letter. [site] [Consult. 5 Mar. 2022]. Disponível em:

[http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture\\_by\\_letter.php?page=2&i=5&sel\\_letter=t%](http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_letter.php?page=2&i=5&sel_letter=t%)

Figura 62- *Eight Bicycle Frames*, Bill Wodroow, 1979. 8 quadros de bicicleta. 600 x 1200 x 40 cm. Retirada de billwoodrow.com-dev-sculpture\_by\_letter. [site] [Consult. 5 Mar. 2022]. Disponível em:

[http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture\\_by\\_letter.php?page=2&i=3&sel\\_letter=e%](http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_letter.php?page=2&i=3&sel_letter=e%)

Figura 63- *Untitled*, Bill Wodroow, 1980. Máquina de pinball, televisão, giradiscos, aspirador de pó, rádio. ? x ? x ? cm. Retirada de billwoodrow.com-dev-sculpture\_by\_year. [site] [Consult. 5 Mar. 2022]. Disponível em:

[http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture\\_by\\_year.php?i=3&sel\\_year=1980&page=2&num=15](http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_year.php?i=3&sel_year=1980&page=2&num=15)

Figura 64- *Spin Dryer With Bicycle Frame*, Bill Wodroow, 1980. Máquina de secar roupa de centrifugação. 72 x 107 x 49 cm. Retirada de billwoodrow.com-dev-sculpture\_by\_letter. [site] [Consult. 5 Mar. 2022]. Disponível em:

[http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture\\_by\\_letter.php?page=2&i=78&sel\\_letter=s%](http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_letter.php?page=2&i=78&sel_letter=s%)

Figura 65- *Electric Fire With Red Fish*, Bill Wodroow, 1981. Aquecedor elétrico, esmalte e tinta acrílica. 27 x 37 x 19 cm. Retirada de billwoodrow.com-dev-sculpture\_by\_letter. [site] [Consult. 5 Mar. 2022]. Disponível em:

[http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture\\_by\\_letter.php?page=2&i=8&sel\\_letter=e%](http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_letter.php?page=2&i=8&sel_letter=e%)

Figura 66- *Tricycle with Tank*, Bill Wodroow, 1981. Triciclo. 55 x 61 x 37 cm. Retirada de billwoodrow.com-dev-sculpture\_by\_letter. [site] [Consult. 5 Mar. 2022]. Disponível em:

[http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture\\_by\\_letter.php?page=2&i=71&sel\\_letter=t%](http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_letter.php?page=2&i=71&sel_letter=t%)

Figura 67- *Twin Tub with Beaver*, Bill Wodroow, 1981. Máquina de lavar. 78.5 x 73 x 41 cm. Retirada de billwoodrow.com-dev-sculpture\_by\_letter. [site] [Consult. 5 Mar. 2022]. Disponível em:

[http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture\\_by\\_letter.php?page=2&i=77&sel\\_letter=t%](http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_letter.php?page=2&i=77&sel_letter=t%)

Figura 68- *Electric Fire, Car Seat and Incident*, Bill Wodroow, 1981. Aquecedor elétrico e banco automóvel. 80 x 300 x 200 cm. Retirada de billwoodrow.com-dev-sculpture\_by\_letter. [site] [Consult. 5 Mar. 2022]. Disponível em:

[http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture\\_by\\_letter.php?page=2&i=10&sel\\_letter=e%](http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_letter.php?page=2&i=10&sel_letter=e%)

Figura 69- *Car Door with Blue Bat*, Bill Woodrow, 1981. Porta de carro. 60 x 105 x 60 cm (aprox). Retirada de [billwoodrow.com-dev-sculpture\\_by\\_letter](http://billwoodrow.com-dev-sculpture_by_letter).

[site] [Consult. 5 Mar. 2022]. Disponível em:

[http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture\\_by\\_letter.php?page=2&i=10&sel\\_letter=c%](http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_letter.php?page=2&i=10&sel_letter=c%)

Figura 70- *Armchair Washing Machine and Kurumba Mask*, 1982. Poltrona. 240 x 400 x 200 cm. Retirada de [billwoodrow.com-dev-sculpture\\_by\\_letter](http://billwoodrow.com-dev-sculpture_by_letter).

[site] [Consult. 5 Mar. 2022]. Disponível em:

[http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture\\_by\\_letter.php?page=2&i=16&sel\\_letter=a%](http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_letter.php?page=2&i=16&sel_letter=a%)

Figura 71- *Minutiae*, Robert Rauschenberg. 1954. Tinta de óleo, papel, jornal, madeira, plástico, rede metálica, espelho. 214.6 x 205.7 x 77.5 cm. Retirada de Robert Rauschenberg Foundation-art-artwork-minutiae. [site] [Consult. 22 Out. 2021]. Disponível em:

<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/minutiae>

Figura 72- *Cenodoxus*, Jean Tinguely. 1972. Diversos materiais. ?X?X? cm. Retirada de Violand-Hobi, H. E. (1995). *Jean Tinguely. Life and Work*. Verlag, Munique e Nova Iorque: Prestel.

Figura 73- *Hell, Earth and Heaven*, Jean Tinguely. 1972. Diversos materiais. Dimensões variáveis. Retirada de Violand-Hobi, H. E. (1995). *Jean Tinguely. Life and Work*. Verlag, Munique e Nova Iorque: Prestel.

Figura 74- *Jean Tinguely*. Retirada de Violand-Hobi, H. E. (1995). *Jean Tinguely. Life and Work*. Verlag, Munique e Nova Iorque: Prestel.

Figura 75- *Sound Suits*, Nick Cave. Retirada de Jack Shainman Gallery-exhibitions/recent\_soundsuits [site] [Consult. 13 Mar. 2022]. Disponível em:

[https://jackshainman.com/exhibitions/recent\\_soundsuits](https://jackshainman.com/exhibitions/recent_soundsuits)

Figura 76- *Sound Suit*, Nick Cave, 2005. Materiais descartados diversos. Dimensões desconhecidas. Retirada de High Museum of Art-collections-soundsuit [site] [Consult. 13 Mar. 2022]. Disponível:

<https://high.org/collections/soundsuit/>

Figura 77- *Sound Suit*, Nick Cave, 2009. Materiais diversos. 246.38 x 66.04x 50.8 cm. Retirada de San Francisco Museum of Modern Art-artwork-2010 [site] [Consult. 13 Mar. 2022]. Disponível:

<https://www.sfmoma.org/artwork/2010.188.A-B/>

Figura 78- *Love Podium*, Dan Peterman, 2006. Ripas de plástico reciclado. 27 x 180.34 x 182.88 cm. Retirada de Dan Peterman-2020-02-love-podium [blog] [Consult. 7 Mai. 2022]. Disponível em:

<http://www.danpeterman.com/2020/02/love-podium.html>

Figura 79- *Trophy IV (For John Cage)*, 1961. Diversos objetos descartados. 83.82 cm x 208.28 x 53.34 cm. Robert Rauschenberg Foundation. Retirada de San Francisco Museum of Modern Art-artwork [site] [Consult. 14 Mar. 2022]. Disponível em: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.303/>

Figura 80- *Oracle*, Robert Rauschenberg em colaboração com os engenheiros Billy Klüver, Harold Hodges, Per Biorn, Toby Fitch e Robert K. Moore, 1962-65. Rádios, outros componentes eletrônicos e diversos objetos descartados. Dimensões variáveis. Retirada de Robert Rauchenberg Foundation-art-artwork-minutiae. [site] [Consult. 22 Out. 2021]. Disponível em:

<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/oracle>

Figura 81- *Cyclograveur*, Tinguely, 1962-65. Sucata soldada, elementos de bicicleta, chapa, tambor, címbalo, livro. 225 x 410 x 110 cm. Retirada de Violand-Hobi, H. E. (1995). *Jean Tinguely. Life and Work*. Verlag, Munique e Nova Iorque: Prestel.

Figura 82- *Chaos I*. Jean Tinguely. 1974. Sucata. 914cm (alt.). Retirada de Violand-Hobi, H. E. (1995). *Jean Tinguely. Life and Work*. Verlag, Munique e Nova Iorque: Prestel.

Figura 83- *Carnival Fountain*. Jean Tinguely, 1977. Detritos do teatro que foi demolido no local. Dimensões variáveis. Retirada de This is Basel- en-attractions-tinguely-fountain [site] [Consult. 6 Fev. 2022]. Disponível:

<https://www.basel.com/en/attractions/tinguely-fountain-6259537a82>

Figura 84- *Higher Goals*. David Hammons, 1986-87. Antigos postes de eletricidade, cestos de basquete e carcasas. 914cm (alt. aprox.) . Retirada de Public Art Fund- exhibitions/view/higher-goals [site] [Consult. 15 Mai. 2022].

Disponível em: <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/higher-goals/#&gid=1&pid=7>

Figura 85- *Spade with Chains*, David Hammons, 1973. Pá e correntes descartadas. X?X?X? cm. Retirada de Compulsive Contents- detail-event-david-hammons-art-power [site] [Consult. 15 Mai. 2022]. Disponível em: <https://www.compulsivecontents.com/detail-event/david-hammons-art-power/>

Figura 86- *La Casa Viuda VI*, Doris Salcedo, 1995. Portas de madeira, cadeira de ferro e ossos. Dimensões variadas. Retirada de Museum of Contemporary Art Chicago- 2015-salcedo-works/-la\_casa\_viuda [site] [Consult. 2 Julh. 2022], Disponível em:

[https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la\\_casa\\_viuda/](https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/)

Figura 87- *Wisdom of the Poor: Living with the Tree*, Song Dong, 2005. Estrutura metálica, portas de madeira de casas chinesas demolidas, cama e árvore. 245 X 365 X 392 cm. Retirada de UCCA [site] [Consult. 6 Jun. 2022]. Disponível em: <https://ucca.org.cn/en/exhibition/song-dong-wisdom-poor-2005-2011/>

Figura 88- *Wisdom of the Poor: Living with the Pigeons*, Song Dong, 2005-2006. Estrutura metálica, portas de madeira de casas chinesas demolidas, cama e árvore. 435 X 586 X 250 cm. Retirada de UCCA [site] [Consult. 6 Jun. 2022]. Disponível em: <https://ucca.org.cn/en/exhibition/song-dong-wisdom-poor-2005-2011/>

Figura 89- *Black Market*, Robert Rauschenberg, 1961. 125,7 X 141, 9 X 10,2 cm. Retirada de Kotz, M. L. (1990). Rauschenberg, art and life. Nova Iorque, E.U.A.: Harry N. Abrams, Incorporated.

Figura 90- *Colective Subcounscious (blue)*, Yin Xiuzhen, 2009. minivan, aço inoxidável, roupa usada, bancos, música. 140 x 190 x 1420 cm. Retirada de Museum of Modern Art [site] [Consult. 7 Jun. 2022]. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1031>

Figura 91- *Introspective Cavity*, Yin Xiuzhen, 1995. Aço, aço inoxidável, roupas usadas. 200 X 230 X 410 cm. Retirada de UCCA [site] [Consult. 7 Jun. 2022]. Disponível em: <https://ucca.org.cn/en/exhibition/introspective-cavity/>

Figura 92- *Museo Aero Solar*, Tomás Saraceno Studio. 2007-presente. Sacos de plástico descartados, tinta e fita adesiva. Dimensões variáveis. Retirada de Aerocen [site] [Consult. 15 Out. 2022] <https://aerocene.org/buildit/>

Figura 93- *Rhine Water Purification Plant*, Hans Haacke, 1972. recipientes de vidro e acrílico, peixe-dourado, etc. ?X?X?cm. Retirada de Wikiart [site] [Consult. 17 Out. 2022]. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/hans-haacke/rhinewater-purification-plant-1972>

Figura 94- *Cable Piece*. Betty Beaumont, 1997. Cabo de aço descartado. 350cm (diam. aprox). Retirada de Google Imagens [site] [Consult. 17 Dez. 2022]. Disponível em:

[https://www.google.com/search?q=betty+beaumont+cable+piece&hl=pt-PT&sxsrf=AJOqlzWxPlaUBwWueWF2uVw4PQCfFM4mMw:1677627637584&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwid9pz7sbn9AhWsg\\_0HHXnqCFYQ\\_AUoAXoECAEQAw&biw=705&bih=561&dpr=1.5#imgrc=UpE2xO-QHGuWrM](https://www.google.com/search?q=betty+beaumont+cable+piece&hl=pt-PT&sxsrf=AJOqlzWxPlaUBwWueWF2uVw4PQCfFM4mMw:1677627637584&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwid9pz7sbn9AhWsg_0HHXnqCFYQ_AUoAXoECAEQAw&biw=705&bih=561&dpr=1.5#imgrc=UpE2xO-QHGuWrM)

Figuras 95 – 127 - Autoria do próprio.