

## Escultura upcycling para a prática socio-ecológico da arte contemporânea.

### *Upcycling sculpture for a socio-ecological practice of contemporary art.*

Diogo Martins Nunes (M. Nunes, D.)

Cieba, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal; dmmn12698@gmail.com

ORCID - <https://orcid.org/0000-0003-1700-6145>

#### Resumo

O presente artigo procura propor a introdução do termo escultura upcycling como conceito que define obras que utilizem resíduos resultantes do ciclo técnico da produção industrial como matéria para a escultura. Começaremos por contextualizar a origem do termo 'upcycling' e compara-lo com os conceitos já existentes de assemblage, junk art ou arte de reciclagem, identificados como próximos do termo proposto. De seguida, serão analisadas as mais recentes propostas desta tipologia de escultura e a sua capacidade de abordar questões que abrangem outras áreas do conhecimento, desde a escultura como prática social à escultura como meio de materializar uma coexistência entre o homem e a ecologia.

Conclui-se sublinhando o contributo da escultura Upcycling para a prática da escultura contemporânea no contexto socio-ecológico e económico global onde as alterações climáticas ganham crescente preponderância, condição que é dada graças a uma coexistência com a realidade.

#### Abstract

*The present article seeks to propose the introduction of the term upcycling sculpture as a concept that defines works that use waste resulting from the technical cycle of industrial production as material for sculpture. We will start by contextualizing the origin of the term 'upcycling' and comparing it with the already existing concepts of assemblage, junk art or recycling art, identified as close to the proposed term. Then, the most recent proposals of this sculpture typology will be analysed, as well as its ability to address issues that encompass other areas of knowledge, from sculpture as a social practice to sculpture as a means to materialize a coexistence between man and ecology.*

*It concludes by underlining the contribution of upcycling sculpture to the practice of contemporary sculpture in the global socio-ecological and economic context where climate change is gaining increasing preponderance, a condition that is given thanks to a coexistence with reality.*

#### Palavras Chave

Escultura, upcycling, arte contemporânea, arte socio-ecológica, economia circular

#### Keywords

*Sculpture, upcycling, contemporary art, socio-ecological art, circular economy*

#### Introdução

Este artigo visa a introdução do termo escultura upcycling. Esta será fundamentada através da sua comparação com outros termos que descrevem tipologias artísticas semelhantes já existentes. Seguidamente serão analisados os seus exemplos que consideramos mais relevantes na

arte contemporânea, explorando os seus limites enquanto projeto, num contexto de profunda crise social e ambiental. Para isto, foi utilizada uma metodologia qualitativa a fim de analisar uma seleção de obras através quer da observação de fotos, quer da análise de teses, dissertações, artigos, livros, sites e entrevistas referentes a estas e aos seus

autores, bem como a análise do livro 'Cradle to cradle: remaking the way we make things' e de artigos científicos referentes à economia circular.

### 1.1 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. Este resulta da 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 seus consumidores. Em simultâneo pode apropriar-se de processos de reaproveitamento destes produtos, utilizando-os como materiais para a elaboração das suas escultura, elevando-os assim ao estatuto de obra de arte e consequentemente o seu valor.

A Junk Art, apelidada por Lawrence Alloway em 1961, apesar de descrever um tipo de assemblage criado através da junção de materiais inúteis que formam os detritos da sociedade urbana (Brigestocke, 2001). Os seus desenvolvimentos 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 foca-se na utilização de materiais e objetos que fazem parte dos resíduos resultantes direta ou indiretamente do ciclo técnico da economia circular (Ellen McArthur Foundation, n.d.a) da atividade industrial.

Já Ruiz (2014, p. 42-43), defende que a arte da reciclagem "emprega objetos abandonados (naturais ou manufaturados)". 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 se referir a arte da reciclagem Ruiz quer de facto dizer escultura upcycling.

### 1.2 Upcycling na Escultura Contemporânea

Fruto das consequências da anti-arte de Duchamp e das revoluções modernistas, a escultura contemporânea constituiu uma área em que qualquer material e processo, para nomear os que nos interessam no âmbito deste artigo, são considerados válidos para a elaboração de uma escultura.

Tendo isto em conta, um artista relevante para este artigo é Nick Cave, cujas obras integram na sua maioria materiais descartados, e que iremos analisar a seguir. Por enquanto é relevante recorrermos à análise de uma das primeiras esculturas de outro artista. Spade in Chains (Fig. 1) de David Hammons é 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 remete visualmente para uma máscara de arte tradicional africana. Esta, ainda que nos apresente objetos descartados de novas formas tal como os Surrealistas, não constitui uma composição resultante de um fetiche ou de um conjunto de ações vindas do subconsciente do artista, mas sim um meio de passar uma mensagem. Como nos diz Wofford:

"Os anos 1960 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." (2011, p. 89-90)

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 (2011, p. 90). Os membros deste movimento 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 que 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, 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 prístino, 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 automaticamente num escravo acorrentado. Ao criar Spade in Chains a partir de materiais descartados e expondo-os em contexto de galeria, Hammons consegue não só sublinhar o absurdo do termo a que fazia referência, mas também troçar deste ao elevá-lo a obra de arte, utilizando 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. Esta utilizava uma estética negra como meio de contestar um aspeto da tal cultura hegemónica Euro-Americana em relação a uma suposta raça inferior, uma lógica que apenas poderia existir perpetuada pelas lógicas colonialistas. Propaganda esta, que revelava uma crise do significado na representação da negritude na arte e na sociedade e que consistiu, também, na criação de novos discursos que faziam parte de um processo prático de emancipação social dentro do contexto artístico.

Compreender a forma como um dos artistas pioneiros utilizou materiais descartados para transformar a representação da identidade negra na escultura num processo de emancipação social é fundamental para entender as obras de Nick Cave. Tal como David Hammons, o ponto de partida, a inspiração deste escultor prendem-se com a maneira mágica como a nossa perceção da pessoa negra pode fugir tanto da realidade. Segundo Smees, (citado em Langdon, 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 a baixo". Episódios como estes teriam suscitado, por parte de Nick Cave, uma reação que o artista apenas conseguiu transmitir pela arte. Como nos conta 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." (Cave citado em Langdon, 2014, p. 44)

Ambos os artistas demonstram uma vontade de reescrever as ontologias em torno da identidade negra. David Hammons na obra que analisámos utiliza materiais descartados da sociedade Euro-Americana dominante para contestar os seus discursos em torno das pessoas afro-americanas nos Estados Unidos através da representação da máscara. Por sua vez, Nick Cave utiliza estes para expandi-la sobre todo o seu corpo, cobrindo-o com esculturas-fatos apelidadas pelo próprio de Soudsuits (Fig. 2 e 3). Com isto, o que Nick Cave parece defender é que, para rescrever as ideias pré-concebidas sobre a sua identidade como pessoa de pele negra, para elaborar a sua emancipação social pessoal, 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. 2), este age como agente "de transformação, reciclando materiais a identidade e ,quando usados, transformando o próprio artista" (HIGH Museum of Art , 2022). Aqui, a utilização dos objetos descartados não passa nem por uma composição surrealista vinda do subconsciente nem pela tentativa de pôr em causa discursos linguísticos racistas como na escultura de David Hammons. A escolha dos materiais empregados para cobrir as suas esculturas têm um papel importante no processo de upcycling da maneira como os outros podem conhecer o seu corpo e no processo de emancipação social resultante deste. Podemos perceber pela citação acima, que o facto de Nick Cave cobrir todo o seu corpo, a sua pele, com materiais descartados, surge de um ato de valorização de algo que até àquele momento era insignificante para a sociedade e surge do desejo de criar uma ponte com um mundos aparentemente superior. Este ato reflete a perceção da sua própria condição como

ser humano na sociedade. Num dos seus Soudsuits, que incorpora a coleção do San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) (Fig. 3), 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 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.

Yin Xiuzhen e Song Dong são um casal de artistas, que usam materiais e objetos descartados pelo forte processo de industrialização e com a sua desvalorização precoce pela sociedade de consumo.

Nas suas esculturas Song Dong utiliza partes de casas que são abandonadas ou 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. Estas são apropriadas e transformadas em esculturas-pavilhões suportados por estruturas de metal robustas que mantem o seu estado original, mas com composições diferentes. A forma como Song Dong mantém as portas e outros elementos arquitetónicos tal como os encontrou, revela um desejo pela preservação destes. 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 ir para além da sua representação. 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. 4) ou *The Wisdom of The Poor: Living With the Pigeons* (Fig. 5). 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 Francesca 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 entre as ruas grandes feitas para carros e as hutong parece ser materializada 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 à comunidade, 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 uma forma de viver que foi moldada através destas. Forma de viver essa, cujo processo de desaparecimento dos seus valores dá-se por via da decisão unilateral de uma cultura capitalista para demolir aqueles bairros. Neste sentido, a execução e exposição destas obras contém um apelo pela emancipação social ao procurar valorizar e dar voz a um modo de vida partilhado por um conjunto de pessoas.

A sua mulher Yin Xiuzhen tendo crescido no mesmo contexto que Song Dong (Archer, 2014, p. 6) iniciou a sua carreira artística com intervenções na paisagem e em espaços públicos como a intervenção participativa *Washing River* (1995) e instalações como *Ruined City* (1996). Nesta última, conseguimos ver algumas semelhanças com as esculturas de Song Dong, entre elas a utilização de partes de casas tradicionais chinesas que, segundo Peggy Wang (2005, p. 89), “falam de uma linguagem de deslocamento vista pelas lentes das ruínas.” Algumas obras suas posteriores revelam, ao longo do tempo, segundo a autora:

“[...] transformações no papel da artista como ambos observador e participante nas práticas espaciais da cidade [que] podem portanto ser rastreados de acordo com o seu entendimento da cidade como um sítio de movimento, dinamismo, e um lugar para a continua dialética entre deslocação e colocação” (Wang, 2005, p. 88)

Um exemplo disso relevante para este artigo é *Collective Subconscious (blue)* (Fig. 6). Nesta escultura, Yin Xiuzhen 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 roupas usadas (Sheng, 2017, p.74). No seu interior, deixado aberto de forma a que os visitantes da exposição possam entrar nela, encontram-se bancos antigos de madeira. A escolha destes objetos descartados não é um acaso. Este tipo de carrinha específica, segundo Vivian K. Shang (2017, p. 74) era vastamente usada em Pequim como alternativa ao táxi nos anos 90, uma década caracterizada por uma rápida expansão urbana e desenvolvimento económico. Dentro destas encontrar-se-iam pequenos bancos de madeira, que criavam uma atmosfera desconfortável causada pela elevada lotação de passageiros. As roupas utilizadas nesta escultura, por outro lado, pertenciam a residentes de Pequim (Sheng, 2017, p. 73). O *upcycling* destes objetos descartados através da sua transformação numa escultura, permite à artista criar uma brecha temporal entre a interação das pessoas que utilizavam este tipo de carrinha como meio de transporte coletivo e os visitantes da exposição. Ao fazê-lo, a artista procura criar comunidades efémeras (Sheng 2017, p. 76) e apela à humanidade dos visitantes da exposição

expondo-os a novas formas de experiência espacial conjunta numa era de individualização radical perpetuada pelas novas tecnologias e pela expansão da propriedade privada.

Outra obra sua que vale a pena analisar é *Introspective Cavity* (Fig. 7). 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 em tons de rosa e bege descartadas da sociedade de consumo cuja forma remete para um órgão. As pessoas, ao entrarem nesta obra, depois de se descalçarem deparam-se, contrariamente a *Collective Subconscious (blue)*, com um espaço enorme cujo chão, acolchoado pelas mesmas roupas, permite que nos deitemos nele ao mesmo tempo que ouvimos o som relaxante de água a borbulhar. No final desta cavidade podemos ainda encontrar uma estrutura com espelhos onde o observador se pode ver em relação aos outros visitantes. 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 acolhedor para a participação, 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 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. 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. Esta negociação é promovida de uma maneira mais evidente em *Collective Subconscious (blue)* através da utilização de objetos descartados que fazem referência a um tempo e contexto específico da história de Pequim emergindo-nos poeticamente num espaço apertado. Em *Introspective Cavity* esta negociação dá-se-nos por via de uma forma mais contemporânea de nos relacionarmos com o mundo. Esta, acontece num espaço mais amplo que se assemelha não a uma visão romântica do passado mas a um órgão interior de um corpo revestido por roupas descartadas que são oferecidas por pessoas que

adquiriram roupas novas que já não usam. 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 universal. Nesta medida, tal como acontece na escultura de Dan Peterman que iremos ver a seguir, podemos incluir estas na definição de antagonismo relacional de Claire Bishop.

Por outro lado, numa entrevista, a artista revela que depois de assistir à “mudança do nosso céu e ambiente de claro para desfocado” e tendo em conta que não temos mais nenhum sítio para sobreviver senão neste planeta, devemos repensar as formas como coexistir nele (Phaidon, n.d.). Se olharmos para as suas primeiras intervenções na paisagem podemos perceber que o interesse para além da coexistência entre os humanos e a ecologia 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, para além de parecerem procurar uma adaptação da vida comunal de Pequim a um mundo global, também revelam a atitude prático-poética implícita na leitura de Wang (2005, p. 88) já citada neste artigo, no que diz respeito 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, que ao serem integrados numa escultura elevando o seu valor artístico, se torna *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 o 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. Apesar disto, apresenta-se como uma atitude poética uma vez que reconhece a eficácia de tais lógicas apenas num contexto mais amplo e que procura, por isso, juntar-se a uma comunidade global ainda não reconhecida por aqueles que a compõem.

Uma obra relevante para este artigo e que também parece ter consciência desta lógica é *Love Podium* (Fig. 8) de Dan Peterman. Esta escultura é construída com perfis de plástico reciclado que são montados de forma a criar uma plataforma que eleva dois pódios dispostos lado a lado, virados em direções opostas. A escolha deste tipo de materiais, como podemos perceber pela sua conversa com Oliver Zybook (2009), resulta da sua convicção de os sistemas de reciclagem constituírem “uma esfera de interação que é frequentemente aberta a reinterpretções 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*.” Apesar da manifestação destes interesses, as suas esculturas, em nada se assemelham plasticamente às obras destes artistas. As afinidades de que Dan Peterman aqui fala, são temáticas e apenas servem como base para o desenvolvimento material das suas obras. O que o artista parece partilhar com, por exemplo Hans Haake, é uma prática artística crítica. Segundo Jaimey Hamilton Faris “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” (2013, p.8). Como nos diz Dan S. Wang:

O que a prática crítica tem em comum é uma aspiração fundamental: 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 podem ser apresentados em termos gerais ou em relação a um detalhe social ou situação. Esta aspiração pode ser descrita como inerentemente crítica, porque a implicação incontornável é a de que um mundo com diferentes arranjos sociais, comportamentos, ou ambos é possível. (como citado em Smith, 2005, p. 15)

No seu artigo, Ronald Jones 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 (Jones, 2011, p. 108). Esta visão, parece um desenvolvimento dos problemas apontados pelo coletivo Art and Language sobre a noção de desmaterialização como uma "falsa 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. 8). Rhine Water Purification Plant (Fig. 9) de Hans Haacke, 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 (2011, p. 109). Esta instrumentalização de que Jones fala, relembra 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 diz Bishop (2004, p.56), curiosamente sobre o

trabalho de 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 / discursiva e 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" (Skrebowsky, 2008, p. 59). Mas, enquanto Rhine Water Purification Plant é uma obra com ambições claras de participar na 'produção da sociedade' ao expor um problema que aspira 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 contribuir para estreitar a leitura discursiva da peça, permitindo assim, que a obra não se esgote num híbrido instrumentalizado. 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 Skrebowsky (2008, p. 74-75) desafiou a divisão entre o natural e o social. Isto é evidente na forma como a obra de Hans Haacke se dirige diretamente à falta de consideração das políticas públicas e na utilização de perfis de plástico reciclado na escultura de Dan Peterman como iremos ver a seguir.

No que toca à forma dada a Love Podium podemos apontar algumas particularidades a esta peça. Normalmente os pódios são peças de mobiliário usadas em ocasiões como discursos e comunicações oficiais e são normalmente feitas por uma figura pública para um público. 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. Dispondo, de forma notoriamente intencional, dois pódios desta maneira, podemos afirmar que Dan Peterman pretende apontar para a esfera democrática. No momento performático em que as pessoas se posicionam à frente destes 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. Apesar de Love Podium não constar no seu texto “Antagonismo e Estética Relacional” (2004, p. 76), Bishop aponta alguns pontos críticos a Bourriaud que podem ser observados na escultura de Dan Peterman. Referindo-se ao trabalho de Santiago Serra, por exemplo, diz-nos que este “não oferece uma experiência transcendente de empatia humana, que suavize a situação desconfortável que está à nossa frente, mas oferece uma experiência de não-identificação” desenvolvendo que a “persistência desta fricção, a sua estranheza e desconforto, alerta-nos para o antagonismo relacional” na sua obra. Se compararmos a análise de Love Podium com a defesa do antagonismo por parte de Bishop como essencial para a manutenção do debate e da discussão sem os quais a democracia

colapsaria, podemos identificar a escultura de Dan Peterman como antagonicamente relacional. Esta constitui uma presença que, como já vimos, resulta da organização de formas de uma maneira específica que lhe confere uma identidade. Apesar de não o fazer de forma tão abrupta e direta como as obras presentes no texto de Bishop, Love Podium apresenta-se como uma identidade antagónica que é incompleta uma vez que as pessoas podem fazer parte dela através, quer da possibilidade de ser percorrida, quer pela abertura da interpretação dos seus elementos. Esta identidade incompleta, segundo Bishop é essencial para o antagonismo relacional.

Se a construção formal e as características interativas desta escultura apontam para um modelo político que permite a diversidade de discursos e consequentemente uma constante reinvenção do mesmo, a integração de materiais reciclados nesta obra demonstra algo mais. Se relembrarmos o interesse por uma abertura à reinterpretção e reinvenção que Dan Peterman via nos sistemas de reciclagem podemos perceber a sua escolha. Ao mesmo tempo a reciclagem, como já vimos, têm o potencial de prevenir a emissão de gases que contribuem para as alterações climáticas e contribuir indiretamente para a prevenção da degradação da biodiversidade. Ao entender estas características, podemos afirmar que Dan Peterman consegue estabelecer uma relação direta entre uma prática da escultura comprometida quer a nível ambiental quer a nível sociopolítico.

O último exemplo que iremos analisar e que melhor se enquadra no título deste artigo é Museo Aero Solar (Fig. 10), um projeto de Tomás Saraceno 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. Os sacos depois de recolhidos são cortados e colados entre si para criarem telas onde histórias pessoais são desenhadas e escritas para depois serem integradas em enormes esculturas-museus flutuantes. Segundo o 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). Estas esculturas colaborativas 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 nas esculturas, 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.

Estas esculturas relembra algumas ideias de Joseph Beuys. Como nos explica Stephanie Smith (2005, p. 25) a propósito de *700 Oaks* o artista convidou as pessoas para plantar árvores e não apenas percorre-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 relembarmos 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.

### 1.3 Conclusões

O termo escultura upcycling apresentado neste artigo é apropriado das mais recentes reflexões sobre a maneira como são produzidas as coisas no âmbito do design de produto. A sua pertinência para a escultura contemporânea prende-se com uma tradição, ainda bem presente na escultura contemporânea, em produzir arte com os mais diversos materiais. Por outro lado, esta é pertinente para uma escultura que explora questões socio-ecológicas. Isto acontece, uma vez que, a utilização deste tipo de materiais, torna visíveis processos que são valorizados na procura por formas de produzir conscientes do nosso impacto no meio ambiente, que já são por si só pertinentes sob uma ótica social a grande escala. Por outro lado, os exemplos dados neste artigo demonstram diversas formas de abordar questões sociais e políticas. Estes, demonstram ainda, a viabilidade, flexibilidade e potencialidades que este tipo de arte abrange. Uma característica essencial num contexto artístico cada vez mais democrático e tolerante a todos os tipos de expressão e com os mais variados discursos através dos mais variados médiums e materiais.

Demonstrámos, neste artigo, que a escultura upcycling é uma característica fundamental nalgumas obras de artistas como David Hammons e Nick Cave, que procuram mudar a forma como, literal e figurativamente, o público os vê a si e à sua identidade e como o processo de execução destas esculturas podem contribuir para a sua própria emancipação social no contexto artístico. Vimos como os materiais utilizados por esta tipologia, nalguns trabalhos de Song Dong e Yin XiuZhen, podem criar uma brecha temporal que lhes permite desafiar o aparente desaparecimento de um modo de vida comunal representado por objetos reaproveitados. Foi ainda defendido que, a sua utilização em esculturas de caráter interativo ou performativo como as

de Yin Xiu Zhen e Dan Peterman, pode enriquece-las do ponto de vista socio-ecológico uma vez que tornam visíveis processos que contribuem para a redução do nosso impacto no ambiente e são o meio pelo qual são criadas comunidades temporárias. Finalmente, vimos como esculturas upcycling de caris participativo, como o projeto Museu Aero Solar de Tomás Saraceno, podem abordar questões ecológicas não só discursivamente mas de maneira ativa através da participação dos seus voluntários, bem como tornar visível características deste tipo de problemas como a sua dimensão.

Podemos então afirmar a escultura upcycling como ferramenta útil, quando utilizada a grande escala, para fazer face aos desafios ecológicos da nossa Era, uma vez que permite cumprir ao mesmo tempo a sua função artística e contribuir para o contexto de crise social político e ecológico mundial em que nos encontramos. Estas características, são essenciais num contexto de profunda crise social e ambiental no capitalismo global em que vivemos.

### Agradecimentos

Quero agradecer ao professor Sérgio Vicente Pereira da Silva a sua disponibilidade e auxílio cuja consciência e conhecimento da arte contemporânea foram essenciais para me guiar na elaboração deste artigo.

### Referências

Archer, S., 2014. National goods: Song Dong, Yin Xiuzhen, and Song Errui, crafting a dialogue between family and country, in: Archer, S. (Ed.), *The Way of Chopsticks*, Philadelphia Art Alliance, pp. 4-9.

Bishop, C. 2004. *Antagonism and Relational Aesthetics*, in Garrido Castellano, C., Raposo, P. *Textos para uma História da Arte Socialmente Comprometida*, 2019, Sistema Solar CRL (Documenta), Lisboa, pp. 43-76

Brigstocke, H., 2001. *The Oxford Companion to Western Art*. Oxford University Press, Nova York.

Coxhead, G., 2016. David Hammons. *ArtReview*. Disponível em: David Hammons - *ArtReview*

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

Ellen McArthur Foundation, 2021, How the circular economy tackles biodiversity loss. Disponível em: <https://ellenmacarthurfoundation.org/biodiversity-report>

Ellen McArthur Foundation, 2021, How the circular economy tackles climate change. Disponível em: <https://ellenmacarthurfoundation.org/completing-the-picture>

Ellen McArthur Foundation, n.d, The butterfly diagram: visualizing the circular economy. Disponível em: <https://ellenmacarthurfoundation.org/circular-economy-diagram>

Ellen McArthur Foundation, n.d, The technical cycle of the butterfly diagram. Disponível em: <https://ellenmacarthurfoundation.org/articles/the-technical-cycle-of-the-butterfly-diagram>

Farris, J., 2013. *Uncommon Goods. Global Dimensions of the Readymade*, The University of Chicago Press, Chicago.

Galleries Now, 2022. Disponível em: Song Dong: Same Bed Different Dreams at Pace ([galleriesnow.net](http://galleriesnow.net))

HIGH Museum of Art, 2022. Disponível em: Soundsuit – High Museum of Art

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

Langdon, L. 2014. Nick Cave HEARD: Seen, Taught, Realized. *TRENDS, The Journal of the Texas Art Education Association*, 43-48.

Merlin, M., 2013. Disponível em : Yin Xiuzhen [????](#) | Tate

McDounough, W., Braungart, M., 2002. *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*, North Point, Nova York.

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). Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/news/2020/07/09/asia-pacific/science-health-asia-pacific/smog-death-beijing-shanghai/>

Ruiz, Carmen., 2014. Arte medioambiental y ecología: Elementos para una reflexión crítica . *Arte y políticas de identidade* 11, 35-54.

Schriber, A., 2019. “Those who know don't tell”: David Hammons c. 1918. *Women & Performance: a journal of feminist theory*. Disponível em: [https://www.academia.edu/38349015/Those\\_Who\\_Know\\_Dont\\_Tell\\_David\\_Hammons\\_c\\_1981\\_pdf](https://www.academia.edu/38349015/Those_Who_Know_Dont_Tell_David_Hammons_c_1981_pdf)

Sheng, K.V., 2014. Yin Xiuzhen's fabric cavities: fabricating 'strange encounters'. *Sculpture Journal*, 23(3), 393-402

Sheng, K.V., 2017. Yin Xiuzhen's Fluid Sites of Participation: A Communal Space of Communication and Antagonism.

Silka, P., 2016. Junk Art of the 20th Century. Disponível em: <https://www.widewalls.ch/magazine/junk-art-history-artists-politics>.

Skrebowski, L. 2008. All Systems Go: Recovering Hans Haacke's Systems Art. *Grey Room* 24(1), 54-83.

Smith, S., 2001. *Ecologies: Mark Dion, Peter Fend, Dan Peterman*, The University of Chicago Chicago.

Studio Tomás Saraceno, n.d. Museo Aero Solar. Disponível em: <https://aerocene.org/buildit/>

Waldman, D., 1992. *Collage, assemblage, and the found object*. Harry N. Abrams, Nova York.

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).

Wang, P., 2005. Dis / Placement: Yin Xiuzhen's City Installations. *Yishu*, 4(1), 87-101.

Wang, D. 2004. Downtown at the Experimental Station. A Conversation with Dan Peterman. *Temporary Services*, Chicago.

*Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, 16 (5), 65-77

Zybok, O., 2009. Dan Peterman- On art and ecology.

Interview by Oliver Zybook (English Version). *Kunstforum International*, 199, 178.



Fig. 1- Spade in Chains, David Hammons, 1973



Fig. 2- Soundsuit, Nick Cave, 2005



Fig. 3- Fig. 2- Soundsuit, Nick Cave, 2009



Fig. 4- The Wisdom of The Poor: Living With a Tree, Song Dong, 2005



Fig. 5- The Wisdom of The Poor: Living With the Pigeons, Song Dong, 2005-2006



Fig. 6- Colective Subcouscious (blue), Yin Xiuzhen, 2007



Fig. 7- Introspective Cavity, Yin Xiuzhen, 2008



Fig. 8- Love Podium, Dan Peterman, 2006



Fig. 9- Rhine Water Purification Plant, Hans Haacke, 1972



Fig. 10- Museo Aero Solar, Tomás Saraceno, 2007-presente