

INTERAÇÕES ENTRE NATUREZA E CIÊNCIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA *INTERACTIONS BETWEEN NATURE AND SCIENCE IN CONTEMPORARY ART*

Prof. Dr. Hugo Fortes¹

*Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA-USP.
hugofortes@usp.br*

RESUMO: O presente artigo apresenta parcialmente alguns dos resultados obtidos durante a pesquisa de pós-doutorado realizada em 2009 na FAU-USP. A pesquisa investiga as interações entre natureza e ciência na arte contemporânea, procurando identificar as recentes mudanças de paradigmas na relação do homem com a paisagem natural. São apresentadas reflexões sobre artificialidade da percepção humana da natureza e as implicações que isto traz para a arte contemporânea.

Palavras-chave: natureza, ciência, arte contemporânea, artificialidade, ambiente.

ABSTRACT: *This article presents some of the results obtained during the post-doctorate research developed in 2009 at the Faculty of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo. The research investigates the interactions between nature and science in the contemporary art, aiming to indentify the recent changes of paradigms in the human relationship with the natural landscape. In this text are presented reflections about the artificiality of the human perception of nature and its implications for the contemporary art.*

Keywords: *nature, science, contemporary art, artificiality, environment.*

¹ Artista visual, professor doutor na ECA-USP e curador. Em 2009 realizou pesquisa pós-doutorado na FAU-USP. Doutor em Artes Visuais pela ECA-USP, com doutorado-sanduíche na Universität der Künste Berlin, Alemanha, onde foi bolsista do Serviço de Intercâmbio Acadêmico Alemão (DAAD). Ganhador do Prêmio Capes de Tese 2007. Como artista já participou em exposições em mais de 15 países. Foi curador de diversas mostras, entre elas Urbi et Orbi no Paço das Artes e Mostravideo Itaúcultural, em Belo Horizonte e Vitória. Organizador do I e do II Seminário Interacional Arte e Natureza. Desenvolve trabalhos em instalação, vídeo, performance e fotografia em que as questões relativas a natureza e a ciência são o principal tema de interesse.

INTRODUÇÃO

Embora o estudo objetivo do mundo natural tenha começado a despertar interesse já no renascimento, ou mesmo entre os gregos, sua sistematização através de metodologias científicas ocorreu, sobretudo, a partir do século XVIII. Este período é marcado pela busca do conhecimento racional, incentivado pelo iluminismo e lança as sementes para diversas das ciências naturais modernas. A partir de meados do século XVIII tornou-se comum que as cortes européias enviassem pintores e cientistas para documentar e classificar a fauna e a flora do novo mundo. Se por um lado este processo produziu um grande avanço das ciências, por outro lado criou certa mistificação dos continentes não-europeus, que apresentavam um mundo natural bastante distante do conhecido. Embora a pintura naturalista tivesse como objetivo documentar o mundo natural, em alguns casos, os artistas não só representavam o que viam, mas até inventavam novas criaturas inexistentes, quer seja pela empolgação imaginativa com o exotismo do novo mundo, quer seja por nem sempre poderem retratar seu objeto frente a frente com a natureza.

Ao mesmo tempo em que alguns pintores naturalistas dispunham de conhecimentos científicos, alguns biólogos eram também capazes de desenhar o que viam, gerando imagens com alta qualidade artística. Além da utilização da arte para documentação da flora e da fauna, era comum também o acondicionamento e o colecionismo de pequenos animais para estudo. Segundo Pamela Gilbert,² no século XVIII tornou-se moda na Europa a organização de coleções de insetos, não só por médicos e cientistas, mas também pelo clérigo, por jovens senhoras, pela aristocracia ou por militares que chegavam de viagens além-mar. Estas coleções vieram a formar boa parte dos acervos dos museus de história natural. A classificação e a organização de espécies com fins científicos sofreram grande influência, sobretudo, do trabalho do botânico e zoólogo sueco Lineu (Carl Linnaeus), através da publicação de seu livro *Systema Naturae*, em 1735, em que propõe uma nova forma de classificação de plantas e animais. Lineu é considerado o pai da taxonomia moderna e um dos fundadores do sistema de nomenclatura binomial.

A Inglaterra desenvolveu grande tradição de pintores naturalistas iniciada a partir do século XVIII. Entre os nomes conhecidos, destacam-se os artistas John James Audubon, Alexander Wilson e John Abbot. Suas pinturas, geralmente em aquarela, tiveram importância tanto para a história da arte como para o estudo científico das espécies. A influência da tradição naturalista inglesa pode ser verificada até mesmo no século XX no Brasil, através do trabalho da artista inglesa Margaret Mee, que passou anos na Amazônia documentando a fauna e a flora locais, e cujo trabalho é bastante conhecido por aqui.

A Alemanha também se destacou pelos trabalhos de classificação da flora e da fauna. O trabalho de Alexander von Humboldt, na documentação geográfica das Américas foi determinante para as ciências naturais da época. Embora não tenha estado no Brasil, Humboldt viajou bastante pela América, tendo passado boa parte de sua vida no Equador. Um dos principais biólogos responsáveis pela documentação da natureza brasileira foi o alemão Karl Friedrich Phillip von Martius. Sua monumental obra *Flora Brasiliensis*, publicada em fascículos entre 1840 e 1906, documentou nada menos que 22.767 espécies vegetais brasileiras e é considerada até hoje uma obra de referência. A importância da arte para a documentação do mundo natural pode ser percebida através das 3.800 ricas ilustrações presentes no livro. (TRIMER, p. 195)³

² GILBERT, Pamela. John Abbott. Birds, Butterflies and Other Wonders. Londres: Merrell Holberton Publishers and The Natural History Museum. 1992.

³ TRIMER, Nelsita F. de Campos (Org.). Ciência, história e arte: obras raras e especiais do Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo. São Paulo: EDUSP:FAPESP, 2009

A natureza brasileira foi documentada também a partir do século XVIII por artistas de diversas nacionalidades, como: Frans Post, Albert Eckhout, Adrien-Aimée Taunay, Johann Moritz Rugendas, Hercules Florence, Jean-Baptiste Debret. Espécies exóticas foram retratadas por estes artistas. Como exemplo, podemos citar a capivara às margens do rio São Francisco, de Frans Post, o sagüi-de-cara-branca de Rugendas, a *Araticum* (Fruta-do-conde) de Hercules Florence, entre outras. A busca pela objetividade na representação era muitas vezes mesclada com liberdades imaginativas e partia de uma forma de representação da paisagem tipicamente européia, sofrendo aqui as adequações necessárias.



Capivara e cactos retratados por Frans Post à margem do Rio São Francisco
Frans Post
O rio São Francisco. 60x95cm. Museu do Louvre. 1635

A tradição de representação do mundo natural com fins científicos prossegue no século XIX, não apenas no estudo da natureza das colônias, mas também nos próprios países europeus. Entre os biólogos do século XIX mais conhecidos, pode-se citar também o nome de Ernst Haeckel, considerado um dos maiores nomes da história natural, depois de Charles Darwin e Alfred Russel Wallace. O trabalho de Haeckel, além de ser de grande importância para a biologia, especialmente no estudo das medusas e dos radiolários, desperta grande interesse também pela maravilhosa qualidade artística de suas ilustrações, que até hoje são comercializadas em livros populares destinados também aos leigos.

Conforme nos aproximamos do século XX, com o avanço da imprensa, as ilustrações do mundo natural vão se tornando cada vez mais populares, não só entre cientistas, mas também para o público em geral. Com o tempo, a fotografia também passa a ser utilizada para a documentação das espécies, porém a ilustração permanece com grande força, dada a possibilidade que oferece de isolar e salientar alguns detalhes com clareza e distinção.

Na passagem do século XIX para o século XX, as imagens do mundo natural, sobretudo botânico, passam a ser incorporadas também ao design e estampas decorativas de movimento como o Art Nouveau e o Jugendstil, que pregam uma volta a natureza num momento já bastante dominado pelas máquinas oriundas da revolução industrial. As imagens de plantas e animais produzidas pelos artistas destes movimentos, entretanto, nem sempre seguem à risca a objetividade da representação científica, mas muitas vezes apresentam estilizações e distorções.

A oscilação entre a representação objetiva e a livre interpretação do mundo natural é tema de grande polêmica no mundo artístico, especialmente a partir do século XVIII, em que as mentalidades neoclássicas e românticas convivem lado a lado. O surgimento da fotografia no século XIX trouxe novos elementos para esta disputa.

Um dos artistas paradigmáticos para a discussão destas questões é o fotógrafo alemão Karl Blossfeldt. Seu livro *Urformen der Kunst* (Formas ancestrais da arte), publicado em 1928, quando o artista já contava com 63 anos, tornou-se um best-seller rapidamente, graças à beleza das imagens fotográficas de pequenas plantas detalhadamente retratadas. Ao longo de sua vida, Blossfeldt realizou cerca de 6000 fotografias de plantas. Seu interesse voltava-se principalmente para pequenas plantas sem importância, ervas-daninhas (Unkräuter). Suas precisas imagens buscavam a documentação de “tipos botânicos”, que representassem a espécie como um todo. O artista selecionava os melhores exemplares e, muitas vezes, removia um ou outro ramo de forma a garantir um bom resultado estético. As fotografias eram nomeadas com a nomenclatura latina e os nomes populares em alemão. (ADAM, Hans Christian)

Ao mesmo tempo em que sua busca é marcada pela objetividade, não se pode negar o alto grau estético de suas imagens e até mesmo um apelo à ornamentação. Algumas de suas imagens lembram os gradis e esculturas realizadas em ferro retorcido da época do Jugendstil ou da Art Nouveau. Em um texto de 1932 do próprio artista, percebe-se claramente a dialética entre a liberdade formal e a objetividade funcional, aí mencionada como um processo intrínseco ao próprio crescimento dos vegetais:

A planta deve ser compreendida, sobretudo, como uma construção artístico-arquitetônica. Juntamente com uma força original criadora rítmica e ornamental, que tudo rege na natureza, a planta constrói apenas formas úteis e objetivadas. (Karl Blossfeldt)⁴ (tradução do autor)

A perfeição com que a natureza produz suas espécies é vista por Blossfeldt como um processo organizado e até mesmo matemático, que produz matrizes precisas. Porém esta racionalidade formativa não é a representação monótona puramente racional, mas a própria revelação da perfeição divina. Esta concepção espelha-se em seu processo artístico, pois ao mesmo tempo em que o artista se utiliza de procedimentos próximos à documentação e à classificação científicas, sua busca pela qualidade estética ornamental revela seu anseio pelo transcendental, traduzido pela atividade artística.

Por esta razão, Karl Blossfeldt pode ser considerado precursor para os artistas contemporâneos que serão analisados nesta pesquisa. Embora atuante ainda no início do século XX, e ligado à concepção epistemológica modernista, seu trabalho atravessa décadas de torna-se de grande interesse ainda para as gerações atuais. Sua posição intermediária entre a ciência e a arte lhe confere grande atualidade, em uma época em que as transdisciplinaridades e os limites tênues dos campos do saber encontram-se exacerbados.

⁴ Texto original: Die Pflanze ist als ein durchaus künstlerisch-architektonischer Aufbau zu bewerten. Neben einem ornamental-rhythmisch schaffenden Urtrieb, der überall in der Natur waltet, baut die Pflanze nur Nutz- und Zweckformen. In: ADAM, Hans Christian. Karl Blossfeldt. Köln, Taschen, 2004. (p.137)



Fotografias de Karl Blossfeldt

A pretensão racionalista do pensamento moderno fez com que ao longo do século XX a ciência se tornasse cada vez mais especializada e específica e a arte buscasse seu campo autônomo de atuação. Concomitantemente ocorre um grande desenvolvimento dos meios de comunicação, fazendo com que imagens e procedimentos, que eram inicialmente exclusividade da ciência, tornem-se populares e acessíveis ao senso comum. A partir da segunda metade do século XX este processo se intensifica e a crítica ao modernismo busca restabelecer as ligações entre emoção e razão e borrar os limites dos campos do saber, procurando interações entre os diversas áreas e objetivando um pensamento mais holístico.

É neste novo contexto que se inserem os artistas contemporâneos que trataremos a seguir. Sua abordagem da natureza busca repor de certa forma o sentido sagrado da natureza, porém sem ignorar a interferência do homem e da razão em sua própria constituição. Os procedimentos científicos aparecem em suas obras ora como crítica ao racionalismo totalizante da ciência, ora como processos desgastados e anacrônicos que atestam as mudanças epistemológicas na forma contemporânea de se enxergar o mundo natural. Comentando as coleções de plantas de Karl Blossfeldt, o historiador Hans Christian Adam nos revela as mudanças nos procedimentos científicos atuais:

Estes herbários estão presentes em todas as coleções dos museus de história natural, porém na biologia moderna a classificação de plantas é vista mais como uma relíquia do passado. Os cientistas sistemáticos dos tipos praticamente desapareceram, pois o deciframento da estrutura genética das plantas está hoje no centro das pesquisas. (ADAM, p.17)⁵ (tradução do autor)

As imagens das espécies e as classificações sistemáticas realizadas pelos cientistas e artistas de ontem, entretanto, permanecem como modelo para a ciência atual e servem como inspiração e material para a arte contemporânea.

ECOS DO RACIONALISMO CIENTÍFICO

Entre os artistas contemporâneos que se aproximam da documentação científica como procedimento de representação da natureza talvez um dos mais antigos e conhecidos seja o

⁵ ADAM, Hans Christian. Karl Blossfeldt. Köln, Taschen, 2004.

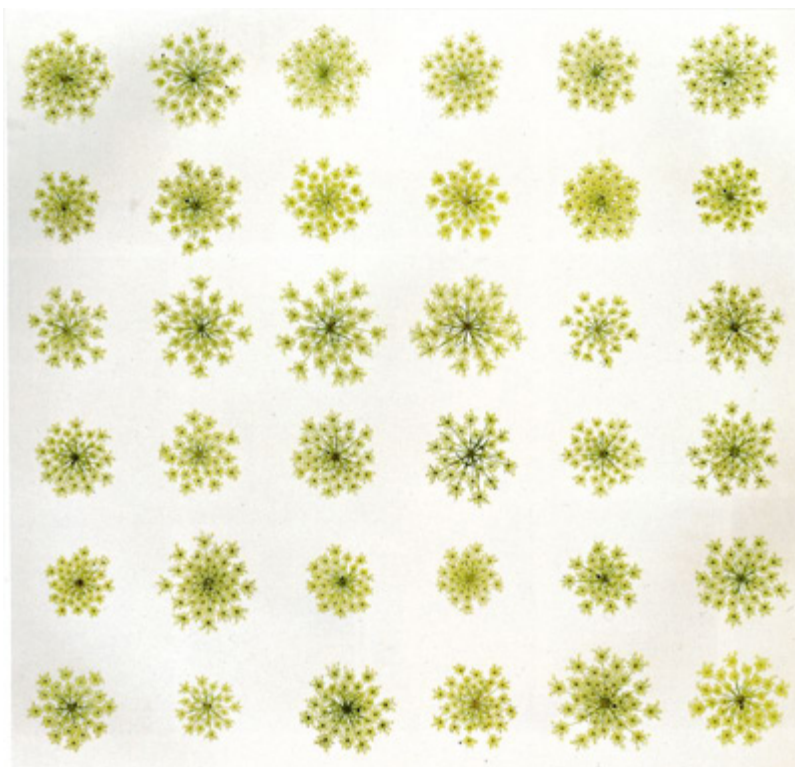
holandês herman de vries.⁶ Após ter estudado horticultura e trabalhado com pesquisa em agricultura, de vries decide dedicar-se somente à arte a partir de 1969. Seus primeiros trabalhos são pinturas, desenhos e colagens que se aproximam da abstração informal, porém com uma busca pela idéia de vazio. Um dos principais conceitos presentes em sua obra é a “objetivação randômica”. Partindo da idéia do randômico, oriunda da ciência, herman de vries busca chegar em composições espaciais livres, nas quais a afirmação autoral do artista é substituída pela disposição aleatória dos elementos. Em um texto publicado no site oficial do artista, o autor Cees de Boer explica da seguinte maneira este conceito:

Seu conceito de randomness (aleatoriedade) é parcialmente baseado na definição estatística de chance (probabilidade), como usado nos experimentos científicos: sequências randômicas de números – que na verdade são emprestados de um livro de métodos estatísticos de biologia – são agora utilizados para realizar desenhos e relevos randômicos. (tradução do autor)⁷

Após ter realizado trabalhos abstratos, de vries passa a incorporar elementos diretamente da natureza para constituir colagens e fotografias a partir do mesmo método randômico. Folhas de plantas, galhos, flores, pedras ou diferentes tipos de terra são reunidos de forma a criar composições livres, que embora contenham uma organização a partir de um método randômico, dão espaço para que a natureza manifeste sua contribuição caótica e poética. Em alguns trabalhos, o artista incorpora elementos aleatórios do tempo em suas concepções. No trabalho *1,2 and 3 hours under my apple three (1975)* o artista registra em três folhas de papel como as folhas da macieira caíram sobre elas, em uma, duas e três horas respectivamente. Neste exemplo, os números randômicos que informavam os trabalhos anteriores são substituídos pela própria ação aleatória da natureza, que realiza o trabalho quase sem intervenção do artista. Assim, de vries procura extrair da natureza sua verdadeira poesia, respeitando-a como manifestação autônoma e criadora.

⁶ O artista grafá seu nome sempre em letra minúscula.

⁷ Texto original: *His concept of randomness is partly based on the statistic definition of chance, such as used in scientific experiments: random sequences of numbers - which are actually borrowed from a book on statistical methods for biology! - are now used as a starting point to make random drawings and reliefs.* Trecho do texto de Cees de Boer, *"the world is my poetry". Some moments from life = work of herman de vries'*, publicado originalmente no catálogo de exposição *Oeuvreprijs 1998. Beeldende kunst: herman de vries (Stichting Fonds voor de beeldende kunsten, vormgeving en bouwkunst : Amsterdam 1998)* 21, 23, 25 e republicado no site <http://www.hermandevries.org>



Fotografia de herman de vries

Não se pode negar uma certa aproximação visual das colagens e fotografias de herman de vries e alguns trabalhos de documentação científica da natureza ou até mesmo das fotografias de Karl Blossfeldt. Porém, no trabalho de herman de vries a questão poética e transcendental coloca-se à frente de todas as outras e a visualização da natureza, embora empreste da ciência alguns procedimentos, é baseada na experiência sensível e contaminada pela subjetividade, ainda que esta se manifeste de maneira delicada e sutil.

O colecionismo, típico dos sistemas catalográficos dos antigos cientistas, faz também parte do trabalho de herman de vries, porém mais no sentido de uma busca metafísica transcendental do que com vistas à objetivação científica. No *earth museum* fundado pelo artista, são reunidas caixas com cerca de 7000 amostras de terra das mais variadas partes do mundo. A coleção não tem objetivos científicos, mas pretende ser apenas um compêndio das variedades colorísticas e estéticas da terra, celebrando a variedade do mundo natural no planeta terrestre. Em alguns trabalhos o artista utiliza a terra como pigmento, produzindo desenhos em que alinha pequenos retângulos de cor lado a lado, como em uma tabela, sendo cada retângulo identificado com nome do local de onde foi extraída a terra. Através de um procedimento simples e classificatório, o artista procura demonstrar poeticamente a variedade e beleza do mundo natural e a pequenez do indivíduo perante a magnitude do cosmos. Nos inúmeros livros publicados pelo artista, a apresentação de espécies botânicas isoladas ou em composições aparecem por vezes acompanhadas de textos poéticos, que refletem sobre o mundo transcendental da natureza.

Enquanto no trabalho de herman de vries o racionalismo científico é totalmente contaminado pelo universo poético, na obra dos artistas Mark Dion e Walmor Correa ele ganha um certo enfoque irônico. Dion e Correa pertencem a uma geração mais jovem de artistas, e talvez por isso seu distanciamento crítico e um certo ceticismo sobreponham-se à celebração espiritualista presente no trabalho de de vries.

Mark Dion é um artista norte-americano, nascido em 1961, que desenvolve um trabalho bastante consistente no que se refere à percepção crítica do racionalismo científico e dos métodos historicizantes das catalogações museográficas. Diversos de seus trabalhos consistem de instalações nas quais ele cria gabinetes de curiosidades, baseados na idéia dos *Wunderkammer* do século XVI, reunindo animais empalhados, pedras, plantas e outros objetos que são apresentados em vitrines antiquadas e com uma ordem aparentemente racional. Ele desloca a idéia do museu de história natural para o ambiente da arte contemporânea, procurando demonstrar o autoritarismo supostamente objetivo presente na exibição museográfica de espécimes do mundo natural.



Instalação de Mark Dion

Embora a apresentação de seus trabalhos lembre a exposição de museus de história natural, o artista frequentemente insere elementos que perturbam a organização aparentemente racional, causando uma certa distopia na percepção da obra. Pedras de interesse supostamente científico são colocadas junto a tijolos ou restos de calçamento sem importância. Em algumas de suas instalações, em que utiliza animais empalhados, são introduzidos outros elementos que contradizem a exibição geográfica. Na imagem acima, por exemplo, o lobo é exibido sobre um vagão de transporte, o que torna ainda mais clara a artificialidade da cena. O cenário no qual o animal se encontra, embora devesse representar um ambiente natural estável com uma localização geográfica típica, pode ser transportado livremente de um lugar para outro e apresenta-se como instância transitória.

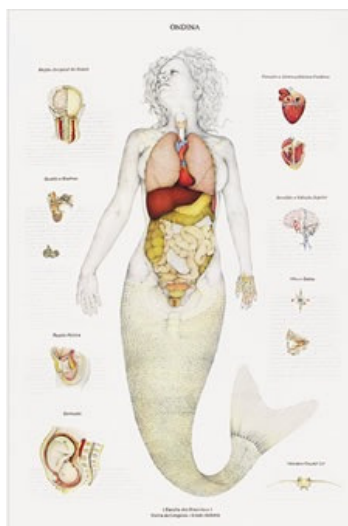
Em outra instalação do artista, um urso empalhado aparece sentado em uma bacia de metal, apoiada sobre uma caixa de transporte, e segurando na boca um grande toca-fita amarelo. A junção de elementos totalmente díspares, leva a percepção da interferência indissociável do homem no mundo natural contemporâneo, causando uma fricção entre os tradicionais conceitos de natureza e cultura. Ao mesmo tempo em que Dion nos alerta sobre nosso distanciamento da natureza, ele também nos mostra que nossa aproximação dela só se dá através de nossa própria subjetividade humana e que a pretensão de neutralidade da abordagem científica é apenas relativa.

A ciência apresentada no trabalho de Mark Dion possui algo de anacrônico. Os laboratórios e salas de estudo científico que o artista encena em suas instalações parecem antiquados e ultrapassados e pouco lembram a visão futurista tão propalada pela ciência contemporânea. Este envelhecimento da ciência, presente no trabalho do artista, denota a fragilidade e a transitoriedade do pensamento puramente racional, que tantas vezes é encarado de maneira heróica e puramente afirmativa pelo homem contemporâneo.

Para Dion, a arte é utilizada como crítica à imposição e à dominação do pensamento racionalista na sociedade contemporânea. Embora não pretenda buscar a essência sagrada da natureza em oposição à ciência, como faz herman de vries, o trabalho de Mark Dion nos faz rever

nossa posição enquanto animal pretensamente racional e dominante, deixando clara a artificialidade da construção de nosso pensamento.

Entre os artistas brasileiros que atuam na crítica à percepção científica da natureza um dos mais interessantes é Walmor Correa. Apoiado na visão dos artistas europeus viajantes, que descobriam e documentavam espécies de suas colônias a partir do século XVIII e XIX, Walmor Correa desenvolve desenhos, pinturas e instalações nas quais representa seres imaginários, com detalhes anatômicos e indicações pseudo-científicas. No início de sua carreira o artista desenhava insetos inventados, que eram apresentados em uma espécie de taxonomia, incluindo nomes em latim e alemão. Em uma série de trabalhos posterior, o artista retrata seres fantásticos oriundos do imaginário popular, como a Ondina (sereia), o Curupira, a Iupuiara, entre outros, apresentando detalhes de sua formação biológica, que são explanados através dos textos que acompanham os desenhos. Posteriormente o artista passa a representar também super-heróis como o Homem Aranha ou vilões da fantasia, como o Pinguim, do Batman. A delicadeza com que retrata estes seres, entretanto, permanece a mesma, e o artista parece querer dar vida real aos personagens fantásticos. Sua representação sobre fundo branco, com delicadas anotações de textos explicativos e ampliação de certos detalhes, lembra muito a linguagem visual das ilustrações científicas.



Obra de Walmor Correa

Na obra *Memento Mori*, de 2007, Correa passa a realizar seus animais imaginários não apenas no desenho, mas como esqueletos tridimensionais. Ele apresenta pequenos esqueletos de pássaros montados a partir de ossos encontrados em laboratórios de biologia. Estes espécimes estão colocados dentro de campânulas que funcionam como caixas de música, nas quais dançam ininterruptamente. O trabalho inclui ainda um relógio cuco, que ao invés de apresentar o tradicional passarinho ao bater das horas, exhibe apenas seu esqueleto. Através de uma aparência pretensamente científica, Correa estabelece uma onírica reflexão sobre a morte e a passagem inefável do tempo, demonstrando os limites do ser humano.

Assim como Mark Dion, Walmor Correa questiona os limites da ciência em nossa relação com o mundo natural. Sua produção, entretanto, diferencia-se da de Dion, porque, embora também apresente certa ironia, é contaminada pela fantasia e pelo misterioso, demonstrando que, por mais que a ciência e a racionalidade se esforcem, sempre restará algo de inexplicável. Sua abordagem histórica do fenômeno dos artistas viajantes, também traz uma interessante crítica ao sistema eurocêntrico que dominou a ciência por muitos séculos. De fato, é possível encontrar entre as representações pictóricas dos artistas dos séculos XVIII e XIX seres fantásticos que só existiam na imaginação dos artistas, mas que eram apresentados na Europa como animais reais existentes nos selvagens continentes colonizados. Ao criar conscientemente seres fantásticos como se fossem

reais, Walmor Correa atualiza esta tradição, porém a partir de um ponto de vista pós-colonial, cujo objetivo assumido é iludir os desavisados e divertir-se com a ingenuidade de europeus assustados com o desconhecido.

Além disso, o trabalho de Walmor Correa retoma as discussões entre os conceitos de natureza e cultura, realizando uma *tabula rasa* entre aquilo que é considerado cientificamente comprovado e explicável e aquilo que só é possível em nossa imaginação. O mundo imaginário não é colocado em segundo plano, mas, ao contrário, ocupa o ponto central do trabalho artístico e abarca instâncias que a ciência não consegue alcançar.

BOTÂNICA, JARDINAGEM E ESTRUTURAS SOCIAIS

Se para os artistas citados as fórmulas catalográficas de aproximação do mundo natural, além de afastarem o homem do contato sensível com a natureza, manifestam-se como imposições da ciência, para outros, elas ainda podem ser vistas como metáforas para as estruturas sociais de uma sociedade calcada no valor econômico.

Os trabalhos dos artistas Alberto Baraya e Reinhard Krehl, embora bastante diferentes entre si, espelham estas questões a partir do ponto de vista da botânica e da jardinagem.



Reinhard Krehl
Servant Neophyt – Das Bodenpersonal

Os trabalhos de Reinhard Krehl são propostas ações conceituais que procuram deixar claras as relações entre os diversos segmentos da sociedade e os usos sociais da botânica e da jardinagem. Desde 1998, ele vem desenvolvendo um trabalho artístico baseado no conceito da „jardinagem artística“ e seus significados sociais, políticos e econômicos.

No trabalho “Servant Neophyt - Das Bodenpersonal”, desenvolvido por Reinhard Krehl, juntamente com Katja Heinecke e Bertram Weisshaar, propõe-se uma espécie de jogo botânico em um parque para repouso de idosos na cidade de Bad Oeyhausen. Realizando pesquisas em livros de botânica, os artistas estudaram geografia vegetal e constataram que nestas publicações são descritas certas plantas, que vem de países estrangeiros, e que foram “introduzidas na Alemanha e se

reproduzem sem limites, se alastram e ameaçam a vegetação nativa”.⁸ Em diversos dos textos de geografia botânica selecionados pelos artistas, nota-se uma certa xenofobia vegetal, em busca de uma pureza da vegetação essencialmente germânica. Estes textos são reproduzidos no catálogo da exposição, traçando sutilmente um paralelo crítico entre a introdução de plantas estrangeiras e a imigração cada vez mais freqüente na Alemanha, levando os leitores a questionar seus próprios preconceitos. A pesada história da discriminação racista que marcou a Alemanha, é retomada criticamente a partir de um ponto de vista da botânica.

O trabalho artístico em si consiste da plantação intencional destas espécies vegetais estrangeiras, descritas nos livros alemães como Neophyten (neófitos), nos canteiros do parque em questão. Antes de serem plantadas, as plantas foram dispostas em carrinhos com informações sobre sua origem e trechos dos textos pesquisados pelos artistas. Os textos deveriam nas entrelinhas levar à reflexão sobre as questões da discriminação racial propostas pelo trabalho. Os carrinhos e outros apetrechos dos jardineiros foram pintados com estampas de camuflagem de guerra. A estampa de camuflagem e a introdução de plantas estrangeiras serviram como metáfora para as complexas relações entre colonizadores e colonizados, nativos e imigrantes. Além disso, o aspecto agressivo da camuflagem e dos preconceitos encontrados nas entrelinhas dos textos botânicos contrasta com a tranquilidade do parque para idosos, baseado na idéia do equilíbrio através do paisagismo organizado e planejado. Entretanto, os processos de integração e naturalização das novas plantas no jardim poderia trazer uma nova vida para este local, assim como a introdução de imigrantes pode trazer novas perspectivas a um país.

Ao investigar os processos sociais e históricos ocultos por trás da classificação botânica, Reinhard Krehl faz nos ver que a ciência nem sempre é tão neutra como se pretende, mas parte de um contexto social determinado para estabelecer seus postulados. Da mesma forma, a relação do homem com a natureza não se trata de um processo puramente fenomenológico, mas carrega em si um sentido simbólico contaminado pelos hábitos e estruturas sociais. Ao invés de um sentido ordenador, típico da modernidade, a jardinagem proposta pelo trabalho de Reinhard Krehl incorpora os conflitos da sociedade pós-moderna, sem ocultar a agressividade contida nas relações sociais determinantes.

O trabalho de Krehl nos remete a uma metáfora que o sociólogo Zygmunt Bauman utiliza para comparar o mundo moderno e o contemporâneo. Para Bauman, enquanto o sujeito moderno se aproximava do jardineiro, por desejar um mundo planejado e previsível, o sujeito contemporâneo assemelha-se ao caçador, que se lança num campo de incertezas, tentando atingir um objetivo que não sabe bem o que é. Sobre o indivíduo moderno, Bauman nos diz:

“Ele presume que não haveria nenhuma espécie de ordem no mundo (...) não fosse por sua atenção e esforço constantes. O jardineiro sabe que tipo de plantas devem e não devem crescer no lote sob seus cuidados. Ele primeiro desenvolve em sua cabeça o arranjo desejável, depois cuida para que essa imagem seja gravada no terreno. Ele impõe esse projeto pré-concebido ao terreno estimulando o crescimento de certas plantas (...) e extirpando e destruindo todas as outras, agora rebatizadas de “ervas daninhas”, cuja presença sem convite e indesejada, não pode se enquadrar na harmonia geral do projeto. São os jardineiros que tendem a ser os mais zelosos (...) construtores de utopias.” (BAUMAN, p. 104)⁹

⁸ Texto original publicado no catálogo da exposição: “eingeschleppt worden sind, die sich ungehindert fortpflanzen, ausbreiten und die heimische Vegetation verdrängen“

⁹ BAUMAN, Zygmunt. Tempos Líquidos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007 (p. 104)

Longe das utopias modernas, os jardineiros contemporâneos de Reinhard Krehl não pretendem simplesmente organizar a paisagem. Ao contrário, o mundo é para eles um campo de batalhas, no qual as estampas de camuflagem servem como disfarce para o enfrentamento das tensões sociais. A disputa por um lugar ao sol na sociedade contemporânea envolve negociações de territórios, nem sempre de maneira harmônica. As ervas-daninhas (Unkräuter), que encantavam Karl Blossfeldt por sua beleza e delicadeza, são também exaltadas por Reinhard Krehl, porém como metáfora dos indivíduos discriminados na sociedade. Ao nos fazer refletir sobre estas questões por meio das classificações aparentemente neutras da botânica, Krehl faz uma revisão histórica dos processos sociais e dos conflitos que afetam nossa percepção sensível do mundo natural.

Elementos das relações humanas a partir de pontos de vista da botânica também estão presentes na obra do artista colombiano Alberto Baraya, porém de forma distinta. Desde 2002 o artista vem realizando uma extensa catalogação de plantas de plástico, que são apresentadas dissecadas como nos tradicionais estudos de botânica. Utilizando fotografia ou colagens das próprias plantas sobre papel, o artista desenvolve um estudo destas falsas espécies, identificando-as com suas nomenclaturas típicas e detectando até espécies que não existem de fato na natureza.

As plantas são coletadas em diversos países pelo artista, reproduzindo os procedimentos dos artistas viajantes. Porém, em um mundo capitalista globalizado percebe-se que a origem das plantas artificiais nem sempre apresenta correlação com os países onde as plantas verdadeiras seriam nativas, já que a maior parte das espécies falsas são *made in China*.



Obra de Alberto Baraya

O trabalho de Alberto Baraya nos mostra a artificialidade do mundo contemporâneo no qual a natureza tornou-se ficção e o simulacro satisfaz nossas necessidades básicas de contato com o mundo natural. Os processos de comercialização de objetos sem utilidade prática, mas apenas simbólica, são revelados através do olhar crítico do artista. Em um mundo dominado pela economia e pelo consumismo, o objeto de investigação da ciência perpetrada pelo artista não é mais o mundo natural, mas sim o próprio produto da imaginação humana que se torna mercadoria barata e sem sentido. O efetivo distanciamento do homem contemporâneo da natureza é tematizado pelo trabalho de Baraya, que analisa o simulacro como se ele fosse a própria realidade em si.

CLASSIFICAÇÕES, COLECIONISMO E MUSEOLOGIA

O sistema classificatório científico e as próprias estratégias do colecionismo museográfico têm sido utilizados como procedimentos por artistas contemporâneos de maneira crítica. A organização da informação e as formas de exibição dos objetos nos museus vem sendo tematizadas tanto por trabalhos de artistas já consagrados no século XX como Marcel Broodthaers, como por artistas mais recentes como Mabe Bethonico e Erick Beltrán, entre outros. Ao traçar paralelos entre os procedimentos museográficos e enciclopédicos da organização do conhecimento científico e as próprias narrativas de exibição presentes no mundo das artes, estes artistas buscam revelar estruturas de poder e encenação atuantes nas instituições culturais e científicas.

O belga Marcel Broodthaers é um dos precursores neste tipo de abordagem. Sua obra, bastante extensa e complexa, não poderá ser analisada em detalhes neste relatório.

Entretanto, algumas de suas obras são fundamentais para a compreensão das questões aqui levantadas. Um de seus trabalhos mais conhecidos é a instalação *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. Neste Museu das Águias, Broodthaers reuniu um grande coleção de imagens e objetos que retratavam águias. A figura da águia era apresentada através de representações extraídas da propaganda, da cultura popular, dos símbolos militares, etc. Ao reunir todas estas imagens de maneira classificatória, o artista faz-nos perceber os próprios sistemas de classificação museográfica, chamando a atenção para uma certa aleatoriedade nos procedimentos aparentemente científicos e racionais. Ao invés de representar o mundo natural, a águia torna-se aqui um símbolo que pode ganhar diferentes conotações conforme o contexto.

A maneira que Broodthaers escolhe para a exibição deste trabalho, com o alinhamento de múltiplas imagens de um mesmo tema colocadas lado a lado, confere uma certa monotonia a obra, que ao invés de lembrar a tradicional característica expressiva e emocional da arte, remete à burocrática forma de organização dos arquivos da ciência e da museologia. É desta falsa neutralidade que o trabalho de Broodthaers retira sua força, inserindo-se na instituição ao mesmo tempo em que a critica.



Marcel Broodthaers. *Un Jardin d'Hiver*. 1974

Na instalação *Un Jardin d'Hiver*, Broodthaers monta um ambiente formado por 36 palmeiras plantas em vasos de plástico, algumas cadeiras dobráveis, reproduções de gravuras do século XIX retratando animais, uma vitrine contendo livros, um extintor de incêndio, e uma televisão que capta imagens do próprio local através de uma câmera de vídeo. Embora aparentemente se tente criar a ilusão de um espaço natural, a artificialidade da cena é irrefutável. Broodthaers discute a falsa ambientação museográfica usada por instituições, ou até mesmo por particulares, para criar um contexto para a apresentação de seus objetos. A natureza aqui torna-se

apenas um cenário, organizado a partir da exibição racional de representações artísticas e construções artificiais. Há uma certa frieza no ambiente, demonstrando que embora as instituições e a arte se esforcem para representar a natureza, o homem já se encontra bastante distante dela, estando mais voltado para seus próprios processos racionalizantes de simbolização e catalogação do mundo.

A organização sistemática do mundo através da catalogação também aparece no trabalho da artista brasileira Mabe Bethônico. Desde 1996 a artista vem reunindo uma grande quantidade de recortes de jornais organizados em caixas de arquivo a partir de eixos temáticos. Os quatro eixos principais de sua coleção são os seguintes: Destruição, Corrosão, Construção e Flores. Cada um destes eixos subdividem-se em diversas categoria e subcategorias onde são agrupadas imagens e textos de variadas procedências. As formas de exposição destes arquivos podem ser várias: desde a simples exibição dos arquivos para consulta até a impressão de publicações.

Embora as formas de agrupamento possuam uma metodologia aparentemente lógica, a artista realiza suas classificações por procedimentos que às vezes nos parecem absurdos. É interessante notar, por exemplo, que embora grande parte de sua coleção esteja voltada para questões ligadas à cidade, à arquitetura e à vida humana, a natureza se faz bastante presente em uma categoria própria, que reúne informações sobre flores, aparentemente com pouca ligação com as categorias anteriores. As flores são agrupadas em caixas organizadas pelas cores de suas pétalas e há também outras caixas que incluem fotos de pessoas com flores ou artigos e ilustrações de flores. A catalogação aqui, apesar de ser uma forma de organização, acaba sendo um processo um pouco aleatório, que não leva necessariamente a um objetivo lógico.



Capa do jornal museumuseu editado pela artista Mabe Bethônico para 28ª. Bienal de São Paulo

Em outros trabalhos, por exemplo, a artista organiza a informação de um texto criando tabelas com o número de vezes que uma letra aparece ou então agrupa os verbos deste texto em colunas a partir de suas letras iniciais, dando pouco importância ao seu conteúdo semântico e sua função na narrativa. No projeto criado para 28ª. Bienal de São Paulo, Mabe Bethônico dedicou-se a criar uma metodologia investigativa para pesquisar os arredores do prédio da bienal e do parque Ibirapuera. Foram reunidas informações que tratam desde os aspectos históricos da fundação da Bienal de São Paulo até uma catalogação de animais e plantas que vivem no parque Ibirapuera. A natureza aqui teve um papel preponderante. Entre as formas de exibição destas informações encontradas pela artista, destaca-se a publicação do jornal museumuseu no qual eram reproduzidas partes destes arquivos. No jornal podem ser encontradas desde listas com o nome dos animais e

plantas que vivem no parque, fotos destes animais tiradas pela artista ou recortadas de jornais, partes de documentos das instituições presentes no parque, pedaços de recortes de jornais que se referem ao parque, etc. Não há uma preocupação didática na apresentação destas informações, ao contrário, elas aparecem de maneira caótica e fragmentada. A justaposição aleatória de informações, porém apresentadas de maneira pretensamente racional, causa uma certa confusão na decodificação da obra, que apesar de querer parecer explicar um determinado tema, na verdade acaba por confundir o observador pelo excesso de informação. Ao invés de uma verdadeira investigação científica, o que a artista nos oferece é um levantamento mais poético do mundo, fazendo com que as informações que obtemos sobre ele articulem-se de modo mais livre e indeterminado.

Sua relação com a natureza, ao invés de se dar através do contato fenomenológico direto com o mundo sensível, ocorre por meio de documentos de segunda ordem, extraídos da mídia, da ciência ou dos processos burocráticos. Porém ao recombina-los de modo subjetivo, a artista procura nos oferecer uma percepção poética e ao mesmo tempo crítica, levando-nos a refletir sobre o nosso distanciamento real do mundo natural sensível

O artista mexicano Erick Beltrán trabalha de modo bastante parecido a Mabe Bethônico. Seu interesse concentra-se nas formas de organização e visualização do conhecimento humano. Sua obra também se articula através da coleção de informações captadas nos mais diversos meios e muitas vezes sistematizadas pelo próprio artista como peça de design gráfico. Embora seu interesse não esteja limitado às informações sobre o mundo natural, este também ocupa lugar em suas investigações. No projeto realizado para 28ª. Bienal de São Paulo, intitulado “O Mundo Explicado“, o artista pretendia reunir de maneira enciclopédica todo o conhecimento que se tem sobre o mundo, incluindo as percepções individuais não necessariamente científicas, que eram entretanto apresentadas em uma diagramação profissional, para que fossem tomadas como “verdades“ escritas em uma enciclopédia. Os visitantes da exposição poderiam sugerir conteúdos para os verbetes da enciclopédia que era formada a partir de uma junção de informações vindas de diversas fontes, confiáveis ou não. Os verbetes poderiam abarcar questões desde a descrição de uma determinada espécie até técnicas de aeromodelismo, conceitos de estatística, fórmulas químicas, credices populares, enfim, tudo o que fosse possível chamar de conhecimento humano. A natureza encontrava-se ali descrita em diversos verbetes, incluindo ilustrações, apresentados de maneira aparentemente racional.

Assim como no trabalho de Mabe Bethônico, nos trabalhos de Beltrán, ao mesmo tempo em que há uma tentativa de reunir uma grande quantidade de informação sobre o mundo através do processo da coleção, também há uma impossibilidade no acesso desta informação, devido a seu volume excessivo. A obsessiva vontade de explicação do mundo, que remete aos princípios orientadores da ciência, revela-se inadequada para a apreensão sensível, porém em uma sociedade marcada pela excessiva exposição à imagem, à informação e ao simulacro, esta é quase a única possibilidade de interação entre o homem e o universo que o cerca. Neste sentido, estes artistas apontam para a problemática da desnaturalização do homem, que por meio dos artefatos da cultura e da ciência, cria para si um mundo artificial e fictício. Podemos aqui remeter ao famoso texto de Merleau-Ponty em sua crítica fenomenológica da ciência:

A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las. Fabrica para si modelos internos delas e, operando sobre esses índices ou variáveis as transformações permitidas por sua definição, só de longe se defronta com o mundo atual. Ela é, sempre foi, esse pensamento admiravelmente ativo, engenhoso, desenvolto, este parti pris de tratar todo ser como “objeto em geral”, isto é, a um

tempo como se ele nada fosse para nós, e no entanto, se achasse predestinado aos nossos artificios.¹⁰

Ao preferirmos os modelos às coisas em si, distanciamos-nos da natureza original, da qual um dia fomos parte, e da qual hoje até mesmo duvidamos que ela tenha algum dia existido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta pesquisa vimos que a utilização da arte com fins científicos teve um desenvolvimento considerável, sobretudo a partir do século XVIII, quando as ilustrações biológicas e botânicas se tornaram um importante instrumento para o estudo do mundo natural. Notamos que nosso conceito de paisagem difere da idéia da natureza em si, já que se trata de uma maneira específica de percepção do mundo natural segundo premissas humanas, que podem variar de acordo com as realidades históricas e epistemológicas. Percebemos que com o caminhar da história, as visões que a ciência oferecia da natureza tornaram-se mais acessíveis à população leiga e passaram a ser de interesse crítico também para os artistas. Identificamos diversos artistas que procuram refletir sobre a interferência da ciência na percepção do mundo sensível e atuar justamente na interrelação entre arte e ciências naturais.

Se a relação arte-ciência não é exclusividade da arte atual, na contemporaneidade, entretanto, ela ganha aspectos próprios, já que ao invés de submeter a arte a fins científicos como na ilustração setecentista ou acreditar utopicamente na ciência como no primeiro período modernista do século XX, ela passa a ser vista na arte contemporânea de forma mais distanciada e crítica e ao mesmo tempo dúbia. Sobre a empolgada crença dos artistas modernos na ciência, Zygmunt Bauman comenta:

Muitos deles receberam sugestões e ânimo (...) da ciência e da tecnologia, os mais desafiadores, aventureiros e irreverentes entre as tropas de assalto do moderno despedaçamento da tradição: impressionistas da ótica antinewtoniana, cubistas da anticartesiana teoria da relatividade, surrealistas da psicanálise, futuristas dos motores de combustão e das linhas de montagem. (BAUMAN, p. 24)¹¹

Já com relação aos artistas contemporâneos, o autor descreve posturas menos claras e mais multifacetadas, em que os limites das atividades estéticas e científicas se borram e se confundem. Em um mundo de fronteiras líquidas e em constante movimento, torna-se difícil a identificação de linhas de atuação artística e posturas concordantes, sobretudo na forma com que os artistas tratam do mundo natural. Porém não há dúvidas de que estamos diante de um novo momento epistemológico, em que a natureza já não mais aparece como berço original, mas como uma realidade maleável, virtual, onde se travam disputas éticas e estéticas. O questionamento da ordem racionalizante da ciência por parte de diversos artistas contemporâneos tem indicado, em diversos casos, a busca de uma visão mais holística do mundo natural, integrando mente e espírito. Estamos diante de uma mudança de paradigmas na constituição dos conceitos de paisagem e de natureza. Vivemos em uma natureza mediada pelas suas representações científicas e artísticas. Nosso relacionamento com a natureza vai muito além de simplesmente estar nela e interagir

¹⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

¹¹ BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998 (p.124)

sensorialmente com ela, mas é rodeado de conceitos que aprendemos e incorporamos em nossa percepção sensível. É nesta dicotomia entre ser natural e ser cultural que nos dividimos constantemente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, Hans Christian. *Karl Blossfeldt*. Köln, Taschen, 2004.
- ACOSTA, Daniel A. **Paisagem Portátil: Arquitetura da natureza estandardizada**. Tese de Doutorado, São Paulo: ECA/USP, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998
- BAUMAN, Zygmunt. **Tempos Líquidos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BURT, Jonathan. Der Post-humane mensch und das post-animale tier. In: ULLRICH, Jessica et al. **Ich das Tier. Tiere als Persönlichkeiten in der Kulturgeschichte**. Berlin: Reimer Verlag, 2008.
- CANTON, Kátia(org.). **Poéticas da Natureza**. São Paulo: PGEHA/Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007
- CORRIN, Lisa Grazione. **Mark Dion**. London: Phaidon, 1997.
- DEAN, Tacita; MILLAR, Jeremy. **Art Works Zeitgenössische Kunst: Ort**. Hildesheim:Gerstenberg Verlag, 2005.
- DI FELICE, Massimo. **Paisagens pós-urbanas: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar**. São Paulo: Anablume, 2009.
- DOPPLER, Elke; STORCH, Ursula. **Garten Kunst**. Wien: Holzhausen Nfg., 2002.
- DORFLES, Gillo. **Natureza y Artificio**. Lumen, 1972.
- Eliasson, Olafur; Grynstejn, Madeleine et. al. **Olafur Eliasson**. London : Phaidon Press, 2002
- ELIASSON, Olafur. **Your Engagement has Consequences**. On the Relativity of Your Reality. Baden/Switzerland: Lars Müller Publishers, 2006
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- FRANZEN, Brigitte; KREBS, Stefanie. **Landschaftstheorie**. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005
- GILBERT, Pamela. **John Abbott. Birds, Buterflies and Other Wonders**. Londres: Merrell Holberton Publishers and The Natural History Museum. 1992.
- GOETZ, Ingvild; MEYER-STOLL, Christiane(ed.). **Arte Povera: Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz 1958 bis heute**. München: Kunstverlag Ingvild Goetz G.m.b.H., 1997.
- HOBBS, Robert. **Robert Smithson: a retrospective view**. Ithaca, New York: Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, s.d.
- JACKSON, J.B. (ed.), **‘Concluding with Landscapes’**, in J.B. Jackson (ed.) *Discovering the Vernacular Landscape*; New Heaven: Yale University Pres, 1984, pp. 145-158.

- JACKSON, John Brinckerhoff. **Landschaften. Ein Resümee** (1984) In: FRANZEN, Brigitte et KREBS, Stefanie. **Landschaftstheorie. Texte der Cultural Landscape Studies.** Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005
- KAC, Eduardo. **Signs of Life: Bio Art and Beyond.** Cambridge: MIT Press, 2007.
- KASTNER, Jeffrey. (ed.). **Land and environmental art.** London : Phaidon Press, 1998.
- LAABS, Annegret. **La Poetica dell' Arte Povera.** Magdeburg: Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Hatje Cantz Verlag, 2003
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- SALZSTEIN, Sônia. **Lavoura de pensamentos. In: FELIX, Nelson. Nelson Felix.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- TRIMER, Nelsita F. de Campos (Org.). **Ciência, história e arte: obras raras e especiais do Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo.** São Paulo: EDUSP : FAPESP, 2009
- ULLRICH, Jessica et al (Hrsg.). **Ich das Tier. Tiere als Persönlichkeiten in der Kulturgeschichte.** Berlin: Reimer Verlag, 2008.
- VIEIRA, Maria Elena Merge. **O jardim e a paisagem: espaço, arte, lugar.** São Paulo: Annablume, 2007.
- WULLEN, Moritz. **Natur als Vision.** Katalog der Ausstellung der Tate Britain in Zusammenarbeit mit der Alten Nationalgalerie Berlin. Berlin: SMB DuMont, 2004.