

GAIA CIÊNCIA

(anotações à margem de verbetes invisíveis)

Guilherme Bueno

A arte contemporânea assentou suas bases no estremecimento de dois mitos e um tabu modernos: o espelhamento da arte e da ciência como pesquisas enunciadoras de uma verdade irreduzível; por extensão o entendimento de ambas como propositoras de métodos “puros” como meio de reduzir a margem de erro de nossa experiência; por fim, no caso específico da arte, a negação do caráter volúvel e “líquido” da imagem (isto é, não admitir que o sentido e forma da imagem dependem do molde a que se ajustam, a circunstância segundo a qual é veiculada). Damo-nos conta da relação mal-resolvida com a imagem (fotografia, cinema e música gravada). A fotografia acentuava a presença inevitável do vestígio, lembrava-nos da onipresença e inseparabilidade entre um objeto e seu simulacro, a ponto de ambos se afirmarem interdependentes.

§

Dioramas. O “fetiche causal” corre nas entranhas da modernidade. A causa primeira (forma) traduz a compulsão historiográfica da época. *Reencenar a origem* (Gauguin, Taiti; Darwin, Galápagos). A imagem fotográfica cumpre um papel ambíguo: preserva e destrói. Ela *deixa ver* a perda consumada, só resta a sombra. A foto é tanto mais anti-original em sua aparente silhueta mecânica, que confunde se a verdade da arte ainda está no artista ou se ele apenas se tornou o veículo da máquina, a quem se conferiu o papel de produtora (slogan da Kodak). A perda também é narrativa: acontece quando tomamos a imagem de alguém que nos faz falta ou quando fantasiámos em torno de uma foto casualmente encontrada na rua. Creemos numa *latência* na imagem, numa *camada original de história*, mas quanto mais divagamos sobre ela, proporcionalmente nos damos conta de que atribuímos-lhes conjecturas, perquirimos ficções. A verdade circunstancial de uma imagem é o acaso de sua legenda, seu *princípio de edição*.

§

A foto foi o ponto de encontro e discórdia entre a arte e a ciência. Uma concede e tira algo da outra. A ciência, ao oferecer a *execução*, “exterminava” a *criação* de imagens (a câmera é um rifle apontado para o modelo). A arte cedia uma estratégia do olhar, mas negava à foto a cidadania na história da arte, pois ela não tinha uma descendência a declinar (a história da fotografia, além de ser exclusivamente “moderna” – ou justamente por isso – não se escondia nas brumas da mitologia e da tradição; a fotografia não foi criada por um deus). A concorrência de imagens deságua na perda da exclusividade de produção. Qualquer um pode fazer uma foto, *inclusive* um artista. Sempre existiram imagens artísticas e não-artísticas, mas o desenvolvimento da fotografia criou a brecha para aquelas *semi-artísticas*, que parecem uma coisa e são outra (todas não são, no fim das contas, dublês?); são fotos de obras que não são obras (os cartões postais comprados em museus), são fotos de coisas que viram obras, são fotos de fotos que viram obras (Sherri Levine).

§

Romy Pocztaruk (Porto Alegre, 1983). Os trabalhos de Romy Pocztaruk se caracterizam por uma transposição de métodos ou objetos de uma disciplina

qualquer para a esfera da arte, em nosso caso, majoritariamente daqueles registros provindos da ciência. Colecionar, classificar, retornar algo ao real. Indica que a relação entre um método e o resultado dele esperado variam conforme o campo em que operam. Indaga-se, com isso, até que ponto um método não passa de um solipsismo. No deslocamento de objetos, percebe-se o quanto seus mecanismos de tabulação parecem portar na sua arbitrariedade de base uma incontornável incongruência, no momento em que admitem desaguar num sentido imprevisto.

§

Dilema da ciência e da arte moderna: a tecnologia, que mercantiliza o saber; no mundo contemporâneo: a conversão universal ao espetáculo (pense-se especificamente nos programas de ciência “inútil” a proliferar nos canais de tv). Tanto a arte quanto a ciência são transferidas da esfera do pensamento ou da experiência pura para aquela outra não do “desinteresse” moderno – sua independência em relação à esfera prática – mas para a do frívolo, do passatempo.

§

Insista-se, contudo, que este é o aspecto conjuntural interiorizado no trabalho. Sua questão mais premente é de que a transposição transforma-se num ato performático. *The Hunter* ilustra-o rigorosamente. As imagens, refotografadas pela artista em um museu de ciências, se insinuam como imagens artísticas, não em virtude de alguma intervenção estética específica – o ato performático sequer reside na duplicação do clique pela artista (fotografar a fotografia), mas sim no desvio narrativo decorrente da reclassificação da imagem, que sai do museu de ciências para a galeria de arte e cuja narrativa tenta ser interpretada agora dentro das regras deste outro campo. Esquece-se qual tarefa científica era executada, ela vira o aparente registro de uma proposição artística sem “finalidade própria” ocorrida em uma paisagem exótica.

§

Similarmente em *Scientific Amusements*, ilustrações recolhidas de um velho livro de curiosidades, passíveis de serem tomadas por uma proposição artística (compare-se, a propósito com Lawrence Weiner), que não se furta ao risco do entretenimento. Numa espécie de corolário, agrega-se o vídeo de moedas. Um pavilhão de ciências é convertido numa galeria de arte.

§

A relação instável entre arte e ciência – ora de harmonia, ora de antagonismo – remonta, no mínimo, ao Renascimento. Se a perspectiva apontava para a convergência, os humores variam na modernidade, alternando entre a competição e a emulação, verdade “objetiva” contra “subjetiva”. Há ensaios de reencontro, o elogio à experimentação. Neste caso, para a arte, o preço de obtenção de uma verdade estrutural era repudiar os vestígios artificiais da imagem. E, curiosamente, são estes últimos absorvidos pela ciência, que simula acreditar no *trompe l'oeil* de seus dioramas de reconstituição de ecossistemas longínquos ou especulação sobre a paisagem das florestas carboníferas. O problema de tais cenografias reside no quanto elas precisam a um só tempo simular e revelar o truque, fazer-nos entrar e mantermos distância de tempos e espaços a que não pertencemos. Neste aspecto, elas reincidem no mesmo pecado que davam motivo a deboche para alguns dos retratos fotográficos do século XIX, com suas colunas gregas e paisagens apoiadas

sobre tapetes e cortinas. Que Romy fotografe o diorama de uma destas paisagem com alicerces spots de iluminação ao redor produzem uma dupla metonímia: (a.) a paisagem é a foto, naquilo em que tanto o diorama quanto a lógica fotográfica partilham do mesmo ardil – simular, revelando o artifício da simulação; (b.) a foto *torna real* o que é fictício. Em outras palavras, apesar de vários gestos de desconstrução, a fotografia sempre conferiu uma sobrevida ao seu mito do “lápiz da natureza”. O “lápiz da natureza” supõe que a verossimilhança obtida pela foto é chancelada pelo seu objeto matriz – o modelo que posa –, este sim, indiscutivelmente real. O que é portanto, fotografar um cenário? É assegurar-lhe um disfarce de realidade, como numa soma de negativos que resulta positivo. O que seria uma redundância – a máquina produtora de simulacros (a câmera) registrar um espaço falso (um cenário, o diorama) –, confere à ficção sua verve naturalista.

§

Atlantic, Pacific:

Fomos amigos e tornamo-nos estranhos [...]. Como dois navios que seguem cada um a sua própria rota para a meta poderemos sem dúvida cruzarmo-nos novamente e celebrar o passado – quando os belos navios fundeavam lado a lado no mesmo porto, sob o mesmo Sol [...] Mas logo o poder inexorável das nossas diferentes missões afastou-nos de novo para longe um do outro, para mares, paragens e sóis diferentes – talvez para não mais nos encontrarmos, talvez para de novo nos revermos mas sem nos reconhecermos – que os vários mares e sóis hão de nos ter mudado!

(Nietzsche)

§

2.12 A imagem é um modelo da realidade

[...]

2.141 A imagem é um fato

[...]

2.22 A imagem representa o que ela representa, independente de sua veracidade ou falsidade, através da forma de representação.

[...]

2.221 O que a imagem representa é o seu sentido

[...]

2.224 Não há nada que permita reconhecer apenas a partir da imagem se ela é verdadeira ou falsa.

(Wittgenstein)

§

A ficção necessita da edição; é o vínculo que produz sentido. O sentido é a classificação. Uma série existir é um nivelamento. A concatenação, apra de arestas: daí a fluidez com que a paisagem temporalmente distante passa para o cenário vazio de escritórios e fábricas com sua ordenação milimetricamente verdadeira e visualmente falsa. Trata-se de fazer a primeira – falsa – aparentar verdade e o segunda – verdadeira – insinuar o efeito contrário, equalizando um registro quase antropológico (os escritórios) e outro “paleontológico” (o diorama). A foto do diorama, ademais, é o espetáculo do “fetiche causal” interligado ao fetiche da “visão verdadeira” do lápis da natureza, independente até das discrepâncias que os cenários venham a conter.

§

Museu de falsa ciência, museu de arte.