

GAIA CIÊNCIA (anotações à margem de verbetes invisíveis)

por Guilherme Bueno [Texto do catálogo e exposição Feira de Ciências, Santader Cultural, 2014]

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 historiófila 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 fantasiemos em torno de uma foto casualmente encontrada na rua. Cremos 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 “lápis da natureza”. O “lápis 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, apara 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.

§