

# Natureza Itinerante: Diálogos entre Mark Dion e Tom Uttech

Tiago Rocha Costa

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes

(Grupo de Investigação em Pintura)

tiago.m.costa.ba@gmail.com

## Resumo

Este artigo tem como objetivo refletir sobre a ideia de mutabilidade da natureza quando associada aos impactos das atividades humanas, argumentando que esta não é um conceito absoluto e que os seus limites estão sujeitos a constantes reformulações, particularmente no que respeita à sua interação com a dimensão cultural – como evidenciam as instalações de Mark Dion (1961, Massachusetts) ao apropriar-se de metodologias científicas para questionar o papel das instituições museológicas no entendimento e representação da natureza; e as pinturas de Tom Uttech (1942, Wisconsin) que recorrem a um realismo-mágico para reposicionar a natureza como um domínio sublime e intocado pelos humanos, denotando uma romantização dos lugares selvagens que é parcialmente incompatível com as habituais narrativas do Antropoceno, que tendem a encarar o planeta como um lugar intrinsecamente contaminado pela presença humana. Recusando uma polarização destas perspetivas aparentemente contraditórias, argumentaremos que partem, no fundo, de uma questão comum: como pode um artista contemporâneo representar a natureza de forma a traduzir os conflitos e sentimentos suscitados pela sua crescente exploração, domesticação, e desaparecimento à escala global? O corpo do artigo encontra-se dividido em duas partes: a primeira foca-se nas ideias de viagem exploratória e trabalho de campo, analisando a metodologia dos artistas e a sua relação com a paisagem natural no contexto norte-americano; a segunda incide na iconografia animal (omnipresente em ambos os universos criativos) confrontando casos de estudo que nos permitem tecer considerações mais amplas sobre cada abordagem.

**Palavras-chave:** Mark Dion; Tom Uttech; Natureza; Biodiversidade; Pintura; Instalação

## Abstract

This article explores the idea of mutability of nature when associated with the impacts of human activities, arguing that nature is not an absolute concept and that its limits are subject to constant reformulations, particularly with regard to its interaction with human culture – as evidenced by the installations of Mark Dion (1961, Massachusetts) where he appropriates scientific methodologies to question the role of the institutions in the understanding and representation of nature; and the paintings of Tom Uttech (1942, Wisconsin) that embody a magical-realism to reposition nature as a sublime domain untouched by humans, denoting a romanticization of wild places that is partially incompatible with the usual Anthropocene narratives, which tend to view the planet as a place intrinsically contaminated by human presence. Refusing to polarize these apparently contradictory perspectives, we will argue that they depart, deep down, from a common question: how can a contemporary artist represent nature in such a way as to translate the conflicts and feelings raised by its increasing exploitation, domestication, and disappearance on a global scale? The body of the article is divided in two parts: the first one focuses on the ideas of exploratory travel and fieldwork, analyzing the artists' methodology and their relationship with the natural landscape in the North American context; the second focuses on animal iconography (omnipresent in both creative universes) confronting case studies that allow us to make broader considerations about each approach.

**Keywords** Mark Dion; Tom Uttech; Nature; Biodiversity; Painting; Installation

## 1. Introdução

Com este artigo proponho-me analisar comparativamente a obra de dois artistas contemporâneos norte-americanos - Mark Dion (1961, Massachusetts) e Tom Uttech (1942, Wisconsin) - abrindo o caminho para um diálogo que ainda não terá sido equacionado, pelo menos nos termos aqui apresentados. No âmbito deste dossiê temático, refletiremos sobre a ideia de mutabilidade da natureza quando associada aos impactos das atividades humanas, argumentando que esta não é um conceito absoluto e que os seus limites estão sujeitos a constantes reformulações, particularmente no que respeita à sua interação com a dimensão cultural. São evidência desta percepção as instalações de Mark Dion (1961, Massachusetts), em que o artista se apropria de metodologias científicas para questionar o papel das instituições museológicas no entendimento e representação da natureza; e as pinturas de Tom Uttech (1942, Wisconsin) que recorrem a um *realismo-mágico* para reposicionar a natureza como um domínio sublime e intocado pelos humanos, denotando uma romantização dos lugares selvagens que é parcialmente incompatível com as habituais narrativas do Antropoceno - as quais tendem a encarar o planeta como um lugar intrinsecamente contaminado pela presença humana e crescentemente despojado de vida selvagem (sendo este um conceito científico que se propõem nomear uma nova época geológica marcada pelo impacto global das atividades humanas, trazendo um conjunto de implicações sociais, políticas e estéticas que não têm passado despercebidas a artistas como Dion e Uttech).

O presente texto encontra-se dividido em dois momentos: um primeiro, em que se aborda a ideia de expedição e de trabalho de campo na obra dos artistas; e um segundo focado na iconografia animal enquanto pretexto para tecer considerações mais detalhadas sobre cada uma das suas abordagens. Colocar Dion e Uttech em diálogo implica não só que nos debrucemos sobre a especificidade dos seus modos operativos, mas também sobre as diferentes percepções da paisagem num contexto geográfica e culturalmente próximo. Neste sentido, apesar de provirem de escolas de pensamento diferentes - Mark Dion ligado à Crítica Institucional, Tom Uttech aos géneros da pintura animalista e da paisagem (conforme surgem ao longo da história da arte europeia) - ambos absorvem influências do paisagismo norte-americano, expresso em autores como Aldo Leopold (filósofo e ambientalista, pioneiro na conservação da natureza), Henry David Thoreau (escritor transcendentalista que se isolou num bosque para refletir sobre a natureza circundante e a essência humana), ou a Escola do Rio Hudson (movimento artístico do séc. XIX com influências do Romantismo europeu, encabeçado por pintores como Thomas Moran e Asher Durand).

Antes de avançarmos, será importante referir que os projetos de Dion

requerem - devido à sua heterogeneidade - um enquadramento mais descritivo que pode contemplar aspetos da história das ciências naturais e dos lugares onde decorrem, ao passo que o trabalho de Uttech permite um conjunto de reflexões comparativamente menos restringidas pelo próprio discurso - já que tem vindo a trabalhar consistentemente sobre as mesmas paisagens e figuração através da pintura. Estes artistas ocupam ainda lugares dispares no que respeita ao reconhecimento e difusão das suas obras, pois Dion tem um percurso internacional consolidado e é representado por algumas das mais prestigiadas galerias e coleções de arte - tais como a Tanya Bonakdar Gallery, em Nova Iorque, ou a Tate Modern, em Londres, respetivamente - ao passo que Uttech mantém um percurso mais discreto e intimamente ligado ao meio onde vive, encontrando-se representado sobretudo em museus norte-americanos - tais como o Crystal Bridges Museum of American Art, no Arkansas, ou o National Museum of Wildlife Art, no Wyoming. Porém, com este breve enquadramento, não nos devemos precipitar e rotular Uttech como um pintor regionalista sem grande relevância para a cena artística global (um neorromântico preso no seu próprio espaço e tempo), da mesma forma que seria redutor pensar que entre a erudição discursiva e o vaivém transcontinental de Dion não existem ocasiões para uma relação profunda e intimista com a natureza. Tratam-se no fundo de duas abordagens distintas a uma questão comum: como pode um artista contemporâneo representar a natureza de forma a traduzir os conflitos, contradições e sentimentos suscitados pela sua crescente exploração, domesticação e desaparecimento à escala global?

## 2. Natureza como destino

*“Senhoras e senhores, amigos, família, habitantes de Filadélfia, companheiros da Pensilvânia e aqueles que meramente vieram pasmarse, venho diante de vós para me despedir, pois a minha partida é iminente. [...] Sendo impossível precisar os resultados do meu empreendimento, estou certo de que deverei obter um entendimento sensível das paisagens do Sul. Pois, se nós americanos possuímos a mestria de um género artístico, será, com certeza, o documentário de viagens [travelogue].”*

Foi assim que em novembro de 2007, rodeado de bagagens no histórico Jardim de Bartram, Mark Dion anunciou solenemente a expedição que daria início ao projeto *Travels of William Bartram - Reconsidered*. Equipado com redes de borboletas, frascos, herbários e outros utensílios, Dion aventurou-se pelo Sudeste dos Estados Unidos com o objetivo de seguir o itinerário de William Bartram - artista e naturalista que viajou pela mesma região por volta de 1770, tendo feito inúmeras observações sobre os recursos naturais e os povos indígenas que habitavam aquelas terras ainda pouco exploradas pelos colonos europeus. Foram vários os desenhos científicos de plantas, insetos,

aves ou reptéis que nos chegaram, acompanhados por vividas descrições reunidas numa publicação em 1791, na qual Bartram expressaria a sua preferência pela natureza selvagem em detrimento das paisagens cultivadas, bem como o apreço pelos povos nativos e o desprezo pelos vícios da sua própria civilização (de ascendência britânica, é considerado o primeiro naturalista nascido nos Estados-Unidos e uma figura fundamental da emancipação científica da nação). Recorrendo aos seus desenhos e mapas originais, Dion levou a cabo uma viagem exploratória no contexto da atualidade, apropriando-se das metodologias de trabalho de campo do naturalista para recolher os mais variados tipos de objetos ao longo do percurso, simbolicamente enviados para o Jardim de Bartram. Ao regressar, começou por classificar e organizar os achados de acordo com categorias empíricas, tais como a forma, o material ou a temática, constituindo coleções de objetos que apresentou em estruturas compartimentadas que evocam, naturalmente, os gabinetes de curiosidades europeus dos séculos XVI e XVII (*wunderkammer* do alemão). O maior possuía gavetas que o público podia abrir para descobrir no seu interior elementos tão distintos quanto tampas de garrafa, botões, cacos de cerâmica, conchas marinhas e plantas secas encontradas à beira da estrada - no fundo, uma narrativa de viagem tridimensional composta por fragmentos do longo período compreendido entre a viagem original de Bartram e a expedição orquestrada por Dion, através dos quais seria possível especular sobre as alterações ocorridas no território e tecer inúmeras ligações mais subtis sobre o seu passado individual e coletivo. Outros "gabinetes" evidenciavam categorias mais específicas, como é o caso de *Alligator Cabinet* (2008) que reunia cerâmicas *kitsch*, brinquedos, fotografias e postais ilustrados onde constavam representações de aligatores - homenageando, por um lado, uma das espécies mais vividamente descritas por Bartram e, por outro, aludindo à atual mercantilização da vida selvagem promovida pelo turismo e pela cultura dos *souvenirs*, que assim se imiscui com as práticas de exploração do séc. XVIII.

Este projeto exploratório parte de duas premissas que não verificamos imediatamente nas pinturas de Tom Uttech: por um lado a ideia de que a paisagem (e a própria natureza) difere consideravelmente daquilo que era há poucos séculos, sobretudo devido à ocupação humana e à exploração dos recursos naturais (há espécies que se extinguiriam, outras que foram introduzidas, alterações no solo e no clima, artefactos e vestígios humanos por toda a parte) merecendo, por isso, um olhar atualizado; por outro, a ideia de que natureza pode ser medida, transportada e classificada para ser compreendida e integrada numa ordem material - sendo evidente que o artista assumiu a identidade do explorador-naturalista para questionar o papel histórico destas figuras e investigar a pertinência dos seus métodos na contemporaneidade. Por outro lado, para Uttech a natureza permanece uma força misteriosa e transcendente, cuja compreensão está intimamente ligada à experiência individual - o artista solitário que deseja fundir-se com o bosque que observa - surgindo

a pintura como forma de revelar o tumulto interior provocado pela visão de uma natureza aparentemente intemporal. Mas não é que deixemos de sentir a passagem do tempo nas suas pinturas – pois os detalhes dão-nos conta de uma ciclicidade reconfortante, visível na luz crepuscular, nas árvores de folha caduca ou na presumível migração das aves – mas é como se o tempo geológico, no seu longo e impercetível avançar, tivesse cessado mesmo antes do nosso aparecimento e nos fosse concedido um último vislumbre da natureza primordial. É o Antropoceno em suspenso, para que uma imagem final possa ser registada para memória ou lamento futuro. Sobre a ideia de paisagem como imagem da natureza, Anne Cauquelin refere que:

*“Quando supomos que a natureza foi estragada, aviltada, contaminada pela manipulação humana, existe desarranjo. Ela manifesta-se no desacordo que existe entre aquilo que pensamos ser a natureza e aquilo que dela vemos. A paisagem já não adere ao seu «fundo», ao seu solo nativo, ela está como que deslocada, mudou de lugar [...].”*

Não há comparações exatas que se possam fazer entre estas duas abordagens à paisagem norte-americana, sobretudo porque os bosques pintados por Uttech, que integram as reservas naturais do Wisconsin, Minnesota e Ontário, dificilmente terão sofrido alterações tão acentuadas quanto os trilhos percorridos por Dion na atual região da Florida e Carolina do Sul – revelando uma dicotomia entre Norte e Sul que poderá refletir diferentes pressões económicas e atitudes perante a preservação dos recursos naturais. Neste sentido, o hemisfério norte tende a ser identificado como uma região parcialmente selvagem e indómita, onde o clima é mais rigoroso e continuam a existir grandes mamíferos selvagens – exercendo, por isso, um certo magnetismo sobre aqueles que procuram a proximidade com a “natureza ancestral”. Arriscando uma comparação rebuscada com o território português, lembremo-nos que em 2019 foi avistado, vindo de Espanha, um urso-pardo no Parque Natural de Montesinho (animal extinto em Portugal desde 1843), e que os cavalos semi-selvagens são uma das imagens de marca do Parque Nacional Peneda-Gerês.

À semelhança de Dion, Uttech separa-se frequentemente do seu atelier (um celeiro adaptado, numa zona rural do Wisconsin) para viajar até lugares selvagens e recônditos onde é possível experienciar a natureza num estado tão puro quanto a podemos idealizar, denotando o mesmo desejo escapista que identificamos noutros pintores que trocaram a vida nas cidades pela proximidade com a natureza, como foi o caso de Paul Gauguin. Destas viagens não resultam desenhos à vista nem pinturas feitas no terreno, apenas algumas fotografias que são entendidas como um corpo de trabalho secundário e que, até certo ponto, podem servir como referência para as pinturas – já que as memórias são a matéria bruta para o trabalho:

*“Ao fazer imagens a partir da memória, estou automaticamente a lembrar-me das coisas que são mais importantes para mim. Portanto, há uma especificidade [nas pinturas] que não estaria presente se eu tentasse lidar com tudo aquilo que existe numa fotografia.”*

Na sequência desta abordagem, Uttech refere que as suas pinturas são totalmente ficcionais, sem que procurem descrever qualquer lugar, tempo ou evento em particular, pois são “recriações imaginárias de experiências que consistem em estar lá a observar a paisagem, tal como um escritor de ficção escreveria uma história.”. Analisando obras como *Nind Ombisse* e *Enassamishhinijweian* (ver fig. 3) apercebemo-nos do cuidado com que as composições são criadas de acordo com inúmeras relações geométricas (ex. os alinhamentos e triangulações entre os troncos) e também cromáticas (a paleta é geralmente intensificada relativamente ao que seria o seu referencial) – corroborando o carácter ficcional do conjunto e a idealização de um lugar. Neste sentido, a relação destas obras com o território que as motiva compõe-se de várias camadas, sendo que os próprios títulos – em língua Ojibwe, falada pelos nativos norte-americanos e indecifrável para a maioria do público destas pinturas – começaram por referir-se a marcos geográficos que existem realmente, tais como bosques, rios ou montanhas. Uma vez esgotadas as terminologias que se referiam a lugares específicos, Uttech começou a combinar palavras Ojibwe para criar novos significados que pudessem ressoar com as suas pinturas, descontextualizando-as. *Enassamishhinijweian*, por exemplo, traduz-se como “esperança de coisas boas que estão por vir”. Esta opção não deixa de ser controversa, já que tanto poderá ser encarada como um gesto de “apropriação cultural”, na medida em que o artista recorre a elementos de uma outra cultura para exotizar ou mistificar a sua própria obra (sendo descendente de europeus); ou como forma de reconhecer e incorporar o passado, assumindo que esta é uma forma de valorizar uma cultura ancestral que faz parte da identidade norte-americana, a qual resultou de um encontro entre vários povos com as suas próprias visões e sensibilidades acerca da natureza local – uns opressores, outros oprimidos, é certo.

### **3. Iconografia animal**

Qualquer diálogo que procuremos estabelecer entre Mark Dion e Tom Uttech deverá considerar o papel que a iconografia não-humana desempenha nas obras que aqui analisamos, as quais assumem os animais como protagonistas. Para atribuir um foco mais concreto a esta secção, incidiremos na representação de dois tipos de figuras – as aves e os ursos – as quais aparecem recorrentemente na produção de ambos os artistas e permitem, a partir de casos particulares, tecer considerações mais amplas sobre as suas sensibilidades e modos operativos. Se em Uttech as figuras animais surgem representadas através do desenho e da pintura (denotando influências da ilustração

científica), Dion aborda esta iconografia a partir das suas múltiplas formas de representação – integrando artefactos históricos, objetos *kitsch*, ilustrações científicas, peças de taxidermia ou mesmo seres vivos – sugerindo que o entendimento sobre um determinado objeto de estudo será tão profundo quanto a nossa capacidade para articular os saberes a que este apela. Ora, para sabermos o que é uma ave ou um urso de um ponto de vista biológico, será essencial abrir uma enciclopédia de zoologia ou demorarmo-nos na observação destes animais nos seus habitats, porém, se quisermos compreender o que estes significam no seio das várias culturas com as quais têm convivido, será mais proveitoso recorrer a eventuais perspetivas antropológicas, folclóricas ou mitológicas – as quais expandem o sentido que a realidade empírica lhes atribui e os torna recetivos às projeções de épocas passadas e vindouras. Ao incluir o não-humano como essencial – conferindo, por vezes, características antropomórficas aos animais – as obras que aqui analisamos têm um carácter antinaturalista que pode muito bem partilhar alguns dos princípios em que se baseia a fantasia (como género literário) e as próprias narrativas mitológicas que a precederam, porém, tendo a capacidade de substituir os antigos mitos (assentes num entendimento da natureza anterior à consciência dos danos que nela provocámos) “por novos mitos que descentrem e que contenham o humano daqui para a frente, enquanto começamos a imaginar um futuro sustentável num planeta danificado.”, conforme refere Marek Oziewicz.

Observando as pinturas de Uttech, um dos seus traços mais característicos é o facto dos animais se deslocam invariavelmente para a esquerda, ocupando os vários planos da composição numa ação única e sincronizada. Perante as numerosas figuras, por vezes na ordem das centenas – lembrando as multidões de Bosch e Bruegel – podemos imaginar que presenciamos uma migração em massa ou o desertar daquela terra devido ao presságio de uma catástrofe (talvez um tiro no silêncio da floresta ou um incêndio distante que só os animais conseguem detetar). Uma outra interpretação deste estranho fenómeno, é que tenha origem num chamamento e que, por isso, os animais se movam graciosamente em direção à força que os magnetiza – estará o Flautista de Hamelin escondido naqueles bosques? Este movimento chega-nos também de uma forma sinestésica, trazendo consigo a sinfonia das aves, o trotar dos cervos ou a brisa na folhagem, numa paisagem feita de camadas multissensoriais que aparenta ser absolutamente autónoma e inesgotável – como um *loop* que se repete com ou sem espectador (qual metáfora da natureza emancipada, em conformidade com a perspetiva do ambientalista Bill McKibben de que “a independência da Natureza é o seu significado”).

A maneira como as aves surgem representadas nestas paisagens reforça o carácter antinaturalista do conjunto, não só porque a sua visibilidade foi maximizada – o olho humano não conseguiria precisar nitidamente aquelas formas e cores (sobretudo em condições crepusculares) – mas também porque as suas poses parecem ter sido retiradas de um guia de campo para identificação de

aves, onde são estandardizadas. Como sabemos, estas publicações ilustradas têm o objetivo de fornecer um conjunto de sinais que permitam o reconhecimento das aves no terreno – seja uma silhueta, uma mancha de cor ou um padrão de voo – elementos que remetem para uma sistematização das diferenças e semelhanças entre as várias espécies, que podem mesmo ser identificadas nas pinturas, recriando esta experiência. O facto de estarem orientadas para o mesmo lado reforça ainda esta associação com a classificação taxonómica, sendo notável que Uttech tire partido de um recurso, por excelência, objetivo e sistemático, para traduzir a experiência quase espiritual que será avistar estas criaturas nos seus habitats em desaparecimento. O ornitólogo Edward A. Armstrong refere mesmo que “há um interesse e um entusiasmo especiais quando observas uma ave que nunca viste antes. Tal entusiasmo é maior quando sabes que essa espécie é tão rara que poderá tornar-se extinta em breve e que as futuras gerações poderão nunca ter a oportunidade de desfrutar do seu avistamento.”

O número e a hiper-diversidade de espécies que encontramos em pinturas como *Nind Ombisse* são também características pouco naturais, dando conta de uma abundância que dificilmente corresponde à realidade – não porque seja impossível observar todas aquelas espécies no território representado (pois o artista tem o cuidado de as fazer corresponder), mas porque algumas são naturalmente esquivas e outras são extremamente raras. No seu todo, a imagem de um céu saturado por aves diversas – por vezes, quase ao ponto da abstração, lembrando a gestualidade das pinturas de Joan Mitchell – traduz um desejo de proximidade com a natureza que parece reagir à crescente escassez destes encontros e, conseqüentemente, à consciência da diminuição da biodiversidade global. Se no passado as aves foram entendidas como auxiliares dos áugures, mensageiras entre o céu e a terra ou meras fontes de deleite estético pelas suas melodias e espetáculos de penas, são hoje consideradas um poderoso indicador da saúde dos ecossistemas e um paradigma da multiplicidade de relações que os humanos mantêm com os restantes animais.

Foi precisamente com base na tradição do estudo e observação de aves que Mark Dion concebeu a instalação *Library for the Birds of New York* (2016) (ver figs. 1 e 2), que consistiu numa enorme gaiola habitada por canários e outros passeriformes domésticos, em cujo centro figurava um tronco de carvalho que suportava livros – muitos deles sobre ornitologia, mas também antropologia e astronomia (leituras que hipoteticamente podem apelar tanto aos humanos quanto às aves) – e diversos objetos que remetiam para a longa história da nossa coexistência – desde ninhos artificiais, comedouros e câmaras fotográficas, a armadilhas, alvos e munições. Estes livros e objetos têm a particularidade de revelar o espectro das nossas atitudes para com as aves, oscilando entre um desejo de entendimento e cuidado, e a necessidade de controlo decorrente da sua exploração. Como num jardim zoológico mais ou menos interativo – onde os conceitos de liberdade e autonomia serão sempre

questionáveis - os visitantes podiam entrar no recinto para observar as aves e testemunhar o seu particular entrosamento com o *meio intelectual*, verificando que os livros e os restantes objetos se encontravam indiferenciadamente cobertos por dejetos e restos de comida, enquanto as aves pousavam alegremente sobre estes como atores sem um guião fixo. Várias chegaram mesmo a reproduzir-se nesta *biblioteca*, subvertendo a habitual função deste espaço e questionando a ideia de que os ciclos da natureza só podem ser experienciados em lugares recônditos e intocados. Como o artista refere:

*“A nossa ligação com as aves é curiosamente diferente daquela com os outros animais, e com a natureza como algo que existe algures no exterior, pois as aves vivem entre nós; elas partilham a nossa paisagem urbana e quintais mais do que qualquer outra classe de animais selvagens, fazem parte das nossas vidas quotidianas.”*

Nas instalações escultóricas de Dion é praticamente impossível encontrar figuras animais que não surjam associadas aos humanos através da sua cultura material, contrariando a visão de uma natureza estática e pacificada e demonstrando a impossibilidade de separar o significado dos animais dos seus contextos culturais. Se as aves pintadas por Uttech parecem totalmente alheias à presença humana e aos seus impactos - transparecendo a ideia de que prosperam em número e diversidade enquanto mantêm os fluxos migratórios de há milhares de anos (numa aparência de estabilidade e liberdade absolutas) - a instalação de Dion evidencia mais claramente a fragilidade da sua existência na natureza, bem como as questões associadas ao cativo e à domesticação. Como produtos de uma economia global onde circulam como animais de estimação, estas aves contidas em gaiolas e descendentes de antepassados selvagens (que progressivamente têm vindo a perder os seus habitats), colocam-nos uma questão urgente: que termos podemos estabelecer para a futura coexistência entre as aves e os humanos num mundo onde a natureza selvagem e a natureza domesticada se poderão tornar indistinguíveis?

Ao contrário das aves que, nestas obras, figuram como conjuntos de indivíduos mais ou menos indiferenciados (não obstante a importância que podemos dar a cada uma das suas características), os ursos que encontramos na produção destes dois artistas tendem a surgir como verdadeiros *indivíduos*. Quanto àqueles que habitam as pinturas de Uttech, reparamos que são até representados de forma praticamente antropomórfica, não só porque as suas silhuetas em posição bípede ou sentadas sugerem imediatamente um vulto humano, mas, sobretudo, porque em diversas pinturas, como *Enassamishhinjijweian* (ver fig. 3), são as únicas figuras que interrompem o incessante movimento unidirecional dos outros animais, fitando o horizonte como se desfrutassem daquela cena ou devolvendo o olhar ao espectador, como se o pressentissem. Em qualquer dos casos, o urso encontra-se mais próximo



Fig. 1 - Mark Dion, *The Library for the Birds of New York*, 2016 [vista exterior da instalação]. Aço, madeira, livros e aves, 350 x 610 x 736 cm; 889 x 1549 x 1870 cm (no total). Fotografia de Genevieve Hanson, cortesia do artista e da galeria Tanya Bonakdar Gallery, Nova Iorque/Los Angeles.

Fig. 2 - Mark Dion, *The Library for the Birds of New York*, 2016 [detalhe do interior da instalação]. Fotografia de Genevieve Hanson, cortesia do artista e da galeria Tanya Bonakdar Gallery, Nova Iorque/Los Angeles..



de nós que qualquer outra figura, podendo até ser entendido como um intermediário do espectador que, imerso na paisagem, encurta a distância que a perspectiva lhe impõe. Afigura-se, nestes casos, um paralelismo com a pintura *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) de Friedrich, onde o *viajante*, de costas voltadas para o espectador, observa uma paisagem indômita feita de montanhas e névoa (o tipo de matérias que tradicionalmente constituem o sublime). Existem, porém, diferenças fundamentais, já que o *viajante* assiste ao espetáculo da natureza permanecendo à sua margem - evidenciando uma separação entre os sujeitos e uma gaguez perante o fenómeno atmosférico e transcendente - ao passo que estes ursos contemplan a paisagem a partir do centro da ação, transparecendo um entendimento profundo do meio envolvente, com o qual se confundem. Através da posição dos troncos caídos no chão e da orientação dos feixes de luz em *Enassamishhinijjweian*, podemos ainda observar o modo como a perspectiva converge para a figura do urso, afirmando-o como o âmagos sensível da composição.

É curioso que os ursos de Uttech não se limitem ao centro obras, mas que surjam também como protagonistas nas suas margens - mais especificamente, nas molduras. Trabalhadas pelo

próprio artista, estas perdem a mera função de proteção e enquadramento da obra para surgirem como uma extensão desta, adensando a sua narrativa e simbolismo. Neste elemento vigoram, porém, outras regras - ou suprimem-se as que mantêm os resquícios de naturalismo no interior do grande retângulo - e descobrimos figuras que aí não têm lugar, como se nas suas margens se estabelecesse um universo paralelo que cita o primeiro, onde nos fossem revelados detalhes que aí estão ocultos. Nas molduras de Uttech existem ursos que navegam em canoas (ver *Nin Nondetibikisitka*), seres sobrenaturais (como o maligno *wendigo*, presente no folclore norte americano) ou motivos vegetais que ganham destaque ao ser apresentados isoladamente enquanto micronarrativas. As molduras ornamentadas são ainda uma forma de expandir as referências da pintura, condensando múltiplas influências que vão das cabanas em pinho do Wisconsin ao *Rosemåling* norueguês (um estilo de pintura floral e folclórica aplicada em mobiliário, que terá manifestações equivalentes noutras regiões do mundo, como é o caso do mobiliário alentejano, em Portugal) - elementos que constituem uma provocação aos valores académicos que ditam a separação entre a arte erudita e as expressões de caráter decorativo ou regionalista. Mas fará sequer sentido falar em regionalismo quando se evocam aqui geografias tão distantes? Ou tratar-se-á de uma amálgama de estilos tradicionais que nos mantém ancorados ao imaginário bucólico em que a nossa convivência com a natureza é representada de forma idílica e pacificada?

Poucas são as obras que rompem mais violentamente com este tipo de concepções sobre a natureza selvagem que o documentário *Grizzly Man* (2005) de Warner Herzog, em que o realizador conta a história de Timothy Treadwell - um ambientalista amador obcecado por ursos que, ao longo de treze anos, viajou até ao Alasca para filmar e interagir com estes animais de uma forma pouco ortodoxa, ignorando o perigo de uma proximidade excessiva. Aquela que seria uma relação especial e duradoura mantida com estes animais (a prova de uma inédita possibilidade de coexistência, que suportava a defesa dos seus direitos), terminou abruptamente em 2003 quando Treadwell e a namorada foram mortos e consumidos por um urso-pardo que os surpreendeu no seu acampamento. Como ícones da natureza selvagem, os ursos estão sujeitos a um duplo entendimento, pois se é verdade que são predadores de topo que nos relembram dos tempos em que vivemos à mercê de todas as feras (relativizando a nossa capacidade para dominar e prever a natureza), é também evidente a fragilidade da sua existência, já que as consequências das atividades humanas nos seus habitats fazem com que sejam, no final de contas, a principal vítima desta interação - um paradoxo que Dion explora de forma muito particular.

Em 2012 o artista foi convidado a criar uma obra pública (*Den*) para integrar um percurso turístico em Aurlandsfjellet na Noruega - país que tem assistido à transformação da sua paisagem natural e à diminuição das



Fig. 3 - Tom Uttech,  
*Enassamishhinijweian*, 2009. Óleo s/  
 linho com moldura do artista, 262 x  
 285 cm. Crystal Bridges Museum of  
 American Art, Bentonville, Arkansas,  
 2019.19. Fotografia por Edward C.  
 Robinson III, cortesia de Crystal

populações de animais selvagens (tais como os uros-pardos) devido à ocupação humana e à exploração petrolífera. Procurando refletir sobre esta problemática e intervir na paisagem de uma forma que não fosse impositiva, o artista criou um caminho cimentado para conduzir o público à entrada de uma caverna artificial, no interior da qual se encontra um diorama com um urso-pardo a dormir sobre uma pilha de artefactos. De origem humana, estes objetos pertencem a várias épocas e contextos históricos (desta vez, sem que evidenciem uma relação direta com o animal) encontrando-se organizados de forma estratigráfica - em baixo os mais antigos, tais como utensílios neolíticos e um capacete viking, em cima os mais recentes, como um carregador de telemóvel - mantidos com igual zelo por este *urso-colecionador* que parece ter encontrado o conforto entre as ruínas da nossa civilização. Apesar da beleza desta cena e da situação de vulnerabilidade em que a criatura (de peluche) se encontra, não podemos ignorar que há um lado aterrador que, certamente, atravessa o inconsciente dos visitantes: primeiro, o facto de estes se encontrarem nas entranhas da terra no covil de um predador, depois a possibilidade de este

acordar para os confrontar com a sua presença (e quantos não terão sido os encontros entre os *primeiros artistas* e as *bestas* pré-históricas com as quais partilhavam as cavernas?). Sem ter tido ainda oportunidade de ver esta obra ao vivo, parece-me que tão importante quanto o conteúdo da fantástica caverna é a jornada dos viajantes que a descobrem naquela paisagem bela e inóspita, a qual aponta para o mesmo imaginário romântico que nos leva a fantasiar sobre um futuro em que os humanos serão subjugados pelas forças da natureza, abrindo espaço para que outras espécies proliferem e possam, talvez, encontrar novas funções para os inúmeros artefactos que deixaremos para trás. Já na obra *Polar Bears and Toucans (From Amazonas to Svalbard)* (bastante anterior, de 1991), Dion apresenta-nos um urso-polar que contraria qualquer associação com este imaginário - uma figura, também de peluche, mergulhada num alguidar com petróleo sobre a respetiva caixa de transporte. Da sua mandíbula obediente pende um rádio que emite sons da Amazónia - floresta onde habitam aproximadamente 1300 espécies de aves, incluindo tucanos - anunciando geografias contrastantes e igualmente fragilizadas por economias extrativistas. Através destes elementos, que tanto remetem para o imaginário das expedições naturalistas (com o transporte transcontinental de animais para estudo científico ou mero deleite das elites de colecionadores) quanto para os interesses económicos associados a estes territórios (nestes casos, o petróleo e a madeira), somos levados a refletir sobre os processos que transformam a vida selvagem e os recursos naturais em mercadorias. Este urso polar, de pelo sujo e descontextualizado do seu habitat, coroa o conjunto escultórico como uma caricatura trágico-cômica do que seria o seu avistamento sublime na paisagem ártica - contrastando profundamente com o soberano protagonista de *Den* (2012) e com os ursos de Uttech que preferem viajar de canoa à deriva dos seus próprios propósitos.

#### 4. Conclusão

Na sequência do diálogo que aqui estabelecemos entre Mark Dion e Tom Uttech, vimos que os seus universos se cruzam ao abordarem a problemática da representação da natureza na atualidade, evidenciando, num primeiro olhar, uma polarização das atitudes que os artistas contemporâneos demonstram relativamente a este tema - por um lado, a visão romantizada de uma natureza selvagem e independente dos nossos propósitos, por outro, o reconhecimento da crescente convergência entre os processos naturais e culturais que caracterizam a época em que vivemos - concluindo-se que estes polos não são mutuamente exclusivos, mas que apresentam diferentes nuances nas obras estudadas. Neste sentido, verificámos que há uma assimilação comum de referências norte-americanas do séc. XIX ligadas ao primeiro imaginário - onde se incluem artistas românticos e transcendentalistas, mas também exploradores e naturalistas (enquanto estudiosos das ciências naturais) - ao mesmo tempo que se reconhece o papel do ser humano na atual crise de biodiversidade e a

sua alienação do meio natural. Deste modo, ao abandonarem os seus estúdios para se deslocarem a lugares recônditos ou outrora selvagens, os artistas evidenciam um olhar «atualizado» sobre estes territórios, reconhecendo que algo de essencial mudou ou está prestes a mudar - a independência e o significado que atribuímos à natureza. É a forma como esta consciência é canalizada para os respetivos trabalhos que difere consideravelmente, pois Dion reposiciona artisticamente os sinais desta mudança (somos confrontados com objetos e situações que no-lo dizem de forma mais explícita), ao passo que Uttech cria imagens-refúgio que nos transportam para um tempo idílico anterior ou para uma possibilidade de coexistência futura (escapando ao confronto direto com o presente). Ao analisar a iconografia animal - focando-nos nas figuras das aves e dos ursos - verificámos que há um interessante cruzamento de convenções de representação e exposição das ciências naturais (como é o caso da ilustração, do diorama e da própria gaiola) com elementos que remetem para outras formas conhecimento e de relação com a natureza, tais como a pintura folclórica de motivos vegetais ou a incorporação de objetos *kitsch*. Através desta sobreposição de referenciais podemos concluir que ambos os artistas questionam a primazia do discurso científico sobre a natureza - privilegiando a experiência individual e subjetiva (no caso de Uttech), ou a crítica aos mecanismos de produção e transmissão do conhecimento conforme estão presentes ao longo da história das ciências (no caso de Dion).

### Bibliografia

- CAUQUELIN, Anne - *A Invenção da Paisagem*. Lisboa: Edições 70, 2021.
- DAVIS, Heather; TURPIN, Etienne - *Art in The Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Londres: Open Humanities Press, 2015.
- DION, Mark - *The Incomplete Writings Of Mark Dion: Selected Interviews, Fragments And Miscellany*. Londres: Art Data, 2017.
- ERICKSON, Ruth - *Misadventures of a 21st-Century Naturalist*. New Haven: Yale University Press, 2017.
- FOUCAULT, Michel - *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- GRIMM, Brothers - *Pied Piper of Hamelin [1812] in Grimm's Complete Fairy Tales*. Nova Iorque: Sterling Publishing, 2015.
- HARAWAY, Donna - Anthropocene, Capitalocene, Plantatiocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities* [online], vol. 6, (2015), pp. 159-165. [Consult. 2022-02-19], disponível em: <https://www.environmentandsociety.org/mml/anthropocene-capitalocene-plantationocene-chthulucene-making-kin>
- HERZOG, Werner [diretor] - *Grizzly Man* [filme/documentário]. Estados Unidos, 2005. DVD (103 min.).
- LEWIS, Simon; MASLIN, Mark A. - Defining the Anthropocene. *Nature* [online], vol. 519, (2015). [Consult. 2022/07/13] disponível em: <https://www.nature.com/articles/nature14258>
- MCKIBBEN, Bill - *The End of Nature* [1989]. Nova Iorque: Random House, 2006.

MENDES, Filipa Almeida - Como se descobriu um urso-pardo em Portugal, de que não havia rasto há 176 anos [online]. *Público* (9/5/2019). Disponível em <https://www.publico.pt/2019/05/09/ciencia/noticia/ursospardos-nao-conhecem-fronteiras-veio-parar-portugal-1872054>

MUSEUM OF WINSCONSIN ART - MOWA | WHVA: Tom Uttech. [entrevista em vídeo]. [online] [2015]. [Consult. 2022-07-29], disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zF1NNVHfHsc>

OZIEWICZ, Marek; ATTEBERY, Brian; DEDINOVA, Tereza - *Fantasy and Myth in the Anthropocene: Imagining Futures and Dreaming Hope in Literature and Media*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2022.

SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM - *The Singing and the Silence, Online Interview with Tom Uttech* [entrevista em vídeo]. [online] [2015]. [Consult. 2022-07-29], disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8QBIJ137IW0>