

## **A etnografia no contexto da arte contemporânea: uma investigação a partir dos estudos STS<sup>1</sup>**

Rosana Horio Monteiro (UFG/GO)  
Palavras-chave: arte, ciência, etnografia

### ***Introdução***

A partir de uma perspectiva dos *Science and Technology Studies* e de um diálogo entre os estudos de Cultura Visual e a Antropologia, o presente trabalho problematiza o uso da etnografia entre artistas contemporâneos em contextos científicos. Para tanto, parto do estudo de dois projetos colaborativos desenvolvidos no interior de laboratórios científicos portugueses pelo artista austríaco Herwig Turk. Esse trabalho é derivado de uma pesquisa que investiga as aproximações e hibridações entre os saberes produzidos colaborativamente por artistas e cientistas. Os dois projetos estudados são *Blindspot*, desenvolvido em parceria com o biólogo molecular português Paulo Pereira, cujas obras foram reunidas na exposição “Laboratório invisível (2009), e *Scientist: Rat: Instrument (S:R:I)*, resultado de uma residência artística realizada no Instituto de Medicina Molecular (IMM), da Universidade de Lisboa, de 2009 a 2010. Nesses dois projetos são abordadas questões relacionadas à percepção pública da ciência e à produção do conhecimento. Dialogando com Bruno Latour (1979; 1998), o artista preocupa-se mais com a vida no e do laboratório onde ele está inserido; é a prática científica que lhe interessa. Em *Blindspot*, os equipamentos de laboratório mais do que simplesmente objetos são apresentados como personagens. Em *Scientist: Rat: Instrument (S:R:I)*, o artista, através de vídeoinstalações, incorpora os próprios cientistas como personagens de sua obra.

### ***Os estudos STS***

Os anos 1970 testemunharam o fim da hegemonia mertoniana na sociologia da ciência. Com a grande repercussão do trabalho de Kuhn (1962), essa sociologia começa a receber fortes críticas já no final dos anos 1960 e algumas de suas premissas básicas,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa/PB.

tais como a existência de uma lógica interna própria do conhecimento científico e a neutralidade da ciência, são discutidas e revistas. Começam a surgir então alternativas programáticas que se propunham, por exemplo, a rever a dissociação entre os aspectos sociais e os aspectos cognitivos da atividade científica.

Os seguidores dessa nova orientação na sociologia da ciência tenderam inicialmente a se referir à área como “Estudos de Ciência” (*Science Studies*) em contraste com aquela orientada mais institucionalmente. E na medida em que a tecnologia passou a ser incorporada também como objeto de interesse, a área passou a ser referida como “Estudos em Ciência e Tecnologia” (ou STS — *Science and Technology Studies*), para alguns, ou “Ciência, Tecnologia & Sociedade” (*Science, Technology & Society*), para outros.<sup>2</sup> A área, marcadamente interdisciplinar, tem refletido o diálogo entre cientistas sociais, historiadores, filósofos, antropólogos, incorporando contribuições dos estudos culturais e feministas em torno da ciência e da tecnologia.

Dentro dessa nova perspectiva da sociologia da ciência, o conhecimento passa a ser visto como o resultado de — e necessariamente envolvido em — processos sociais, e para tanto se constituem em metas dessa nova sociologia mostrar, de um lado, que o conhecimento é uma construção social, que ele é produzido mais do que descoberto, e, de outro, que o conhecimento pode ter qualquer forma — que ele não é somente verbal, ou proposicional.

Assim, a ciência deixa de ser vista como um fenômeno único, separado dos outros setores sociais. Dentro da perspectiva dos chamados STS, o conhecimento é considerado como situado (*situated knowledge*) e a sua alegada objetividade passa a ser entendida como relativa, na medida em que ela é contextualizada. Em vez de cultura científica, mais adequado seria pensarmos em culturas científicas.

Mais recentemente, os STS têm voltado sua atenção para as transferências, traduções e mudanças de registro entre diferentes formas de conhecimento, estudando as relações, por exemplo, entre a ciência e as artes, o que implica uma investigação de como o conhecimento científico e arte se interrelacionam.

Cada vez mais os pesquisadores em STS têm explorado o campo das artes, como se pode observar nas programações do encontro anual da 4S (*Society for the Social Studies of Science*) e nos artigos publicados nos principais periódicos da área (*ST&HV*,

---

<sup>2</sup> Adoto nesse texto a terminologia STS, de *Science and Technology Studies*.

SSS)<sup>3</sup>, além de outros mais voltados para a história da ciência e da tecnologia, como *ISIS* e *Technology and Culture*. A arte — e os trabalhos colaborativos entre artistas e cientistas — configuram um novo objeto de estudo para os STS, trazendo novos desafios para a área.

### ***O artista como etnógrafo***

Pouco ainda tem sido escrito sobre a presença na arte contemporânea do que Hal Foster (1999) chamou de o “artista como etnógrafo”, sobretudo no contexto brasileiro. Esse movimento dos artistas em direção à etnografia assinala uma mudança no entendimento do artista como produtor de objetos para o de facilitador, educador, coordenador, burocrata, arqueólogo e etnógrafo (DESAI, 2002).

É a partir dos anos 1970 e 1980, com a aproximação entre a teoria crítica e a arte, impulsionada por vários movimentos sociais, que artistas encorajam-se para confrontarem a hegemonia das instituições artísticas, resultando em um subsequente desmantelamento de definições limitadas de arte e do próprio artista. Várias práticas artísticas emergiram a partir de então, tais como a arte pública, o *site-specific*, a arte baseada na comunidade e a performance. De acordo com Desai,

essas práticas desafiaram entre outras coisas a ideia de um objeto artístico autorreferencial independente de seu contexto ou localização, a autoridade artística, a canonização de meios artísticos específicos e a qualidade transcendental de uma obra de arte que determinasse seu apelo universal. Essas novas práticas inseriram a arte em um campo cultural mais amplo. (2002, p. 308)

O entendimento do processo artístico nessa forma mais ampliada privilegiou o processo colaborativo em detrimento do produto artístico, característica dos trabalhos desenvolvidos por artistas e cientistas, principal objeto de estudo da pesquisa da qual esse trabalho é derivado, inserindo a experiência como palavra de ordem. O processo colaborativo obrigou os artistas a se tornarem observadores-participantes para melhor entender as comunidades nas quais eles se inseriam. Em outras palavras, os artistas passaram a dispendar tempo em diferentes comunidades, conversando informalmente com seus integrantes, informando-se sobre a comunidade e frequentemente conduzindo

---

<sup>3</sup> *Science, Technology & Human Values e Social Studies of Science.*

entrevistas na expectativa de compreenderem as experiências da comunidade, o que em certo sentido transformou os artistas em etnógrafos, ou “quase-etnógrafos”. (DESAI, 2002)

Foster (1999), no entanto, argumenta que essa mudança paradigmática para a etnografia na arte contemporânea é altamente problemática, pois encoraja o que ele chama de “pseudoetnografia”, uma vez que muitos artistas não seguem a metodologia etnográfica de modo tão fiel. Ao contrário, como Foster aponta, o artista entra numa determinada comunidade por um dia ou uma semana, entrevista algumas pessoas, e depois produz o seu *site-specific* baseado naquela breve interação.

Para Desai, o problema com as ditas “pseudoetnografias” é que “precisamente as relações sócioeconômicas e políticas, que sublinham a representação, são escondidas” (2002, p. 310). Outro problema relaciona-se à autoridade artística, que permanece intacta, através da assinatura da obra, sem a identificação de outros atores colaboradores do artista, que mantém, assim, a autoria exclusiva da obra. O cientista português Paulo Pereira e o artista austríaco Herwig Turk, que desenvolveram juntos o projeto *Blindspot*, como mostraremos adiante, apresentam-se como uma contracorrente nesse contexto, uma vez que ambos reconhecem-se como autores e participam conjuntamente das exposições de seus projetos artísticos.<sup>4</sup>

### ***Trabalhos colaborativos em Portugal***

Portugal, através do programa Ciência Viva, em parceria com a Dgartes (Direção Geral das Artes), criou em 2007 a *Rede de residências: experimentação, arte, ciência e tecnologia*.<sup>5</sup> Através desse programa foi definida uma rede de instituições científicas de acolhimento para artistas, onde são desenvolvidos projetos artísticos de caráter experimental e transdisciplinar, utilizando-se ferramentas e processos próprios dos laboratórios de investigação científica. Em cada centro de acolhimento, o trabalho do(a) artista é acompanhado por um(a) investigador(a) durante o período de residência. As áreas artísticas contempladas pelo programa são arquitetura, artes visuais, dança, design, música, teatro e outras apontadas como pluridisciplinares. Investiguei o segundo programa de residência durante minha pesquisa de pós-doutorado, em que acompanhei

---

<sup>4</sup> Ver o cartaz da exposição *Blindspot*, em que a figura central é a de Paulo Pereira, cientista: <http://www.museudaciencia.org/index.php?module=events&option=exhibitions&action=search&id=85>

<sup>5</sup> O programa teve duas edições: 2007-2008 e 2009-2010.

o artista austríaco, radicado em Lisboa, Herwig Turk, e seu trabalho no Instituto de Medicina Molecular (IMM), da Universidade de Lisboa.<sup>6</sup>

## **Laboratório invisível**

Herwig Turk trabalha em parceria com o cientista Paulo Pereira desde 2004.<sup>7</sup> Juntos desenvolveram o projeto *Blindspot* (2004-2009), cujas obras foram reunidas na exposição “Laboratório invisível”, no Museu de Ciências da Universidade de Coimbra (2009), seguindo em itinerância, sobretudo por países europeus.

Todas as obras que integram o projeto *Blindspot — uncertainty, tools, agents, gaps, DNA film e referenceless* — foram criadas no contexto de um determinado laboratório científico, em colaboração com cientistas, sendo a maioria delas no laboratório coordenado por Paulo Pereira. Produzindo vídeos, fotografia e instalações, em *Blindspot*, diferentemente da maioria dos trabalhos colaborativos entre artistas e cientistas, são abordadas questões relacionadas à percepção pública da ciência e à produção do conhecimento. Nas séries que compõem *Blindspot*, os equipamentos de laboratório mais do que simplesmente objetos são apresentados como personagens.

Também diferentemente da maioria dos trabalhos colaborativos em arte e ciência, o cientista Paulo Pereira assume-se como coautor em algumas obras. Artista e cientista definem de fato uma parceria em que ambos voltam seus olhares para a prática científica, para o que (e como) os cientistas de fato fazem, e não mais somente para os produtos da ciência, especialmente o seu produto intelectual, o conhecimento. Entenda-se cultura nesse contexto como denotando o campo de recursos sobre o qual os cientistas se baseiam em seu trabalho, e prática referindo-se aos atos de fazer (e desfazer) que eles realizam nesse campo. Nesse sentido, cientista e artista incorporam, por exemplo, conceitos desenvolvidos por autores tais como Latour & Woolgar, em *Vida de laboratório* (1979).

---

<sup>6</sup> A pesquisa de pós-doutorado foi desenvolvida com apoio da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). As obras produzidas por Herwig Turk estudadas nesse trabalho podem ser visualizadas em: <http://herwigturk.net/en/>

<sup>7</sup> Paulo Pereira é biólogo molecular, pesquisador do Centro de Oftalmologia do Instituto de Pesquisa Biomédica em Luz e Imagem da Universidade de Coimbra, Portugal. Atualmente é vice-diretor da Faculdade de Medicina dessa universidade. Para mais informações ver <http://www.uc.pt/fmuc/centrooftalmologia/Investigacao/BiologiaEnvelhecimento/BEstaff/PauloPereira>

Em *Vida de laboratório* (1979), estudo pioneiro de etnografia de laboratório, Latour e Woolgar defendem a observação da ciência em ação por observadores *naïve*, completamente estranhos à cultura dos modernos laboratórios. Conforme os autores, somente um observador totalmente *naïve* pode evitar os riscos de uma aceitação não crítica do ponto de vista do cientista. Um completo estranho é capaz de perceber os aspectos igualmente estranhos do mundo observado, questionar as práticas e as crenças vistas como autoevidentes pelos nativos, e por isso lançar nova luz sobre as atividades familiares. Talvez isso explique, em parte, as referências a Latour presentes no discurso de Herwig Turk sobre o seu processo de criação.

Turk, ao adotar uma postura etnográfica latouriana, preocupa-se mais com a vida ano e do laboratório onde ele está inserido; é a prática científica que interessa a ele. Segundo o artista, se “ficas muito ocupado com as entidades físicas e técnicas perdes a distância do observador, deixas de poder fazer a mediação e a tradução para algo mais geral, para um mundo exterior ao laboratório.” (URBANO, 2010, p. 124)

Sobre a presença do artista em seu laboratório, Paulo Pereira considera que

o Herwig está com frequência connosco (sic) no laboratório a fazer as coisas mais variadas: a conversar, a pedir para ver os cadernos de laboratório, a tirar fotografias aos objectos (sic) ou a fazer retratos dos cientistas. É um processo que não envolve só a mim e acaba por envolver um grupo mais alargado de pessoas que vivem no laboratório e que tem de abrir e mostrar a sua casa. (URBANO, 2010, p. 118)

Paulo Pereira constata que a presença de Turk regularmente no laboratório “altera a forma como os cientistas olham para os seus próprios procedimentos (...)”, fazendo com que sua equipe perceba que “a ciência talvez seja mais do que a ciência que eles fazem. E mais do que isso, trata-se também de alguma coisa que está para lá das paredes do laboratório.” (URBANO, 2010, p. 118)

## **As obras**

### **Uncertainty (2007)**

Nessa instalação, uma câmera registra os movimentos de uma solução de fluoresceína colocada num agitador orbital. A câmera encontra-se também apoiada num

agitador orbital, que se move com a mesma velocidade, procurando reproduzir os movimentos exatos da solução de fluoresceína. Com *Uncertainty* o que se pretende é alterar as referências estáveis de inércia e perturbar o sentido de percepção do observador. Como os movimentos dos dois agitadores não podem ser sincronizados de forma perfeita, numa das telas o movimento foi artificialmente sincronizado de modo que a solução de fluoresceína apareça imóvel. Entre a teoria científica e o experimento realizado no contexto de um dado laboratório existem incertezas inerentes às contingências em que essa tradução se processa. São essas incertezas que Turk e Pereira procuram evidenciar visualmente nessa obra.

### **Tools (2009)**

As fotografias da série *Tools* descrevem e resumem, como um manual de instruções ou um *story board*, as várias fases de um *western blot*, uma técnica de biologia celular que permite a detecção e a identificação de proteínas. Turk e Pereira pediram a um cientista para reproduzir os diferentes passos desta técnica na ausência das ferramentas normalmente necessárias e seus gestos foram fotografados, compondo uma coreografia. Os gestos, desprovidos de seus suportes materiais, criam outras redes de significação, a partir de uma nova realidade criada.

### **Agents (2007)**

Série de seis retratos de equipamentos de um laboratório de investigação. Retirados dos seus contextos usuais, esses equipamentos ganham um estatuto de objeto escultórico. Composto por três vistas (uma frontal e outras duas de perfil), cada retrato, segundo Turk e Pereira, parece também inspirar-se nas técnicas de identificação antropométrica utilizadas para identificar criminosos reincidentes.

### **Gaps (2009)**

A obra é a reprodução tridimensional do modelo da proteína conexina 43, desenhado por Steve Catarino, pesquisador da Universidade de Coimbra. As conexinas participam na formação das *gap-junctions*, canais que atravessam as membranas das células e permitem a passagem de nutrientes e de pequenas moléculas sinalizadoras, assegurando a comunicação entre elas.

### **DNA film (2008)**

*DNA Film* é a projeção de uma sequência genética sobre o solo, com trilha sonora criada a partir da medição da luminosidade dos frames. As imagens das sequências de DNA são organizadas em filas verticais de pequenos quadrados, ligeiramente desfocados, pretos e brancos, similares a fotogramas que poderiam ter sido retirados do início ou do fim de uma bobina de um filme mudo em preto e branco. Daí o título da obra.

### **Referenceless (1998-2003)**

Série de quatro fotografias que foram integralmente criadas por Herwig Turk a partir de uma tela de computador vazia, sem a presença de qualquer imagem. Essa criação foi possível graças a um programa de edição de imagem e a aplicação sucessiva e aleatória de suas ferramentas. As imagens produzidas foram enviadas para diversos cientistas, que, desconhecendo a sua origem ou o modo como foram produzidas, concordaram que elas representavam tecidos biológicos ou células ampliadas por técnicas de microscopia.

### **A conversa que nunca aconteceu...<sup>8</sup>**

Herwig Turk denomina “labscapes” as imagens produzidas a partir de sua imersão nos laboratórios científicos. Segundo o artista, as “labscapes” se assemelham a um recolhimento de provas conceituais de naturezas mortas, conferindo o olhar de um etnógrafo sobre os instrumentos de laboratório. Turk constrói um olhar sobre os processos de construção do conhecimento em laboratório. A vídeoinstalação *A conversa que nunca aconteceu* (2012) é resultado da residência nos laboratórios do Instituto de Medicina Molecular (IMM) da Universidade de Lisboa no período entre 2009 e 2010.

Em 2011, dois anos após o encerramento de sua residência artística, Turk convidou 11 dos principais pesquisadores do instituto para responder algumas questões em frente a uma câmera de vídeo.<sup>9</sup> Partindo de um roteiro com 14 perguntas sobre temas que variavam dos recursos para a pesquisa na área e aos principais problemas a serem investigados nos próximos anos a questões mais pessoais tais como se seria possível aumentar o seu tempo de vida, a capacidade de sua memória, a idéia central era

---

<sup>8</sup> Tradução para *The conversation that never took place*, título original da instalação criada por Herwig Turk.

<sup>9</sup> As entrevistas foram feitas pelo artista, com a colaboração de Marta Agostinho, responsável pela área de comunicação do IMM até 2012, e gravadas individualmente.



propiciar uma reflexão sobre condições conceituais e práticas nas quais as ciências da vida estão correntemente sendo desenvolvidas, com base em colocações de pessoas relevantes da área. Depois de analisar nove horas de gravação, Turk decidiu apresentar o resultado em uma vídeoinstalação multicanal com quatro monitores.

Nessa instalação, as respostas de cada pesquisador saltam de uma tela para outra, simulando uma conversa entre eles. Suas falas estão ligadas de acordo com o contexto dado pelo tema da questão e pela perspectiva de cada um deles. Os vídeos foram editados de tal forma que o espectador tenha a impressão que todos os pesquisadores estão fazendo comentários em torno do mesmo tema e ao mesmo tempo.

Em *A conversa que nunca aconteceu...* o artista estabelece um ponto de intersecção que permite a esses pesquisadores articular atitudes e incertezas com questões fundamentais da ciência. Turk criou um cenário para o que parece ser uma discussão entre cientistas de temas sobre os quais provavelmente eles nunca conversariam juntos.

Segundo Turk, ao escolher um formato vertical (16:9) para os vídeos, pretendia incluir a linguagem corporal e a expressividade de cada cientista, fomentando uma relação próxima entre o observador e a pessoa na tela. Como as falas dos cientistas alternam-se entre questões mais gerais e didáticas a outras mais íntimas e pessoais, o observador apreende um olhar sobre os cientistas como indivíduos ao mesmo tempo em que percebe que as visões de mundo científicas podem ser também divergentes.

### ***Para terminar...***

Em alguns trabalhos colaborativos envolvendo artistas e cientistas, como os apresentados nesse trabalho, o artista desenvolve uma competência quase nativa nos aspectos técnicos da ciência e da tecnologia envolvidas. Mas, diferentemente do pesquisador-anthropólogo, não se espera que esses artistas mostrem controle sobre a literatura equivalente àquela dos especialistas, mas sim que sejam capazes de entender o conteúdo e a linguagem do campo estudado — sua terminologia, teorias, descobertas, métodos, e controvérsias. Em alguns trabalhos colaborativos os artistas frequentam inclusive eventos científicos da área como convidados, apresentando comunicações individualmente ou em parceria com os cientistas com quem trabalham ou trabalharam.

Concomitantemente ao lugar ocupado pelo laboratório nas atividades artísticas, nos trabalhos colaborativos desenvolvidos por artistas e cientistas o componente

fundamental passa a ser o processo de criação artística, não mais o objeto artístico, o que faz com que a própria natureza artística de algumas obras seja questionada, sobretudo aquelas menos visuais e mais conceituais, apontadas pelos críticos de arte muitas vezes como puramente científicas. Os trabalhos em arte e ciência permitem, em particular, debater as fronteiras entre a arte e a ciência, o humano e o não-humano, o natural e o artificial, o vivo e o não-vivo. As obras de alguns artistas podem contribuir para substituir a imagem da ciência e da técnica como uma fonte inesgotável de progresso, e, por outro lado, promover o debate crítico sobre o papel da ciência e das suas aplicações na sociedade contemporânea.

### **Referências**

- Clifford, James and Marcus, G. E. *Writing culture*. The poetics and politics of ethnography. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986.
- Collins, Harry M. Tacit knowledge, trust and the Q of Sapphire. *Social Studies of Science* 31/1 (February 2001) 71-85.
- Costa, P. F. da (Org.). *Ciência e bioarte: encruzilhadas e desafios éticos*. Lisboa: Caleidoscópio, 2007.
- Desai, D. Working with people to make art: oral history, artistic practice and art education. *The Journal of Social Theory in Art Education*, 21, 72-90, 2000.
- Desai, D. The Ethnographic move in contemporary art: what does it mean for Art Education? *Studies in Art Education*. V. 43, N. 4 (Summer, 2002), p. 307-323.
- Foster, H. The artist as ethnographer? In Foster, H. *The return of the real*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1999, p. 171-204.
- Haraway, D. Situated knowledges: The science question in feminism as a site of discourse on the privilege of partial perspective. *Fem. Stud.* 14(3): 575-99, 1988.
- Hess, D. Ethnography and the development of Science and Technology Studies. In Atkinson, P. et all. (ed.). *Handbook of ethnography*. London: Sage, 2001, p. 234-245.
- Hess, D. *Science Studies*. An advanced introduction. New York: New York University Press, 1997.
- Latour, B. & Woolgar, S. (1979). *A vida de laboratório. A produção dos fatos científicos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.
- Latour, B. (1998). *Ciência em ação*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

Menezes, M. de e Graça, L. Bio-Arte: intersecção de duas culturas. In: Costa, P. F. da (Org.). *Ciência e bioarte: encruzilhadas e desafios éticos*. Lisboa: Caleidoscópio, 2007, p. 23-36.

Turk, H. e Pereira, P. *Blindspot*. Catálogo da exposição. Portugal, 2009.

Urbano, J. O ponto de vista da cegueira: restos e sobras da vida em laboratório. Entrevista a Herwig Turk e Paulo Pereira. *Nada*. Revista sobre tecnocultura, pensamento, arte e ciência, n. 14, março, 2010, p. 112-131.