

Quando artistas plantam árvores na cidade: *abordando o futuro do planeta*

João Miguel Diógenes de Araújo Lima¹

Resumo

Este artigo propõe um diálogo entre a sociologia da arte e a produção artística contemporânea a fim de abordar questões de tempo, espaço e ambiente. Aproxima-se de duas proposições artísticas da segunda metade do século XX: “Tree tenants” (como performance em 1973; e edificação em 1983), do austríaco Hundertwasser, e “7000 Oaks – City Forestation Instead of City Administration” (1982), *land art* do alemão Joseph Beuys. Com suas singularidades, os dois trabalhos têm em comum a ação de plantar árvores na cidade, produzindo um pensamento ao mesmo tempo questionador e propositivo sobre a relação entre ambiente construído e o que se convencionou chamar natureza. Nas interseções entre arte, política e cidade, a preocupação ambiental faz emergir uma política de vida que se projeta para inventar um futuro híbrido, multiespécies.

Palavras-chave: Arte contemporânea; cidade; árvores; híbrido; multiespécie.

When artists plant trees in cities: *an approach to the planet's future*

Abstract

This paper proposes a dialogue between sociology of art and the contemporary artistic production, attempting to address issues of time, space and environment. It approaches two artistic propositions of the second half of the 20th century. Hundertwasser's ‘Tree tenants’ (as a performance in 1973 and as a building in 1983), and Joseph Beuys' land art ‘7000 Oaks’ (1982). Distinct features aside, the two works have in common the act of planting trees in the city, producing a certain thinking that is both questioning and propositional in regards to the relationship between the built environment and what is understood as nature. In the intersections between art, politics and the city, environmental concern gives rise to a politics of life that is designed to invent a hybrid, multispecies future.

Keywords: Contemporary art; city; trees; hybrid; multispecies.

¹ Mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: jmlimabr@gmail.com.

Introdução

Este artigo se interessa pelas relações que se podem constituir ente arte e política, aproximando-se de proposições tecidas entre as artes, as cidades e o que comumente se considera “natureza”. Esta conversa se dá com dois artistas europeus da segunda metade do século XX, Joseph Beuys e Hundertwasser. Mais especificamente, dedica-se a uma proposição de cada artista, que em comum apresentam o plantio de árvores na cidade.

Trilhando caminhos com a sociologia da arte, propõe-se como método um diálogo transversal com o pensamento desenvolvido com as artes, a partir dos escritos dos próprios artistas, bem como de curadores e pesquisadores sobre as obras. Afinal, a escrita sobre a obra também se torna parte da obra, que, na arte contemporânea, como analisa Nathalie Heinich (2015, p. 379), a obra “quase nunca existe sem um texto, assinado ou não, escrito pelo próprio artista ou, melhor ainda, por um especialista – por um crítico ou curador”.

Para esse diálogo, aborda-se natureza como tema nas artes visuais e as interferências da preocupação ambiental na produção contemporânea com “Tree tenant” (ou “Árvore locatária”), apresentada por Hundertwasser em 1973 como performance, e em 1983 como edificação, e “7000 Oaks – City Forestation Instead of City Administration”², criada por Joseph Beuys em 1982.

As duas obras envolvem o plantio de árvores na cidade, intervindo na estética e na política de ver e fazer o mundo. Os modos de vida urbana emergem como questão, em meio a uma preocupação compartilhada pelos dois artistas com a natureza e com o futuro da vida no planeta. Interessam-nos, sobretudo, as possibilidades de agenciamento da obra artística, como pensamento do mundo e intervenção no futuro, tempo de devir.

Nos caminhos da sociologia da arte

As artes como foco de investigação costumam desafiar a sociologia. Dever-se-ia focar na trajetória do artista e suas redes com outros atores e instituições, sem atenção às obras? Dever-se-ia analisar a obra como um reflexo da sociedade e de seu tempo? Ou quiçá priorizar as condições de produção e as formas de recepção das obras?

² O título pode ser traduzido informalmente como “Arborização da cidade ao invés de administração da cidade”, conforme matéria do portal de notícias da Deutsche Welle: <http://bit.ly/2rbwRWZ>

O sociólogo pode se encontrar frequentemente perante um duplo mal-entendido, “tendo de se defender, ao mesmo tempo, da leitura ‘singularizante’, espontaneamente praticada pelos adeptos dos valores artísticos e literários, e da leitura ‘dessingularizante’, própria dos adeptos do ‘social’ e dos praticantes da sociologia crítica” (HEINICH, 2005, p. 146). Para Heinich (2005), enquanto as leituras singularizantes tendem a atribuir genialidade ao artista – privilegiado com inspiração e criatividade –, as leituras dessingularizantes costumam atribuir mais importância ao *socius*, compreendendo as artes como fruto do seu tempo.

Uma das perspectivas mais difundidas da sociologia da arte é orientada pelas contribuições de Pierre Bourdieu. Interessam particularmente os modos com que artistas disputam prestígio em campo, em relações a partir das posições de dominantes e dominados. O campo se constitui numa lógica interna de estruturação, própria do processo de autonomização (BOURDIEU, 1996a). Para superar a posição de dominado no campo, um artista deve recorrer a ações de ruptura com tradições e de singularização em torno de novas tendências. Para que os artistas dominantes permaneçam em suas posições, investem em ações de distinção. Entre alianças e disputas, acionam seus capitais para produzir o valor do artista e de sua obra, bem como a crença nesses valores (BOURDIEU, 1996b).

Para Nathalie Heinich (2008, p. 116), porém, também pensando a partir de um contexto europeu, a abordagem de Bourdieu valoriza as estruturas hierárquicas em detrimento das interações efetivas, “[...] mais complexas do que sugere sua redução a uma relação de forças entre dominantes e dominados”. As interações, as transformações e as associações ficariam perdidas na “[...] separação a priori em campos específicos (‘campo de produção’, ‘campo de recepção’)” (HEINICH, 2008, p. 105).

Em anos recentes, Heinich (2015) tem proposto que cabe à sociologia conhecer os sistemas de valores e representações que orientam as relações de interdependência e reconhecimento mútuo de artistas e instituições. O objetivo seria pontuar como se dão as investidas e as tensões por reconhecimento no campo artístico, entre os atores que dão vitalidade a ele: quais valores e motivações movem as ações e as falas de artistas, curadores, críticos, professores e a mídia em torno de trabalhos artísticos? Por isso a necessidade, neste artigo, de se debruçar sobre os escritos dos próprios artistas, entrevistas, textos de curadores e de pesquisadores dessas obras na perspectiva de compreender tanto os valores que orientaram as criações, como os valores que as criações suscitam.

A abordagem de Heinich se deu a partir de seus estudos de arte contemporânea, particularmente as artes visuais da Europa. Embora a denominação “arte contemporânea” tenha surgido para dar conta da produção do século XX que se distanciava dos preceitos da arte

moderna, a autora defende que o termo não seja entendido pela dimensão cronológica. Propõe compreender as artes visuais em três paradigmas coexistentes:

[A] arte clássica exige que o artista execute o modelo padrão de figuração, seja de forma idealizada ou realística. A arte moderna exige que o artista expresse sua interioridade, o que, muitas vezes, significa a necessidade de ultrapassar os padrões da figuração clássica ou até mesmo a própria figuração, como acontece no caso da arte abstrata (HEINICH, 2015, p. 376).

Uma instalação ou uma performance, por exemplo, práticas que aparecem nas vanguardas do início do século XX e despontam nos anos 1960, não se enquadram nas concepções clássica e moderna de obra de arte: não são apresentadas em tela ou materializadas em papel, não necessariamente ocupam espaços convencionais da arte, como museus e galerias. Quando emerge, a arte contemporânea nega “[...] a aura de eternidade, o sentido único e permanente e a possibilidade de a obra ser consumida como mercadoria” (FREIRE, 2006, p. 10), propondo a efemeridade de performances e de obras com materiais precários como modo de questionar valor de mercado e valor como ideia.

A arte contemporânea “exige que o artista ultrapasse os limites do senso comum, não da figuração clássica, como no caso da arte moderna, mas da própria noção de arte, inclusive a exigência moderna de um vínculo entre a obra e a interioridade do artista” (HEINICH, 2015, p. 376). Há, contudo, de se pontuar no paradigma as particularidades regionais. Enquanto as práticas conceituais predominaram na Europa ocidental e nos EUA com performances e instalações pautadas na precariedade para questionar o estatuto da arte e as relações capitalistas vigentes no mercado de arte, as proposições na América Latina e no Leste Europeu se distinguiram pelo “ativismo de conteúdo utópico” (FREIRE, 2006, p. 10) e revolucionário, com questionamentos políticos e sociais às práticas de controle e repressão de governos autoritários.

Deslocando o sistema da arte dos preceitos dos paradigmas clássico e moderno (que seguem presentes com seus espaços e praticantes), a arte contemporânea desabrocha sua vitalidade em problematizar e criar ambiguidades. A arte contemporânea extrapola o cubo branco dos espaços convencionais do sistema de arte e se lança a interferir nas ruas, no cotidiano e nos modos de vida. Ademais, modalidades de intervenção como a *action art*, a performance e a *manoeuvre*, desenvolvidas a partir dos anos 1970, desenrolam-se junto a atividades cotidianas. O corpo passa “a ser esse *locus* privilegiado onde o social, o político e o subjetivo se configuram em seus múltiplos sentidos e direções.” (FREIRE, 2006, p. 50). Nessas poéticas, corpo, galeria e cidade tornam-se espaços de intervenção. É nesse sentido que a noção de espaços não convencionais da arte (GORCZEWSKI et al, 2015) torna-se potente. Não é o espaço de exibição, o valor monetário de compra da obra ou a materialidade do objeto que confeririam *status* artístico

para um trabalho, mas, sim, as questões que mobiliza e o reconhecimento em redes de artistas e instituições.

Muitas das proposições artísticas contemporâneas, que se dão como investigação e experimentação, mais que “[...] reivindicar um lugar dentro de um sistema de artes já estabelecido, mantêm o interesse de provocar o sistema, reinventá-lo”, como analisa Enrico Rocha (2008, p. 29). Operou-se um deslocamento para “[o] processo e [a] experiência estética, como formas de agitar as coisas” (RICHARD, 2014, p. 326) tanto na lógica mercadológica, como também no curso da vida cotidiana, na mais íntima relação entre arte e vida (FREIRE, 2006).

Tais experiências e “técnicas fogem, muitas vezes, às regras dos museus, a rotinas econômicas, a restrições de transporte e de seguro ou a técnicas de restauração” (HEINICH, 2015, p. 376). Nesse sentido, a autora aponta a necessidade de a sociologia renovar o seu aporte teórico-metodológico para reconhecer a capacidade de agenciamento de artistas e de suas obras junto ao mundo, questionando o lugar da representação do mundo para considerar as possibilidades de invenção do mundo.

Ambientalização das artes

Há séculos, a natureza tem sido tema na produção visual, nas mais diversas partes do mundo. Frequentemente como representação da vida, reconstruía-se natureza como cenário para personagens míticos ou religiosos, cenas de rituais ou batalhas; paisagem de lazer e recreação para figuras nuas ou recatadas. Em representações de relevo, fauna e flora para ilustrar conquistas militares e expedições; seres inventados nas obras de Hieronymus Bosch e Salvador Dalí, entre outros. Sem esquecer, certamente, do recorrente tema de natureza-morta.

Mas o que entender como natureza? Num abecedário de conceitos relativos à cultura e sociedade, Raymond Williams (1983, p. 219) alertou que “natureza talvez seja a palavra mais complexa na língua [inglesa]”. Distinguiu nela três macrossignificados: (1) o essencial, o autêntico, o caráter de algo; (2) a força que guia o mundo e os seres; e (3) o mundo material como um todo, incluindo ou não os seres humanos.

Para o antropólogo Pramod Parajuli (2006), existe uma concepção de natureza e sociedade como opostos, que teria como epítome a ideia de terra selvagem e sagrada presente nos ensaios de Henry David Thoreau³. Nessa concepção, partilhada por organizações e movimentos

³ Em um de seus ensaios, afirma: “Desejo dizer uma palavra em nome da natureza, em nome da liberdade absoluta, em nome da amplidão, que contrastam com a liberdade e a cultura das cidades – no sentido de considerar o homem como um habitante da natureza, ou parte e parcela dela, e não como um elemento da sociedade” (THOREAU, 2003, p. 3).

que advogam por áreas de conservação, natureza deve ser protegida e venerada, e os homens podem estar junto dela em momentos de contemplação.

Em meados do século XX, despontou a perspectiva de natureza como problemática, na trilha da proliferação⁴ de evidências da interferência das ações humanas no planeta, especialmente na indústria, na agricultura e no crescimento urbano.

A preocupação com a natureza se transforma, então, numa preocupação com o ambiente, na compreensão de interdependência entre ecossistemas por todo o planeta, incluindo humanos e os demais seres vivos na mesma equação. Emerge, assim, o ambientalismo como nova força política, contra a concepção de natureza pautada pelo “domesticar, subjugar e extrair [...] que vê a natureza como um obstáculo ao progresso e à expansão de fronteiras” (PARAJULI, 2006, p. 116).

Em 1972, a Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente, em Estocolmo, foi o primeiro momento internacional de consolidação da temática, denunciando a devastação da natureza. Desde então, de maneira cada vez mais intensa, a noção de “preocupação ambiental” tem habitado as narrativas de futuro do planeta e da vida no planeta.

Como uma nova problemática social que se faz pública e que demanda transformações do Estado e do comportamento cotidiano, no trabalho e no consumo, José Sergio Leite Lopes⁵ (2006) propõe a denominação “processos de ambientalização”. Junta-se o sufixo -ação para indicar processos históricos – como industrialização e proletarianização – permeados por acontecimentos, sujeitos, relações de força e valores característicos.

Como escreve Benito Cao (2015, p. 1), “encontramos referências às condições ambientais para onde quer que olhemos, frequentemente dizendo-nos que temos de fazer alguma coisa a respeito (e rápido!)”⁶. Narrativas, assim, que criam problemas de grande extensão e se emaranham em enunciados imperativos (proteger, salvar, limpar, mudar), associando-se ao repertório que inclui sustentabilidade, meio ambiente, desenvolvimento sustentável, degradação e, de forma mais abrangente, a vida.

Na segunda metade do século XX, a preocupação com a natureza ameaçada e com o futuro passa a contagiar e permear trabalhos artísticos. Propõe-se pensar num processo de ambientalização nas artes, em especial nas artes visuais. Aproximando-se de “Tree tenant”,

⁴ Um famoso expoente dessa proliferação foi o livro “Primavera silenciosa”, da bióloga Rachel Carson, publicado em 1962. Conta da investigação sobre o desaparecimento de insetos, que descobre um efeito cascata de acontecimentos desencadeados pelo uso de inseticidas. Pulverizados em campos de lavoura, contaminaram os insetos e, nos movimentos da cadeia alimentar, também afetaram os homens.

⁵ Dedicando-se a acompanhar mobilizações para o controle da poluição do ar em áreas de indústrias, Lopes (2006) investigou a construção de legitimidade do argumento ambiental em conflitos sociais.

⁶ Tradução nossa a partir do original em inglês: “[...] we find references to the state of the environment everywhere we turn, often telling us we need to do something about it (and fast!)”.

de Hundertwasser, e “7000 Oaks”, de Joseph Beuys, perguntamos: o que podem as artes que se fazem com natureza e cidade? O que acontece quando artistas plantam árvores na cidade?

Hundertwasser e as árvores locatárias

O artista e arquiteto Hundertwasser nasceu em 1928 como Friedrich Stowasser, na Áustria. Reinventou seu nome por completo, passando a se chamar Friedensreich Regentag Dunkelbunt Hundertwasser, ou “Reino de Paz Dia Chuvoso Colorido em Tons Escuros Cem Águas”, em português.

Entrelaçando as artes, a arquitetura e o ativismo de utopias, construiu um pensamento-invenção em torno do ambiente: o corpo, as vestimentas, a moradia e os ciclos de matéria orgânica. Seus manifestos, suas performances e particularmente seus projetos arquitetônicos produziram críticas à perspectiva moderna que dominava a arquitetura e o urbanismo à época, exemplificada no funcionalismo e na estética “máquina” da Bauhaus e de Le Corbusier (KRAFTL, 2016). Posicionando-se contra a linha reta, como escreveu em 1985 – “A linha de horizonte absolutamente reta, morta é uma herança infame da Bauhaus”⁷ –, Hundertwasser manejou ideais, práticas, emoções e temporalidades utópicas para desenvolver uma arquitetura utópica, como argumenta Peter Kraftl (2016).

Restany (2003) reporta que, em 1967, Hundertwasser, despido de suas roupas, proferiu o discurso “Nu” para abordar direito à moradia: a pele de seu corpo nu era a “primeira” pele, as roupas no chão eram sua “segunda” pele, e assim proclamou direitos sobre a casa, a “terceira” pele.

Em 1972, desenvolveu essa noção de peles, incorporando mais duas, e rabiscou o desenho-pensamento “5 skins”, ou “5 peles”⁸, a saber: 1ª) a figura de uma pessoa – “epiderme”; 2ª) revestida em roupa – “roupas”; 3ª) dentro de uma casa – “casas”; 4ª) envolta num contorno circular com duas árvores ao lado – “identidade”, junto às palavras “natureza, outras pessoas, identidade, família, país de origem”; e 5ª) uma segunda esfera, com o desenho de quatro árvores e as palavras Terra, ecologia, natureza – “Terra”. Para além da quinta pele, a palavra “universo”.

⁷ The absolutely straight, dead skyline is an ignominious heirloom of the Bauhaus. O texto completo pode ser lido em inglês no site da The Hundertwasser Non Profit Foundation: <http://hundertwasser.com/skin/houses/35-non-regulated-irregularities-are-genuine-barriers-of-beauty/103-the-skyline>

⁸ O desenho pode ser visto online, na página da The Hundertwasser Non Profit Foundation: <http://www.hundertwasser.com/skin>.

O ser humano expande-se além da epiderme, agregando-se a peles que são compartilhadas com outros seres humanos: a casa, o *socius* e o planeta. Mais intensamente a partir dos anos 1970, a preocupação ambiental passa a interpelar suas grafias, performances e trabalhos visuais, agenciando uma relação entre corpos humanos, plantas e espaço construído.

Em 1972 escreveu o manifesto “Your window right – Your tree duty”, chamado de “O Teu Direito de Janela – O Teu Dever de Árvore” na tradução do livro de Pierre Restany (2003) sobre o artista, no qual argumenta que:

Nós nos sufocamos em nossas cidades porque o ar é bastante poluído, e não há oxigênio o bastante. A vegetação que nos dá respiração e vida - nós a matamos. Nossa vida se torna indigna de seres humanos. Passamos por fachadas cinzas e estéreis de prédios e não percebemos que nossas casas são celas de prisão. Para sobreviver, cada um de nós tem de agir. Você deve ser, você mesmo, o autor do seu ambiente. Não precisa esperar por uma permissão ou uma autoridade. Não somente suas roupas e seus aposentos, mas a frente do prédio onde mora também pertence a você. Qualquer forma de criação individual é melhor que esta morte estéril. Você tem o direito de transformar sua janela e parede externa ao redor, até onde seus braços possam alcançar, até que sua casa acomode você. [...] Moradia é um direito humano. (HUNDERTWASSER, 1972, s/p, tradução nossa).⁹

O manifesto delineia problemas e urge por uma ação; no entanto, mais que desenvolver uma narrativa catastrófica, o artista propõe agir no cotidiano: uma criação que passa pelas roupas e a casa, do lado de dentro e de fora, tendo a janela como abertura, via de fluxo, a fim de interligar corpo, moradia e o ambiente.

Cinco peles e janelas desdobraram-se em “Tree tenant”. Em 1973, durante a Trienal de Milão, Hundertwasser organizou o posicionamento de 16 árvores transplantadas em janelas e varandas de um prédio no meio da cidade. Na proposta do artista, árvores passavam, assim, a habitar o prédio. Tal qual moradores numa tarde ensolarada, as árvores inquilinas observavam a rua e se deixavam ser observadas por transeuntes. Saíram do plano horizontal do solo e passaram a ocupar o plano vertical do espaço construído, com uma saca de terra junto às raízes.

Em 1983, saem do papel seus projetos de edificação com plantas¹⁰, grama e árvores na cobertura e nas partes internas e externas, construindo ambientes de continuidade entre concreto e vegetação. Nos anos seguintes, projetou prédios, indústrias e escolas que fizeram emergir coabitações de pessoas e árvores, lançando possibilidades de reinventar cidades¹¹.

A preocupação ambiental passou a permear cada vez mais a sua obra, como se vê no conjunto comemorativo de selos postais para os 35 anos da Declaração Universal dos Direitos do

⁹ O manifesto está disponível online, em inglês e em alemão, na página da The Hundertwasser Non Profit Foundation: <http://www.hundertwasser.com/text/view-1.3.2.7>.

¹⁰ Nas últimas décadas, a arquitetura tem adotado de forma mais frequente tais elementos, como o teto e o muro verdes.

¹¹ De forma menos expressiva quantitativamente, também projetou edificações na zona rural, na Áustria, em outros países europeus, e na Nova Zelândia, para onde se mudou e passou os últimos anos de vida.

Homem, um trabalho comissionado pela ONU em 1983, como “A Segunda Pele”, “Direito à Criação”, “Direito da Janela”, “Direito ao Sonho”, “Homo Humus Humanitas” e “Tratado de paz com a natureza” (DZIADY-DMS CULTURAL, 2009). Ao invés de representar os direitos já existentes na Declaração, Hundertwasser inventou direitos nas interseções entre ética e política e, sem dúvida, permeados pelo lúdico e por abstrações.

Que futuros são possíveis no planeta? Que futuros são possíveis com o planeta? Borrando as fronteiras entre arte e ativismo, suas obras são um corpo-mundo, de coabitações de pessoas, árvores e infraestruturas. O futuro no e com o planeta passa pela moradia tal como um vestir: o planeta veste a casa, que veste a roupa, que veste a epiderme. Peles que se habitam – uma perspectiva de coengendramento das espécies e o ambiente.

Beuys e suas 7000 árvores

O alemão Joseph Beuys (1921-1986) construiu uma diversificada trajetória nas artes ao longo de 35 anos. Inicialmente na escultura e no desenho, foi preso pelos britânicos durante a Segunda Guerra. Com o fim do conflito, foi posto em liberdade e começou a estudar belas artes. Trabalhou com artistas e cientistas em documentários sobre natureza e vida selvagem e participou de discussões em torno da antroposofia¹². Em 1961, tornou-se professor de escultura monumental em Düsseldorf. Nesse período, aproximou-se das experimentações artísticas do movimento Fluxus.

“Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt”, ou “Como explicar quadros a uma lebre morta”¹³, de 1965, por exemplo, é uma de suas ações mais conhecidas. Com o rosto coberto de mel e ouro em pó, Beuys passeou pela sala de uma galeria de arte com uma lebre morta nos braços, manuseando as patas do animal em diversas posições, enquanto sussurrava em suas orelhas. Os espectadores assistiram à performance, que durou três horas, através de um vidro, enquanto faziam silêncio para tentar escutar o que Beuys falava com o animal.

No início dos anos 1970, foi demitido da escola onde ensinava e passou a organizar aulas públicas em que o lugar do público como espectador começava a ser deslocado para uma presença ativa. Nessa década, como escreve a curadora Lynne Cooke (2004, p. 3),

¹² Corrente filosófica fundada na Alemanha em 1912 que considera o homem e a realidade do mundo entre ciência, fé e natureza. Para David Pearson (2001), a antroposofia influenciou a vinculação de arquitetos alemães à escola da Arquitetura Orgânica, desenvolvida a partir dos princípios do “orgânico”, propostos pelo arquiteto estadunidense Frank Lloyd Wright. Hundertwasser também é associado a essa escola de arquitetura.

¹³ O título em português por vezes aparece com a palavra “quadro”, ou “imagens” ou “desenhos”. Uma documentação da performance em audiovisual pode ser vista online: <http://bit.ly/2gpDNrG>.

Beuys “consolidou sua filosofia de uma revolução social efetivada em parte pelos poderes transformadores da arte, ele passou a direcionar sua atenção mais e mais ao grande público”.¹⁴

Nos anos 1980, Beuys se mostrou sensibilizado por questões ambientais: “Desejo ir mais e mais para o lado de fora, para ficar entre os problemas da natureza e os problemas dos seres humanos em seus espaços de fazeres”¹⁵ (COOKE, 2004, p. 1). Na Documenta 7,¹⁶ em 1982, lançou “7000 Oaks-City Forestation Instead of City Administration”, ou “7000 Eichen”, em alemão, que chamou de “escultura social”. Convidou moradores da cidade de Kassel e artistas do evento para o plantio de sete mil árvores. Ao lado de cada muda, deveria ser instalada uma das diversas rochas basálticas lapidadas de 1,2m encomendas por Beuys. Escolas, conselhos de bairro e associações locais enviaram sugestões de local para plantio.

Meu objetivo com estas sete mil árvores era que cada uma delas fosse um monumento, consistindo de uma parte viva, a árvore viva, que muda todo o tempo, e uma massa cristalina, que mantém sua forma, seu tamanho e peso. Essa rocha pode ser transformada apenas se retirarem uma parte dela ou quando um pedaço se soltar (COOKE, 2004, p. 2).¹⁷

Sua predileção pelo carvalho é atribuída ao lento crescimento da árvore, que faria uma composição de longo prazo com o basalto. Considerando a árvore como elemento de regeneração, ativou, assim, a dimensão do tempo. A muda plantada e a pedra esculpida, atravessadas pela mão humana, criam marcadores híbridos do tempo – ou melhor, de tempos.

O plantio das árvores constituiu, assim, um marco simbólico, apontando para as transformações da vida, da sociedade e do sistema ecológico como um todo. Pretendia estender o projeto, plantando árvores (acompanhadas ou não de rochas basálticas) por todo o planeta, tornando cidades mais parecidas com a floresta, e fazendo do mundo uma grande floresta (COOKE, 2004).

A última árvore foi plantada em 1987, na Documenta 8, 18 meses após a morte de Beuys, por seu filho Wenzel. Carvalhos contam 60% do total plantado, e o restante abrange quinze outras espécies, como freixo, bordo e nogueira. Em 1988 e 1996, a Dia Art Foundation levou a escultura social para o outro lado do Atlântico, com a instalação de pares de árvore e rocha na rua West 22nd, entre as avenidas 10th e 11th, em Nova York.

¹⁴ Tradução nossa a partir do inglês: “a social revolution effected in part by the transformative powers of art, he increasingly directed his attention toward a broader public”.

¹⁵ Tradução nossa a partir do inglês: “I wish to go more and more outside to be among the problems of nature and problems of human beings in their working places.”

¹⁶ A Documenta é uma das maiores exposições de arte moderna e contemporânea internacional, realizada a cada cinco anos em Kassel, Alemanha.

¹⁷ Tradução nossa a partir do inglês: “My point with these seven thousand trees was that each would be a monument, consisting of a living part, the live tree, changing all the time, and a crystalline mass, maintaining its shape, size, and weight. This stone can be transformed only by taking from it, when a piece splinters off”.

Arte, política e o futuro da vida no planeta

Desde os anos 1960, a preocupação ambiental passou a se espalhar com mais intensidade em redes e narrativas globais. Relevante mencionar Alan Sonfist¹⁸ (1946-), que propôs, em 1965, o trabalho “Time Landscape”, uma floresta planejada e cultivada ao longo de anos na esquina das ruas West Houston e La Guardia Place, no bairro de Greenwich Village, Nova York. Robert Smithson¹⁹ (1938-1973), depois de anos experimentando com esculturas de terra e rochas em galerias e esculturas temporárias em áreas industriais, construiu em 1970 “Spiral Jetty”, uma escultura de terra no Grande Lago Salgado do estado de Utah, nos Estados Unidos. Inicialmente conhecidos como arte ambiental, proposições similares se ramificaram em *land art*, *earthworks*, entre outras denominações.

Nesses trabalhos, água, terra, rochas, plantas e árvores não são materiais que o artista manuseia e que servem à obra. Esses elementos entram no processo de fazer a obra como coautores, trazendo suas especificidades de tempo – duradouros ou efêmeros – e elementos adicionais, como vento, chuva, humidade e calor, ao longo das estações do ano, ao longo de anos. Os coautores, portanto, são multiespécies (HARAWAY; AZEREDO, 2011), num encontro entre humanos, vegetação, rochas e forças da natureza, engendrando a obra artística em diferentes espaços-tempos. A imprevisibilidade dessas interferências é desejada, numa relação de obra inacabada. As obras seguem com contornos em aberto, num processo contínuo de *becoming with*, de “tornar-se com” (HARAWAY; AZEREDO, 2011).

A dimensão espaço-tempo integra a “preocupação ambiental”, que se dá no processo de observar o que está posto (presente), comparar com o que era (passado) e se lançar para projetar o futuro.

As proposições artísticas investigadas pensam-criam futuros com o meio ambiente e borram as separações entre arte e política, pois operam com o que compartilhamos para existir: a água, a terra, a vegetação e o próprio planeta.

Jacques Rancière (1996, p. 42) propõe compreender política como as atividades que deslocam “um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho”. São consensos e dissensos, alianças e rupturas, em que o “estar-junto político é um estar-entre: entre identidades, entre mundos” (RANCIÈRE, 1996, p. 136).

¹⁸ O artista dispõe de uma página oficial na Internet com informações sobre seus trabalhos: <http://www.alansonfist.com/>.

¹⁹ Os trabalhos de Smithson estão sob curadoria da Dia Foundation, que mantém perfil online do artista e seus trabalhos: <http://bit.ly/2ge09x7>.

Rancière (2009) compreende as práticas artísticas como maneiras de fazer que agem e intervêm nas formas de ver e ser no mundo. Existiria na base da política uma estética de dividir e compartilhar a experiência comum, negociando lugares e ocupações. “Tree tenant” e “7000 Oaks” apostam no “estar-entre” mundos, deslocando as árvores de lugar, tanto como espaços, no trabalho de Hundertwasser, como tempos, no trabalho de Beuys. Modos de habitar o mundo com árvores – a prática artística se situa como maneiras de fazer, agir e intervir no mundo.

Retomando as cinco peles de Hundertwasser, inventa-se um humano para a vida no planeta. Roupas, moradia e objetos relacionam-se com água, terra e comida, com a linguagem, com valores e afetos. Um humano “híbrido”, pensando com Bruno Latour (1994), com peles que se constituem entre cultura e natureza, entre biológico e cultural.

Na crítica ao pensamento moderno, que compartimentaliza e separa em prol da “pureza”, as cinco peles furam o bloqueio dos “guardas da fronteira” do aparato ontológico da modernidade (SILVEIRA, 2009) e propõem um híbrido. As cinco peles são partes constitutivas de outro modo de estar e fazer o mundo.

Algumas considerações finais

A sociologia da arte possibilita investigar trabalhos artísticos contemporâneos, tomando-os a partir das redes discursivas que os engendram, tanto na produção, entre os artistas, seus projetos e as instituições a que estão vinculados, como na recepção que se dá entre o público: os críticos, os pesquisadores, os curadores e os espectadores. No diálogo com pesquisadores do campo das artes, ganham-se mais chaves para analisar para além da representação do mundo que existe, passando para as possibilidades de problematizar e intervir (n)o mundo.

“Tree tenant” e “7000 Oaks” pontuam crises e críticas e se interessam com o futuro: propõem híbridos entre natureza e cultura, entre árvores e concreto. Intervêm no cotidiano com junções, recusando-se a posicionar a natureza na dimensão do intocável, puro, protegido. Pelo contrário, é tocada e misturada, é sobreposta e se sobrepõe. Interfere e é interferida ao longo do tempo, de diferentes espaços-tempos, inventando relações entre humanos, vegetação, rochas e forças da natureza na cidade, num modo de coabitação multiespécies.

Quando artistas plantam árvores na cidade, borram as divisões entre natureza e cultura, entre ambiente e sociedade, que compõem ainda de forma bastante demarcada as disciplinas e as fronteiras de vida e conhecimento. Como modos de estar no planeta e habitá-lo, em que árvores e concreto se hibridizam, negociam um estar-junto no mundo e com o mundo, entre consensos e dissensos; um estar-junto político. Implicam em (re)pensar essa relação a partir de experimentações no cotidiano: na casa onde se habita, nas ruas por onde se transita. Desse modo, criam encontros potentes e dão pistas para a reinvenção de modos de habitar e fazer o mundo.

Na política de viver (n)o mundo, as artes problematizam, criando fissuras e possibilidades de futuro forjadas por humanos e não humanos, no desejo de inventá-lo a partir das experiências gestadas no presente.

Referências

BOURDIEU, P. 1996a. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.

BOURDIEU, P. 1996b. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papirus.

CAO, B. 2015. *Environment and citizenship*. Londres; Nova York: Routledge.

COOKE, L. 2004. *7000 Oaks*. Nova York: Dia Art Foundation. Disponível em: <<http://bit.ly/2g0FUoP>>. Acesso em 20 fev. 2015.

DZIADY-DMS CULTURAL. 2009. *Olhares sobre a Declaração Universal dos Direitos Humanos e Meio Ambiente*. Hundertwasser e Mello. Rio de Janeiro: Dziady-DMS Cultural.

FREIRE, Cristina. 2006. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

GORCZEWSKI, D.; et al. 2015. Sobre poéticas e políticas: micro intervenções na cidade de Fortaleza. In: *Arte e Política: IV Diálogos Internacionais em Artes Visuais e I Encontro Regional da ANPAP/NE*. COSTA, R.X.; et al. (Orgs.). Recife: Editora UFPE, pp. 335-350. Disponível em: <<http://bit.ly/2fhAWF9>>. Acesso em 14 set. 2016.

HARAWAY, D.; AZEREDO, S. M. M. 2011. Companhias multiespécies nas naturezaculturas: uma conversa entre Donna Haraway e Sandra Azerêdo. In: MACIEL, M. E. (Org.). *Pensar/escrever o animal* – ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis, SC: Editora da UFSC, pp. 389-417.

HEINICH, N. 2008. *A sociologia da arte*. Bauru, SP: Edusc.

HEINICH, N. 2005. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. *Revista de artes visuais*, v. 13, n. 22. Porto Alegre.

_____. 2015. Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Sociologia & antropologia*, v. 4, n. 2. Rio de Janeiro, pp. 373–390. Disponível em: <<http://bit.ly/2fwZ2XQ>>. Acesso em 20 jul. 2016.

HUNDERTWASSER. 2013. *Your window right – Your tree duty*. The Hundertwasser non-profit Foundation: 1972. Disponível em: <<http://bit.ly/2fzYELf>>. Acesso em 12 jun. 2016.

KRAFTL, Peter. 2016. Architectural movements, utopian moments: (in)coherent renderings of the Hundertwasser-haus, Vienna. *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, v. 92, n. 4, pp. 327-345. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1468-0467.2010.00356.x>

LATOUR, B. 1994. *Jamais fomos modernos*: ensaio de antropologia simétrica. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34.

LOPES, J. S. Leite. 2006. Sobre processos de “ambientalização” dos conflitos e sobre dilemas da participação. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 25, pp. 31-64, jan./jun. Disponível em: <<http://bit.ly/2gpevKt>>. Acesso em 10 ago. 2016.

PARAJULI, P. 2006. Retornando ao lar Terra: etnicidades ecológicas e diversidades bioculturais na idade da ecologia. In: HERCULANO, Selene; PACHECO, Tania. *Racismo ambiental*. I Seminário Brasileiro sobre Racismo Ambiental. Rio de Janeiro: Projeto Brasil Sustentável e Democrático; FASE, pp. 100-118.

PEARSON, David. 2001. *New organic architecture*: The breaking wave. Berkely: University of California Press.

RANCIÈRE, J. 1996. *O Desentendimento*. São Paulo: Editora 34.

RANCIÈRE, J. 2009. *A partilha do sensível*: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental.org; Ed. 34.

RESTANY, P. 2003. *Hundertwasser*: o pintor-rei das cinco peles. Colônia: Taschen.

RICHARD, A.-M. 2014. *Performances, manoeuvres et autres hypothèses de disparition/ Performances, Manoeuvres and other Hypotheses for Disappearing*. Toronto: FADO Performance Inc., Sagamie édition d'art, Les Causes perdues.

ROCHA, E. 2008. Perguntas ordinárias em percursos existenciais – algumas considerações sobre a produção artística em contextos urbanos. *Arte & Ensaios*, n. 16. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, pp. 26-35. Disponível em: <<http://bit.ly/2guP0sn>>. Acesso em 10 out. 2016.

SILVEIRA, P. C. B. 2009. Híbridos na paisagem: uma etnografia de espaços de produção e de conservação. *Ambiente & sociedade*. Campinas, v. 12, n. 1, jan-jun., pp. 83-98. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/asoc/v12n1/v12n1a07.pdf>>.

THOREAU, H. D. 2003. *Andar a pé*. Ensaístas americanos. Clássicos Jackson, vol. 33. Rio de Janeiro: W. M. Jackson inc., 1950; eBooksBrasil.com.

WILLIAMS, R. 1983. *Keywords*: a vocabulary of culture and society. Revised edition. Nova York: Oxford University Press.