

A ética que nos protege:
A responsabilidade social da bioarte

David Rodrigues dos Santos*

RESUMO

O campo da ética tem sido dominado por princípios e pressupostos do pensamento racionalista filosófico ocidental. As recentes explorações no campo da arte sugerem um movimento em direção a um enquadramento prático, teórico e conceitual dos problemas éticos relacionados com a manipulação dos seres vivos, especialmente, na bioarte. Entendemos que deve ser dada uma maior atenção à importância das determinantes mudanças culturais e históricas que moldam a reflexão ética contemporânea e que suscitam o alargamento de questões, para além da esfera dos especialistas, à uma esfera mais vasta e colaborativa que é a do campo artístico. Neste artigo examinamos a forma como pode operar tal discussão, tendo como pano de fundo obras de arte produzidas com o auxílio das ferramentas da biotecnologia, num espírito de 'hands-on'. Por fim, lançamos um desafio à discussão no presente seminário, oferecendo linhas de pensamento sobre como pode atuar tal responsabilidade ética da bioarte, tendo como mote principal um compromisso não-normativo que permite a discussão plena da produção e transformação da "vida" nas suas múltiplas mediações, culturais, políticas, económicas e religiosas.

PALAVRAS-CHAVE: *BIOARTE, RESPONSABILIDADE SOCIAL, ÉTICA.*

* Licenciado em Artes Plásticas pela Escola Superior de Artes e Design (Instituto Politécnico de Leiria), Mestrado em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (Universidade Nova de Lisboa) e Doutorando em História e Filosofia da Ciência pela Faculdade de Ciências e Tecnologia (Universidade Nova de Lisboa).

1. INTRODUÇÃO

A arte é uma forma não de ação apenas, mas de ação social. Porque a arte é um tipo de comunicação e, quando penetra no meio envolvente surte os seus efeitos tal qual outra forma de ação qualquer.

Mark Rothko, *A realidade do artista: Filosofias da Arte*

A ideia de ética tem sido, ao longo da história e desde a antiguidade grega, um tema debatido especialmente nos meios filosóficos e intelectuais. Durante este período foram edificadas três principais vertentes das teorias normativas da ética: a *ética das virtudes*, o *utilitarismo* e a teoria *deontológica*. Estes conceitos derivam, respectivamente, de pensadores como Kant, Aristóteles e Jeremy Bentham, e têm-nos levado a considerar que a ética está envolvida num quadro discursivo que incentiva a tomada de decisões em nível individual, isto é, estabelecendo normas num determinado campo, clarificando conceitos através da sua prática. Todavia, o campo ético não pode ser apenas prescritivo, ou determinar de forma unidirecional a decisão individual, mas deve amplificar e tornar ainda mais visível as preocupações subjacentes à ação humana. Na contemporaneidade, determinadas questões de ordem ética, que apenas se colocavam no contexto clínico ou, quanto muito, no âmbito da investigação científica, “*passaram a habitar os territórios múltiplos da vida quotidiana*” (ZYLINSKA, 2009, p. 32). Referimo-nos a uma sociedade onde as novas tecnologias contribuíram para uma constante redefinição do ser humano e da noção de vida, nomeadamente através dos novos ambientes virtuais imersivos, das redes sociais, da cirurgia estética, da investigação em biotecnologia e da sua comercialização.

Estando este entusiasmo tão próximo das nossas casas, especialmente através da televisão, é normal que estas ferramentas passem a fazer parte do horizonte das práticas artísticas, aportando como tal, os mesmos receios e problemas que elas endereçavam apenas a uma comunidade restrita de especialistas. A estética, segundo Foucault, não constitui uma esfera totalmente autônoma dos restantes campos da vida, ou seja, a sua

concepção é a de que a estética interliga a beleza à moral, permitindo à arte criar um sentido simultaneamente de *teknè* e *poiësis* de forma a agir como potenciadora ou criadora de objetos belos (CASCAIS, 2003). Desta forma, acreditamos que a arte também pode ser um campo de discussão da ética.

Veremos neste artigo que a arte e a ciência são dois campos que, apesar de aparentemente distintos, nunca andaram muito afastados e que, no limite, elas podem ser vistas como práticas culturais semelhantes que não podem se excluir dos dilemas e das disputas que são transversais à restante sociedade. Assim sendo, a questão ética está patente no discurso e nas reflexões das práticas artísticas, especialmente naquelas que têm como objectivo a manipulação da vida. Com isto, iremos abordar essencialmente um gênero artístico que nos últimos vinte anos tem levantado questões éticas implícitas e explícitas, ou seja, no comportamento do artista e da sua obra e, por outro lado, na resposta da audiência – falamos da bioarte.

Face ao exposto, decidimos circunscrever esta apresentação a três pontos principais: o primeiro irá ter em conta a história da arte, o que nos possibilitará encontrar alguns episódios que permitiram uma reaproximação da arte à ciência e à tecnologia de modo a que os materiais e ferramentas da biociência se tornassem o *medium* da criação de obras de arte; o segundo ponto recairá sobre o novo papel que o artista desempenha e nas novas competências que ele deve adquirir, bem como o novo papel que o espectador ocupa e desempenha na fruição deste novo “*gênero*” de arte no papel de participante. Por último, e em guisa de conclusão, efetuaremos uma curta reflexão sobre a dualidade da responsabilidade ética que este tipo de intervenção artística coloca, ou seja de como a arte pode ser uma forma não-normativa de ética (uma responsabilidade social).

Com base nestes três pontos, poderemos contribuir para o início de uma discussão mais profunda e interdisciplinar, que se espera fértil, e que permita destacar três elementos centrais: 1) Que a bioarte concorre, mesmo que de forma tênue, para a criação de uma ideia utópica relacionada com o esclarecimento do uso das ferramentas da biotecnologia através da arte; 2) Que a bioarte se assume como um *tactical media*, encerrando na sua origem estratégias de *engagement* do participante, que o fazem

interrogar questões que se encontram para além da própria arte; 3) Que os bioartistas fazem parte de uma discussão de tradição vanguardista que oscila entre a procura do último reduto da originalidade e a adoção de um discurso meramente retórico.

2. ARTE E BIOTECNOLOGIA: UMA NOVA RELAÇÃO ENTRE ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA

As relações entre a arte e as ciências da vida têm sido objeto de mudanças intermitentes ao longo dos séculos e têm operado de forma dinâmica, insistido até numa concepção de que são os artistas que olham para a ciência de forma a definir uma atitude perante os desenvolvimentos tecno-científicos. Todavia, existem momentos nas ligações entre estas duas áreas, aparentemente tão distantes, onde se pode verificar uma colaboração íntima e profícua.

A ligação da arte com a ciência detém, portanto, uma longa história. As ciências sempre produziram imagens – desde a geometria grega que o destino da ciência se cruza, não apenas com a palavra escrita, mas também com o espaço da figura (como p. ex. na Astronomia de Kepler, na óptica de Descartes, na anatomia de Vesalius, na botânica de Lineu ou na geologia de Lyell, entre muitos outros). Assim, as mais diversas ciências sempre examinaram e/ou produziram imagens. Os artistas e cientistas sempre desenvolveram uma série de formas estilísticas, cada uma das quais pretendia a verdade ou, pelo menos, ser uma apresentação adequada da realidade. Porém, a ligação entre a arte e as ciências da vida limitou-se, maioritariamente, ao interesse pela ilustração anatômica onde os cientistas “*intentavam desvendar os mistérios do corpo e da vida*” enquanto que os artistas procuravam a “*proporção, da beleza exata que permitia aproximar o mundo dos homens ao dos deuses*” (ALVES, 2010, p.31). Desta forma, a intersecção destes saberes e práticas (ciências da vida e arte) operavam ao nível da representação médico-anatômica e apesar de existirem casos específicos onde a arte e a ciência possam ter tido elementos em comum, poucas são as obras que se autonomizaram do seu conteúdo científico, não sendo, desta forma suficientemente representativas para poderem ser consideradas como mandatárias de um movimento artístico.

Por outro lado, não podemos escamotear que uma das principais características da produção artística, especialmente desde as vanguardas, é precisamente a de transgredir as fronteiras através de atos subversivos.

Assim, se percorrermos a história da arte, facilmente poderemos verificar que a época em que a prática artística coloca uma maior ênfase na colaboração com a tecnologia e com a ciência coincide com a altura em que as redes de comunicação ganham uma nova proporção, ou seja, nas décadas de 60, 70 e 80 do séc. XX. Estes anos representaram um momento fértil e marcante da ruptura com a estética clássica e podem ser considerados o momento incubador de projetos que viriam a estar relacionados diretamente com a biotecnologia. No entanto, a primeira apresentação que envolveu a produção artística com materiais vivos ocorreu no *Museum of Modern Art (MoMA)*, em 1936, quando foi organizada uma exposição de Edward Steichen, na qual estiveram patentes as suas *delphiniums*, cujas sementes tinham sido geneticamente alteradas com o uso de uma droga – a colquicina.

Será, portanto, a partir dos anos 90 que a arte que transita em rede começa a se apoiar num modelo de comunicação interpessoal aberto. Com isto, queremos afirmar que este modelo de prática artística não estaria destinado a um público específico mas que oferecia, pela primeira vez, um campo de atuação mais amplo e, conseqüentemente, a obra de arte não seria mais algo definido e acabado, mas algo plenamente em trânsito. Eduardo Kace e Joe Davis foram os artistas impulsionadores deste gênero artístico, produzindo, nos anos 80, obras relacionadas com as telecomunicações e a robótica. Nos anos 90, precisamente no momento em que a internet se torna acessível a todos os públicos, bem como o período onde os grandes investimentos ocorridos no âmbito da biotecnologia se tornavam visíveis, abordam, de forma única, a conjugação de vários campos que se tornam essenciais à prática da bioarte, a saber: *a estética, a informática, a comunicação e a biologia*.

Desta peculiar conjugação resulta a importância que outorgamos, em primeiro lugar, à *comunicação dialógica* como uma das principais influências que marcam as obras de arte relacionadas com a biotecnologia e que estão muito próximas das questões colocadas

a nível teórico por autores como Vilém Flusser (FLUSSER, 2004). Flusser, por exemplo, antecipa alguns dos pontos fundamentais do pensamento pós-moderno, tais como a crise da concepção linear da história, a influência dos meios de comunicação na transformação da linguagem, entre outras questões, que foram posteriormente desenvolvidas por autores como Jean-François Lyotard (LYOTARD, 2003).

Por outro lado, é esta nova concepção trazida pelas novas tecnologias de comunicação que proporciona uma nova base de produção aos artistas visuais e que lhes permite aceder a novas ferramentas de ação estética. Será, portanto, a concepção do código genético como um elemento operador que irá desempenhar um importante papel no salto da arte aliada à tecnologia para a denominada bioarte, se entendermos a comunicação como um tipo de inter-relação intencional entre seres vivos num determinado contexto (através da utilização de um repertório de signos). Então, falamos de um tipo de comunicação entendida como interação. Assim sendo, compreendendo a interação como uma capacidade do ser humano, não podemos definir o espectador sem atender ao seu contexto e ao meio com que se relaciona. Niklas Luhmann fala-nos da comunicação como um processo *autorreferente*, *autodinâmico* e *autorregulador* (LUHMANN, 1993), isto é, um sistema onde os seres vivos podem estabelecer relações e interligações constituindo a própria rede dos processos de produção.

Para além da questão da *comunicação dialógica*, outro fator que propicia o aparecimento da bioarte é o papel que a bioinformática (ou biologia computacional) passa a ocupar no mapeamento do genoma humano no início dos anos 90 do séc. XX, bem como o papel significativo que desempenha na investigação científica da atualidade. A bioinformática pode ser definida como a análise da informação biológica usando computadores e técnicas estatísticas. Assim, ela é mais uma ferramenta do que uma disciplina, uma ferramenta de visualização e análise de dados biológicos. Esta ferramenta leva-nos a introduzir o termo *Biomedica* cunhado por Eugene Thacker (THACKER, 2004) e a aplicá-lo às obras de arte produzidas com as ferramentas da biotecnologia e, especificamente, a algumas obras produzidas por Eduardo Kac. A *Biomedica* situa-se entre a bioinformática, enquanto ferramenta, e a biotecnologia, enquanto disciplina, portanto, aquilo que pode ser entendido como *Biomedica* não é algo puramente digital

ou meramente computacional, mas um duplo investimento na forma como a essência do ADN se tornou digital.

A informatização do código, o mapeamento digital, permitiu, por exemplo, a criação de novas técnicas de otimização do ADN, suscitou questões relacionadas com melhoramentos do corpo biológico, novos componentes farmacológicos, novas terapias ou novas metodologias em termos de diagnósticos. A tecnologia no âmbito da *biomedica* não está baseada numa justaposição de componentes como Homem/Máquina ou Natural/Artificial. A *biomedica*, tal como ela é apropriada por Eduardo Kac na sua obra, a título de exemplo, estabelece uma relação mais complexa, mais ambivalente do que aquelas visões fascinadas e deterministas. Portanto, e tal como Eugene Thacker refere, os domínios do biológico e do digital não são ontologicamente distintos, porque são vistos de forma inerente, ou seja, "*o biológico informa o digital e o digital incorpora o biológico*" (THACKER, 2004, p.7).

A obra de Kac, *Genesis* (1999), será aquela que melhor resume a relevância que a comunicação dialógica e a *biomedica* detêm no posicionamento artístico contemporâneo porque é aquela que talvez exemplifique de melhor forma a recontextualização do período criptográfico da biologia molecular, inserindo, nesta discussão, o ciclo de (re)alimentação patente entre arte, informática, biologia e espectadores.

Genesis trata da transcrição de uma frase do livro Gênesis para código Morse e, seguidamente, na sua conversão numa sequência de ADN, tendo como ponto de partida as bases nitrogenadas, isto é, as quatro proteínas base que o constituem. Uma vez obtido o código da sequência do gene, Kac entregou-o a Buck Storm, diretor do *Medical Genetics* do *Illinois Masonic Hospital*, que o criou e alojou numa bactéria. O passo seguinte seria colocar a bactéria numa placa de Petri e expô-la publicamente. Assim, a instalação *Genesis* consistiria num microscópio, numa fonte de luz UV, um servidor de internet e na projeção ampliada das bactérias.

Seguidamente, o projeto ganharia uma dimensão global, dado que o espectador poderia controlar a taxa de mutação e sequenciação da bactéria (via *world wide web*), através da manipulação da fonte de luz UV, que incidia sobre a placa de Petri, isto é, ligando-a ou desligando-a. No fim da exposição, Kac operaria o processo inverso, ou

seja, iria transcrever o código da sequência de ADN da bactéria para código Morse e, seguidamente, para inglês. Finalmente, a mutação operada na bactéria através da interação dos espectadores provocaria uma alteração única e parcial da frase bíblica que seria prontamente disponibilizada ao público através do seu site.

A frase e a sua tradução/conversão em código representam um dos elementos-chave do trabalho. A escolha do código Morse está relacionada, segundo o artista, com o fato de constituir a gênese da comunicação global (KAC, 2007, p. 164). Mas aquilo que nos interessa apontar é que o significado da obra se desdobra consoante a participação da audiência numa situação social orquestrada por Kac e, ao visitarmos *Genesis* a partir da nossa própria casa, estamos participando na mutação dessas bactérias que carregam um texto do livro Gênesis. Daí que o destaque dado a esta obra em particular esteja relacionado com o fato de representar uma das primeiras obras que transformaram a genética numa interface interativa e, simultaneamente, por materializar uma demonstração cabal da capacidade do homem em recodificar o seu entorno, transformando microrganismo a microrganismo.

Este tipo de intervenção permite reconhecer o poder do funcionamento em rede como um sistema poético e estético, bem como a possibilidade de criação de comunicação através de meios alternativos. Por outro lado, segundo estes artistas, podemos verificar que, de um modo geral, não pretendem fundar meras *metáforas*, mas instituir a possibilidade de criação de uma experiência dialógica viva. No fundo, aquilo que Kac pretende é facilitar o debate sobre as implicações culturais e ético-sociais da engenharia genética (mesmo que neste trabalho não o afirme claramente). Apesar de tal objetivo parecer bastante simples, Kac sugere a ideia de que a bioarte, ou a arte transgênica, como ele a denomina, pode estabelecer-se como um estímulo para a comunicação interdisciplinar entre as questões científicas e, simultaneamente, atuar como uma ponte, transformando as obras de arte em diálogos reais.

O modelo de bioarte assenta, portanto, numa premissa dialógica que propicia novas metodologias de aproximação ao mundo da arte. Tal aproximação pode ser entendida, na nossa opinião, como uma interpretação muito especial do *medium* enquanto *biomedia*.

Para Eugene Thacker, o *biomedia* é um conceito muito particular destinado a descrever a reformulação da informática, isto é, da adaptação de seus componentes aos processos biológicos. O conceito de *biomedia* enquadra-se na articulação do biológico com o informático, do biológico com a tecnologia através da informática, da arte e do biológico através da informática. Desta forma, a comunicação dialógica e o *biomedia* são duas características que estão, em diferentes graus de intensidade, impressas nas primeiras obras de arte produzidas com o auxílio das ferramentas da biotecnologia porque é, precisamente, através da informática e das tecnologias de informação que a combinação entre material e imaterial se torna possível.

Assim, o foco das obras de artistas como Joe Davis ou Eduardo Kac não está centrado numa ideia de estética clássica, mas no fenómeno da comunicação, da inter-relação e da conectividade. Neste campo, não nos referimos apenas a conceitos teóricos e abstractos, mas a processos tangíveis que colocam em crise a "*bipolaridade emissor-receptor*" (KAC, 2004, p.167) e a substituem por um modelo de comunicação mais lato que se funda na arte colaborativa, isto é, com a participação do espectador na criação da obra ou das próprias matérias vivas do médium.

"A arte é uma linguagem muito mais imediata do que a palavra escrita e ao mesmo tempo, mais carregada de significado" (SILVA, 2007, p. 81). Apesar de não quisermos comparar duas formas distintas de expressão, a escrita e as artes visuais, os sinais da arte estão mais próximos dos próprios objetos e, sendo eles substâncias vivas, material orgânico, permitem ir muito mais longe que as palavras no acesso às coisas e à sua interpretação. Por outro lado, estamos vivendo um momento onde a prática (a experiência) e a incorporação (o *embodiment*) não são conceitos opostos. O que sugere, por sua vez, que as representações artísticas como a bioarte podem representar uma forma distinta de problematizar vários processos, entre os quais, a ética. As obras de bioarte não são meras representações de seres vivos, elas são seres vivos, ou *semi-vivos*. Pelo que, apesar de se assemelhar estimulante utilizar a biologia para compreender os nossos gestos comunicativos de uma forma mais ampla e dar luz a novas possibilidades, por outro lado, e como Robert Mitchell e Phillip Thurtle afirmam, "*estamos a comportar-nos*

como deuses, dando vida a novos organismos com cada gesto comunicativo" (MITCHEL *et al.*, 2004, p.19).

3. O ARTISTA DA ERA DA BIOTECNOLOGIA E O PARTICIPANTE CONTEMPORÂNEO

A harmonia e a proporção, que Aristóteles referia sobre a criação artística, parecem ter dado lugar a um novo gênero de formas que aparentemente podem assemelhar-se excessivas e monumentais. A forte tendência para a excentricidade, o excesso e a ruptura dos limites na prática artística contemporânea é notável e facilmente assinalável. Desta forma, o *engagement* dos artistas visuais contemporâneos com a engenharia de tecidos, com material genético humano e/ou animal (*Symbiotic*), com a utilização de próteses (*Stelarc*), com a investigação de material transgênico (*Critical Art Ensemble*) ou com a cirurgia estética (Orlan), ajudam a mapear novos territórios na paisagem da prática artística atual e contribuem para uma maior problematização das fronteiras entre sujeito, objeto e vida. A denominada bioarte, que advém de uma ligação estreita à utilização das novas tecnologias de comunicação, acarreta como tal, uma nova série de contendas, tanto dentro como para além da comunidade artística.

A área onde esta transformação tem sido mais evidente é no domínio do corpo. Bernadette Wegenstein afirma que o corpo está num processo de nivelamento, ou seja, que na era dos *media*, o corpo tornou-se uma tela, uma superfície de reflexão, ou, mais recentemente, um meio per se (WEGENSTEIN, 2006, p.80). Em outras palavras, o corpo é, ao mesmo tempo, imagem, meio de comunicação e "*um aparelho perceptivo por meio do qual o mundo é transformado*" (WEGENSTEIN, 2006, p.29). Em suma, é um meio de comunicação tal como o vídeo, a pintura ou a escultura. Neste sentido, o artista visual que trabalha, por exemplo, com a redução do corpo ao código genético "bidimensional", com cirurgias estéticas mais extremas ou com as mais diferentes experiências no âmbito da biotecnologia, deve possuir novas competências de modo a manipular tais *mediuns* sem cair no mero encanto pelo teatro da crueldade onde o choque passa a ser o "*principal estímulo e fonte de valor*" (SONTAG, 2003, p.30). Desta forma, e se analisarmos os pontos que os bioartistas têm em comum, facilmente verificamos que, em primeiro lugar, não

são apenas os avanços tecno-científicos e os desenvolvimentos político-econômicos que reestruturaram as interações sociais, isto é, a forma como nos ligamos e a novas dinâmicas de produção artística contemporânea. O próprio sistema de "criação" dos artistas visuais é diferente do sistema que existia na modernidade, nem que seja porque estes artistas são, quase na totalidade, possuidores do grau de doutor.

Em segundo lugar, na bioarte o desafio dos artistas prende-se com a adoção de uma posição específica que, à partida, não segue nem a tradição linear associada à crítica intelectual, nem a ideia do autor moderno. Trata-se de uma concepção de artista que deriva da compreensão de que as novas práticas artísticas passam a ser tão relevantes quanto as próprias investigações teóricas. Este tipo de artista entende, e faz entender, que não controlamos todos os elementos que nos rodeiam e que as obras de bioarte só podem ser produzidas em colaboração. A maioria destes artistas associa-se a cientistas ou laboratórios para obter os conhecimentos técnicos ou as ferramentas necessárias e, simultaneamente, tentam adquirir a capacidade de manter-se à margem para conseguirem ser isentos em relação a questões que não sejam do foro estético.

A questão colocada por Beatriz da Costa não é, assim sendo, inocente: "*como pode o artista funcionar como um intelectual ativista situado entre a academia e o público em geral numa era onde o capital global e os interesses políticos obtiveram uma adesão cada vez maior nos ambientes educacionais e públicos, onde a produção de conhecimento técnico, científico e artístico ocorrem?*" (COSTA *et al.*, 2008, p.308). A resposta pode parecer evasiva, mas os artistas devem colocar-se de ambos os lados, do poder e do contrapoder, estabelecendo uma dinâmica, uma resistência que lhes permita produzir o seu trabalho de forma imparcial. Devem, portanto, estar longe de uma posição de legitimação das práticas da biotecnologia e criar, simultaneamente, uma plataforma estética onde possam ser discutidas questões mais complexas, tais como a vida, a morte e as nossas relações com outros seres vivos.

Desta forma, para o bioartista poderem concretizar os seus projetos artísticos necessitam de estabelecer relações próximas com o tecido científico, com os diretores e responsáveis de laboratórios e equipes de investigação, com os técnicos que encontrarão a forma de executar e produzir as ideias que os artistas lhes apresentam

e, especialmente, garantir que os protocolos éticos e de segurança dessas instituições são afiançáveis e seguidos. A grande maioria, para não dizer a totalidade, das obras de bioarte são produzidas desta forma, em colaboração. Naturalmente, apenas o nome do artista fica conhecido. Mas, por detrás dele, quase que no anonimato, encontram-se equipes multidisciplinares que contribuíram para a concretização das obras de arte. Esta é, portanto, uma das mais importantes características e aquela que mais se destaca na produção da bioarte. Tal não significa que a arte produzida em colaboração lhes seja exclusiva, mas os tipos de atores sim, o que implica que as obras de arte deste gênero dificilmente seriam possíveis de existir sem tal colaboração e abertura.

Todavia, não são apenas as competências dos artistas visuais que tiveram que ir se adaptando às novas formas de criação artística. O espectador é agora chamado a operar, perante as novas criações artísticas produzidas no seio das novas tecnologias, a sua própria transformação. No primeiro capítulo de *O espectador emancipado*, Rancière afirma que “a ausência de qualquer relação óbvia entre a teoria da emancipação intelectual e a questão do espectador de hoje foi entendida como uma oportunidade” (RANCIÈRE, 2009, p.1). Esta afirmação não expressa um gênero de proposta que preenche a ausência de uma reflexão mais cuidada sobre o papel do espectador cultural, mas um esforço em enquadrá-lo na atualidade e colocá-lo, simultaneamente, no centro da discussão das relações entre arte e política. É neste âmbito que Rancière discute o conceito de espectador emancipado, ou seja, de um ponto de vista original onde o próprio autor é, *per se*, espectador. O paradoxo do espectador emancipado apresentado por Rancière baseia-se numa fórmula teatral, embora, como refere, possa ser adotada ao espectador contemporâneo nas mais diversas áreas culturais.

A obra de arte não existe sem espectador. Contudo, durante séculos o espectador ocupou o lugar de *voyeur* passivo. Rancière opõe-se a essa ideia de passividade do espectador e recorre à condescendência existente na relação entre intelectual e ignorante para contrapor esse conceito ultrapassado de espectador. Para o efeito, assinala a emancipação intelectual como responsável de uma mudança patente no público cultural. Por outras palavras, é através desta comparação que pretende apresentar uma situação bipolar que não pode ser constituída como uma dicotomia lógica, isto é, que o problema

na relação entre intelectual e ignorante é, em parte, semelhante à existente na dialética entre senhor e escravo (KÛJEVE, 1998), ou seja, assenta num problema de relações. Como tal, as relações têm de ser desafiadas e através do desafio surge a emancipação do espectador.

Aristóteles subdividiu as atividades humanas em três categorias principais, sendo elas a *teoria* (θεωρία – conhecimento ou procura da verdade), a *poiesis* (ποίησις – realização ou a procura de criar algo) e a *praxis* (πράξις – ação ou a procura de resolver problemas de uma forma prática). Contudo, o termo θεωρία (teoria) refere-se a um pensamento especulativo e algo semelhante à relação existente entre a palavra “especular” e “olhar”. A palavra “teoria” deriva, por sua vez, etimologicamente de *theoros* (espectador), do grego *theōreō* formada pelas partículas *thea* (vista), do sufixo que indica “eis aqui” e de *horō* (visão, contemplação). Aquilo que pretendemos com esta pequena introdução etimológica, juntamente com a noção de espectador emancipado, é que, face ao contexto atual, aqueles que se deslocam para visitar uma exposição não podem continuar a ser entendidos como simples espectadores, dado que a sua função tem sido lentamente alterada e o próprio termo, pouco a pouco, sendo substituído no vocabulário artístico pela palavra “audiência” (que deriva do Latim “*audire*” – ouvir). Porém, *audiência* também não define a totalidade da função do “espectador” contemporâneo, o que nos encaminha a uma primeira dificuldade que é a da aceção do próprio significado do termo “espectador”. Seria, portanto, muito mais correto denominá-los de “participantes”, pela sua capacidade de interagirem de forma mais ativa com as obras de arte ou, tal como Keir Smith refere, de *Viuser* (SMITH, 2011), isto é, de uma mescla entre observador (*viewer*) e participante (*user*).

Desta forma o “*gallery goer não é, portanto, nem o agente ‘ativo’ nem o medium ‘passivo’, mas um elemento do processo*” (ROBERT, 2010, p. 76). Assim, o diálogo alcançado através das obras de arte e das questões que elas mantêm em aberto, tal como a sua origem ou o seu futuro, estão no âmago do problema. Esta questão está patente, por exemplo, na obra de Kac “*GFP Bunny*” que encaminha os espectadores a sentirem-se parte integrante de um corpo coletivo que se sente questionado pela obra de arte, pelo *medium* ou pelo posicionamento que materializa. Como tal, encoraja, na

nossa opinião, a reflexão sobre questões com vários níveis de densidade onde podemos destacar, por exemplo, as questões relacionadas com a arte e as suas fronteiras, com a responsabilidade do artista e com a própria atividade relacionada com a biotecnologia. Esta reflexão, a existir, amplifica e modula a experiência afectiva do participante, mas não só. Por um lado, as respostas refletem uma maior ansiedade do público em relação à actual transformação da vida humana e não-humana e à sua mediação através da tecnologia. Porém, essa ansiedade pode manifestar-se, por outro lado, numa avaliação moral das práticas artísticas que envolvem o material biológico e encará-las como uma violação da dignidade da vida humana. Tais reacções, que podem ser encontradas no *Guestbook* sobre a obra "GFP Bunny" de Eduardo Kac ou das "Worry Dolls" do grupo *Tissue Culture and Art* (TC&A), são um terreno fértil ao pânico moral e à um mundo próximo da ideia de "Frankenstein", de Mary Shelly.

Algumas das metodologias adotadas por estes artistas não lhes são exclusivas. Ao recuarmos a exemplos da história da arte do séc. XX, podemos salientar, por exemplo, aquilo que Duchamp já pensava sobre a relação dinâmica que devia existir entre obra e espectador: "a obra é pois um aparato de signos que só o observador pode pôr em movimento, desde que ele desenvolva uma contemplação ativa e criadora" (DUCHAMP, 2002, p. 212). Podemos ir ao final dos anos 50 desse século e às intervenções (*happenings*) de Allan Kaprow, onde constantemente desafiava a posição da audiência, bem como a forma como ela se poderia envolver com o objeto artístico. As metodologias adotadas pelos artistas visuais são, neste sentido, metodologias de *engagement* da audiência e foram utilizadas, com diferentes níveis de intensidade, no passado. A procura de tornar o espectador um participante não é, portanto, algo radicalmente novo na prática artística, mas esse esforço começará a ser mais visível especialmente no final da era das vanguardas.

Se todos os espectadores transportam consigo uma visão do mundo e da vida, ainda que esta seja muitas vezes contraditória e confusa, então, lhes será permitido opinar, contestar ou debater sobre matérias que se encontram restritas, simbolizando a abertura de uma brecha num universo circunscrito aos especialistas. A possibilidade

de permitir, de maneira informal e através da arte, a participação do espectador sobre um debate que se estende nesta matéria contribui, desta forma, para a criação de uma visão pluralista e não-especialista sobre questões até agora reservadas a um número limitado de pessoas. A bioarte, neste sentido, não se limita à criação de lugares onde a arte e espectador se encontram, mas a um *não-lugar*, no qual são relacionados aspectos emocionais e cognitivos.

Os bioartistas trazem-nos, através da sua arte, uma discussão mais ampla sobre uma determinada tecnologia, partilhando com o público o seu conhecimento sobre os riscos e benefícios, mas também sobre as suas preocupações no nível ético. Portanto, os bioartistas envolvem nas suas obras de forma efetiva as emoções (as deles e as das audiências) e as suas posições sobre as implicações das ciências e das tecnologias da vida, na esperança de que uma exploração crítica das mesmas possa contribuir para um maior equilíbrio e desencadear uma discussão mais alargada sobre aquilo que podemos apelidar de responsabilidade social, ou seja, incorporando a ideia de *tactical media*.

4. A BIOARTE COMO VEÍCULO DE RUPTURA E RESPONSABILIDADE ÉTICA

O termo *Tactical Media* é normalmente utilizado para descrever as práticas artísticas de teor intervencionista e que envolvem, normalmente, os novos *media* como metodologia de um gênero de ação político-social. Segundo alguns autores, isso significa que ao invés dos artistas tomarem as ruas para contestar um determinado assunto, usam o palco privilegiado do mundo da arte para se envolver em práticas políticas de ruptura estética, de intervenção crítica e até de educação social (GARCIA *et al.*, 1997). Desta forma, os *Tactical Media* representam uma exploração crítica e uma resposta direta às inquietações da sociedade onde se destacam preocupações, entre outras abordadas, como o pós-industrialismo, a globalização neoliberal ou as questões do foro ambiental. No fundo, são artistas visuais que adotam uma postura de interação com a audiência de forma descentralizada estabelecendo novas metodologias de resistência, de ação e de oposição a determinados valores instaurados.

Aquilo com que gostaríamos de avançar nesta parte conclusiva é que os efeitos de *tactical media*, que muitos projetos de bioarte insinuam, podem ser apenas um exercício de retórica, dado que a sua capacidade de mudar o discurso da (bio)ética, através de uma demanda social, é impossível de comprovar. Por outras palavras, muitas destas obras e artistas insistem na sua capacidade de delinear, ainda que nem sempre de forma consciente ou explícita, um discurso sobre a vida e sobre os contextos ético-políticos onde se inserem. Coletivos de artistas como os TC&A ou os *Critical Art Ensemble* (CAE), entre muitos outros, intentam constituir uma alternativa e desafiar as fundamentações dogmáticas ou posições moralistas sobre o conceito de vida nos quais reconhecemos que existem convicções *a priori* de várias ordens: políticas, econômicas ou religiosas.

Poderíamos argumentar que muitas destas experiências artísticas que juntam a arte e a biotecnologia podem funcionar em dois sentidos: por um lado, elas podem contribuir para fortalecer o debate político em curso sobre os valores e premissas da indústria da biotecnologia e os seus efeitos, ou seja, funcionar como um modo de propaganda das indústrias de biotecnologia. Neste sentido, este género artístico estaria refém, mesmo sem ser intencionalmente, de uma ideia utópica que é a de que a arte pode clarificar e explicar certos aspectos das ferramentas da biotecnologia. Em segundo lugar, elas podem criar uma discussão (de tradição algo vanguardista) que oscila entre a procura do último reduto da originalidade e a adoção de um discurso meramente retórico. A questão que se coloca é: mesmo que essa retórica, mesmo que o fascínio pelo novo e original e pelo choque exista, a bioarte pode contribuir para uma leitura sobre a responsabilidade ética?

Esta questão surge da ambivalência ética-moral patente em muitas das declarações dos bioartistas. Elas podem ser encontradas, por exemplo, no trabalho dos CAE cujos membros se identificam como ativistas e afirmam ter como missão “*resistir às estruturas autoritárias*” do regime biopolítico dominante, instaurar um novo dispositivo que combata as unidades empresariais militares “*obsessivamente racionais*” e contestar o “*pancapitalismo*” vigente. As suas afirmações assumem muitas vezes um tom profético: “*se a grande ciência pode ignorar o holocausto nuclear e a aniquilação das espécies, parece seguro assumir que as preocupações sobre a eugenia, ou qualquer outra possível*

catástrofe não será muito significativo nas suas deliberações sobre a política (...) é do interesse da pancapitalismo racionalizar a carne, e, conseqüentemente, é do interesse financeiro da grande ciência ver que esse desejo se manifesta” (CAE, 1998).

Antes de mais, deve ser dito que os artistas não são, de forma alguma, os únicos a decretar uma alternativa de pensamento. Posições semelhantes podem ser tomadas por filósofos, teóricos dos estudos culturais, por profissionais dos media ou mesmo pelos próprios políticos. Aquilo que os artistas fazem ao trazer determinadas questões do campo da bioética ou da biopolítica para a esfera da arte é atribuir a essas preocupações uma determinada linguagem *poética*, no sentido de *poiësis*, depois de Heidegger (1977). Por outras palavras, os artistas passam a estar ativamente (e propositadamente) envolvidos na construção e circulação de narrativas alternativas sobre a vida (mesmo que não consigam garantir que essas narrativas sejam recebidas de forma agradável, interessante ou esteticamente atrativa).

Todavia, temos que reconhecer que este tipo de obras tem um forte carácter performativo, no sentido em que “*moldam ativamente aquilo que as tecnologias e as teorias científicas significam para os contextos culturais*” (HAYLES, 1999, p.21), apelando aos media, ganham destaque, chegam à população, enquanto as divulgações científicas normais estão restritas a um pequeno número de especialistas. O espaço para a especulação sobre estas questões era, até a pouco tempo, ocupado pela literatura e o cinema de ficção científica. Para Katherine Hayles estas narrativas são, portanto, uma forma *embodiment* do discurso e não apenas uma abstração semântica. Assim, embora os projetos de bioarte possam ser descritos através da retórica, do pânico ou da histeria, existem questões que devem ser destacadas, e que nos obrigarão a pensar durante o presente seminário, tais como: O que é a vida? Quais são os limites do ser humano? Qual é a distinção entre seres humanos, animais e máquinas?

Na verdade, o aspecto performativo da instável fronteira entre o humano e o animal ou o humano e a máquina, é um dos temas recorrentes da bioarte e uma possibilidade com a qual, de certa forma, alguns pensadores da bioética estão tentando lidar, isto é, com a possibilidade de estas fronteiras serem cada vez mais tênues. A bioética, na nossa

opinião, não representa uma mera encenação, ou um mero programa moral normativo que poderia ser firmemente aplicado aos bioartistas. Assim, em vez de considerarmos os modos mais eticamente corretos para lidar com seres humanos, animais, tecidos, ou a vida, ou seja, questões como: Será que Kac tem o direito de criar um coelho fluorescente? Será que *Stelarc* é responsável na implantação de uma (desnecessária) orelha no braço? A responsabilidade ética da bioarte a que nos referimos age através da interrogação da relação com os discursos já estabelecidos: o discurso do *consentimento informado*, da *felicidade do mundo* ou da *santidade da vida* (ZYLINSKA, 2009, p.13). A questão do tratamento dos seres humanos, dos animais e dos tecidos, ou seja, da vida, é algo certamente importante, mas, a fim de o realizar plenamente e de forma responsável, as suas condições, as suas limitações e as suas possibilidades devem ser questionadas e pesquisadas.

Este gênero de artistas levanta questões sobre a própria validade do pânico moral, por exemplo, a eugenia que Paul Virilio destaca (VIRILIO, 2003), um pânico, que exclui qualquer aprofundamento no debate sobre a vida, sobre o seu papel e sobre as práticas históricas envolvidas na sua manipulação legítima ou ilegítima. Embora o efeito de tal questionamento possa parecer chocante para alguns e irresponsável para outros. Artistas como Eduardo Kac e Adam Zaretsky destacam de forma bastante hábil a propensa construtibilidade da "natureza", bem como os pressupostos que acompanham os apelos à sua preservação. Estes artistas, entre outros como Natalie Jeremijenko, deslocam o debate da preocupação sobre a santidade e intocabilidade da vida na sua essência trans-histórica para a análise das condições de poder envolvidas na transformação da mesma. Zaretsky, por exemplo, apela ao "*abraçar criticados processos de transformação permanente e hereditários da vida*" (ZARETSKY, 2004, p. 321). No entanto, mesmo que a mutação da vida ao longo da história seja, como Zaretsky afirma, inevitável, aquilo que este gênero de arte aporta à discussão social é a mercantilização da vida pela indústria da biotecnologia, bem como o quadro normativo que estabelece as normas para aquilo que deve ser entendido como "*boa vida*", "*vida saudável*" mediante interesses de ordem comercial e industrial.

Em suma, como a maioria das decisões morais são apenas reações, reajustes espontâneos dentro do sistema dinâmico de forças de uma sociedade e cultura, os "verdadeiros" episódios da ética normativa são bastantes raros em situações do quotidiano. Isso não significa que a ética, ou a bioética, seja menos importante. Significa sim, que ela pode entrar noutros campos, entre os quais a responsabilidade social da arte. Ela detém, mediante as suas obras e posicionamentos, como premissa um compromisso não-normativo e a longo prazo, que permite que se discuta plenamente a compreensão da produção e transformação do que entendemos como "*vida*" contemporânea nas suas múltiplas mediações, culturais, políticas, econômicas e religiosas, bem como simbólicas.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Manuel Valente. *A Medicina e a Arte de Representar o corpo e o Mundo através da Anatomia*, In: CARDOSO, A.; OLIVEIRA, A. B.; MARQUES, M.S. (Org). *Arte médica e imagem do corpo: De hipócrates ao final do século XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2010.
- CAE. *Flesh Machine: Cyborgs, Designer Babies and New Eugenic Consciousness*. Brooklyn: Autonomedia, 1998.
- CASCAIS, Fernando. *Bioethics: A Tentative Balance*. *Studia Bioethica*, Komotini, Greece: v. 1, n. 1, p. 25–34, dez. 2003.
- COSTA, Beatriz da Costa e PHILIP, Kavita. *Tactical Biopolitics: Art, Activism, and Technoscience*. Massachusetts: MIT Press, 2008.
- DUCHAMP, Marcel. *Engenheiro do tempo perdido. Entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *Writings: Electronic Mediations*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2004.
- GARCIA, David e LOVINK Geert. *The ABC of Tactical Media*. *Nettime*, 1997 Disponível em: <<http://project.waag.org/tmn/frabc.html>>. Acesso em: 16 de Mai. 2012.
- HAYLES, N. Katherine. *How We Became Posthuman*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- KAC, Eduardo. *Signs of Life: Bio Art and Beyond*. Massachusetts: MIT Press, 2007.
- KAC, Eduardo. *A imaginação dialógica na arte electrónica*. *Concinnitas*. Rio de Janeiro: n. 7, p.165-179, 2004.

- KÔJEVE, Alexandre. Breve Introdução à Leitura de Hegel: Dialéctica do Senhor e Escravo. Lisboa: Farândola, 1998.
- LUHMANN Luhman. A Improbabilidade da Comunicação. Lisboa: Ed.Vega, 2003.
- LYOTARD Jean-François. A Condição Humana. Tradução José Navarro. Lisboa: Gradiva, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. The Emancipated Spectator. London: Verso, 2009.
- ROBERT, Mitchel E. et al. Data made flesh. London: Routledge, 2004.
- _____. Bioart and the Vitality of the Media. California: University of California Press, 2010.
- ROTHKO, Mark. A Realidade do artista: Filosofias da arte. Lisboa: Cotovia, 2007.
- SILVA, Filipe Rocha. Porquê criar imagens visuais?. In: LEANDRO, SANDRA Seminários de Estudos de Arte: Estados da Forma I, CHAIA. Évora: Eu é que sei!, 2007.
- SONTAG, Susan. Olhando o sofrimento dos outros. Lisboa: Gótica, 2003.
- THACKER, Eugene. Biomedica: Electronic Mediations, Minnesota: Universidade Minnesota Press, 2004.
- VIRILIO, Paul. Art and Fear, London: Verso, 2003.
- WEGENSTEIN, Bernadette. Getting under the Skin: The Body and Media Theory. Massachusetts: MIT Press, 2006.
- ZARETSKY, Adam. Workhorse Zoo Art and Bioethics Quiz. The Aesthetics of Care. Oron Catts. 2004. Disponível em: <http://www.tca.uwa.edu.au/publication/THE_AESTHETICS_OF_CARE.pdf> Acessado em: 23. fev. 2012.
- ZYLINSKA, Joanna. Bioethics in the Age of New Media, Massachusetts: MIT Press, 2009.