

A ARTE DE CRIAR NOVAS ARTES**A BIOARTE COMO ARQUÉTIPO DA ASCENSÃO DAS INFOARTES¹**

José Luís Garcia

Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

A horrível vista agrada. Donde provém este invulgar bem-estar?

Moses Mendelssohn

Em 1997, na Royal Academy of Arts de Londres, os artistas britânicos Jake e Dinos Chapman, explorando os limites entre arte, ciência e consciência social, apresentaram, na exposição *Sensation*, esculturas de seres híbridos, sexualmente polimórficos. Pretendiam desvelar o trabalho de aniquilação e recombinação dos corpos e dos seus componentes pela tecnociência e incitar a um debate em torno dos dilemas da biotecnologia na sociedade contemporânea, das suas aspirações e possíveis implicações em termos da transformação de todo o ambiente natural e de redefinição dos conceitos de natureza e humano. Na sequência desse trabalho, apresentaram em 2003, na exposição *The rape of Creativity*, no Museu de Arte Moderna de Oxford, a obra *Insult to Injury*, que consistia na série de 80 gravuras dos *Desastres de la Guerra*, que Goya criou entre 1810 e 1815 e que os artistas haviam adquirido por 25 mil libras, onde pintaram cabeças de cães, macacos e palhaços no lugar dos rostos dos mutilados e dos massacrados da guerra da independência de Espanha contra os exércitos invasores de Napoleão.

A intervenção dos irmãos Chapman no património artístico do *maestro* espanhol foi acolhida com indignação por muitos críticos porque implicou a modificação das gravuras originais e não de meras cópias ou reproduções. O sociólogo brasileiro Laymert Garcia dos Santos (2004) comenta essa reacção hostil elucidando a diferença do sentido do trabalho dos Chapman relativamente à Mona Lisa «rectificada» de Duchamp, realizada numa reprodução do quadro de Da Vinci. Duchamp convidava o

¹ Agradeço o convite de Palmira Fontes da Costa e de Christopher Damien Aretta para participar na conferência «Ciência e Bioarte: Encruzilhadas e Desafios Éticos», na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, em 25 de Maio de 2005, pela oportunidade que me foi dada para pensar pela primeira vez o tema da bioarte. Neste texto, contei com o apoio, leitura e comentário de Joana Ramalho, desta forma deixando o meu reconhecimento.

espectador a efectuar uma operação mental de dessacralização da obra de arte, mas preservando o trabalho original do pintor italiano, uma vez que interferia apenas na imagem, no conceito da obra e não na obra concreta. Já os Chapman modificaram a obra de Goya na sua própria materialidade e abalaram a sua integridade, ao introduzirem nela elementos estranhos que vieram alterar definitivamente a sua composição e o seu valor (*idem*, p. 34).

No entanto, o trabalho dos britânicos pode não ser interpretado apenas como simples provocação, e ser compreendido como um manifesto sobre o estado da sociedade neste início de século. De acordo com Jake Chapman, as gravuras de Goya descrevem a contradição entre a influência artística do Iluminismo no pintor e a violência cometida contra os espanhóis em nome da razão. Ao intervirem nas gravuras, os artistas estariam apenas a exacerbar a contradição histórica entre violência e razão que nelas já estava plasmada. Para além disso, e independentemente do intuito dos artistas, no trabalho de *Insult to Injury*, como nas suas esculturas em *Sensation*, a operação de eliminação e recombinação de corpos é um tipo de interferência deveras análogo aos procedimentos da biotecnologia laboratorial. Garcia dos Santos aponta precisamente a aproximação do trabalho dos Chapman à bioarte: «Como se as gravuras de Goya fossem um genoma raro e precioso, cujas singularidades e virtualidades estimulam a tentação da reinvenção, isto é um novo *design*, capaz de promover uma nova actualização. Arte transgénica por excelência, não só nos resultados visíveis, mas principalmente nos *procedimentos operatórios*, o trabalho dos ingleses leva-nos a perguntar se a recombinação de uma obra-prima da arte não é uma demonstração do sentido da recombinação de espécies de plantas, de animais e até mesmo dos corpos humanos, entendidos pelos artistas como obras-primas da evolução, e que agora se tornam passíveis de recriação» (*idem*, p. 36, *italicos no original*).

A interpretação sugerida tem o mérito de nos instar a descobrir a emergência de novas formas culturais que correspondem à última geração de transformações tecnológicas e sociais. Estamos diante de representações simbólicas inseridas numa tendência profunda de inscrição da cultura na tecnociência contemporânea, não tomando apenas por referência a biotecnologia, mas também as tecnologias da computação e os novos *media*, esferas aliás amplamente convergentes em quase todos os domínios. Trata-se, pois, de uma atracção pelos mais relevantes sectores tecnocientíficos e económicos que irromperam após a crise da década de 1970, e que têm vindo a impulsionar uma transformação radical da sociedade, da cultura e do

próprio meio natural. As infra-estruturas tecnológicas que intervêm na complexa simbiose entre cultura e tecnociência baseiam-se no recurso às capacidades de processamento dos computadores e no uso da Internet para permitir quer a invenção de novas expressões visuais e espaciais, quer o processamento de dados biológicos, quer ainda a troca e disseminação de novas formas e dados a nível mundial. No domínio cultural, este movimento tem permitido a expansão do fenómeno da metacriação, conceito proposto por Moles para designar a «arte de criar novas artes» (1990, p. 258) e que aponta para a exploração de sensibilidades e combinatórias sensoriais ligadas ao *software*, à informação e bio-informação. Esta renovação da arte tem-se vindo a realizar por via das «artes computacionais», das «artes digitais», da «cyberarte», da «bioarte» ou da «arte transgénica», todas elas integrando o que podemos designar por «artes da informação» ou «infoartes».

O movimento das novas artes no campo da biotecnologia reclama a pretensão de levantar questões acerca dos procedimentos operatórios das tecnociências da vida e promover o debate em torno dos seus riscos, incertezas e consequências. A arte estaria, desta forma, a retomar uma vocação que sempre teve – a de explorar, reflectir e criticar os desenvolvimentos da época e da sociedade em que é criada. A arte poderia inserir-se assim no contexto alargado das correntes de pensamento sobre as relações entre ciência, tecnologia e sociedade, pondo em questão a ideia da absoluta neutralidade do empreendimento científico. Na sua forma específica, a arte participaria nos dilemas de biologia filosófica e nos debates em torno de como habitar sabiamente o nosso mundo e do futuro da condição humana.

Na verdade, mesmo se as práticas científicas têm uma coerência interna, não seguem uma racionalidade pura e abstracta, desenvolvendo-se no horizonte das acções humanas possíveis e devendo ser consideradas no âmbito dos projectos que lhes estão subjacentes. A epistemologia permanece vinculada à nossa existência no espaço e tempo onde continuamos a traçar a história e, por conseguinte, à nossa responsabilidade. Se nunca se puderam entender as práticas científicas desligadas do horizonte metafísico ou de interesses que, em última instância, nunca podem ser matéria de fundamentação racional, tal apresenta-se ainda mais despropositado com a estreita afinidade que se observa, desde as derradeiras décadas do século XX, entre a tecnociência, a esfera empresarial e o poder político. Ao ser permanentemente requerida para a esfera da economia e do poder, ao ser um motor de transformação do mundo, a tecnociência suscita sistemáticos conflitos de ordem ética e política nas próprias comunidades

científicas e nos outros sectores da sociedade. Muito em particular, na ala das ciências biológicas e das tecnociências da vida, tornou-se evidente que não se pode separar a investigação das suas condições e consequências.

Intrometer-se no debate das relações entre ciência, tecnologia e sociedade seria portanto um propósito notável e de vasto interesse, especialmente no âmbito concreto das biotecnologias, pois encontramos-nos numa época em que as suas realizações têm suscitado problemas e dúvidas de largo espectro, que contrariam a convicção estabelecida de regulação das suas implicações ou controlo dos riscos. Por um lado, deparamo-nos diante de um futuro incerto no que diz respeito ao complexo genético. Há muito que os cientistas reconhecem que os organismos são entidades dinâmicas, bem como a importância das interações e das condições especiais sob as quais as substâncias bioquímicas e as estruturas biológicas operam. Por outro lado, o gene está já a ser introduzido no mundo comercial. Isto é particularmente claro no domínio agro-industrial dos organismos geneticamente modificados, estando os direitos de propriedade no cerne de tudo o que a biotecnologia faz nessa área. Mais ainda, assistimos à abertura de caminhos conducentes a um futuro humano de desigualdade criada geneticamente, em que nos poderemos deparar com a perturbação radical das próprias bases da nossa existência através dos abusos na selecção de embriões humanos, e em que a eventual comercialização da faculdade de especificar a aparência e certas competências poderá dar origem a uma civilização de eugenismo de mercado.

O homo creator

No entanto, é legítimo fazer uma leitura da bioarte guiada por outros parâmetros, partindo da ideia de que o *ethos* artístico contemporâneo parece estar mais fundado em ser algo do que em propiciar a reflexão sobre algo.

O pintor francês Raoul Dufy terá afirmado uma vez que «a Natureza é uma hipótese». Esta asserção categórica ilustra de forma exemplar a ideia de que a antiga condição vicária, quanto à natureza, da aptidão humana de gerar obras e estilizar o real foi suplantada pela liberdade criadora do homem moderno, que passou a opor a construção à natureza. A ideia da superação da imitação da natureza pela potência produtiva humana – que surge interpretada em Arendt (1958) em termos de «fazer» e «fabricar» – é um tópico que permite uma abordagem fecunda às transformações do *ethos* artístico na sua relação com a natureza.

Num estudo relevante e robustamente argumentado, Hans Blumenberg (1999 [1957]), que refere a afirmação de Dufy acima citada, expõe um dos mais sedutores comentários aos efeitos do fim da ideia de *mimesis* para o reino artístico. O auto-retrato de Parmigianino, de 1523, feito a partir de uma imagem desfigurada de um espelho convexo, que desta forma não conservava nem sublimava o elemento natural no artístico, antes o quebrava e transformava, é apresentado como o marco da articulação da arte com a vontade de criação de um ser cada vez mais consciente do seu poder. Salienta que, durante quase dois mil anos, a interrogação sobre o que pode o homem fazer no mundo com o seu esforço e destreza obteve como resposta a afirmação de Aristóteles de que a «arte» é uma imitação da natureza. O termo «arte» é aqui usado em sentido amplo e próximo ao conceito de *tekhnê*, no qual os gregos englobavam não só o que hoje designamos por técnica como também todas as habilidades humanas relacionadas com a criação de obras, abrangendo o «artístico» e o «artificial». Aristóteles, na *Física*, escreveu que a *tekhnê*, ou a «arte», por um lado, executa o que a natureza não pode acabar e, por outro, imita-a. Esta dupla determinação – mostra-nos Blumenberg – tinha um vínculo próximo com o significado dobrado do conceito de natureza como princípio produtor (*natura naturans*) e forma produzida (*natura naturata*). É uma vez que o acto de se encarregar daquilo que a natureza deixou por acabar se ajusta à imagem da própria natureza, a imitação era o componente que prevalecia. A natureza e a arte eram concebidas como sendo idênticas na sua estrutura, de tal forma que Aristóteles podia dizer que «quem construisse uma casa faria somente o mesmo que a natureza se esta fizesse ‘germinar’ casas» (*idem*, p. 55-56). Neste sentido preciso, é possível reconhecer que, ao longo de cerca de dois milénios, *ars imitatur naturam*.

Foi para enfrentar a força avassaladora do axioma da «imitação da natureza» que se ressaltaram as possibilidades humanas, o construtivo, a obra, o trabalho. Acrescentar ao sujeito o atributo de criador envolveu confrontar e transpor as grilhetas da *mimesis*, infundindo um novo princípio do olhar sobre o mundo. Entre os múltiplos passos pelos quais a idade moderna e a cultura foram ganhando forma, Blumenberg alude como a filosofia, com Descartes, se transformou num tratado sistemático do possível, permitindo que a realidade do ser fosse entendida a partir da possibilidade do ser. «Aí estriba a nova significação de *hipótese*, que satisfaz a vontade cognitiva com uma *possível* conexão de ser que se pode construir, fazendo com que, perante esta, a questão do nexu *fáctico* se torne pouco relevante» (*idem*, p. 88, itálicos no original). E como o

que remanesce de ontológico no «melhor dos mundos possíveis» de Leibniz, «não é o ‘melhor mundo’, mas a infinidade de mundos possíveis, que se torna atractiva para a consciência precisamente quando o mundo real deixou já de representar de forma credível a melhor escolha», só com a redução da natureza ao seu puro valor material e energético se torna possível um espaço de construção e de síntese (*idem*, p. 89). A natureza, tal como a ciência experimental a passou a conceber, já nada tem em comum com o conceito antigo de natureza, que servia de base à ideia de *mimesis*, tendo-se tornado um mero substracto, cuja constituição prévia é sobretudo um estorvo e não um estímulo para a realização de fins produtivos. Com complexas transformações nas três centúrias anteriores, nos séculos XIX e XX, a natureza perdeu o seu carácter vinculante, foi rebaixada à condição de objecto, volvendo-se numa espécie de «contra-instância da vontade técnica e artística» (*idem*, p. 63). «A este respeito – acrescenta Blumenberg para o século XX – foi notória a penosa experiência de que nem o material natural nem o equipamento físico do homem estão à altura das exigências colocadas pela obra técnica» (*idem*).

A passagem da antiga teoria da arte como imitação para o período da autocomprovação e testemunho do genuíno poder humano de criar converteu a arte numa autêntica necessidade transcendental: através da acção de refazer completamente o mundo por sua conta, sustenta Blumenberg, o ser humano tenta provar a verdade da imagem que tem de si mesmo como criador, confirmando a intuição de Nietzsche quando declarou que a arte se tinha tornado, para o homem moderno, na «actividade propriamente metafísica desta vida». Isto mesmo – para recorrer a uma observação de Camus – nos revelou magnificamente Van Gogh: «Posso muito bem, tanto na vida como na pintura, passar sem Deus. Mas não posso, quando sofro, passar sem algo de maior do que eu e que é a minha vida, o poder de criar» (2003 [1951], p. 308). Por via da renúncia à antiga manifestação de objectos significantes sobre o pano de fundo da natureza, o valor transcendental desloca-se da obra de arte e liga-se a faculdades intrínsecas aos criadores. Só esta reconversão da arte é susceptível de explorar o campo dos possíveis, transformando-se num empreendimento de exaltação do novo e do abandono ou mesmo do aniquilamento das modalidades de visão, sensibilidade, pensamento e imaginação antigas. A nova compreensão do facto criativo implica a fuga aos impedimentos da «imitação da natureza», mas a superação da natureza pela acentuação violenta do construtivo – adverte Blumenberg – pode desembocar numa premodelação da natureza. Resumindo: «A natureza converteu-se num compêndio dos

produtos possíveis da técnica» (Blumenberg (1999 [1957]), p. 92). A descoberta da infinitude do possível perante a finitude do fáctico concede a oportunidade de atribuir um carácter absoluto ao fazer artístico: «a obra de arte já não quer unicamente *significar* algo, mas sim *ser* algo» (*idem*, p. 93, itálicos no original).

As palavras de Blumenberg permanecem francamente atraentes para uma possível interpretação dos trabalhos que actualmente estão a ser realizados no âmbito da bioarte. Retomando o exemplo do trabalho dos Chapman e o argumento que o acerca da arte transgénica, convém destacar que, embora utilize métodos afins aos da biotecnologia, não intervém nos organismos vivos. O cruzamento entre a biotecnologia e a arte é concebido de forma sobretudo exploratória, abalando fronteiras entre diversos domínios do saber e da sensibilidade, provocando a discussão sobre os dilemas da ciência e da sociedade contemporâneas mesmo que a expensas de uma estética que vários consideram desorientada. No entanto, esta é apenas uma das modalidades de expressão artística a que o encontro entre biotecnologia e arte tem vindo a dar origem. O segundo, mais relevante para a nossa reflexão, usa a biotecnologia como meio de criação artística, interferindo e modelando as possibilidades de vida biológica, qualquer que seja a sua complexidade, perscrutando subjectividades não-humanas, procurando criar novas formas de presença e de sensibilidade artificial.

Nesse segundo caso, não se verifica apenas uma aproximação entre os processos científicos e tecnológicos e a arte, existindo uma verdadeira penetração mútua entre ciência e arte. É verdade que a intenção artística deste segundo tipo de bioarte pode ainda ser relacionada com o género de trabalho dos Chapman, no sentido em que pretende aproximar os reservados procedimentos laboratoriais de um público mais amplo, e em que dá visibilidade às expectativas e aos espectros que a biotecnologia põe em movimento. Contudo, aqui é o património genético dos seres vivos que se torna alvo de transformação e não o património artístico de um génio da pintura.

O trabalho do brasileiro Eduardo Kac pode ser incluído neste segundo tipo, uma vez que utiliza o material biológico no processo de criação artística. A junção entre homem e máquina pode originar uma terceira espécie e é partir deste pressuposto que Kac inicia uma bioarte preliminar à sua «arte transgénica» (termo cunhado pelo próprio), realizando processos de «invenção do corpo», criando novos corpos e, com eles, novas formas de presença, externas ao nosso universo ordinário e que pretendem dar-nos a conhecer novas experiências. Em 1997, cria «A-Positivo», uma obra interactiva em que a doação de sangue humano a um robô provocava neste actividade eléctrica,

incorporando assim o vivo numa entidade mecânica, e «Time Capsule», que consistia na implantação de um *chip* com memória no próprio artista que simultaneamente observava uma outra fonte de memória – fotografias dos seus antepassados mortos no Holocausto.

A partir de 1998, Kac faz uma verdadeira «arte transgénica», transferindo genes de uma espécie para outra, criando seres únicos, híbridos. Em 2000, criou a «obra» «GFP Bunny», uma coelha com Green Fluorescent Protein que, quando colocada sob uma luz azul, emitia uma luz verde fluorescente. A arte transgénica de Kac concebe o papel do artista já não mais como o criador de objectos, mas como o criador de sujeitos (2005, p. 79). Na «arte transgénica», convergem elementos que estavam já presentes nos trabalhos anteriores de Kac: «a criação de um novo corpo, o engajamento com subjectividades não-humanas, a progressiva dissolução das dicotomias entre biológico e tecnológico» (*idem*, p. 80). Ao criar animais transgénicos e tentando depois a sua integração doméstica e social, numa «ética performativa», nos termos do próprio, reclama como propósito evidenciar os efeitos e as implicações culturais da biotecnologia, cujos avanços colocam ao nosso alcance a possibilidade de transformar e manipular a vida. Apesar da sua intenção expressa ser suscitar o debate em torno do impacto e riscos da biotecnologia, tal não parece estar a acontecer. Pelo contrário, a sua arte apenas parece levar ao crescimento da aceitação acrítica destes procedimentos científicos.

Na University Western Australia, foi criada a SymbioticA, um laboratório de investigação biológica dedicado à exploração artística do conhecimento científico em geral, e das biotecnologias em particular. Também este projecto pretende gerar o debate em torno dos procedimentos científicos, da sua ética e filosofia, sondar possibilidades e criticar futuros científicos e biológicos. No seu seio, foi desenvolvido o projecto «Fish & Chips» que consistia na integração em *chips* de silicone de neurónios de peixe, cuja actividade eléctrica colocava em funcionamento um braço robótico que produzia «arte» visual e sonora. Assim, ousava-se o alcance da noção cibernética da formação de uma interface entre neurónios e máquinas e a exploração criativa dos processos da evolução da biotecnologia. Uma das finalidades deste e de outros projectos era estudar as nossas capacidades e motivações na interacção com uma nova classe de seres que poderá estar a emergir.

É também a este leque de intenções que a portuguesa Marta de Menezes associa o seu trabalho. Marta de Menezes faz do ADN e dos procedimentos científicos um uso

que implica o redesenho do metabolismo de seres vivos, como na sua obra *Nature?*. Neste trabalho, a artista alterou o desenvolvimento espontâneo das borboletas ainda no casulo de forma a criar padrões inexistentes na natureza. Se, por um lado, os seus propósitos são especificamente artísticos, por outro, Marta de Menezes pretende incitar a reflexão entre o natural e o manipulado, que apelida de «novo natural», e daí o ponto de interrogação associado ao título atribuído à obra. Pretende explorar as possibilidades e restrições do sistema biológico, e levar aos laboratórios científicos novas questões e novas experiências. Num outro trabalho, *nuleArt*, pintou células humanas vivas e em *Tree of Knowledge*, utilizou neurónios vivos, gânglios de embriões de rato, para construir uma escultura viva, trabalho que implicou o «sacrifício» de animais, legitimado pela aprovação do comité de ética do laboratório, cujas normas (convém lembrar) foram criadas com o intuito de fazer progredir a ciência e melhorar o bem-estar humano.

Neste tipo de interferência artística sobre os fenómenos da vida, já não estamos diante de um comportamento analógico ou heurístico, mas sim no interior da engenharia genética dos seres vivos, num processo de esteticização da engenharia genética.

Carisma e bioarte

Como escrevi antes, a reflexão de Blumenberg mantém-se muito estimulante relativamente à transição para o novo *ethos* artístico que não é compreendida como um cometimento niilista mas também de indagação de outros ensejos estéticos e ponderações da nossa sensibilidade. Na fase de tempo focalizada pelo pensador alemão, as noções através das quais percebemos e elucidamos os fenómenos relacionados com a beleza e com os objectos que designamos como artísticos foram objecto de uma profunda mudança. A convulsão construtivista constituiu a obra de arte como produto de uma subjectividade especial; a beleza, antes uma qualidade da ordem do ser, unida à verdade e ao bem, que se conservava genuína e distanciada da vida aparente e mutável dos objectos e apenas era acessível pela *nöesis*, foi considerada uma particularidade sensível e perceptível essencialmente pelas faculdades sensoriais; e a imaginação uma faculdade humana convocada para a produção e apreciação da arte.

Tal como em outros aspectos da cultura secular, é legítimo reconhecer que na arte moderna se articula uma espécie de modulação metafórica da teologia tradicional surgida com a experiência humana a seguir ao eclipse de Deus. Tendo a esfera do sagrado e a arte mantido desde sempre uma aproximação muito estreita, por vezes até

simbiótica, a estética no contexto da modernidade constitui um dos terrenos privilegiados para a formação de um duplo das religiões historicamente existentes. Este é notoriamente o caso da bioarte: não se encontra esta – levando-nos a reconhecer como idênticos os aproveitamentos artístico e tecnológico da engenharia genética, *a priori* não coincidentes – diante de uma infinidade de possibilidades entre as quais pode eleger? Embora dizendo respeito a diferentes âmbitos da experiência humana, o religioso e o estético, e sem que envolva uma evolução unidireccional da sociedade ou uma melancolia de uma situação exemplarmente religiosa, é reconhecível o fundo carismático do *ethos* artístico. Glosando o que dizia Benjamin (1992 [1936], p. 103) sobre a dificuldade em determinar a fonte do fascínio da imagem técnica – se o seu valor artístico, se a possibilidade de um aproveitamento científico – não se acha a bioarte num plano reservado a Deus antes da criação do mundo? Sem dúvida, as biotecnologias mostram-nos todos os dias que, para uma vontade construtivista, é insignificante se a natureza é emulada ou se para ela é inventado um novo desenlace. Através das realizações biotecnológicas, os possíveis, antigamente apenas divisados enquanto tais, começam a integrar a ordem da existência.

No fundo, a bioarte não quer verdadeiramente significar algo, mas ser algo, não quer significar uma experiência, antes ser uma experiência, exprimindo a acção de um fazer e de uma ocorrência que se oferece apenas nessa qualidade, sem alusão a algo que a supere. Intervém aqui um acontecimento fundamental: a emancipação da estética dos entraves lógico-metafísicos – o fim da imitação da natureza e o eclipse de Deus – representa também o declínio das instâncias que poderiam imputar o génio, a aura, o carisma. As regras e os critérios de produção e de julgamento da obra artística passam a estar em permanente estado de reconstituição. Antes, o dom era uma mensagem em directo do reino divino. Depois, o reino da radical insularidade humana – que inclui uma grande dose de ilusão – foi-se tornando no mundo do apagamento da distinção e do sentimento de valor. A constante abertura à novidade implica que tudo é construído e que todas as distinções são no fundo fruto da fabricação social (com frequência, a partir da ideia segundo a qual os actores sociais são conduzidos por uma vontade estratégica de poder que se estende a todas as dimensões da vida social, e que consiste na tese sociológica «irremediavelmente defeituosa» de Bourdieu, como escreve Alexander [2000, p. 24]). O valor estético do belo banalizou-se, tornou-se na propriedade trivial por excelência, saiu dos museus, desprendeceu-se para uma imensidão de objectos, artefactos, grafismos e estratégias do mundo contemporâneo. A excepcionalidade

deixou de estar ligada a uma genialidade a que nos curvamos, converteu-se num produto fabricado por grupos profissionalizados, como os profissionais da arte ou os *designers*. Mas serão as coisas válidas (ou preciosas e magníficas) segundo simplesmente o que dita o juízo de cada um?

As experiências da bioarte poderão constituir uma nova «matriz de descobertas das artes», uma expressão de Moles (1990, p. 259) apropriada para entender entre as combinações que se lhe abriram as que foram exploradas pela biotecnologia e as que, ignoradas até aqui, propõem ao espírito domínios a explorar. Numa época de maquinização e cientificização da experiência, em que todos os campos sofrem a penetração da tecnologia, os processos maquínicos estruturam todas as componentes da sociedade e são introduzidos no nosso próprio pensamento. Estamos diante de «máquinas de criar» que implicam uma «reestruturação do nosso mundo intelectual» (*idem*, p. 251). A arte assume então um novo carácter, tornando-se, na relação entre homem e máquina, uma prática. Há uma subversão da ideia do artista, que vê a sua função alterada de criador em programador das «máquinas de criar», e da obra de arte, que se converte numa produção maquínica, não nascendo já de um espírito criador (*idem*, p. 252). A obra de arte deixa de ter o objectivo de ser eterna, inesgotável e inalterável (a arte transgénica perdura apenas enquanto sobrevive o seu «suporte» biológico e perecível) e a própria noção de obra-prima parece ter desaparecido.

Nesse processo de dessacralização, abre-se caminho para uma arte de consumo e para a alienação cultural. Os signos artísticos tradicionais tornaram-se banais para a sociedade de consumo cultural, que aprende o seu significado em manuais e guias culturais que seguem uma «tábua de valores» padronizada (*idem*, p. 256). Perante o movimento de democratização da arte e de vulgarização da obra de arte, os artistas percebem o desgaste do sentido das obras tradicionais e a exigência de uma renovação constante dos produtos maquínicos que elas são hoje. O consumo imoderado por parte dos receptores artísticos e a trivialização da obra de arte leva ao sucessivo esgotamento de valores estéticos, como o Único ou o Belo, e de valores morais, como o Bom. Mas se os consumidores culturais se encontram absortos nesta sociedade global, também os artistas são cúmplices dessa sociedade que faz com que o produto do seu trabalho se esgote e com que os valores estéticos entrem em declínio. Contudo, se não querem renunciar à sua função social, têm que, neste processo de depauperamento das artes, as renovar, procurando outras artes novas. «A função criadora desvia-se da ideia de ‘fazer novas obras’ para a de ‘criar novas artes’» (*idem*, p. 257).

As novas artes exploram novos campos de possíveis e, para tal, servem-se de novos métodos e matérias. Os que trabalham em bioarte aproveitam uma linguagem estranha à arte, os procedimentos laboratoriais que a biotecnologia coloca ao seu alcance, para realizar obras em domínios até agora nunca abordados, criando novas linguagens e novas artes e, com elas, procedimentos que manipulam uma entidade até agora praticamente inexplorada para fins artísticos, a própria vida biológica.

É verdade que há milhares de anos que o homem ensaia a manipulação artificial da natureza, através de gestos demiúrgicos que se imiscuem de forma intencional na vida e na morte de outros seres vivos. Como também é verdade que a arte sempre abordou o tema da vida, da transformação, do híbrido e do não-natural, sacudindo a tradição e ultrapassando fronteiras, através de processos de reconfiguração. Mas hoje, em nome de uma nova linguagem artística, penetram-se âmbitos que vão ao ponto de proceder à manipulação das formas de vida através de vários tipos de intromissão no ADN. No processo de convocação da tecnociência para o domínio estético por parte da bioarte, temos que nos interrogar sobre quais os valores que presidem à utilização de procedimentos científicos – para mais, de tão vastas consequências – para fins artísticos. Sabemos que é sempre a partir desta consideração que encontra fundamento toda a avaliação verdadeiramente reflexiva.

Vejamos dois exemplos da necessidade de um juízo que tome atenção a um trabalho que pode resvalar rapidamente para uma certa ausência de moderação, ainda por cima acirrada pelas dinâmicas empresariais inseridas no sector cultural.

Porque se olha cada novo feito da ciência, e em particular as biotecnologias, como uma oportunidade para avançar as possibilidades técnicas de controlo da natureza, sob a justificação da nobre promessa da resolução dos problemas de escassez, de produtividade ou de saúde, raramente se procura discernir se há outra forma de nos relacionarmos tecnicamente com o meio natural do que aquela que nos tem estado a reger. Guiados pelo desígnio de criação ilimitada de riqueza e aumento do poder, temos vindo a investir numa panóplia imensa de tecnologias com implicações cada vez maiores e incertas. Apesar de termos a alternativa de seguir um rumo de menor ambição material e com um envolvimento técnico de pequenos impactos, tudo se passa como se não houvesse realmente outro destino. Estamos enredados numa versão extrema e enganosa da concepção da total disponibilidade do meio natural para qualquer transformação que o homem pretenda, absorvidos na fabricação de naturezas novas a

partir de naturezas dadas, e isso mediante um processo quimérico e infinito de reconstrução.

Porque se olha para a vida segundo o mesmo princípio reducionista da biotecnologia, esquecemo-nos frequentemente que a vida é mais complexa do que a simples preservação dos meios por intermédio dos quais se realiza. Os mais recentes e sofisticados conhecimentos científicos do fenómeno da vida são claros no esclarecimento de que as formas da sua sobrevivência são muito mais do que simples meios, são propriedades da vida. Certas características presentes no estágio do metabolismo elementar não são realidades meramente dadas com a vida, tornando-se numa tarefa a cumprir continuamente. No cerne do ser vivo age um cuidado pela sua própria existência, através de uma permuta constante com o ambiente, que constitui a razão de ser dos processos metabólicos. E, num plano moral, temos muito a aprender com uma consciência aguda da transitoriedade, contingência, fragilidade e interacção de todos os fenómenos da vida, desde a vida que simplesmente se move e sente até à que se percebe e é consciente. A esta luz, considerar o vivente no plano do que é venerável é uma atitude completamente racional.

As propostas da bioarte inserem-se na sociedade de informação e bioinformação que está a ser impulsionada, e que nos impele a repensar e reconstruir as expressões artísticas, as representações simbólicas, as formas culturais. À luz das experiências da bioarte, no novo mundo que a tecnociência está a abrir, a grande dúvida que surge é se a tecnociência não se está a tornar na verdadeira arte da sociedade da informação?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDER, JEFFREY (2000), *La réduction. Critique de Bourdieu*, Paris, Les Éditions du CERF

ARENDT, HANNAH (1958), *The Human Condition*, Chicago, The University of Chicago

BENJAMIN, WALTER (1992 [1936-39]) «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica» in *Sobre Arte, Técnica e Política*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, pp. 71-113.

BLUMENBERG, HANS (1999 [1957]), «'Nachahmung der Natur'. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen» in *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Estugarda, Reclam, pp. 55-103.

CAMUS, ALBERT (2003 [1951]), *O Homem Revoltado*, Lisboa, Livros do Brasil

KAC, EDUARDO (2005), «Do poema holográfico à arte transgénica», entrevista conduzida por João Urbano e Marta de Menezes, *Revista NADA*, n.º 6, pp. 66-83

MENEZES, MARTA DE (2003), «The Artificial Natural : Manipulating Butterfly Wing Patterns for Artistic Purposes», *Leonardo*, vol. 36, n.º 1, pp 29-32

MOLES, ABRAHAM (1990), *Arte e Computador*, Porto, Afrontamento

REICHLER, INGEBORG (2003 [2001]), «Where Art and Science Meet. Genetic Engineering in Contemporary Art», *BildWissen Technik*, n.º 2 (www.kunsttexte.de)

SANTOS, LAYMERT GARCIA DOS (2004), «As fronteiras do conhecimento nas ciências contemporâneas», *Revista NADA*, vol. 1, n.º 3, Setembro 2004, pp. 32-37

www.symbiotica.uwa.edu.au