
quando a arte usa a faca

Implicações das ciências nas práticas artísticas e o consequente reflexo museológico

Elisabete Vahia

Introdução

Jill está à entrada do edifício. A seu lado pode ler-se “Human Museum”. Lá dentro, num ambiente de madeiras e vitrinas, a par dos avançados dispositivos de projecção virtual e de visualização do interior do corpo do visitante, estão ainda os célebres modelos anatómicos, os corpos dissecados mostrando os músculos e os ossos ordenados num esqueleto. Jill compara-se, verifica a similaridade das suas mãos com a deles, o bater do coração no sítio certo, os movimentos reconhecíveis numa sequência cronofotográfica animada de Muybridge e a emoção que sente ao ver um excerto de um qualquer filme dos primórdios do cinema onde um homem e uma mulher se beijam. Jill chora.

Jill é uma personagem de uma visão futurista do autor e realizador Enki Bilal em *Immortel*, o seu último filme. Esta personagem atravessa um processo de transformação gradual em ser humano e a visita que empreende ao museu, e a forma como este está construído, numa aparência hiper-século XIX, é revelador de algumas das questões que se estão a tornar agora no centro do debate artístico e científico dos últimos anos.

A transdisciplinaridade actual reflecte um estado emergente e complexo que resiste a ser explicado apenas pela soma das suas partes, implicando uma nova atitude e uma perspectiva aberta, polifónica e

dinâmica. Novas cartografias se esboçam como resultado do trabalho destas equipas de investigação heterogéneas constituídas por artistas, científicos, técnicos, que através da interacção de processos e disciplinas ampliam e levam mais além das suas fronteiras o conceito e o contexto convencional da arte e das ciências.

Há cada vez mais a noção de que é necessário um desenvolvimento urgente de novos modelos que sejam capazes de dar conta da mudança que estamos a viver em relação à evolução de uma convivência entre humanos e transgénicos. Uma necessidade de interrogar as diferenças e as noções tradicionais do que se entende por “natural” e “humano”, e considerar o papel desempenhado por este último nesta co-evolução de seres. *Immortel* dramatiza esta possível situação futura de convívio, uma prospecção do que acontece já nalguns trabalhos artísticos onde há uma coexistência simbólica e tangível de humanos e transgénicos. Afinal, pela experiência de Jill, o que nos une é mais uma questão de partilha de sentimentos e um reconhecermo-nos numa história comum, do que propriamente uma similaridade física exacta.

São estas questões ligadas à ciência, aos avanços tecnológicos, à sua relação com a arte e o conseqüente reflexo museológico, que vão ser tratadas neste trabalho.

Arte e Ciência

Práticas artísticas, práticas científicas

Uma visão que tem a arte e a ciência como produtos estanques ignora não só as semelhanças que estas formas partilham como práticas que são, mas também o facto de ambas serem regimes de conhecimento imersos e ao mesmo tempo constitutivos da cultura a que pertencem e não caracterizados por critérios universais opostos. A arte e a ciência, e todos os conceitos que as rodeiam, são culturalmente e historicamente demarcadas. Nenhuma delas tem o domínio completo da “realidade”,

nem nenhuma está confortavelmente alienada dos acontecimentos históricos do seu tempo.

Bruno Latour afirma que neste tipo de regimes de conhecimento (arte, ciência, religião) é o complicado processo de mediação (as telas, as tintas, os assistentes, os patronos, etc., para a arte; os mapas, os instrumentos de cálculo, os gráficos, etc., para a ciência) que é o próprio portador de significado e não o referente final. É através desta cadeia de mediadores que se constituem as circunstâncias em que o trabalho artístico e científico é produzido.

É necessário então desnaturalizar as categorias “arte” e “ciência” e situá-las historicamente, o que permite propor um entendimento do artista e do cientista como produtores e a arte e a ciência como fontes de conhecimento que não são redutíveis ao conhecimento científico puro deslocado e acima do social, nem ao conhecimento artístico genial e visionário. Ambos os domínios são produtores de cultura, trabalhando para isso com o pensamento e a matéria e situando-se num tempo específico.

Da mesma forma que Morris Weitz, no seu artigo “The Role of Theory in Aesthetics” publicado em 1956, propõe perguntar não “o que é a arte?”, mas sim “que género de conceito é a ‘arte’?”¹, também se pode estender esse pressuposto à relação entre arte e ciência e afastarmo-nos de um debater de características ontológicas em favor de um debruçar sobre a forma como certas ideias ou objectos se tornam visíveis, se destacam no panorama cultural e de que maneira essas visibilidades são depois classificadas como “arte” ou “ciência”, partilhando essas categorizações aspectos comuns nas práticas que as produzem. No fundo, não são mais do que representações construídas, com objectivos diferentes, pelas pessoas de uma dada época.

Esta é também a proposta de partida para o trabalho de Caroline Jones e Peter Galison em *Picturing Science, Producing Art*, ou seja, deixar de atentar apenas aos produtos finais da arte e da ciência, e fixar-se mais nos variados aspectos resultantes de ambos os domínios e na forma

¹ “The problem with which we must begin is not “What is art?” but “What sort of concept is ‘art’?””, Morris Weitz (1956), p.30.

como as práticas e as instituições os situam na cultura, nomeadamente a forma como a arte e a ciência são institucionalizadas como domínios separados.

Esta relação de opostos é, como se sabe, historicamente determinada e há uns séculos atrás não havia grandes diferenças entre práticas artísticas e práticas científicas. Os gregos nem faziam distinções, era tudo *techné*, e do ponto de vista instrumental o divórcio entre arte e técnica nunca foi total. Aliás, há quem aponte as vantagens de uma visão da humanidade a partir da ideia de “tecnologia”. Este é o caso de Beatriz Preciado:

“La “historia de la humanidad” saldría beneficiada al rebautizarse como “historia de las tecnologías” (...) Esta “historia de las tecnologías” muestra que “la Naturaleza Humana” no es sino un efecto de negociación permanente de las fronteras entre humano y animal, cuerpo y maquina”²

Isto não quer dizer que se entenda de uma maneira passiva os processos históricos, numa sucessão continuada de aperfeiçoamentos, antes pelo contrário, pois a técnica é tudo menos neutra, e como nota José Luís Brea, “é a técnica que faz a época”. O que se pretende é então um olhar que encare as coisas como uma tecnologia, ou seja, atentar mais à agencialidade e ao papel mediador do que à aura ou fascínio material ou simbólico.

No entanto, parece que com essa evolução divergente que afectou a arte e a ciência, estas se constituíram irremediavelmente em categorias separadas e impossíveis de se unirem outra vez. De um período de cumplicidade, verificado no Renascimento e que assentava numa tentativa de conhecimento do universo natural e humano apenas através das capacidades humanas e sem explicações divinas, as duas áreas começam depois a divergir. Não só porque o método científico se consolida, mas também porque a própria arte começa a reclamar para si uma autonomia maior, em primeiro lugar proclamando um afastamento da noção de “artefacto”, justificada pela sua capacidade de produzir

² Beatriz Preciado (2001), p. 20.

sensações, reacções, que não podem ser analisadas de uma forma racionalizada. Esta determinação estética constitui a arte como um campo próprio, vinculado à sensibilidade e à reflexão livre, e que através das suas características específicas se separava assim indubitavelmente da esfera do conhecimento científico e da esfera da praxis, tendo como seu máximo expoente o Romantismo.

Foi no século XIX que esta dicotomia tomou uma forma mais definida e se constituiu numa espécie de “economia do binário”³, onde categorias opostas se combinavam para enformar um quadro que estabelecia uma produção binária do conhecimento e uma bifurcação de práticas: subjectividade/objectividade, intuitivo/dedutivo, visual/lógico, acaso/sistemático, autónomo/colaborativo... e por aí adiante. Tradicionalmente então, a arte e a ciência são vistas como constituindo esferas da cultura separadas, quer a nível de motivações ou objectivos, quer em termos de práticas. A arte ocupa o domínio do criativo, da imaginação e da emoção, explorando o mundo subjectivo e tendo em conta as reacções do público perante os seus produtos. Enquanto que a ciência procura nos seus procedimentos a supressão destes factores, atribuindo-se-lhe a capacidade de esclarecer racionalmente um mundo dotado de objectividade, independente de desejos, sentimentos ou opiniões. Assente então na realidade e na lógica, possui um método baseado na observação, na pergunta, na hipótese, na explicação, na manipulação. A arte inventa, a ciência descobre.

Para Peter Weibel, director do ZKM - Centre for Art and Media (Karlsruhe), a ciência e a arte só se poderão comparar se aceitarmos que ambas são métodos, que têm uma perspectiva metodológica apesar de esta poder ser considerada diferente. Afirma que a ciência é influenciada não tanto pelos produtos da arte, mas mais pelo seu ponto de vista metodológico, pois cada vez que a ciência se torna mais dogmática e autoritária, a reacção é dirigir-se para a pluralidade de métodos que constitui o campo artístico. Os científicos Paul Feyerabend, Ilya Prigogine, Jorge Wagensberg e outros, são críticos do excessivo

³ Caroline A. Jones e Peter Galison (1998), p.2.

racionalismo científico e compartilhem esta aproximação entre ciência e arte, reconhecendo a ambas uma capacidade generativa, na medida em que se caracterizam pela elaboração de mundos ou imagens de mundos. Wagensberg descreve a arte como *“una forma de conocimiento en la que el creador tiene muy poco interés por distanciarse de lo creado”*⁴.

Arte e novas tecnologias

A arte sempre se inspirou nas tecnologias do seu tempo, desde as primeiras vanguardas até à net-art, os conhecimentos e os instrumentos têm sido alvo de uma reflexão crítica. No entanto, a intersecção da arte, da ciência e da tecnologia está nos últimos anos a revelar-se um campo extremamente fértil e criativo. O desenvolvimento tecnocientífico, as tecnologias das telecomunicações e da informática, e especialmente das chamadas *life-sciences* – “o paradigma bioinformático” – está a exercer uma influência significativa nos meios artísticos e na cultura em geral, levando cada vez mais artistas a recorrer a procedimentos científicos ligados às biotecnologias, com ou sem o intuito de desenvolver uma potencial “arte biotec”. O impacto social da arte sai engrandecido e os processos e as formas de distribuição pública dos seus produtos afectados, levando a uma alteração profunda da própria economia das práticas artísticas. Estas, além de ampliarem a relação entre diversas disciplinas, promovem ainda uma reacção contra a teoria estética centrada no objecto de arte, em benefício da reflexão em torno do processo, do sistema ou contexto, contribuindo assim para a redefinição dos papéis de autor e receptor da obra. O comércio e a mediação do objecto dá agora lugar a uma distribuição baseada mais no acesso e na difusão multiplicada do conhecimento, inserindo o artista e o seu trabalho num cenário que vai mais além da mera produção material. O artista assume agora as

⁴ Jorge Wagensberg citado em Giannetti (2002), p. 20.

funções de investigador, capaz de produzir verdadeiramente conhecimento inovador e de reflectir na implicação social deste, aproximando-se do valor tradicionalmente atribuído ao mundo das ciências. Cabe assim ao artista um papel estratégico no desenvolvimento das sociedades contemporâneas, onde a importância da produção e da gestão do conhecimento é crucial.

Dentro deste panorama estão os vários ramos da biologia contemporânea: o transgénico, a cultura de tecidos, a hibridação animal e vegetal, a síntese de sequências de ADN artificiais, a neurofisiologia, as tecnologias de visualização molecular... As biotecnologias têm na sociedade científica e técnica um lugar e uma visibilidade inédita, fazendo a actualidade e suscitando controvérsias no que respeita a questões como a clonagem terapêutica e reprodutiva ou os organismos geneticamente modificados. As suas perspectivas de aplicação não deixam de aumentar e a invasão da indústria é crescente.

A biotecnologia é usada não só como um tema, mas principalmente como um instrumento, levando os artistas a deixar de lado os processos da representação e da metáfora voltando-se agora para o agir sobre o próprio elemento vivo. Depois do conceptual, da desmaterialização e do processual na arte, há agora também um afastamento da representação em direcção a um regresso a uma materialidade. Entre o fascínio e a inquietação, esta materialização de futuros contestáveis conduz as biotecnologias a um confronto com o seu próprio desvio, com o seu afastamento em relação ao uso que lhe foi atribuído. É uma arte que ultrapassa o símbolo para se deter na realidade concreta das possíveis derivas e perspectivas futuras anunciadas pelas biotecnologias. É um cristalizar dos receios e das esperanças, e um estimular dos fantasmas da monstruosidade diante deste novo culto do possível.

Ao reflectirem sobre o biodeterminismo, o estatuto dos organismos transgénicos, a hibridação e o mercantilismo científico, este tipo de práticas artísticas evidencia não só o nosso desejo de jogar com as possibilidades da manipulação genética, como também permitem aos artistas pôr em evidência a clivagem entre os discursos oficiais

apologéticos da tecnociência e a paranóia generalizada derivada dos receios e das inquietações que estes avanços tecnológicos provocam. Estas práticas muitas vezes perturbantes são capazes de aflorar as contradições do que se costuma anunciar como revolução biotecnológica, transformando o discurso utilitarista que nos promete um futuro radioso e deixando-nos a duvidar da autonomia das ciências da vida e a entrever a potencial ligação destas a uma lógica de mercado. Não condenando o transgénico em si, o artista brasileiro Eduardo Kac consegue uma poderosa análise das possibilidades e consequências das biotecnologias através do seu projecto *GFP Bunny*. Este inclui a criação de um coelho verde fluorescente⁵ por um laboratório francês, a sua integração social, como animal doméstico, no seio da família do artista, e o diálogo público gerado pelo projecto. Apesar destes propósitos nunca se terem chegado a concretizar na sua totalidade, pois Alba, o nome que foi dado à coelha, foi impedida de sair do laboratório pelo então director do instituto francês onde foi criada, não deixou, no entanto, e talvez com mais impacto e mediatismo, de levantar as questões iniciais que Kac pretendia ver tratadas. Para mostrar que estas tecnologias que vêm agora o seu crescimento têm de facto uma influência muito mais abrangente do que as meras aplicações utilitaristas que lhes são atribuídas, Kac lançou, no seguimento da sua luta pela “custódia” de Alba, uma série de cartazes onde figura ele próprio com a coelha e uma das seguintes palavras: Art, Médias, Science, Éthique, Religion, Nature, Famille.

Esta tentativa de normalizar o “anormal”, de socializar e conviver com um ser transgénico, mostra a possível inauguração de uma etapa em que humanos, transgénicos, clones, coexistirão lado a lado nas suas vivências quotidianas.

É isso também que é de alguma forma exposto na visão futurista de Enki Bilal patente no seu mencionado *Immortel* e é isso a que Yves Michaud

⁵ Utilização de uma proteína verde fluorescente que é usada como marcador biológico em investigação genética, e que ao expandir-se pelo corpo todo funciona como marcador social.

se refere quando afirma que “os riscos das biotecnologias surgem não somente antes mas depois delas”⁶.

“no meu trabalho eu aproprio-me e subverto tecnologias contemporâneas – não para fazer comentários parcelares sobre a mudança social, mas para erigir visões críticas, para tornar presente no mundo físico novas entidades inventadas (obras de arte que incluem organismos transgênicos) que procuram abrir um novo espaço para, simultaneamente, a experiência estática [*sic*] emocional e intelectual.”⁷

São estas “novas entidades inventadas” que devolvem à própria sociedade o reflexo do seu receio patente na espectacularidade mediática que circundam estes casos. Kac afirma que trabalha neste tipo de projectos “a fim de evitar que a realidade passe por ficção”⁸.

A arte contemporânea mergulha então literalmente na vida com a substituição da representação da vida pela sua modificação, utilizando experimental e analiticamente as técnicas emergentes da ciência e da tecnologia, concebendo deste modo a própria realidade como matéria de construção.

A atitude experimental da maioria dos “artistas biotec” revela-se então da ordem do fenomenológico, pois opera através de experiências concretas, de realidades biológicas e não de preposições lógicas ou metafóricas.

Mais uma vez a obra de Eduardo Kac é um bom exemplo a referir, pois a sua apropriação da biotecnologia para criticar a linguagem da ciência e as suas ideologias circundantes, tem sempre um correspondente físico materializado em arte transgênica. Em *Génesis*, “uma obra de arte transgênica que explora a intrincada relação entre a biologia, fé, tecnologia de informação, informação dialógica, ética e internet”⁹, Kac utiliza uma passagem do Livro do Génesis¹⁰, que relata a supremacia humana sobre a natureza, traduzida para código Morse e convertida

⁶ Yves Michaud citado por Jens Hauser, *Nada* Nº2, p.83.

⁷ Eduardo Kac, *Nada* Nº 2, p.94.

⁸ Eduardo Kac, citado por Jens Hauser, *Nada* Nº2, p. 83.

⁹ Eduardo Kac, *Nada* Nº 2, p. 94.

¹⁰ “Let man have dominion over the fish of the sea and over the fowl of the air and over every living thing that moves upon the earth”, citado por Eduardo Kac, p. 97.

depois em pares de bases de ADN e incorporada em bactérias expostas na galeria, as quais estavam sujeitas a mutações reais provocadas por luz ultravioleta controlada pelos usuários que visitavam a página do projecto na Internet. Depois da exposição, o processo foi invertido chegando-se à frase original da Bíblia, agora modificada e com outro sentido. Nota-se aqui então uma oposição a interpretações biodeterminísticas, propondo antes considerar a vida como um sistema complexo que se processa na intersecção entre fé, cultura, disposições legais e científicas:

“Ao invés de explicar ou ilustrar princípios científicos, o projecto Génesis complica e ofusca a extrema simplificação e redução das descrições dos processos da vida através de biologia molecular, reinstalando a contextualização social e histórica no centro do debate.”¹¹

Há uma tendência na cultura tecnológica e num certo pensamento liberal para entender estes assuntos como uma área em que a moral é um factor que se pode dispensar, pois há um entendimento que passa apenas pelos valores utilitários ao mesmo tempo que se tenta diminuir o impacto destas técnicas na sociedade em geral.

Mas os artistas questionam os próprios meios que utilizam para se exprimirem, fazendo jus à frase de Adam Zaretsky: “nenhuma arte que utiliza a faca (mesmo que emprestada) deveria afirmar que ela é inofensiva”¹².

Segundo Kac, a popularização de aspectos do discurso técnico conduz inevitavelmente ao risco de disseminação de uma visão ideológica do mundo que é redutora e instrumental. Aí a arte tem um papel a desempenhar, pois o artista, sem nunca abdicar do direito à experimentação formal e à criatividade subjectiva, deve contribuir para o desenvolvimento de visões alternativas desse mundo e que sejam capazes de resistir à ideologia dominante.

¹¹ Eduardo Kac, *Nada* N° 2, p.101.

¹² Adam Zaretsky citado por Jens Hauser, *Nada* N°2 p. 91.

Mas nem só de alta tecnologia vivem estas praticas artisticas contemporâneas que se ligam à ciência e à tecnologia. George Gesset trabalha com hibridação vegetal, uma das técnicas mais antigas no relacionamento humano/natureza e que não necessita de laboratório. Herwig Turk, desenvolve um interessante trabalho sobre a construção e representação, a encenação de um espaço científico, a instrumentalização do meio ambiente e a imagem que as instituições científicas pretendem transmitir. A sua instalação na sala de operações do Hospital de Wolfsberg, *never age, never die, never live*, joga com o controlo minucioso da luz, da temperatura, das superfícies das salas, ao mesmo tempo que interage com o pessoal que trabalha naquela instituição, investigando assim as estratégias que o hospital utiliza como institucionalização da morte e como a ciência parece afirmar ter o controlo total sobre as enfermidades.

Mas será necessário aos artistas questionarem sempre os meios que utilizam, como se isso fosse a sua única obsessão? Serão estas obras pertinentes por outras razões que não apenas a escolha do seu meio? E se a história das biotecnologias é já antiga, porquê só agora este fascínio? Será que vão resistir ao momento em que tecnicidade perder o crédito de novidade?

Perspectivas museológicas

Os objectos museológicos, que se constituem em colecções, são objectos valorizados não pela sua utilidade, mas pela capacidade que têm em produzir significado.

Foi através do museu e dos seus métodos que a cultura ocidental compreendeu, possuiu e manipulou a sua realidade e a dos Outros, no caso dos museus etnográficos. O museu apenas torna visível, torna pública, uma parte da realidade e que expõe nas suas salas.

Estes espaços incentivaram os artistas a um repensar das práticas de institucionalização do conhecimento levadas a cabo pelos museus através da utilização de técnicas e linguagens específicas de catalogação e arquivo. Este movimento começou com as vanguardas e mais concretamente com os trabalhos de Duchamp, Magritte, Breton, Broodthaers e Baumgarten, que puseram em causa a posição dominante dos museus e galerias de arte na construção do conhecimento. A sua famosa estratégia de desfamiliarização do vulgar é uma forma de contestação da maneira como o conhecimento é produzido pelas classes dominantes e apresentado como objectivo, universal e separado do contexto através dos museus. O trabalho destes artistas explorava desta forma as relações entre as representações museológicas e a construção cultural das categorias que lhe dão forma, assim como o envolvimento político e social deste tipo de instituições.

Mais recentemente, a problematização dos processos de construção do conhecimento e o modo como este é exibido, têm-se deslocado para o interior das próprias instituições criticadas, nomeadamente para os locais que foram alvo das mais fortes contestações, ou seja, os museus. Um dos campos que mais interesse desperta e que é mais vezes explorado por artistas a trabalhar em museus com colecções históricas, é a análise dos processos de colecção e classificação. É a ideia tradicional de museu, onde a imagem das colecções naturais e dos gabinetes de curiosidade impera, que atrai os artistas como forma de fazer o público reflectir no modo como o conhecimento é organizado e percebido.

Cada vez mais espaços museológicos convidam artistas a conceber projectos, no entanto não é para estes desenvolverem criações inspiradas nos objectos dos museus, porque isso é uma situação que sempre se foi dando, mas antes para trabalhar e interpretar as próprias colecções. O trabalho dos artistas nestas instituições, pois esta é uma tendência que não abrange apenas as entidades museológicas, é visto como uma forma de questionamento da transmissão das categorias de conhecimento e do papel que estas tiveram e têm na sociedade. Além

disso, é apontado ainda o factor de estimulação e aproximação do público às colecções e espaços, que se dá não só através de uma abordagem mais emocional dos materiais como também devido à criação de exposições alternativas às regularmente apresentadas, de onde emergem interpretações outras que apelam à contestação e ao questionamento da realidade mostrada nos museus. O tornar acessível estes espaços a um público mais vasto e diversificado torna o museu mais democrático e menos neutro, inserindo-o no seio da própria sociedade onde os procedimentos não são lineares nem têm sentidos únicos.

Com a deslocação do interesse do artista da construção de formas para os processos intrínsecos da criação artística, onde o referencial já não é a superfície do mundo material, mas a base estrutural e funcional da sua evolução, resulta cada vez mais uma obra que interage com o espectador/usuário. Estas transformações afectam não só as práticas artísticas como também as suas instituições sociais. O MEIAC – Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, por exemplo, está a desenvolver o conceito de “*museo inmaterial (Wi-Fi Museum)*”, um sistema orgânico, bio-computacional, de informação, comunicação e criação interactiva, ligado em paralelo ao museu físico e às exposições deste:

“alrededor del museo corpóreo veremos desarrollarse un museo ubicuo, virtual y inalámbrico, diseñado como un sofisticado esquema de interoperacionalidade tecnológica, comunicación digital y cooperación entre artistas, público, teóricos, trabajadores del museo y visionários.¹³”

Além de providenciar um meio de conservação e disseminação de criações cuja existência depende estritamente de uma actividade e suporte computacional, como é o caso da Net-art e de outras formas de arte virtual, o MEIAC procura, através de uma recepção dinâmica, aproximar-se de uma cultura urbana globalizada, mediática e

¹³ António Cerveira-Pinto (2004), *El Museo Inmaterial*, publicação do MEIAC para a ARCO'04

tecnológica que muito contribui para a redefinição do panorama artístico actual.

“El museo virtual es en realidad un servidor de aplicaciones creativas y un orientador cartográfico especializado en la meta-descripción de un mundo particular: el mundo de las artes y de la cultura en general.¹⁴”

Cada vez mais a recepção estética deixa de ser uma actividade passiva, sem possibilidades de influenciar a obra original, para se tornar no resultado de uma entoação conjunta do social e do individual protagonizada pelo público. Este assume-se como co-autor neste jogo criativo que apela à participação e a uma atitude não neutra perante a obra de arte. O museu pós-contemporâneo, como propõe António Cerveira Pinto, comissário do MEIAC, tem de incorporar esta dimensão operacional do público aquando do processo de conceptualização de actividades e do repensar de uma ideia global de museu, de forma a “*situarse en el mapa de las experiencias museológicas modelo del siglo XXI*.”¹⁵

Apesar destas alterações, ainda não é habitual encontrar propostas de exposição que se debrucem sobre as práticas artísticas que têm por meio de expressão a utilização das biotecnologias. Desde as dificuldades em definir a identidade e o estatuto destes artistas que trabalham com este meios, passando pelas dúvidas quanto aos seus discursos e ao valor plástico/estético/artístico do trabalho que desenvolvem e que ainda carece de um ambiente teórico envolvente que o situe numa história das artes (recorre-se quase sempre às vanguardas históricas do início do século XX e ao fascínio pela técnica), até à dificuldade que apresenta este tipo de trabalhos no que diz respeito à sua apresentação em espaços convencionais de exibição artística.

¹⁴ Cerveira-Pinto (2004).

¹⁵ Cerveira-Pinto (2004).

Segundo Jens Hauser, as exposições que se fazem sobre a chamada “arte biotec” têm tendência para a apresentarem apenas como um tema, permanecendo o discurso expositivo numa linguagem tradicional que não compreende o recurso às biotecnologias enquanto meio de expressão, insistindo ainda numa suposta continuidade da história da arte. Esta é uma abordagem que não corre riscos e não se debruça sobre as desconfortáveis questões éticas que este tipo de arte levanta. Outra forma de exposição que por vezes também se encontra, é aquela que mistura obras que usam as biotecnologias de maneira expressiva com outras que apenas adaptam a sua linguagem clássica às novas situações contemporâneas. Esta é uma estratégia que, segundo Jens Hauser, tem a vantagem de compensar a suposta falta de efeito visual ou plástico da arte biotec, onde muitas vezes a tónica cai mais sobre a lógica do processo do que sobre a obra material final, como já foi dito.

Mas há ainda outro tipo de apresentação e que é comum nos museus e centros científicos, onde os factores de selecção das obras se prendem quase exclusivamente com as características pedagógicas das peças, prevalecendo geralmente sobre todas as outras. Muitas vezes sob o discurso calcado da intersecção e fecundação mútua da arte e da ciência, o artista nestes espaços é entendido como aquele que, fazendo apelo à intuição e não à inteligibilidade, é capaz de tornar visíveis os conceitos e deste modo acessíveis ao leigo em ciência. A subversão dos meios ou ferramentas por ele utilizados não tem aí ocorrência.

Jens Hauser propõe antes um uso das biotecnologias que faça destas ao mesmo tempo um meio de expressão e um tema, que sejam o médium e o conteúdo.

As abordagens clássicas da museologia das ciências, quando pretendem incluir obras de arte nas suas exposições, apenas conseguem com que se dê uma apropriação mútua que continua a reproduzir as dicotomias e a ver somente o que é que a arte e a ciência, cada uma como disciplina autónoma e com princípios diferentes, pode contribuir para a outra e que benefícios advêm dessa relação. Por isso o extremo cuidado em

tornar bem visível a classificação como “arte” das criações artísticas que se apresentam inseridas nas colecções ou exposições dos museus de ciência, para que as duas categorias, “arte” e “ciência”, jamais se confundam.

Esta moda que está agora a atingir os museus de ciência passa então muitas vezes por um uso da arte como ilustração da ciência. Mas é possível especificar mais esta relação, podendo ir de um “ver as influências da ciência na arte”, passando por uma apresentação de criações científicas que pelas suas características formais de beleza, harmonia, etc., são vistas como próximas da arte (exemplo disso são os fractais), ver as influências que os avanços tecnocientíficos estão a ter na arte, ou simplesmente utilizar processos artísticos para comunicar ciência, por todas as razões características da arte que a tornam próxima do visitante e que já foram mencionadas anteriormente. Em todas estas abordagens se mantém o mesmo pressuposto, que arte e ciência são culturas separadas, mas que podem recorrer uma à outra e beneficiar de certas características próprias (quando a ciência se torna dogmática ou a arte demasiado conceptual), adaptando-se assim ao momento ou aos propósitos da época, neste caso à omnipresença da hibridação e da transdisciplinaridade na cultura contemporânea.

Conclusão

A arte de hoje tende para a vaporização das propriedades formais e materiais do trabalho artístico. O interesse recai agora não sobre a obra tradicionalmente entendida, mas sim sobre a experiência como momento estético, sobre as vivências que os trabalhos são capazes de produzir, cada vez mais destacados dos objectos e mais dotados de dispositivos produtores interactivos e relacionais. O percurso em direcção à desmaterialização da obra, advogado pelos movimentos dos anos 70, como o minimalismo, a arte conceptual, a performance, etc, tornou-se agora neste início de século a regra artística. Depois de

Duchamp, a arte já não é substancial mas sim processual, já não depende de uma essência mas antes de processos que a definam. Assim, todas as práticas num dado momento ou circunstância podem tomar parte na família da arte contemporânea.

Por outro lado, a recente inclusão por parte dos artistas de biotecnologias no seu trabalho, provocou o surgimento da chamada “arte biotec”, um tipo de arte onde o recurso a um valor plástico e a um discurso conceptual é menor, residindo antes numa materialidade testemunhada pelo vivente. Este é integrado no processo estético que neste caso está ligado à manipulação dos mecanismos da vida. Nestes trabalhos há muitas vezes um limite pouco nítido entre o que é meramente orgânico e o que é classificado como vivo, além da interrogação sobre as fronteiras do próprio corpo humano, os seus limites físicos e a sua identidade. É, apesar disto, uma actividade que de algum modo se vê como suspeita aos olhos da arte, porque se depara com artistas a colaborar com a bio-indústria, e suspeita aos olhos da ciência, porque o que fazem estes é desviar as ciências da vida, reinterpretando-as e enfrentando-as. Alguns artistas querem contribuir para a reflexão sobre os perigos das biotecnologias, os lobbies comerciais e os riscos da deriva. É, no entanto, e como foi dito, necessário distinguir entre produção efectiva e o uso metafórico ou simples encenação da ciência, pois esta última é um traço já característico de algumas das produções da arte conceptual dos anos 70.

Que perspectivas se adivinham para este relacionamento entre as artes e as biotecnologias? Yves Michaud aponta três cenários possíveis. No primeiro, a actividade científica, com a conivência do gesto artístico, entra no mundo do espectáculo sendo absorvida, juntamente com a arte, pela sua lógica. No segundo, o artista deixa-se fascinar pela ideia do gabinete de curiosidades e do seu trabalho acaba por resultar um efeito insignificante e analgésico. Por fim, no terceiro cenário, um espírito crítico e um tanto perverso habita o artista, lançando-o em programas transgressivos mais pelas consequências reais do que pelo subjacente

fundamento ideológico ou filosófico. Como podemos observar pelos exemplos apresentados atrás, esta última hipótese é aquela que os artistas contemporâneos mais pretendem seguir e trabalhar.

A arte serve-se da ciência e do seu poder de fascínio. Mostrar um artista em plena investigação científica, com todos os traços característicos dessa actividade (a bata branca, o espaço laboratorial...), não é uma representação neutra do artista nem do mundo da ciência. É antes de mais transformar o artista num especialista, exercendo uma actividade apenas reservada a alguns, mas também é fazer do cientista um produtor do maravilhoso, onde as determinações que governam a sua pesquisa, como os investidores, o lucro, a competição, estão confortavelmente ausentes nesse cenário.

Se o museu é, como propõe Boris Grous, um contraponto ao mundo exterior, um espaço produtor de diferenças que permite ao visitante imaginar o mundo “lá fora” como vivo e novo, e se no museu está prometido aos objectos quotidianos a diferença que não gozam no exterior, então é um poder que deve ser aproveitado para precisamente mostrar o carácter construído, encenado, não só das práticas artísticas mas igualmente das produções e contextos científicos.

Bibliografia

El Museo Inmaterial, MEIAC - Museo Extremeño y Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Arco'04, Madrid 2004.

I Festival Internacional de Arte, Ciencia y Tecnología. Dinámicas Fluidas, Centro Cultural Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, 2002.

Foster, Hal (2001), *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal Editores.

Giannetti, Claudia (2002), *Estética Digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*, Barcelona, L'angelot.

Hauser, Jens (dir.) (2003), *L'art Biotech'*, Nantes, le lieu unique.

Jones, Carolina A. y Peter **Galison** (1998), "Introduction" in *Picturing Science, Producing Art*, New York.

Michaud, Yves (2002), *Un apropament etnogràfic a l'art contemporani. Lliçó inaugural Curs 2002-2003, plecsesparros*, Eina, Escola de Disseny i Art.

Moura, Leonel (2003), *Formigas, vagabundos e anarquia: ensaio sobre vida artificial, arte e sociedade*, Lisboa, AAAL - Alife Art Architecture Lab.

Nada N°1, 2003, Lisboa.

Nada N°2, Março 2004, Lisboa.

Nada Nº3, Setembro 2004, Lisboa.

Preciado, Beatriz (2002), *Manifiesto contra-sexual: prácticas subversivas de identidad sexual*, Madrid, Pensamiento Opera Prima.

Wagensberg, Jorge, “The beautiful and the intelligible: Art in a Science museum” in *Ecsite - Newsletter 60*, Autumn 2004, European Collaborative for Science, Industry & Technology Exhibitions.

Weitz, Morris, “The Role of Theory in Aesthetics” in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, 1956, p. 27-35.