

# Uma conversa com o artista

## Eduardo Kac [Entrevista]

Simone Osthoff

Ao longo de duas décadas, as redes híbridas de comunicação de Eduardo Kac conectaram em tempo real elementos distantes e destoantes. Permitiram também novos insights sobre a arte ao mesmo tempo em que levaram o artista, em 1999, à criação literal de novas formas híbridas vivas. Modificando formas habituais de enxergar e comunicar, as redes de comunicação e criações transgênicas de Kac continuamente desafiam nosso entendimento do ambiente “natural” assim como do ambiente da arte. Exploram o que o filósofo francês Jacques Rancière denominou a “distribuição do visível, do dito e do possível”.

Convergingo arte, ciência e tecnologia com teoria da comunicação, filosofia e poesia, o artista produz conexões pouco usuais como aquelas entre linguagem, luz e vida. Experimental e promovedor de conexões inauditas, o trabalho de Kac sugere ecologias alternativas não através de denúncias sobre as mudanças climáticas e os desastres ambientais, e não chamando a atenção para ameaças monstruosas geradas por manipulação de DNA. As dimensionalidades e temporalidades exploradas pelas redes de comunicação de Kac – tanto humanas quanto não-humanas – investigam questões ecológicas mais amplas, que incluem os funcionamentos culturais que produzem nossa subjetividade.

Estimulando um continuum entre natureza e cultura, entre espécies, e entre os cinco sentidos, o

trabalho de Kac questiona as estruturas, intercessões e por fim a supremacia da visão na arte, enquanto promove experiências cinestésicas que rearticulam a consciência individual dentro de domínios sociais, culturais e ambientais. Além disso, seu trabalho trata de questões do observador enfatizando ação participativa e comunicação bidirecional. Suas redes híbridas combinam espaços físicos e virtuais, deslocando o público dentro de ambientes que exploram como a visão, tato, audição e voz são facilitadas e coagidas por estruturas e mediações da tecnologia. Dentro de seus ambientes em rede, a comunicação dialógica entre humanos, animais, plantas, microorganismos e máquinas nunca é dada, e sim construída por participantes palavra-por-palavra, quadro-por-quadro.

Kac, que também é pesquisador e escritor, está entre os poucos artistas que podem falar com lucidez sobre conceitos estéticos em relação a outras disciplinas como poesia, ciência, e tecnologia. Sua posição contribui para desbancar a fantasia de que o trabalho de ateliê não envolve teoria e pesquisa, assim fundamentando suas criações tanto em experimentos como em debates. Entrevistei Kac pela primeira vez em 1995 para o artigo “Object Lessons” publicado na revista *World Art* na primavera de 1996. Neste primeiro encontro conversamos sobre o desenvolvimento de seus trabalhos com multimídias até os eventos de telepresença com o telerrobô Ornitorrinco. De lá para cá, muitas conversas acontece-

ram e publiquei alguns ensaios sobre seu trabalho, que sempre supera as expectativas. Recentemente, por ocasião da exposição retrospectiva de Eduardo Kac, com curadoria de Angel Kalenberg e realizada no Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM), Valência, Espanha, de 27 de setembro a 11 de novembro de 2007, conversamos sobre seu trabalho.

**Osthoff: Gostaria de começar perguntando sobre Alba, sua famosa e controversa coelha transgênica.**

Kac: Alba nasceu como nós todos, com uma justificativa intrínseca irreduzível a fatores externos. Em outras palavras, com nada além da sua própria vida para se justificar, exceto que ela foi o primeiro mamífero criado por um artista e nascido no contexto da arte. Isto significa que sua existência mesma, enquanto livre de utilidade ou função externa, é rica de significado semântico: ela expressa a passagem da quimera da lenda para a vida, do devaneio para realidade. É essa condição poética – real e viva como nós, embora ao mesmo tempo rica em ressonância semântica –, que faz o “GFP Bunny” [Coelhinha PFV, ou Proteína Verde Fluorescente] um trabalho de arte único. Sua firme base no campo da cultura e a ausência de uma utilidade externa (como na pesquisa com doenças ou na indústria de alimentos) ou função (como nos cruzamentos de bichos de estimação ou na indústria de animais ornamentais) são aspectos que abrem caminho para evocações poéticas que a tornam arte.

Em termos poéticos, por causa do trabalho transgênico representado pelas letras C, T, G, A, que enfatiza a si próprio e não elementos externos a si, você poderia, por exemplo, considerar a “coelha transgênica” uma figura metaplásmica viva, ou seja, uma

figura que move as letras ou sílabas de uma palavra (neste caso, de genes) de seus lugares típicos para gerar novos significados.

Uso a palavra “figura” aqui como “figura de linguagem”, quer dizer, uma forma de criação baseada na dissociação intencional do uso literal, objetivo da forma verbal ou visual para produzir novas e imaginativas associações. Ou, de forma geral, você poderia pensar em “coelho transgênico” como um tropo (figura que altera o sentido típico de uma ou mais palavras), exceto que nesse caso é um biotopo, uma figura que altera o sentido biológico da vida em um sentido extra-biológico, ou seja, poético ou cultural. Finalmente, para muitos, “coelho transgênico” tem a tensão semântica de um tropo vivo que descrevo com meus próprios neologismos: “teratofilon”, a justaposição de contrastes vivos (nesse caso, o amistoso e o monstruoso) que produzem uma sensação de equilíbrio. O que distingue a “teratofila” de outros contrastes vivos é que eles são criados intencionalmente, para a arte, e o contraste é somente aparente, como a mistura de elementos considerados díspares produz uma nova congruência e oferece uma nova expressão de idéias e/ou emoções. As analogias poéticas acima nos ajudam a entender certos aspectos do trabalho, mas não esgotam seus significados. Deveríamos considerar também outros aspectos, como a relação entre ética e estética e o papel da recepção na evolução do trabalho. Acima de tudo, Alba é um indivíduo, um sujeito.

**Originalmente Alba iria conhecer o público enquanto vivendo com você em uma galeria de arte por um período aproximado de uma semana. Ela só iria se tornar bicho de estimação de sua família depois da exposição na galeria, o que nunca aconteceu apesar das campanhas “Libertem**

**Alba!**. Alba foi um sucesso mesmo assim? O que aconteceu com Alba?

O aspecto social do trabalho é muito importante, mas não é o único. Se considerarmos “GFP Bunny” de um ponto de vista puramente estético, perceberemos que ele representa um novo papel do artista: não a criação de objetos, mas a criação de sujeitos. Chama a atenção para uma ética dentro da estética, sem precedentes e que abre um novo campo para arte, com implicações evolucionárias reais (ou seja, por ser viva participa da evolução das espécies). Isso ficará mais claro nos próximos 20 ou 30 anos, quando artistas do futuro criarem bioarte que irá favorecer o desenvolvimento dessa premissa básica.

Alba nunca saiu do laboratório em que nasceu por conta da censura imposta pelo diretor do laboratório, possivelmente por medo de que ela vindo morar comigo poderia lhe causar algum tipo de problema (o tipo de problema não está claro). Não faz sentido. O único fato que teria acontecido se ela viesse para casa é que o laboratório manteria seu acordo e Alba teria tido um ambiente acolhedor para crescer.

**Desde 1998 você vem criando bioarte, trabalhos transgênicos e outras obras vivas. Como começou a trabalhar com organismos vivos?**

O meu primeiro trabalho envolvendo organismos vivos não-humanos é de 1994 – “Essay Concerning Human Understanding” [Ensaio Sobre o Entendimento Humano]. Neste trabalho, um pássaro e uma planta, em duas cidades distantes, interagem um com o outro por troca remota de sons, em um loop de retroalimentação. A planta produz sons através de sua própria flutuação elétrica em resposta

ao canto do pássaro. A peça cria a experiência de comunicação interespecies através da rede.

Mas para uma melhor compreensão da minha trajetória precisamos voltar para 1986, quando criei o primeiro de uma longa sequência de trabalhos que chamo de “arte da telepresença”, ou simplesmente “telepresença”. Trata-se de uma nova forma de arte baseada na criação pelo artista de novos corpos telerrobóticos em que um participante remoto habita estes corpos telerrobóticos para vivenciar novas, inventadas formas de presença. Com o decorrer do tempo criei novos seres eletrônicos, possibilitando novas formas de experiências para cada trabalho. Em 1997 criei “Time Capsule” [Cápsula do Tempo] e foi um momento decisivo no meu trabalho, quando cunhei o termo “bioarte”. “Time Capsule” é uma peça na qual implantei em mim mesmo um microchip digital contendo uma sequência de números. Fiz o implante ao vivo na TV e na internet, em frente a uma série de fotografias trazidas por minha avó de Varsóvia em 1939, representando ainda em vida os que eventualmente morreram na guerra. Na última parte do programa de TV, a informação contida no chip foi lida direto na internet. Com tal número me registrei num banco de dados online como um cachorro e como seu dono. A trajetória que acabei de resumir ocorreu ao longo de 17 anos, documentada em detalhe no meu livro *Telepresence and Bio Art: Networking Humans, Rabbits and Robots* (University of Michigan Press, 2005). Parece-me que a dicotomia entre local e remoto, humano e não-humano, vivo e máquina, está começando a se dissolver. A Arte Transgênica é a manifestação estética desta condição contemporânea.

**Parece que dentre as razões por trás de seu trabalho com**

**Arte Transgênica está expor a influência cultural da ciência, e as possibilidades de manipulação e transformação da vida.**

Não é possível reduzir arte a “uma intenção”, porque a arte emerge de muitas fontes distintas e é naturalmente ilimitada, sem “uma” específica função ou significado. Mesmo quando em conexão com outras disciplinas ou campos, a arte cria seu próprio domínio de experiência. Gostaria de esclarecer que a Arte Transgênica não está aqui para fazer comentários sobre a ciência ou qualquer outro campo. Comentários ficam a cargo da pedagogia ou das exegeses acadêmicas. Arte Transgênica existe, antes de tudo, como um novo domínio criativo por si só. Como toda arte contemporânea, está em diálogo com inúmeros campos, como filosofia e literatura, mas não única e exclusivamente com a ciência. A ênfase está na arte – suas experiências, sensações, emoções e idéias – não em fatores externos a ela. A Arte Transgênica usa um novo meio de criação nunca antes utilizado: os processos da vida. É inadmissível considerar os processos da vida como pertencentes exclusivamente a uma única disciplina. Não crio vida nova com o intuito de opinar sobre outras disciplinas. Isso não teria o menor interesse para mim. Crio novas vidas no contexto das minhas obras de arte, e cada obra tem sua própria realidade poética e experimental, seus próprios significados múltiplos.

**Cientistas criaram camundongos, peixes, plantas e coelhos bioluminescentes, e até primatas com o gene GFP: o que suas obras da Arte Transgênica têm de diferente?**

Você usa palavras em seus artigos. James Joyce usa

va palavras em seus romances. Um advogado usa palavras em seus processos. Qual é a diferença entre os três tipos de escrita, levando em conta que todos usam palavras? Evidentemente, a questão não é o uso das palavras, mas sim como são utilizadas. No meu caso não é diferente. Eu uso os processos da vida de formas completamente distintas daquelas usadas por um jardineiro ou um técnico de laboratório. No meu caso, crio vida que, além de ter o mesmo status ontológico de toda e qualquer vida, tem também uma carga semântica que é não-biológica – significados que são modulados pela obra de arte. Como sempre ocorre na história da arte, cada obra de arte ajuda o artista a construir, ao longo de uma vida, seus próprios universos poéticos e filosóficos, visuais ou experimentais.

Crio obras de arte que vêm do meu universo próprio, individual, subjetivo e poético. Estas obras buscam produzir uma ressonância emocional e cognitiva com espectadores e participantes. Ao mesmo tempo, levanto questões fundamentais sobre o que significa ser humano no século vinte e um em diante.

As obras são mais do que questionamentos: são realizações materiais, manifestações tangíveis e sensíveis da minha visão de como arte e vida serão no futuro. Isto é importante uma vez que o trabalho não é apenas representativo de uma idéia; mais apropriadamente, o trabalho é literalmente vivo como nós. Portanto, é tanto uma obra de arte quanto uma intervenção no mundo real, vivo. Na minha visão, o artista não cria objetos e sim sujeitos. Isso desperta uma nova dimensão ética na arte. Meu trabalho cria no presente uma nova área para a arte, ao mesmo tempo em que estimula a sociedade a questionar como irá se preparar para receber novos cidadãos que serão, eles próprios, clones e transgênicos.

O meu trabalho tem uma dimensão material fundamental, mas a observação da manifestação material de uma obra, minha ou de qualquer outro artista, não é suficiente para entender o que a obra é. Concentração excessiva nos aspectos materiais e formais do trabalho são maneiras de indagação antigas e anacrônicas que não mais correspondem a formas contemporâneas de criação multimodais, polifônicas, descentralizadas, dialógicas, relacionais, distribuídas, não-antropocêntricas, interdisciplinares. O foco no visível não é suficiente para enxergar.

**Há diferença no uso da manipulação genética em suas obras de arte e nos métodos laboratoriais adotados pelos cientistas?**

A questão não é de métodos e sim de realizações. O treinamento militar e a indústria de vídeo game podem usar os mesmos ou similares métodos, mas seus objetivos e realizações são claramente distintos. Em 1955 Yves Klein criou o seu conhecido “azul” por meio do uso de uma nova resina fixadora sintética chamada Rhodopas M60A, usada como ligamento sem mudar o vigor do pigmento azul-ultramarino. Claro está que Rhodopas M60A foi desenvolvido por meio de pesquisa científica, mas isto tem interesse secundário, quase nenhum na verdade, tanto para o público em geral quanto para especialistas da arte, porque o que importa é o universo poético que Klein criou com seu trabalho. Eu dou este exemplo para enfatizar que a questão não é o método. O que é percebido como ciência em um momento preliminar eventualmente passa a ser incorporado ao campo da cultura e não é mais pensado como ciência. Veja o caso do computador, originalmente criado para a guerra e hoje na mão de crianças. Qual a fa-

mília que faz um vídeo de seu picnic e pensa estar usando um instrumento científico? A pergunta mais reveladora não é “como?” mas “porque?”. Na arte, o que importa antes de tudo é a obra em si, o mundo criado pelo artista. O meu trabalho naturalmente revela o meu próprio universo poético, desde os anos 80 (quando eu já havia inventado novos indivíduos robóticos) até a minha bioarte atual, onde os novos indivíduos vivos existem por conta própria e compartilham espaços sociais conosco. O meu mundo é literalmente populado por clones reais, transgênicos, comunidades interespecies e híbridos biológicos. A satisfação sensorial e o estímulo intelectual virão ao olhar para as próprias obras de arte, ao invés de seus métodos, e se engajar com elas como espectadores e participantes.

**Em sua instalação “Gênesis”, apresentada pela primeira vez em 1999 na exibição Ars Electronica em Linz, [Áustria], e novamente no IVAM, Espanha, em 2007, você transformou um trecho bíblico em código genético. Também no projeto “O Oitavo Dia” você escolheu um nome com contexto religioso. O quão importante é a religião para você?**

Sou ateu, mas a religião é socialmente presente e com isso tem um importante papel de modelar as experiências culturais. A minha “Trilogia da Criação” compreende “Gênesis”, “GFP Bunny” e “O Oitavo Dia”. Usei o mesmo gene GFP (que produz a fluorescência verde) nestes três trabalhos como um marcador visual e social. “Gênesis” trata criticamente de aspectos econômicos e ideológicos fundamentais da religião. “GFP Bunny” é criação pura: imaginei um novo mamífero e em seguida o criei. Já “O Oitavo Dia” reverte a noção do “outro”, por fazer do verde brilhante o padrão dentro de seu mundo. Em outras

palavras, todas as criaturas de “O Oitavo Dia” são verdes brilhantes, então ser “diferente” nesse mundo é não brilhar verde.

**Você pretende criar novas espécies e habitats artificiais adicionais?**

Na verdade, a distinção entre “artificial” e “natural” é falsa, pois o que nós criamos (artificial?) pertence à nossa natureza. No fundo, tanto o que se chama de “artificial” quanto de “natural” obedecem às mesmas leis da física. Mas, para responder à pergunta, os biotopos da série “Specimen of Secrecy about Marvellous Discoveries” [Espécime de Segredo Sobre Descobertas Maravilhosas], por exemplo, são habitats artificiais (no sentido de serem criados por mim). Chamo de “biotopo” a forma que criei para esta série, um meio de cultura contido numa espécie de exoesqueleto que também funciona como moldura. Os ambientes de todos os meus trabalhos vivos também são, neste sentido, habitats artificiais. Na obra “GFP Bunny”, o cruzamento de um coelho com uma água-viva (também conhecida como “medusa”), deu origem a uma nova espécie. A Arte Transgênica continuamente dá origem a outras formas de vida que não existem no que chamamos de natureza – o que é intrínseco à sua plataforma estética. Outros métodos além da transgenia serão também empregados.

**Com sua nova série “Specimen of Secrecy about Marvellous Discoveries” você parece caminhar para uma nova direção. A Arte Transgênica já é obsoleta?**

De forma alguma. Estou abrindo uma nova direção ao mesmo tempo em que desenvolvo mais ainda a

Arte Transgênica. Se faço um vídeo, não significa que a fotografia está obsoleta. Trabalho com diferentes mídias ao mesmo tempo. Faço desenhos, fotografias, esculturas, gravuras, e muitos outros trabalhos. E, claro, continuo desenvolvendo a Arte Transgênica. Através dos trabalhos transgênicos crio vidas que não existiam na natureza antes; trata-se de um processo bastante lento. Enquanto isso, continuo desenvolvendo outros trabalhos. “Specimen of Secrecy about Marvellous Discoveries” é uma série muito particular, pois cada trabalho da série, cada biotopo, é um corpo, um indivíduo com sua própria identidade. Cada trabalho é tanto uma entidade singular, como nós, e uma comunidade de células e microorganismos, como eu e você. Assim como fazem em nosso corpo, humano, estas enormes comunidades de microorganismos do biotopo interagem entre si e, como uma unidade, interagem com o ambiente. É um trabalho que sempre muda pois é literalmente vivo. Se você vive com ele, você literalmente “vive com ele”, com um outro ser vivo em sua casa, como se a obra de arte na sua parede compartilhasse algumas qualidades de suas plantas ou peixes, como crescimento, mudança e imprevisibilidade comportamental. O futuro da bioarte envolve esse nível de relação pessoal, de intimidade.

#### Notas

Simone Osthoff é professora da School of Visual Arts da Pennsylvania State University (Escola de Artes Visuais da Universidade Estadual da Pensilvânia). Sua linha de pesquisa é focada na institucionalização das práticas de arte experimental e na história da mídia arte. Seus inúmeros ensaios e capítulos de livros foram traduzidos para diversas línguas e publicados em diversos lugares do mundo.