



Kerkhof. Ron Athey: *It's Scripted*, 1997.

Segurança da vida, uma questão artística?*

Dolores Galindo

A partir da segunda metade do século XX, museus, galerias e artistas passaram a se deparar com regulamentações, voltadas para a garantia da segurança da vida, criadas de acordo com problemas e princípios característicos do universo tecnocientífico. Considerando duas controvérsias em torno dos trabalhos dos artistas Ron Athey e Eduardo Kac, sugiro a necessidade de analisar para além dos momentos episódicos de controvérsias, as questões colocadas pela arte à racionalidade que orienta a bioética e a biossegurança.

Arte, corpo, segurança da vida.

* Artigo recebido em agosto de 2009 e aceito para publicação em agosto de 2009.

1 Galindo, 2006.

Desde a segunda metade do século XX, museus e galerias vêm enfrentando problemáticas relacionadas à segurança da vida que até então se restringiam ao universo tecnocientífico e ao mercado tecnológico. Em trabalho anterior, postulamos que o ingresso da arte nos dispositivos de segurança da vida deu-se quando sua relação com a ciência se deslocou da função de representação para a intervenção direta sobre corpos e materiais biológicos regulados e de circulação vinculada a usos médicos e jurídicos.¹

Com o ingresso da arte na intervenção sobre os corpos e sobre matérias biológicas cada vez mais reguladas por aparatos de segurança, alguns termos, temas e problemas estranhos aos círculos de conversação artísticos tornam-se constantes. Os debates travados, apesar de sua relevância, permanecem circunscritos às situações nas quais são geradas controvérsias entre arte e comissões de bioética e de biossegurança.

2 Virilio, 2003.

Para efeito deste texto, consideramos a bioética e a biossegurança dispositivos pertencentes à “justiça experimental”, isto é, ao conjunto de instituições, procedimentos e normas que regula a experimentação com seres humanos, animais e matérias biológicas de menor escala, como, por exemplo, moléculas e genes.²

A biossegurança, certamente uma das modalidades mais recentes dos dispositivos de segurança da vida, diz respeito ao controle de confinamento, de acessos, de quantidade de material, de vedação de materiais ou tecnologias biológicas. Trata-se de aparato criado para controlar os riscos advindos ou que possam advir do laboratório tendo em vista a proteção dos trabalhadores e do ambiente externo.

A bioética, por sua vez, surge da necessidade de pensar eticamente os excessos da experimentação impulsionada pelos efeitos dos experimentos nazistas e facistas que ganharam

visibilidade finda a Segunda Guerra Mundial. Sem dúvida, a ética é questão axial à construção dos sabres, vide remontarem os textos clássicos ao período anterior à disciplina-
rização e separação dos campos filosófico, científico e artístico. Como aparato de justiça experimental, porém, a bioética surgiu na modernidade e da modernidade inscrita nas preocupações em torno do pós-guerra.

A problematização da vida na perspectiva da biossegurança e da bioética ganhou visibili-
dade quando os riscos biológicos transcenderam os limites da segurança dos trabalhado-
res dos laboratórios e se converteram em problemas de segurança coletiva. Não possuindo
tradição de organização no que concerne aos procedimentos de biossegurança e de bioéti-
ca, na arte dá-se frequentemente a extensão das normas aplicáveis aos estabelecimentos
científicos e de saúde. Procedimentos já consolidados no contexto tecnocientífico são
resgatados por artistas e organizadores de mostras de arte.

Todavia, o processo de tradução dos princípios normativos que regulam a tecnociência
para o contexto artístico vem gerando uma série de controvérsias que evidenciam o obs-
curecimento dos questionamentos colocados pela arte à lógica securitária. Os desencon-
tros de arte e segurança da vida tornam-se visíveis, sobretudo nas situações em que há
questionamento da legitimidade da realização de práticas artísticas que utilizam corpos
ou materiais biológicos como foco de experimentação.

Neste artigo, argumentamos acerca da necessidade de que a tematização da segurança da
vida seja inserida no debate artístico para além das situações que geram controvérsias,
bem como da relevância do envolvimento de artistas nas comissões de bioética e biosse-
gurança. Postulamos que há irredutibilidade entre os regimes normativos que orientam a
arte e os aparatos classicamente destinados à segurança da vida, cujas raízes remontam
aos diferentes temas e problemas que orientaram os dois campos. Com isso, na mesma
medida em que a segurança da vida se converte em problema para a arte, esta última,
por sua vez, deve converter-se, também, em tematização necessária para repensar os
princípios que orientam os referidos aparatos.

Para tal, num primeiro momento retomamos alguns elementos que marcam a origem da
biossegurança e bioética, contrastando-os com os experimentos artísticos que envolvem
intervenções sobre corpos levados a cabo na mesma época. A escolha da arte que explora
o corpo como matéria de criação se deu por ser emblemática da diferença que marca arte
e ciência na tematização dos limites da experimentação. Enquanto a arte busca ruptura e
radicalização na intervenção sobre os corpos, a ciência busca limitar, controlar e regular
essa intervenção. Se alguns artistas buscam o contato com o abjeto, a ciência busca a
aspepsia.

Num segundo momento, discutimos duas controvérsias em torno de trabalhos artísticos que
tomam o corpo como suporte. Seleccionamos a primeira em torno do uso do sangue e a se-

3 Ver Gigliotti, 2005.

gunda tendo como fulcro o questionamento da autonomia do artista em garantir a segurança de um procedimento realizado em seu próprio corpo. A problematização sobre bioética em arte vem sendo objeto de reflexão, principalmente, depois de intervenções que utilizaram tecnologias genéticas.³ No nosso caso, tomamos como exemplo experimentos artísticos que envolvem intervenções nos corpos sem mediação de aparatos laboratoriais complexos, contexto mais próximo das controvérsias vividas nacionalmente, ainda pouco analisadas.

Nas considerações finais, retomamos as controvérsias abordadas à luz das relações entre arte e ciência, argumentando que um dos efeitos dos atravessamentos da segurança da vida na experimentação corporal deve ser a incorporação, pelos aparatos de segurança da vida, da estética como dimensão legítima das experimentações corporais.

Vanguardas, o corpo como experimento

4 Baillette, 1999.

As vanguardas artísticas do século XX desfiguraram a imagem harmoniosa do corpo humano que levara pelo menos quatro séculos para ser construída. Desconstruíram o corpo de proporções perfeitas da arte clássica. A arte desse período questionou, com violência, a estética dos corpos baseada na harmonia da forma humana, vindo, aliás, a ser nomeada como arte contra o corpo.⁴

Durante os anos 30, no plano pictórico, os surrealistas fragmentaram os corpos humanos de tal modo, que a imagem do acéfalo foi considerada a síntese de uma época.⁵ Deu-se um movimento por meio do qual o corpo em pedaços, que no século XIX fora pintado para os atlas anatômicos, entrou definitivamente para o universo pictórico da arte, embora até então se houvesse mantido incólume à fragmentação que lhe fora imposta na ciência anatômica.

Artistas como, por exemplo, Francis Bacon (1909-1992), mostraram com clareza o esfacelamento do corpo nas artes visuais. Cabe mencionar também os trabalhos do artista alemão Hans Bellmer, aclamado pelo surrealismo francês, que, pela heterodoxa combinação de fragmentos corporais, produziu anatomias monstruosas – por exemplo, a série *Poupée, variations sur le montage d'une mineure articulée*, publicada em duas páginas do número 6, da revista *Minotaure* (1934-35).

5 Baillette. Op. Cit.

Nas décadas de 1960 e 1970, alguns experimentos artísticos asumiram a forma de luta contra o corpo, na qual a destruição foi reinventada como arte, extrapolando as práticas de segurança da vida. Como afirma Baillette,⁵ os artistas refratários à imagem autorizada dos corpos, no intento de suplantá-la, trouxeram à tona corpos marginalizados, depreciados e escamoteados. Buscou-se ativamente o escândalo por meio da evidência conferida aos orifícios, fluidos abjetos e à dor. Deve-se observar que se tratava de dor controlada ao limite em que poderia ser vivenciada como *performance*.

6 Villaça, 2002.

7 Seligmann-Silva, 2003.

O espetáculo da arte contra o corpo questiona os limites do humano pelo abandono da arte como mimese e do uso da deformação.⁶ De acordo com Seligmann-Silva,⁷ essa arte só

se tornou plenamente possível depois da Segunda Guerra Mundial e seu “ritual máximo da violência”. Até o século XX, a arte vinha, sobretudo, tendo como suporte a matéria inanimada.⁸

8 Gessert, 1993.

A problematização do corpo na arte desse período foi concomitante à intensificação das técnicas científicas, que visavam à garantia da vida e a seu prolongamento, almejando ultrapassar a própria morte.⁹ Ainda que pareçam opostas – no sentido de que a arte pode implicar agressão ao corpo, e a medicina insiste na preservação da integridade física –, ambas encontram no recrudescimento da plasticidade do corpo sua condição de existência. Arte e ciência participam da amplificação das possibilidades de ação sobre o corpo, que perdeu grande parte de sua opacidade.

9 Sfez, 1996.

Normalizando as possibilidades de contágio: a medicalização do corpo

Ao passo que na história da medicina o cruzamento entre corpo e segurança da vida data, pelo menos, do século XIV, com as ações sobre o corpo do médico tendo em vista sua proteção contra a peste, na arte esse processo só ganhou expressividade no século XX. Quando comparada à medicina, a problematização das práticas artísticas sob a perspectiva da garantia da segurança da vida é tardia.

Desde a virada microbiana do século XVIII, manusear o corpo e suas partes exige o domínio de técnicas para controle dos microrganismos.¹⁰ Gradativamente, intervir sobre o corpo de alguém tornou-se atividade restrita à medicina, cujos profissionais deveriam ser capazes de seguir procedimentos de higiene, antissepsia e de atuar em situações de emergência.

10 Rosen, 1994.

Inicialmente as disciplinas, como as tecnologias que incidem sobre o corpo, eram solicitadas para neutralizar perigos que residiam na confusão e agitação da população, atuando sobre as concentrações de indivíduos. Ao longo do século XVIII, as disciplinas foram estendidas ao corpo social como um todo, desenrolando-se aí dupla tendência: multiplicação das instituições disciplinares e disciplinarização dos aparatos de controle já existentes.¹¹

11 Foucault, 1995.

Normalizar o comportamento dos médicos nos hospitais implicou gerir a conduta daqueles responsáveis pela saúde da população e acostumados a administrar o comportamento do *outro*. Os pobres e sua confusão no modo de habitar, vestir e gerir seus dejetos eram, até então, os principais responsáveis pela propagação de doenças. Assim, houve intervalo de pelo menos um século entre a adoção dos procedimentos de controle da troca da roupa dos pacientes e aqueles destinados à limpeza da roupa usada pelo médico.

Três ordens de preocupação se mesclaram na garantia da segurança da vida nos hospitais, relativas à garantia da saúde do médico, do doente e da população. Na peste está o grande modelo para compreensão do controle dos microrganismos nos hospitais. Foucault¹²

12 Foucault, 2004.

elevou a peste do estatuto de doença para o de ferramenta de compreensão da sociedade. A peste implica exercício de controle das relações entre humanos e ameaças à saúde, buscando administrar os perigos de contaminação por meio de rotinas rigorosas e não apenas pela exclusão dos acometidos.

Assim, a intervenção da arte deu-se sobre um corpo medicalizado e controlado por dispositivos responsáveis pela garantia da segurança da vida. Mediante controvérsias recentes é possível observar o processo inicial da problematização da arte como questão de interesse para a saúde. Enquanto projetos artísticos, por meio da experimentação do despedaçamento e da violência, buscavam romper com determinado ideal sobre o corpo, a medicina era indagada quanto aos abusos cometidos nas experimentações com seres humanos, vindo a dar origem ao campo da bioética.

A experimentação sobre os corpos na arte e na ciência: contrastes no pós-guerra

Sob o impacto da Segunda Guerra Mundial, enquanto na ciência se dava a discussão sobre os limites da experimentação com seres humanos, artistas, nomeados atualmente *performers*, mutilavam seus corpos. Segundo Seligmann-Silva,¹³ como já dito, a figura do *performer* só se tornou possível depois da Segunda Guerra Mundial – “ritual máximo de violência” –, que teria gerado as condições de possibilidade para o uso artístico da violência contra o próprio corpo como forma de expiação. Esses artistas continuaram a via aberta pela estética inspirada no marquês de Sade (século XIX) e o questionamento da figura humana conduzido pelas vanguardas artísticas, com destaque para o surrealismo.

13 Seligmann. Silva. Op. cit.

Se a ciência se deparava com a necessidade de limites aos excessos da experimentação com seres humanos, a arte se deparava com a necessidade de transpor os limites no uso do corpo que haviam sido traçados pela arte clássica e pela moral. A arte corporal dos anos 60 e 70 foi responsável pela estetização da violência contra o próprio corpo.

Sem consideração da sua dimensão estética, tais *performances* e *happenings* seriam monstruosos. Como adverte Jeudy,¹⁴

14 Jeudy, 2002.

Quando as encenações monstruosas não entram na esfera institucional da arte, é a ameaça de destruição da sociedade que se faz sentir. Trata-se de uma regra de sobrevivência das sociedades contemporâneas: a referência implícita ao corpo como objeto de arte não pode funcionar senão do único ponto de vista da idealização das relações estéticas para si e para os outros.

Os experimentos artísticos, diferentemente dos científicos, não problematizaram a vida com base na lógica biopolítica de compensação entre riscos e benefícios à população. Assim, usar o termo *experimento* para referir trabalhos artísticos pode soar estranho; serve-nos, entretanto, para assinalar dois aspectos: 1) o caráter de tentativa sem conhe-

cimento prévio dos resultados das ações; 2) as consequentes transformações na matéria. Segundo Pelbart,¹⁵ são “experimentos sem verdade”, ou seja, que não procuram comprovar ou negar hipóteses, nem chegar a fatos. A arte não busca o mesmo valor de verdade que a ciência; não está submetida ao mesmo regime de produção de verdade que tem na objetividade um de seus principais parâmetros.

15 Pelbart, 2003.

As ações iniciais visando à garantia da segurança da vida nos experimentos artísticos que não são apoiados pelo argumento biopolítico deram-se com base na saúde pública. Entende-se como campo da saúde pública aquele constituído, depois da medicina moderna do século XVIII, como polícia médica e medicina social, fundado na atenção à enfermidade entendida como fenômeno coletivo.¹⁶

16 Birman, 2005.

Acionistas vienenses, controvérsias precursoras

Nos anos 60, os trabalhos dos acionistas vienenses despertaram críticas e foram classificados como sujos e imorais ou, ainda, criminosos. Não se colocavam em pauta, porém, questões concernentes à segurança da vida em relação aos artistas e às pessoas convidadas a participar das *performances*. A segurança, quando invocada, o foi no sentido de segurança pública, entrando em ação o poder de polícia e a pena de confinamento. Quando os fluidos corporais despertavam temor e ojeriza, não o faziam por medo ou ameaça de contaminação por doenças; geravam náusea.¹⁷

17 Villaça. Op. cit.

Em geral, as *performances* e *happenings* vinham acompanhados de discursos que declaravam, sob a forma de manifestos, as intenções do artista ou do grupo.¹⁸ O corpo era agredido para buscar traçar outro corpo sobre aquele que estava sendo mutilado, cortado ou submetido a posturas incomuns. Assim como o anatomista trabalha na pele do cadáver para construir sobre ele um corpo sem sinais de putrefação, o artista trabalhava seu próprio corpo para lhe sobrepor uma forma aberta à experimentação e livre das coerções médicas e morais. Da mesma maneira que na anatomia, ao longo dos séculos XVI a XVIII, se tornou visível um espetáculo do corpo morto, no século XX, ganhou visibilidade um espetáculo da arte contra o corpo, em espaços públicos e galerias. Gestos aproximavam o corpo do artista da animalidade ou da confusão com os objetos. Dava-se uma subversão dos sentidos do humano no contexto dos experimentos sem verdade que, como lembra Pelbart,¹⁹ não buscam confirmar ou refutar hipóteses. Nesse processo, o corpo foi reinventado como suporte da arte, distanciando-se das finalidades médicas, que tradicionalmente governam seu uso como objeto de incisão e inscrição.

18 Baillette. Op. cit.

19 Pelbart. Op. cit.

A pele converteu-se definitivamente em tela artística.

O contraponto [da] capacidade da tela de exibir a imagem da pele está na correspondente possibilidade de a pele tornar-se portadora de imagens – ‘fazer-se tela’ – quando é a epiderme que passa a ser por, sua vez, superfície de inscrição de imagens.²⁰

20 Senra, 2003, p.83.

Além das questões de segurança pública, os acionistas vienenses também enfrentaram questionamentos quanto à saúde mental de seus membros, pois eram vistos com desconfiança por praticarem a automutilação. Nas ações vienenses, a violência contra o próprio corpo e o corpo do outro, visava extrair um sentido desses corpos – a sua liberação dos efeitos moralizadores e sua reinvenção. Coadunavam-se seus praticantes aos ideais de liberação dos anos 60.

Em 1963, o *happening* organizado por Nitsch e Mühl, nomeado *fest des psycho-physischen naturalismus*, no qual o primeiro eviscerou uma ovelha e se colocou dentro das vísceras, foi interrompido pela polícia.²¹ Uma das mais conhecidas ações do grupo vienense consistiu em simular a mutilação do pênis do artista Rudolf Schawarkogler. No trabalho, nomeado *Ação n.2*, de 1965, as imagens são extremamente realistas, a ponto de, quando o artista se suicidou, ter sido divulgada na mídia a alegação de que as sucessivas mutilações do seu pênis teriam causado sua morte. Edith Adam, sua namorada na época, em entrevista concedida em 1985, afirma que no calor dos acontecimentos, escreveu uma carta à imprensa desmentindo os boatos em torno da morte.

A controvérsia em torno de *Ação n.2* estendeu-se ainda ao questionamento a respeito de se a obra deve ou não ser considerada trabalho do grupo. Além de ter sido uma simulação, não foi vivenciada pelo artista em público e sim por um modelo no apartamento do artista em situação privada.

Em 1968, por causa da *performance Arte e revolução* (Kunst und Revolution), realizada na Universidade de Viena, Günter Brus, Otto Muehl e Oswald Wiener foram acusados de degradar símbolos do Estado e condenados a alguns meses de prisão. A *performance* incluía defecar sobre uma mesa ao som do refrão *Shitting and pissing are arts* (Defecar e urinar são arte). Brus urinou num vidro, bebeu sua urina e se masturbou ao som do hino nacional austríaco. Depois disto, Otto Muehl voltou à prisão, em 1991, por crimes contra a moralidade, que incluíam a acusação de pedofilia.

Nada mais apropriado para definir as ações do grupo vienense do que a expressão “a pintura como crime”, cunhada por Rudolf Schwarkogler, em um manifesto publicado em 1966-1968. Os escândalos não se restringiram à Áustria. Em 1966, como parte do evento internacional *Destruction in Art Symposium*, expuseram o trabalho *Ação n.21*, que terminou com a intervenção policial. O trabalho envolvia evisceração e destruição de uma ovelha morta, ao som de uma orquestra. Foram elaborados relatórios psiquiátricos e textos publicados na mídia, condenando o caráter abjeto das *performances*. O simpósio representou o primeiro contato mais consistente do grupo com o cenário da *performance* internacional.

Mais recentemente, no trabalho *Teatro das orgias e dos mistérios*, representado pela primeira vez em 1998, animais foram eviscerados durante seis horas. Essas eviscerações, con-

duzidas por Herman Nitsch, despertam críticas de grupos de proteção dos animais. Novas sensibilidades e intolerâncias quanto ao uso de animais em experimentações artísticas e científicas foram responsáveis pela tradução do trabalho de Nitsch como um problema de ética animal. Em resposta aos protestos, o artista afirmou que animais são assassinados todos os dias e que, se o trabalho choca, é, justamente, porque expõe esse fato.

Ron Athey: o sangue como experimento, o experimento como questão de segurança

Ron Athey, artista *queer* nova-yorkino, é adepto das práticas de sadomasoquismo, escarificações e implantes, encarnando situações extremas de dor.²² Em 1994, em função da cena *Human priting press*, o artista foi proibido de continuar exibindo a *performance* executada no Walker Center. Nela, primeiro, fazia incisões na pele das costas de um dos participantes; depois, aderiu papel cirúrgico às marcas de sangue, gerando impressões que, num terceiro momento, eram transportadas por roldana acima da cabeça de alguns espectadores.

22 Miglietti, 2003.

O trabalho foi acusado de ameaçar a segurança do público.²³ O fato de o artista ser soropositivo para o HIV aumentou o burburinho causado pela *performance*, gerando acusações ao órgão financiador por subsidiar um trabalho inseguro e que, além disso, envolvia sadomasoquismo, corpos nus e profanação à iconografia religiosa. Nos ambientes hospitalares o sangue é contido, triado e tem sua visibilidade estrita a situações controladas. Na *performance* em questão, foi exposto ao público e ocupou posição de destaque.

23 Richards, 2003.

Paralelamente ao advento da Aids e do novo estatuto simbólico do sangue, deu-se intensificação das modificações corporais que fazem uso de procedimentos invasivos. Como assinala Spink,²⁴ a sociedade contemporânea é ambivalente, pois a busca de segurança da vida é concomitante à disseminação das práticas que a colocam em risco.

24 Spink, 2001.

Roy Athley subverte a lógica do rechaço incorporado a esse material humano e ao mesmo tempo mostra a força de nova intolerância. Ainda que, à primeira vista, o universo das incisões corporais se afigure ilimitado, a morte é, com frequência, um nítido limite. Nas incisões e aplicação de implantes, em vez de vítimas, os adeptos são protagonistas, pois controlam as condições de realização do trabalho sobre seus corpos. Os artistas e adeptos das modificações corporais se submetem a dor controlada.

Observe-se que a censura ao trabalho de Ron Athley não se manifestou sobre questões estéticas, mas, sim, de saúde. Do ponto de vista da estética tradicional, não faria sentido a questão sobre o potencial risco à saúde do público, ainda mais amplificada pelo medo do contato com o fluido corporal de uma "pessoa poluente".²⁵

25 Sontag, 1988, p.87.

A fobia do câncer nos ensinou a temer o meio ambiente poluente; agora temos medo de pessoas poluentes, consequência inevitável da ansiedade causada pela Aids. Medo da taça da comunhão na missa,

medo da sala de cirurgia; medo do sangue contaminado seja o sangue de Cristo ou do próximo. A vida – o sangue, os fluidos sexuais – é ela própria o veículo da contaminação.

Assim, com o advento da Aids nos anos 80 alguns trabalhos artísticos continuaram a despertar reações de abjeção, porém, a elas foram somadas questões de saúde. Nos anos 60 e 70, quando das *performances* dos acionistas vienenses, o sangue ainda não materializava o medo da infecção por vírus e outros patógenos. O controle do sangue tornou-se um dos ícones da garantia da saúde pública. Ao fazerem uso do sangue, artistas corporais pós-Aids lidam com um material biológico extremamente controlado.

Eduardo Kac, a cápsula do tempo e o tempo da bioética

O campo artístico não possui tradição de organização no que concerne à garantia da segurança da vida. Assim, no caso vivido por Ron Athley, fez-se o controle pela extensão das normas aplicáveis aos estabelecimentos científicos e de saúde. Procedimentos já consolidados na saúde são trazidos por artistas e organizadores de mostras de arte, porém seu valor é renegociado no contexto artístico.

Em alguns casos não é suficiente a importação de procedimentos considerados essenciais nos contextos da saúde e da ciência, como, por exemplo, o termo de consentimento informado.²⁶ O problema vivido pelo artista Eduardo Kac, ao tentar expor *Time Capsule*, no Itaú Cultural, em 1997, permite perceber a renegociação dos referidos procedimentos quando aplicados ao contexto artístico.

26 Menegon, 2004, p.845.

O termo de consentimento é documento recomendado por declarações internacionais, códigos de ética e resoluções e leis específicas, para ser utilizado na prática cotidiana em saúde e na realização de pesquisas envolvendo seres humanos. O uso da expressão consentimento informado é comum na literatura internacional; no Brasil, desde 1996, adota-se a terminologia consentimento livre e esclarecido (CLE), conforme a Resolução do CNS n. 196/96, que dispõe sobre ética em pesquisa com seres humanos.

O projeto de Kac envolvia pequena cirurgia para implantação de *microchip* no tornozelo do artista, seu registro numa plataforma para localização de animais e a execução de um *Raio X* do tornozelo. O evento foi divulgado simultaneamente na web e por um canal aberto de televisão. Em matéria publicada em 1997, dizia-se que, segundo o setor jurídico do Itaú Cultural, o trabalho punha em perigo a integridade física do artista:

A própria integridade física é o principal obstáculo que o artista eletrônico carioca Eduardo Kac, 35, está enfrentando para mostrar o trabalho inédito *Time Capsule* (Cápsula do Tempo), que envolve “tecnologias de vigilância intracorporal”, no Brasil. Programado para fazer parte do evento Arte e Tecnologia, do Instituto Cultural Itaú (ICI), *Time*

Capsule foi vetado pelo departamento jurídico da instituição por implicar risco de vida para o artista – incluindo a possibilidade de um choque anafilático.²⁷

27 *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10.10.97, caderno Folha Ilustrada.

A decisão pela não execução da obra foi tomada pelo setor jurídico da instituição, desconsiderando a proposta do artista de assinar um ‘termo de consentimento informado’. Kac se dispôs, ainda, a assinar um termo de responsabilidade pela apresentação da obra, mas nem isso foi suficiente para o departamento jurídico. ‘Esse tipo de preocupação, a partir do momento em que o elemento biológico está envolvido, não é infundada. Mas a obsessão com isso: Vou minimizar todos os riscos, mas é inegável que sempre pode acontecer alguma coisa’, afirmou o artista.²⁸

28 Idem.

Na mesma matéria, Ricardo Ribeboim, então diretor superintendente do Itaú Cultural, defendeu a importância do trabalho, mas apontou que sua realização poderia implicar oposição entre pessoa física e pessoa jurídica. De acordo com ele,

as leis brasileiras responsabilizariam a instituição, mesmo que Kac assinasse o documento insentando-a das consequências. Ainda que a ideia fosse muito boa, os riscos seriam incalculáveis.²⁹

29 Idem.

Eduardo Kac, em entrevista concedida à autora, viu no embargo a sua obra, o receio de a instituição ter sua imagem comprometida. Sem dúvida, o fato de pertencer a uma instituição financeira torna o Instituto Itaú Cultural, particularmente cauteloso quanto à segurança, seja biológica ou de outra ordem.³⁰

30 Kac, 2006.

Ainda em 1997, a poucas quadras do prédio do Itaú Cultural, o trabalho *Time Capsule* foi exposto na Casa das Rosas na mostra Arte Suporte Computador, recebendo ampla divulgação. Como garantia da segurança, o procedimento contou com maca cirúrgica, a presença de um médico e uma ambulância de plantão para qualquer emergência. Além disso, havia instrumentos cirúrgicos; fotografias de pessoas da família do artista (mortas em campos de concentração); um computador e um braço telerobótico responsável pelo acionamento do botão de um aparelho de escâner. O artista foi responsável pela inserção do implante em seu próprio corpo, sendo auxiliado pelo médico Paulo Gouveia.

Durante a filmagem, enquanto o artista inseria o *microchip*, o médico narrava o procedimento em linguagem técnica, sendo divulgados no Canal 21, ao vivo, em 11.11.1997, em cadeia nacional, o implante e a voz do médico. De acordo com Paulo Gouveia, o artista foi posicionado por ele como paciente quando pediu licença para “ir ajudar o paciente” e também como artista, uma vez que antes de executar os cuidados médicos puxou uma salva de palmas.

Agora ele vai rompendo a pele...Vai percorrer com a agulha paralelamente à parte superior da pele, vai percorrer num ângulo paralelo

31 Registro de obra *Time Capsule* em CD Room Art Future, 1999.

a pele, vai introduzir totalmente a agulha no tecido subcutâneo. Aí, ao final do término da inserção da agulha, ele vai segurar, apertar e fazer a introdução do chip através de um mandril que corre por dentro da agulha. Aí, com o término da inserção da agulha, agora ele vai pressionar para que não haja sangramento, ele vai retirar a agulha. Um procedimento absolutamente sem risco, inócuo, esterilizado sem contaminação. Agora, com licença que eu tenho que ir ajudar o paciente... (...)³¹

A oposição entre as avaliações do Itaú Cultural e da Casa das Rosas mostra a fluidez dos contornos da segurança da vida na arte brasileira. Não há consenso sobre critérios para manutenção da segurança da vida na arte nem sobre os procedimentos a adotar. As discussões, diferentemente da área da saúde, que conta com documentos técnicos, mobilizam apenas atores diretamente interessados.

32 Machado, 1998.

Três anos depois, Eduardo Kac voltou a expor no Itaú Cultural, quando foi um dos destaques da exposição *Emoção artificial*, em suas duas edições, 2000 e 2002. Na análise feita por Machado,³² os efeitos do trabalho de Kac são comparados àqueles produzidos pela introdução do mictório no espaço da arte feita por Duchamp. As dúvidas e ambiguidades que marcam a tentativa de exposição do trabalho *Time Capsule* no Itaú Cultural mostram que há ainda longo percurso reflexivo a ser percorrido, o qual deve ir além das situações controversas.

Considerações finais

As controvérsias vividas por Ron Athey e por Eduardo Kac deixam entrever a necessidade de que a tematização da segurança da vida seja inserida no debate artístico. Como vimos, os princípios que orientam a arte são distintos daqueles que norteiam a bioética e biossegurança, criados com finalidades científicas.

A intensificação da preocupação com a segurança da vida conduz a arte para a esfera da gestão da vida. Trabalhos artísticos tornam-se passíveis de avaliação por instituições, cujos procedimentos e cálculos costumeiramente detinham seu campo de ação nos desenvolvimentos científicos. Os desencontros são vários, pois a arte, dada sua tradição organizativa, manteve-se alheia às instituições responsáveis pela garantia da segurança da vida.

33 Kac. Op. cit.

Em várias situações experimentos artísticos e regulações em biosegurança e bioética convergem, dando espaço a colaborações regulares ou pontuais entre artistas e cientistas.³³ A ausência de consideração específica por parte das instâncias reguladoras acerca dos impasses colocados pelas experiências estéticas à justiça experimental constitui, porém, problema a ser redimensionado, principalmente quando se trata de práticas corporais extremas e/ou abjetas, como é o caso da *performance* de Ron Athey ou ainda das suspensões corporais.³⁴

34 Galindo. Op. cit.

Diante do exposto, uma primeira conclusão consiste na constatação de que, inevitavelmente, a segurança da vida se converteu em um problema para a arte. Decerto, a reflexão sobre as especificidades da experimentação artística pode contribuir para minimizar as controvérsias em torno da arte. Como segunda conclusão, o reconhecimento de que a arte se deve converter em um problema para os dispositivos de segurança da vida – não só como campo a ser regulado, mas como campo que, ao mostrar os limites dos dispositivos de governo da vida, atua como um laboratório ético e reflexivo.³⁵ Ao julgamento biopolítico acerca dos benefícios do emprego de técnicas para a promoção da saúde ou segurança da população, a arte sobrepõe reflexões ético-estéticas.³⁶

35 Clark, 2006, p.411-416.

36 Auslander, 1995, p.25-31.

Tradicionalmente aprendemos, ao longo da história da anatomia, que a arte pode contribuir para o treinamento médico,³⁷ porém, a principal contribuição que a arte pode acrescentar aos debates contemporâneos sobre as lacunas que se fazem presentes nos dispositivos de decisão da justiça experimental não pode, certamente, ser restrita a uma função complementar na educação médica ou bioética. Práticas artísticas provocadoras desfamiliaram procedimentos que se tornaram rotineiros, a exemplo da assinatura de termos de consentimento informado como no caso vivido por Eduardo Kac, indo além de qualquer função auxiliar ou complementar.

37 Wilson, 2006, p.515-516.

Para além de qualquer finalidade complementar, a arte funciona como disparadora de debates no interior da justiça experimental, ampliando o espectro de decisão e reflexão. É aceitável que dispositivos de segurança da vida levem em consideração a dimensão estética que está na base dos experimentos artísticos? Caso a resposta seja afirmativa, quais as implicações para a racionalidade que orienta tais dispositivos?

Acreditamos que a arte, ao extrapolar os usos convencionais de tecnologias e materiais biológicos medicalizados, subverte-os, convertendo-os em superfícies para uma prática reflexiva. As controvérsias aqui discutidas mostram que são necessários novos arranjos institucionais que ampliem o diálogo entre artistas, cientistas e instâncias regulamentadoras responsáveis pela garantia da segurança da vida. Resta saber em que medida o caráter subversivo e transgressor dos experimentos artísticos extremos pode ser conciliado com a racionalidade que orienta os dispositivos de segurança da vida. Trata-se de uma questão ou, mais propriamente, um campo de tensões a ser explorado em futuras pesquisas sobre o tema.

Dolores Galindo (UFMT, Cuiabá, Brasil) é doutora em psicologia social PUC-SP, com estágio doutoral na Universidade Autônoma de Barcelona, havendo defendido a tese *ilustrar, modificar, manipular: a arte como questão de segurança da vida*; professora do corpo permanente do Mestrado em Estudos da Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso; pesquisadora nos grupos Práticas Discursivas e Produção de Sentidos – PUC-SP e Estudos do Contemporâneo (UFMT). / doloresgalindo@ufmt.br

Referências bibliográficas

- AUSLANDER, P. Orlan's Theater of Operations. *Theater Forum* 7 Summer-Fall 1995, p.25-31.
- BAILLETTE, F. À contre-corps. *Quasimodo*, n.5. Paris, primavera de 1999.
- BIRMAN, J. A *Physis* na saúde coletiva. *Physis revista de saúde coletiva*, Rio de Janeiro, v. 15, p.11-16, 2005.
- CLARK, J. Corporeal Mélange: Aesthetics and Ethics of Biomaterials in Stelarc and Nina Sellars's Blender. *Leonardo*. v.39, n.5, 2006, p.411-416.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 12 ed. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____. *Securité, Territoire, Population*. Paris: Ed. Seuil, 2004.
- _____. *Le naissance de la biopolitique*. Paris: Ed. Seuil, 2004.
- GALINDO, D. *Ilustrar, modificar, manipular: arte como questão de segurança da vida*. Tese (Doutorado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social.
- GEAY, I. Montrez ce corps que je ne saurais voir. *Quasimodo*, n.5. Art contre-corps. Paris, 1999.
- GESSERT, G. Notes on genetic art. *Leonardo*, v. 26, n.3, p.205-211, 1993.
- GIGLIOTTI, C. Leonardo's choice: the ethics of artists working with genetic technologies. *AI & Society*, v.20, n.1, january, 2006.
- JEUDY, H. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, p.18-19, 2002.
- KAC, E. Arte transgênica (entrevista concedida a Dolores Galindo). *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v.13 (suplemento), p.247-56, outubro 2006.
- MACHADO, A. Unmicrochip dentro del cuerpo. *Mediapolis*. Buenos Aires, v.3, n.5, p.38-40, 1998.
- MENEGON, V. Consentindo ambiguidades: uma análise documental dos termos de consentimento informado, utilizados em clínicas de reprodução humana assistida. *Cadernos de Saúde Pública*, junho 2004, v.20, n.3, p.845-854.
- MIGLIETTI, F. *Extreme bodies*. Milão: Skira, 2003.
- MORAES, E. *O corpo impossível*. São Paulo: Ed. Fapesp/Iluminuras, 2002.
- PELBART, P. *Vida capital – ensaios de biopolítica*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.
- RICHARDS, M. Ron Athey, Aids. and the politics of pin. *Body, space and technology*. v.3, n.2, Brunel University, 2003.
- ROSEN, G. *Uma história da Saúde Pública*. São Paulo: Editora Unesp, 1994.
- SELIGMANN-SILVA, M. Arte, dor e katharsis, ou variações sobre a arte de pintar o grito. In *alea. Estudos neolatinos*. v.5, n.1, jan-jun 2003, p. 29-46.
- SENRA, S. A tela e a pele – cinema, vídeo e computador. In *Metacorpos*. São Paulo: Paço das Artes, 2003.
- SFEZ, L. *A saúde perfeita – crítica de uma nova utopia*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- SPINK, M. J. Trópicos do discurso sobre o risco: risco-aventura como metáfora na modernidade tardia. *Cadernos de saúde pública*. Rio de Janeiro, v.17, n.6, p.1277-1311, 2001.
- SONTAG, S. *Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- THACKER, E. *The global genome biotechnology, politics and culture*. Londres: MIT Press, 2005.
- VILLAÇA, N. A multiplicação dos corpos na comunicação artística. In *Metacorpos*. São Paulo: Paço das Artes, 2002.
- VIRILIO, P. *En dialogo com Sylvie Lotringer. Amanecer Crespucular*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2003.
- WILSON, L. Essay What can the arts bring to medical training? *Lancet*, 2006, 368; p.515-516.