

## Comunicação, arte e ciência: um diálogo inusitado na arte transgênica de Eduardo Kac

Karina Freitas Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo discute o papel da arte a partir do estudo da Arte Transgênica, observando seus processos comunicativos. Pretende-se problematizar as relações entre o campo da ciência e da arte, mostrando como os sujeitos se relacionam no momento da realização da obra. Para tal, escolhemos como objeto de estudo o trabalho artístico GFP Bunny, de Eduardo Kac, que deu origem à coelha verde fluorescente Alba.

**Palavras-chave:** arte transgênica; comunicação; diálogo

**Abstract:** This article discusses the role of the art from the study of Art Transgênica, being observed their communicative processes. The idea is to problematize the relationship between the field of science and art, showing how the subjects are related at the time of completion of the work. The chosen object of study is the artwork GFP Bunny, by Eduardo Kac, which led to the green fluorescent rabbit Alba.

**Keywords:** transgenic art; communication; dialog

O desenvolvimento da arte interativa tem provocado transformações relevantes no modelo comunicacional, pois, ao solicitar a participação de duas ou mais partes, permitindo a alteração do sistema, evidencia novas possibilidades de percepção da realidade e de comunicação com outros seres. Insere-se, nessa perspectiva, a arte transgênica definida como “uma forma de arte baseada no uso de técnicas de engenharia genética que consistem na transferência de genes sintéticos para um organismo ou na transferência de genes naturais de uma espécie para outra, com a finalidade de criar um único ser” (Kac, 1998)<sup>2</sup>.

Diferentemente de outros tipos de arte, chama-nos a atenção a arte transgênica por condicionar várias entradas de diversos sujeitos sociais que entrecruzam suas experiências no momento de realização da obra. Isso se torna de grande relevância porque, já no instante de sua realização, a arte transgênica acaba por gerar a construção de um conhecimento a respeito de questões pontuais e

<sup>1</sup> Doutoranda em Comunicação e Semiótica (PUC São Paulo) e Mestre em Letras (UFJF).

<sup>2</sup> Tradução minha: *Transgenic art, I propose, is a new art form based on the use of genetic engineering techniques to transfer synthetic genes to an organism or to transfer natural genetic material from one species into another, to create unique living beings.*

---

complexas dentre as quais destacamos a manipulação genética, a ética, a moral, a responsabilidade, a alteridade.

É Eduardo Kac, artista brasileiro, carioca, residente nos Estados Unidos desde 1989 – onde leciona Arte e Tecnologia, em *The School of the Art Institute of Chicago* – que vem, desde 1998, orientando sua arte para a discussão acerca da nossa própria condição biológica. No que diz respeito à arte transgênica, Kac busca centrar seus trabalhos artísticos em questões relacionadas com a nova biologia, a ecologia da biosfera, a síntese e a metamorfose da vida. Mais, não apenas provoca reflexões acerca de questões estéticas próprias da arte, como também amplia para os campos da Comunicação, Antropologia, Ciência e Tecnologia. E todas essas discussões caminham para a investigação acerca da relação que se possa desenvolver entre os seres humanos e os seres bio-tecnológicos (animais não-humanos e seres tecnológicos). Kac convida-nos, então, com sua arte transgênica, a interagir com a obra e a refletir questões-chave para a constituição do próprio sujeito, desconstruindo idéias arraigadas e consolidadas, e, assim, construindo novo conhecimento.

Ao todo o artista produziu cinco trabalhos artísticos envolvendo a técnica transgênica. Foram, na seqüência, produzidos *Gênese* (1999), *GFP Bunny* (2000), *O Oitavo Dia* (2001), *Move 36* (2002/04) e seu mais recente trabalho *Specimen of Secrecy about Marbelous Discoveries* (2004/06), exibido pela primeira vez na Bienal de Singapura entre os dias 04 de setembro e 12 de novembro de 2006<sup>3</sup>. Essas obras têm como ponto de interseção o estabelecimento da comunicação entre duas entidades distintas: o humano e o animal transgênico ou outro humano ou, até mesmo, a máquina – isso considerando todas as interseções possíveis entre esses sujeitos. Esses trabalhos se constituem em uma intrincada rede de comunicação que se estabelece nas inserções dos diversos atores participantes da obra. Cada um desses projetos, a sua maneira, propõe refletir as implicações sociais a partir do estudo das novas relações determinadas entre os sujeitos humanos e os seres hibridizados, sobretudo quando consideramos que a interação, as inter-relações e a conectividade já se constituem a base da vida. A partir disso o artista busca investigar as noções de responsabilidade, de heterogeneidade, de pureza, de hibridismo e de alteridade.

---

<sup>3</sup> Neste artigo consideramos os projetos artísticos de arte transgênica efetivamente concretizados por Kac. Não fosse assim, ainda caberia menção ao projeto *GFP K-9*, que propunha a criação de um cão transgênico saudável e que pudesse – assim como Alba, de *GFP Bunny* – ser integrado ao convívio social e ao lar do artista. O projeto não foi concretizado devido a problemas no mapeamento do código genético do cachorro.



Alba, a coelha verde fluorescente

Com o trabalho artístico *GFP Bunny*, Eduardo Kac deu origem à coelhinha verde fluorescente Alba. Segundo o próprio artista, *GFP Bunny* é um projeto de arte transgênica que compreende três etapas: a primeira seria a criação da coelha verde fluorescente Alba, a segunda corresponderia ao diálogo público gerado pelo projeto após o anúncio público do nascimento do animal transgênico e a terceira seria a integração social da coelha.

Na primeira parte do projeto, no que diz respeito à criação de Alba, a coelha foi produzida em fevereiro de 2000, em Jouy-en-Josas, na França, para uma exibição de arte durante o programa *Artransgénique* do *Festival Avignon Numérique*, na França. Kac (2000) explica que Alba é uma coelha albina, desprovida de pigmentação. Presente em condições ambientais ordinárias, parece completamente branca e com olhos cor-de-rosa. Quando iluminada com luz azul (máximo de excitação em 488 nm), reluz com uma luz verde brilhante (emissão máxima de 509 nm). Sua criação se deu a partir de uma mutação sintética do gene verde fluorescente (GFP – *Green Fluorescent Protein*) do tipo selvagem original encontrado na água-viva *Acquorea Victoria*. O artista explica que, a proteína verde fluorescente, após ter sido isolada pela primeira vez da *Acquorea Victoria*, foi utilizada como um novo sistema de informação, a fim de aumentar a fluorescência.

Na segunda fase, sob a rubrica “Seja bem-vinda, Alba!”, Kac deu as boas vindas à coelha fluorescente, sinalizando para o sentido de responsabilidade que deveríamos ter pelo bem estar do animal. O debate crítico foi iniciado após o primeiro anúncio público do nascimento de Alba no contexto da conferência Planet Work, em São Francisco (Estados Unidos), em 14 de maio de 2000. O objetivo de Eduardo Kac era (con)viver com a coelhinha em uma sala de estar adaptada para o espetáculo, gerar o debate público e, em seguida, levá-la para casa. A coelha nasceu, mas não foi exibida

---

na instalação, nem foi para o lar do artista. A terceira fase do projeto não foi, pois, concluída. Kac ficou à espera de que a coelha fosse viver no seu lar e nele se integrasse como animal de estimação da sua família.

### **A proibição de Alba: um ato decisivo**

Na véspera da exibição da coelha, Paul Vial, o então diretor do *Institute National de la Recherche Agronomique* (INRA), na França, recusou-se a liberar o animal. A censura foi imprescindível para que a obra cumprisse um dos seus objetivos: discutir a manipulação da vida e a ética da responsabilidade. Limitar ou não a vivência de Alba com os seres humanos? O veto do cientista é uma forma de controle?

Segundo Garrafa (2003), um dos grandes problemas da bioética é administrar a relação entre a certeza do que é benéfico e a dúvida sobre os “limites”, sobre o *que* deve ser controlado e *sobre* como isso deva se dar. A bioética, inclusive, surge como uma grande bandeira da ciência nos tempos modernos. Bioética, termo atribuído ao cancerologista Van Rensselaer Potter, em 1971, tem por essência, ainda de acordo com Garrafa, a liberdade acompanhada da responsabilidade.

Baseada na multidisciplinaridade, na irreversível secularização dos costumes e na necessidade de respeito ao pluralismo moral constatado nas sociedades modernas, para ela, o que vale é o desejo livre, soberano e consciente dos indivíduos e das sociedades humanas, desde que as decisões não invadam a liberdade e os direitos de outros indivíduos e outras sociedades (Garrafa, 2003: 214).

Belinguer (2003) nos explica que, nos tempos modernos, responsabilidade torna-se palavra de ordem. Segundo ele, o vocábulo tem dois significados. O primeiro indica “empenho”, “consciência”, “escrúpulo”, “moralidade”. Segundo o filósofo Hans Jonas (*apud* Belinguer), esse princípio da responsabilidade deveria se constituir a base da ética moderna. É a própria ética que agora tem se ocupado da responsabilidade, visto que se concentra na qualidade moral do ato no momento em que é praticado. O outro significado de responsabilidade, na linguagem comum, é “ter culpa”, “qualidade de réu”, “o erro”. Para o filósofo, hoje, é nesse sentido que se questiona a ciência, no julgamento moral de seus atos. Contudo, relembra que a base da ética na ciência deve estar em sua liberdade, perseguida até o fim, opondo-se às restrições dogmáticas ou removendo outros obstáculos.

Ainda completa Belinguer (2003: 198-199), o trabalho científico implica uma responsabilidade particular no corpo dúplice da informação e da interpretação dos dados, uma descoberta científica, visto que é “além de um dado, parte de um sistema de conhecimentos, de idéias e de valores destinado a influir, seja bem, seja ocasionalmente mal, no destino dos seres humanos”.

---

Ele lembra que os cientistas têm fundamental relevância na divulgação das idéias e no impacto das biotecnologias sobre os comportamentos individuais e coletivos. Citando Evandro Agazzi, no quesito divulgação da informação, os cientistas têm uma “obrigação moral” de divulgar os resultados das pesquisas que dizem respeito à comunidade social, permitindo-lhes exprimir uma avaliação moral dos fatos. A avaliação implica juízos morais distintos a respeito de seus objetivos, meios, condições e conseqüências. Quando o cientista proibiu a exibição de Alba, sua alegação foi o fato de que, como a coelha foi criada para um fim estético, logo havia o receio de que as pessoas física e jurídica, sobretudo as mais vaidosas, iniciassem um processo mercadológico da experiência realizada e pressionassem os laboratórios à venda de coelhos, cachorros, passarinhos dentre outros animais fluorescentes.

A prudência do cientista partiria de uma avaliação dos diversos aspectos e implicações sócio-políticos da obra de Kac. Nesse sentido, a responsabilidade estaria na consciência do cientista de tentar “limitar” que esse tipo de experiência tornasse casual e a criação de novos seres vivos a partir de técnica transgênica se convertesse em uma banalidade. Contudo, se a coelha já havia sido produzida, Paul Vial parece fundamentar a responsabilidade no sentido de “ser culpado de”, sentir-se culpado de uma “possível” proliferação de animais fluorescentes determinada por uma política capitalista.

O uso da técnica de transgenia já era, na ocasião da exibição da obra de Kac, uma prática utilizada há quase vinte anos. Contudo seu emprego sempre esteve vinculado tanto à possibilidade de determinar a finalidade das informações contidas no código genético humano, como também descobrir genes responsáveis por certas doenças. Em 1982, Dr. Palmiter apresentou, na revista Nature, a imagem do primeiro rato transgênico, o que gerou uma grande comoção no mundo científico. De lá para cá, já foram produzidos, além de ratos, frangos, coelhos, porcos, vacas, ovelhas e peixes transgênicos. Todos animais dados à rotina investigativa da ciência, e não ao consumo humano ou como objeto de arte.

No tocante à variação da cor dos animais por técnica transgênica, já Flusser (2002), em seu ensaio “Sobre a ciência”, predizia esse tipo de manipulação genética dado o avanço dos estudos em biotecnologia. Segundo ele, em pouco tempo, os biólogos moleculares poderiam manipular a cor da pele dos animais, permitindo compreender os processos químicos e fisiológicos dos novos seres. Bastaria somente tornar possível a transferência da “informação genética que programa a coloração do fundo do mar para os habitantes da superfície sólida” (p. 33). Anos passados, o que era uma suposição, tornou-se realidade.

As transmutações genéticas de diversas raças dos mais diferentes animais pela ciência ainda não haviam se dado por um fim estético, como é o caso de *GFP Bunny*. Em seu estudo sobre Comunicação e Ciência, Nina Velasco e Cruz (2004: 101) afirma que o problema “é justamente uma redefinição do papel da arte, e conseqüentemente do conceito de estética, assim como um questionamento da funcionalidade da ciência

---

clássica”. Ainda acrescenta que, especificamente sobre Alba, não se trata de um pequeno detalhe – a sua cor verde fluorescente quando exposta à luz azul –, mas sim da invenção de sujeitos sociais transgênicos. Para ela, “o termo ‘estética’, no contexto da arte transgênica, deve ser entendido no sentido de que a criação, a socialização e a integração doméstica sejam um único processo” (p. 102-103). Em outras palavras, a obra ultrapassa a criação do animal transgênico em si. Sua relevância está, pois, na construção de um conhecimento coletivo acerca de várias questões relacionadas à ética que nos permitam desconstruir a visão antropocêntrica até então vigente no mundo.

Vários questionamentos podem ser levantados a partir das conseqüências desta obra, mas podemos ressaltar a mudança na maneira com que o homem se relaciona com a natureza. Este deixa de estar em uma situação de contemplação perante a natureza, que, por sua vez, se apresenta pronta e perfeita, pela criação divina, e passa a ocupar o lugar do co-autor nesta criação que nunca cessa. Uma obra-processo sempre em andamento. O próprio conceito de natureza precisa ser redefinido face às novas possibilidades, não apenas científicas, mas culturais, criadas pelo conhecimento cada vez mais amplo da linguagem que a constitui (Velasco e Cruz, 2004: 103-104).

No entanto, o ponto de vista do artista, tal como apontaremos mais sistematicamente adiante, não parece estar em consonância com o do cientista. Isso porque Kac parece compreender a questão da ética e da responsabilidade sob outro aspecto. A criação da Alba, por ser um produto estético, não possui um fim mercadológico, ao contrário, pretende justamente questionar as conseqüências do desenvolvimento da biotecnologia, estimular o diálogo entre as ciências exatas e as humanas através da arte, discutir a dominação dos homens sobre as demais espécies. Na realidade, para o artista, manipular a vida pressupõe pensar a responsabilidade que temos com a vida desse ser transgênico. E aqui num sentido de estar consciente da nova vida criada e não sentir-se culpado pela vida gerada.

Vivemos numa sociedade cada vez mais integrada aos produtos transgênicos, mas jamais paramos para refletir a responsabilidade que temos com o que é criado. A utilização crescente da técnica de transgenia é apresentada na obra que toca literalmente na questão da evolução transgênica. Se, por um lado, não temos consciência da vida transgênica criada para fins investigativos, porque com ela jamais nos relacionamos, por outro, tampouco conseguimos perceber a complexidade implícita nos diferentes objetos transgênicos que estão a nossa disposição. Consumimos deliberadamente refrigerantes, cereais, sopas, óleos, alimentos enlatados, biscoitos modificados, sem, contudo, refletir as suas implicações no mundo contemporâneo. Não nos atemos à transformação cultural que a tecnologia transgênica propõe.

De Aristóteles a Heidegger (*apud* Baker, 2003), a filosofia sempre buscou refletir sobre essa temática. Segundo Heidegger, o homem deve tentar compreender o

animal não-humano como ‘o outro’, não como um ser subjugado ao homem, mas como, de fato, um ser-outro. Dessa forma, deveria se dar a transposição imaginativa do ser humano em um animal não humano. É nessa auto-transposição que o outro remanesce naquilo que de fato é e como é.

Esta compreensão devia ser alcançada, Heidegger propõe, com a transposição imaginativa do ser humano no ânima. Nesta auto-transposição o outro ser é suposto precisamente para remanescer o que é e como é. Transpondo-se isso dever significar... poder ir junto com o outro quando o outro está em posição de respeito a ele. “É um ‘ir com’ empreendido para a causa do ‘que aprende diretamente como é estar com este ser’<sup>4</sup> (Baker, 2003: 31).

Assim, ao selecionar e desenvolver um ser transgênico especificamente para o projeto artístico, Kac propõe uma reflexão sobre a evolução transgênica e como ela afeta o homem em sua relação com os outros seres. Para o próprio autor, a obra mostra que a convivência entre humanos e outras espécies revelam novos caminhos, pois evocam a necessidade de interrogar a diferença, levando em conta clones, transgênicos e quimeras. Enquanto nos colocamos em posição de exploração do estranho, do bizarro, do tabu, torna-se impossível construir uma abertura entre nós humanos e as espécies de vida transgênica bastante familiares que nos cercam no momento de significação da obra.

A responsabilidade é excessiva ou não é uma responsabilidade. Uma responsabilidade limitada, medida, calculável, racionalmente distribuída já adquire o tom da moralidade, e como tais serviços somente, e vergonhosamente, se adquire uma boa consciência.<sup>5</sup> (Baker, 2003: 33)

Kac pensa o tradicional conceito de responsabilidade sobre o animal como elemento chave da relação comunicativa entre as entidades. Ao se criar novas vidas transgênicas, é preciso refletir o sentimento de responsabilidade que temos para com o outro. A responsabilidade humana para com o animal não-humano é um item discutido por Derrida (2002). O filósofo propõe olhar esse outro, com responsabilidade pessoal, ou seja, o cuidado que temos com este animal e as possibilidades que ele tem de se manifestar enquanto outro.

---

<sup>4</sup> Tradução minha: “*This understanding was to be achieved, Heidegger proposed, through an imaginative transposition of the human into in animal. In this self-transposition, ‘the other being is precisely supposed to remain what it is and how it is. Transposing oneself into this being means... being able to go along with the other while remaining other with respect to it’.* It is a ‘going-along-with’ undertaken for the sake of ‘directly learning how it is with this being’.

<sup>5</sup> Tradução minha: “*‘Responsability carries within it, and must do so, an essential excessiveness’. Responsibility ‘is excessive or it is not a responsibility. A limited, measured, calculable, rationally distributed responsibility is already the becoming-right of morality,’ and as such serves only, and shamefully, to give oneself a good conscience”.*

“Os olhos do animal nos falam de uma linguagem importante... Eu olho às vezes minha gata no fundo dos olhos” (Martin Buber, *Je et Tu*, 1923, trad. G. Bianquis. Paris, Aubier, 1969, p. 142). Buber fala também de uma ‘faculdade de nos dirigir este olhar’. “É incontestável que o olhar desta gata, aceso ao contato do meu, me pedia primeiro: ‘É possível que você se dirija a mim?... Eu existo?’...(O Eu (*Je*) é aqui uma perífrase de uma palavra que nós não temos (em francês) que designariaum Si (*soi*) sem Eu (*Je*)”. (Derrida, 2002: 21-22, nota)

A essa proposição de Derrida, podemos acrescentar o pensamento de Emmanuel Lévinas (2000), para quem a aparição do rosto desnudo em seu mundo revela um outro que exige respeito e acolhida, ainda que pareça estranho, fraco e indefeso. Isso significa não tratar sua “aparente” diferença como indiferença, negando sua *infinitude*, reduzindo-o a um mero ente do mundo. Aí reside a ética da autoridade: dar abertura a esse outro que se revela outro pela bioluminescência, permitindo sua interação com outros seres, humanos ou não.

A relação face-a-face entre o eu e o outro estabelece a proximidade, cujo sentido primordial e último, para Lévinas, é a responsabilidade do eu pelo outro sem que, contudo, seja necessária a ocorrência da reciprocidade, posto que, se houvesse essa exigência, não se trataria mais de uma relação desinteressada. Segundo Lévinas, reconhecer a diferença não significa incorporar a indiferença. Ao contrário, trata-se de assumir a responsabilidade por esse outro. Dessa forma, o projeto artístico reflete o poder e a tecnologia, a ética e a estética, questionando todo tipo de heranças aparentemente imutáveis.

Notamos que a criação da coelha se constituiu, então, em um elemento motivador do primeiro grande diálogo constituído pela obra: arte e ciência apresentando seus pontos de vista sobre a responsabilidade com o novo ser. Foi a partir do ato do cientista que várias outras manifestações de apoio ou não à liberação de Alba ocorreram a fim de propor um destino para a coelha e de discutir sua constituição estética. Do impasse decorreram seminários, conferências, exibição de pôsteres e até mesmo a escrita de um livro virtual, *Alba GuestBook*, disponível *on line* no site oficial do artista ([www.ekac.org](http://www.ekac.org)). A comunicação entre diversos segmentos da sociedade, advinda da divulgação da censura de Alba, determinou uma variabilidade de interpretações da experiência científica. Belinguer (2003: 201) afirma que “comentar e dar sentido às descobertas é um dever de todos, obviamente, mas é dos cientistas que parte quase sempre, juntamente com a notícia, a primeira avaliação do significado delas”. Isso não quer dizer que devam ser unânimes. Como o teórico aponta, é dever de todos discutir os efeitos das experiências científicas.

### **Arte e comunicação**

*GFP Bunny* é uma arte processo, já que não importa para o artista um produto final. Alba é parte de um projeto artístico e não um produto final de arte. E todo o



projeto se constitui de partes que se dão num processo de interação constante com os participantes. Não há um objeto acabado. Daí o convite a todos que dela queiram participar, interajam mutuamente. A obra se dá, então, num processo de comunicação entre os mais diferentes atores. Como já exposto neste artigo, a comunicação em *GFP Bunny* se dá desde o diálogo entre artistas e cientistas para a criação da coelha até a extensão ao público a partir do momento em que deveria ser apresentada a obra, persistindo a discussão até hoje. Na grande e complexa rede de comunicação todos opinaram, trocaram idéias, expuseram suas experiências.

Todas as contribuições alteraram a maneira de o sujeito comunicar com a obra e, a partir dela, com outros sujeitos. Para Kac, a comunicação entre os sujeitos humanos e os sujeitos sociais transgênicos é um dos grandes objetivos desta obra. No seu principal artigo sobre esse projeto artístico, o “GFP Bunny: a coelhinha transgênica” (2002), o artista elenca nove preocupações da obra. Para este artigo selecionamos quatro delas pertinentes a nossa compreensão dos processos comunicacionais presentes na obra : a) o estabelecimento de um diálogo continuado entre profissionais de diferentes campos; b) a comunicação interespécies, entre humanos e mamíferos transgênicos; c) a integração e a apresentação do *GFP Bunny* em contexto social, interativo e dialógico; e d) o reconhecimento e o respeito público para com a vida emocional e cognitiva de animais transgênicos.

#### ***Diálogo continuado entre áreas distintas de conhecimento***

Alba não tinha nenhum outro fim que não a sua criação em si mesma, sua singularidade e sua unicidade. Uma das pretensões de Kac era discutir a continuidade das pesquisas em transgenia, sobretudo quando a técnica era utilizada com animais que são seres com os quais deveríamos ter responsabilidade. Alba foi uma experiência mais radical, pois, fugindo do uso transgênico voltado para a cura de doenças, o que é uma atividade com fim lucrativo para os laboratórios, Kac propõe uma coelha verde fluorescente. Algo no mínimo inusitado.

Desde um princípio, o projeto artístico demandou a integração de áreas distintas, a fim de levar a cabo as pretensões do artista. Arte, ciência e comunicação, entre outros campos do saber, estabeleceram um diálogo entre si que, como já apontado neste artigo, ora se apresentava convergente, ora as amenidades davam lugar à defesa de seus princípios arraigados.

Num primeiro momento houve o cruzamento da arte com a ciência. Alba foi criada com o auxílio do zoosistemista Louis Bec e dos cientistas Louis-Marie Houdebine e Patrick Prunnet que desenvolveram toda a potencialidade genética da obra. Da proibição autoritária resultou uma intervenção urbana do artista em Paris, onde Kac afixou, entre 03 e 20 de dezembro de 2000, uma série de pôsteres relativos ao assunto. Consideramos autoritária, uma vez que não parece ter havido dialogicidade entre os campos da Arte e da Ciência, quando, repentinamente, Vial decidiu pela não liberação da coelha. Contudo, o veto gerou o que se tornou fantástico na obra; ampliou o debate para o grande público que, ativamente, discutiu o destino

da coelha e, conseqüentemente, as implicações culturais e éticas da engenharia genética.

Fica evidente que o debate esteve mais acirrado após a proibição da exposição de Alba, dada a manutenção dos campos como áreas isoladas, não perenes e impenetráveis. De um lado uma ciência tradicional e conservadora, sempre atenta às conseqüências de seus experimentos, argumentando a favor de uma bioética, e, de outro, a arte sempre moderna e inovadora, propondo novas formas de reflexão sobre questões pertinentes ao mundo moderno.

A censura em si está carregada de simbolismo. Não apenas determinou uma maior atenção da academia e da mídia para Alba, como também permitiu a discussão acerca das questões relacionadas à conceituação de arte. Alba é ou não objeto de arte? Até que ponto o cruzamento de todas essas áreas permite definir uma coelha transgênica como obra de arte? Esse tópico parece já ter sido resolvido. Já não está mais em pauta o caráter artístico de Alba. Alba, parte do projeto *GFP Bunny*, de fato é arte. Diferente das experiências puramente científicas, para Kac (2000),

a arte transgênica, seguindo caminho contrário, oferece um conceito de estética que enfatiza aspectos sociais e comunicacionais em detrimento dos aspectos formais da vida e da biodiversidade que desafia noções de pureza genética, que incorpora um trabalho de precisão de nível genético e que revela a maleabilidade do conceito de espécie em um contexto transgênico social sempre crescente.

Ao ser impossibilitada a ida de Alba à instalação e, posteriormente, à casa do seu idealizador, a ciência se manteve firme nos seus propósitos de questionar as conseqüências que tal apresentação poderia trazer para a sociedade. Contudo, antes que pensemos que a partir disso se deu uma brava luta entre a ciência e a arte, o que se viu foi uma grande comunhão de opiniões que contribuíram para grandes diálogos e debates a respeito do assunto.

Não apenas esses campos do saber, mas tantos outros, cada um sob sua ótica, busca discutir as questões mais relevantes que a obra suscita o que em si se constitui num estreitamento das relações comunicativas entre áreas distintas. Se em obras posteriores a crítica de arte se restringia às áreas das ciências humanas, Alba permitiu uma inversão desse processo comunicativo. Agora ciência e arte comungam as opiniões e divergem em suas defesas. O próprio *Alba GuestBook* se tornou uma espécie de fórum, permitindo o diálogo entre leigos e estudantes e profissionais das artes, da ciência, da biologia molecular, da tecnologia, da comunicação, entre outros.

#### ***A comunicação interespecies***

Outro aspecto proposto pelo projeto é a comunicação interespecies, entre humanos e mamíferos transgênicos, que, em *GFP Bunny*, não passou de uma possibilidade já que a coelha não foi liberada para viver no lar do artista. Embora Alba não tenha, de fato, convivido com humanos, não da forma como se esperava, sua

---

criação foi motivadora das discussões sobre as relações entre o ser humano e o animal transgênico, sobre as relações estabelecidas entre um eu e um outro, sendo que este outro (no caso, Alba) deve ser entendido como um ser com características próprias e capaz de se envolver com o humano numa relação de afeto (afecção e afeto) e amor. Como aponta Giselle Beiguelman (2002), o pedido do artista de liberdade à Alba (*Free Alba!*) fez com que se refletissem os laços que poderiam ser estabelecidos com os seres modificados em laboratório. Alba “é um ser vivo que obriga a pensar nos elementos éticos e afetivos das relações que emergem com a engenharia genética”, explica a investigadora.

Forçosamente podemos, ainda, refletir a noção cartesiana de sujeito, fundamentada no célebre dito de Descartes “Penso, logo existo” que, durante tanto tempo, se constituiu o ponto de vista dominante na sociedade. Para Descartes, a existência do sujeito é idêntica ao seu pensamento, havendo uma separação entre um ser interior que pensa (sujeito) e um exterior do qual o ser pensante está separado. Em outras palavras, sujeitos e objetos aparecem enquadrados em gêneros e espécies.

A identidade que se formou do sujeito humano é então do ser racional, reflexivo, senhor no comando do pensamento e da ação. Para Santaella (2004), a crise da subjetividade que rejeita essa definição de sujeito universal e individualizado e acaba por fundar uma nova forma de pensar o corpo que deixa de ser uma instância puramente biológica para se tornar um produto socialmente construído, infinitamente maleável e altamente instável. O coelho, sempre se constituiu como um animal irracional, cujas capacidades pensativas se restringiam aos impulsos sensitivos. Para Kac (2000), a intersubjetividade deve levar em consideração a complexidade da mente animal. Alba aparece para quebrar essa espécie de paradigma imposto pela sociedade.

Teríamos muito mais a desenvolver sobre a comunicação interespecies, posto que seria necessário ir mais a fundo nas teorias de Martin Buber, Maturana, do próprio Lévinas, e, ainda, investigar os pensamentos filosóficos de Aristóteles, Descartes, Locke, Leibniz, Kant, Nietzsche.

### ***Integração e apresentação de Alba***

No que se refere à integração e à apresentação do *GFP Bunny* em um contexto social, interativo e dialógico, a arte transgênica se tornou uma mola inventiva de sujeitos sociais transgênicos. O coelho vem, ao longo dos séculos, sendo domesticado pelo homem. Domar o animal já pressupõe um domínio de um ser pelo outro. Ao criar Alba, Kac questiona justamente o domínio que temos sobre a vida do animal.

É óbvio que a ciência enxerga e trata a criação de Alba de um ponto de vista que lhe é inerente. Os departamentos de bioética, que regulam o uso de animais em pesquisas de laboratório, recomendam que os seres humanos são mais importantes que os animais, mas os animais também têm importância diferenciada de acordo com

---

a espécie. E acrescentam, ainda que nem tudo o que é tecnicamente possível de ser realizado deve ser permitido.

Contrariamente, o Artigo 1º da Declaração Universal dos Direitos dos Animais, publicada em 1978 pela UNESCO, determina que “Todos os animais nascem iguais perante a vida e têm os mesmos direitos à existência”. Ainda nos Artigos 2º e 4º, a Declaração proclama que “todo o animal tem o direito à atenção, aos cuidados e à proteção do homem” e que “toda a privação de liberdade, mesmo que tenha fins educativos, é contrária a este direito”. Daí todas as contradições de opiniões que se possa encontrar em relação ao destino de Alba.

No tocante aos princípios que determinam o uso dos animais em pesquisas de laboratório, eles colocam em evidência a questão da propriedade sobre o outro, do domínio e da superioridade da raça humana. Propriedade e responsabilidade não podem ser confundidos. O artista é responsável pelo ser criado, ou seja, é consciente de sua existência, de que a sociabilidade e o convívio com outros seres é fundamental para sua composição, para que de fato ele se conheça e se reconheça animal de sua espécie.

*GFP Bunny* aponta para o fato de que animais transgênicos são criaturas regulares, podendo fazer parte da vida social e se tornarem dignas de mesmo amor e carinho como qualquer outro animal. Embora proponha uma reflexão mais profunda sobre a questão do domínio, a arte transgênica não mudou a regra de convivência social entre seres humanos e os coelhos. Estes seguem sendo domesticados por aqueles. Esse tipo de arte nos leva, então, a discutir questões sobre o direito de criar a vida e de alterar o desenvolvimento biológico de seres, perpassando questões como a normatização dessas criações, questões sócio-ambientais de organização e interação do animal.

É no livro *Eu e Tu*, publicado originalmente em 1923, que Martin Buber (*apud* KAC, 2000) afirma que a espécie humana é capaz de dois tipos de relacionamento: Eu-Tu (reciprocidade) e Eu-Ele (objetificação). Nas relações Eu e Tu, o envolvimento é completo no encontro com o outro, permitindo o diálogo real. Já nas relações Eu-Ele, “Ele” torna-se um objeto de controle. Contudo, em ambos os casos, o “Eu” não é o mesmo. “No primeiro existe um encontro não-hierárquico, enquanto no segundo existe um desprendimento” (p. 48).

O homem outrora ‘domesticou’ animais e é ainda capaz dessa façanha singular. Ele atraiu animais para a sua atmosfera e os levou a aceitarem-no, o estranho, de modo natural e a interagir com ele. Ele ganhou deles uma surpreendente resposta ativa à sua aproximação, à sua interlocução e, além disso, uma resposta que, em geral, é tão forte e direta quanto sua atitude é genuína manifestação da relação Eu-Tu. Animais, como crianças, são não raramente capazes de perceber falsa ternura. Mas, mesmo fora da esfera da domesticação, um contato similar entre homens e animais algumas vezes acontece – com homens que têm no âmago de seu ser uma parceria com

animais, não predominantemente pessoas da natureza ‘animal’, mas antes aqueles cuja natureza é espiritual (Buber, 1987: 125; *apud* Kac, 2000: 53-54).

O coelho é um animal, mas pensar o domínio sobre este animal significa pensar a responsabilidade que temos para com ele, e não necessariamente uma idéia simples de posse. O coelho, então, se torna um problema, dentro dos vários campos do saber, com implicações legais, éticas e até mesmo antropológicas. Para Emmanuel Lévinas (1981), o outro emerge na relação com outros, em um relacionamento de responsabilidade ética que deve ser tomada como prioridade pela ontologia. Em palavras do filósofo, trata-se de uma “diferença que é não-diferença, é responsabilidade.

Segundo Espinosa (*apud* Deleuze, 2002: 25), “quando um corpo encontra um outro corpo, uma idéia, outra idéia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente, quanto um decopõe o outro e destrói a coesão das suas partes”. Para ele, todo corpo tem direito de afectar e de ser afilado por outro corpo. A proibição talvez se constitua num ato de poder que impede os seres humanos e a coelha de se comporem em uma relação de afecto.

Logo, não se constrói conhecimento sem relação com a alteridade, já que não há como apreender o objeto sem uma relação com o outro ser. Eu me conheço no outro e nele me reconheço. Sem Alba, a relação de responsabilidade fica formalizada apenas na teoria cuja discussão acerca conectou diversas inteligências, permitindo a transferência e a troca de conhecimento. É na real relação com o outro (Alba) que se constrói a confiança e a efetiva responsabilidade. E, de acordo com Espinosa, é a socialização dos afectos, a comunicação, o que de fato promove a composição dos sujeitos.

### ***Reconhecimento e respeito públicos***

A última preocupação da obra analisada, neste artigo, se refere ao reconhecimento e ao respeito públicos para com a vida emocional e cognitiva de animais transgênicos. Dentre as manifestações públicas, o *Alba GuestBook* se tornou a mais representativa delas. Entre 2000 e 2004, opinaram sobre o projeto cerca de 640 pessoas dos mais diversos países, dentre os quais destacamos Estados Unidos (a sua grande maioria), França, Itália, Turquia, Austrália, Canadá, México, Espanha, Croácia, Alemanha, Malásia, Hungria e Brasil. O fórum se mostrou muito determinante para o diálogo acerca da manipulação genética bem como das questões de ética e de responsabilidade que se possa ter para com o animal transgênico.

O livro virtual se constituiu em uma espécie de movimento a favor da liberação de Alba. Simpatizantes à causa, pessoas de diversas partes do mundo, de profissões e idades distintas declararam seu apoio à liberação da coelha pelo laboratório, a fim de que ela pudesse viver junto a Kac e a sua família. E, obviamente, outros manifestaram contra o ato.

Contudo, podemos aqui arriscar um chute: 95% dos participantes do fórum ofereceram apoio a Kac e externaram seus desejos de retorno da coelha ao lar do artista. Sob a bandeira do movimento “Free Alba!”, dezenas de pessoas manifestaram suas opiniões. Muitas apenas repetiam o mote do movimento, outras discursavam sobre questões mais filosóficas pertinentes ao projeto (para esta comunicação, nossos exemplos foram retirados apenas do *Alba GuestBook 2000*). Interessantes são os depoimentos do tipo: “Alba Livre!!! Pertence ao Sr. Kac e à sua família!”<sup>6</sup>, de Guido Sechi (Itália, em 26/12/2000) ou “Por que Alba não deve ficar com Kac? Alguém poderia apoiar Kac com uma boa razão, ele é o responsável por ela. Deve definitivamente retornar ao lar”<sup>7</sup>, de Halcyon (Estados Unidos, em 25/12/2000) ou, ainda, “Alba é certamente propriedade de Kac”<sup>8</sup>, de Chirstopher M. Maple (Estados Unidos, em 11/12/2000).

Nestas três opiniões fica latente a questão do domínio sobre o outro no sentido estrito de posse. Na realidade, o aspecto da obra é discutir a responsabilidade para com o outro e como com ele dialogamos, numa relação de amor, afeto e carinho. É um anônimo (Estados Unidos, 18/10/2000) quem completa esta idéia: “Alba deve estar LIVRE, mas isso não significa que E. Kac é o proprietário desse coelho”<sup>9</sup>.

Quanto aos poucos que se mostravam contra o movimento todos discutiam a supremacia da raça humana sobre outras criaturas, posto que acreditavam que o homem se colocava na posição de Deus, como alguém capaz de criar e manipular a vida, propondo apresentar essa vida como arte. Assim, temos depoimentos do tipo: “Isto não é nada mais do que uma outra maneira mais humana de mostrar a sua superioridade sobre outras criaturas”<sup>10</sup>, de Ximena Q. (Estados Unidos, em 05/12/2000); “Nenhum animal merece isto”<sup>11</sup>, de Melanie (Canadá, em 25/10/2000); “O coelho é uma criatura de Deus. O homem não deve alterar o coelho já que Deus o criou”<sup>12</sup>, de Francisco Olmos (Espanha, em 18/10/2000).

De fato, a proibição torna-se um artifício de poder, já que há um controle sobre o outro. Em síntese, Paul Vial, ao cercear a liberdade de Alba se mostra conhecedor e

---

<sup>6</sup> Tradução minha: *Free Alba!!! It belongs to Mr Kac and his family!*

<sup>7</sup> Tradução minha: *Why the heck shouldn't Alba be with Kac? Can anybody come up with one good reason supporting, he's responsible for her. She should definitely be given back.*

<sup>8</sup> Tradução minha: *Alba is Mr. Kac's right full property.*

<sup>9</sup> Tradução minha: *Alba should be FREE but it does not mean that E. Kac is the owner of that rabbit.*

<sup>10</sup> Tradução minha: *This is nothing more than another taste less human way to show it's superiority over other creatures.*

<sup>11</sup> Tradução minha: *No animal deserves this.*

<sup>12</sup> Tradução minha: *Rabbit is God's creature. Man should not tamper with rabbit as God created.*

---

sabedor daquilo que o outro precisa, logo define o que é a coelha, o que lhe é bom e quais são seus limites na sociedade.

O instigante do debate é perceber como a arte tem cumprido um novo papel na sociedade: a constituição de redes de conhecimento, a partir da convocação dos participantes para que atuem de diversas formas na sua realização. As pessoas, então, se unem em rede em função de um propósito ou causa. O livro virtual funciona como interface de interação entre os sujeitos. Trata-se de um trabalho artístico que evoca vários atores à sua participação, estabelecendo uma rede comunicativa, cognitiva e mesmo afetiva.

A rede de comunicação se estabelece no ato de inscrição das diversas opiniões sobre a liberação ou não de Alba. No livro virtual, é notório o diálogo entre os diversos atores que tecem comentários, enviam mensagens entre si, dialogam com Kac, com os diretores do laboratório e até mesmo com a coelha. Já a rede cognitiva se instaura está interligado à comunicação estabelecida entre os mais diferentes atores em atuação. As opiniões englobam conceitos científicos específicos. Cada sujeito, cada campo, contribui com seu ponto de vista, a partir de seus estudos e experiência, para ampliar o conhecimento acerca do assunto. Isso é fascinante porque a abrangência de conceitos enriquece ainda mais a obra, pois evita a consolidação de conceitos já formalizados que não se aplicam mais à obra em questão. Além disso, evita que apenas um campo aponte a sua “verdade” e a estabeleça como a leitura ideal para a obra.

E a relação afetiva se estabelece em todo o processo comunicativo da obra. A situação imposta à Alba, não poder conviver com os seres humanos e até mesmo com os seres de sua espécie, dada a sua condição transgênica, afeta os vários atores implicados na situação. Mesmo não tendo sido apresentada à sociedade, em sua materialidade, as pessoas foram afectadas (ser tocado – colocar o sentido de afecto) pela sua existência. Enfim, o mais instigante é que todo o debate levou a construção de um conhecimento acerca da ética, da moral, da responsabilidade para com o outro e mesmo da ALTERIDADE.

Conhecimento é diferente de informação. O conhecimento depende de um corpo, de uma vivência, de uma experiência para ser consolidado. O que se forma é o conhecimento acerca de diversas questões propostas, contudo a divergência de opiniões impede formalizá-lo a ponto de instituir um saber a ser validado. Alba não teve a oportunidade de viver com Kac. Nos argumentos coerentes de ambos os campos do conhecimento, não se encontra um estreitamente que nos capacite a “definir”, neste caso, qual o conceito de responsabilidade pelo outro é de fato o válido. Se ter culpa por liberar Alba à sociedade, o que contrariando a tese da bioética, Paul Vial teria feito, ou ter consciência da existência de Alba e tratá-la como um outro que compõem o ser humano.

## Conclusão

Muito mais se poderia discutir sobre o assunto. Em linhas gerais, o que pretendemos foi levantar aspectos pontuais acerca das contribuições da obra para a comunicação. Dificilmente esses apontamentos se esgotariam neste artigo, posto que há muito ainda que se investigar sobre a temática. O que de antemão notamos é que, abrangendo as preocupações da obra como um todo, o artista cria novas possibilidades de comunicação ao propor um trabalho interativo, que traz como uma de suas bandeiras o estabelecimento de novas formas de interação e comunicação entre sujeito com a obra bem como entre o sujeito e outros sujeitos que dela participam. Mais, torna-se imprescindível a obra para o contato da arte, já que cria a possibilidade de desenvolver um conhecimento coletivo a partir da comunicação existente entre as diversas entidades.

## Referências

- ASLLMMFINHRT, Ulli. Um pequeno salto para Alba, um grande salto para a humanidade. UERJ, Revista Concinnitas, Ano 4, N. 4, março 2003. p. 82-87.
- BAKER, S. Philosophy in the wild? In: COLLINS, D. & BRITTON, S. **The Eighth Day**. Estados Unidos: The Institute for Studies in the Arts, 2003, p. 27-39.
- BEIGUELMAN, Giselle. Kac questiona o natural e o artificial. Folha de São Paulo, 04/07/2002.
- BELINGUER, Giovanni. A ciência e a ética da responsabilidade. Trad. Victor Alello Tsu. In: NOVAES, Adauto. **O Homem-Máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 191-212.
- CRUZ, Nina Velasco. Comunicação, arte e ciência: as experiências de Eduardo Kac e Christa Sommerer & Laurent Mignonneau. Rio de Janeiro, 2004. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
- DELLEUZE, Gilles. Espinosa: filosofia prática. São Paulo, Escuta, 2002, 144p.
- DERRIDA, Jaques. **O Animal que logo sou**. São Paulo, Editora UNESP, 2002, 92p.
- FLUSSER, Vilén. Sobre a descoberta e a ciência. Trad. Arlindo Machado. In: Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica e cultura. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. N.3. São Paulo, EDUC, 2002.
- GARRAFA, Volnei. Bioética e manipulação da vida. In: NOVAES, Adauto. **O Homem-Máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 213-226.



---

HOLANDA, Giodana. Corpos interativos, telepresentes e pós-biológicos. UERJ, Revista Concinnitas, Ano 4, N. 4, março 2003. 198-213 pp.

KAC, Eduardo. GFP Bunny: a coelhinha transgênica. Trad. Irene Machado. In: DOBRILA, Peter T. & KOSTIC, Aleksandra (orgs.). **Eduardo Kac: Telepresence, Biotelematics and Transgenic Art**. Maribor, Slovenia: Kibla, 2000. Pp 101-131.

\_\_\_\_\_. Transgenic Art. In: Leonardo Electronic Almanac, Vol. 6, N. 11, December 1998, n/p/n Publicado em: <http://mitpress.mit.edu/e-journals/LEA/>. Acessado em 15 de junho de 2007.

LÉVINAS, Emmanuel. **Otherwise than Being or Beyond Essence** (trans. Alphonso Lingis). Boston: Martinus Nijhoff Publishers.

\_\_\_\_\_. **Totalidade e infinito**. Lisboa, Edições 70, 2000.

MACHADO, Arlindo. Por un arte transgênico. In: \_\_\_\_\_. **De la Pantalla al Arte Transgenico**. Jorge la Ferla, org. Buenos Aires, Libros de Rojas, 2000, pp. 253-260.

SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e Comunicação**. São Paulo, Paulos, 2004.

Ver também:

[www.ekac.org](http://www.ekac.org)