

A ARTE, A TECNOLOGIA E A CIENCIA NA ENCRUZILHADA DA CRIAÇÃO CONTEMPORÂNEA.

RESUMO

Suas fronteiras tornaram-se mais permeáveis: os objetos da ciência tornaram-se objetos de arte. Novas formas de representação do corpo ganham a contemporaneidade, uma certa ruptura de fronteira em vista de uma estética dedicada à visibilidade do corpo real e virtual na arte. É neste contexto que a fotogenia opera a estética da visibilidade e, mais ainda, ela favorece a elaboração de uma ultravisibilidade. Orlan, Stelarc, Gary Schneider e, ainda, a cirurgia estética transforma o corpo operando-o sob o olhar do retrato, indispensável neste ato. Propostas diferentes, porém fundadas no entrelaçamento da arte, da ciência e da tecnologia auxiliadas pelo objeto estético, onde a arte se esbarra com a não-arte, onde a fotogenia vai além do visível construído, propondo-nos superfícies onde a forma cede o passo ao informe. A fotogenia enquanto objeto estético estimula as transmutações em vista de uma ultravisibilidade favorecida pelos cruzamentos que poderíamos denominar hibrigenia.

Palavras-chave: corpo, estético, inestético, fotogenia, arte contemporânea

Abstract

Its borders become more permeable, the objects of science become art objects. New forms of representation of the body make a contemporary, something of a break boundary in view of aesthetics dedicated to the visibility of the body in real and virtual art. It is in this context that the photogenic operates the aesthetics of visibility and, moreover, it favors the development of a ultravisibilidade. Orlan, Stelarc, Gary Schneider, and also plastic surgery transforms the body operating under the gaze of the portrait, which is indispensable in this act. Different proposals, but based on the intertwining of art, science and technology aided by the aesthetic object, where the art is coming up with non-art, where the photogenic goes beyond the visible built-in proposing areas where form gives way to the report. The photogenic as aesthetic object in order to stimulate the transmutations of a ultravisibilidade favored by the crosses and what we might call hibrigenia.

Key words: body, aesthetics, unsightly, photogenic, contemporary art

Suas fronteiras tornaram-se mais permeáveis: os objetos da ciência se transformam em objetos da arte. Uma brecha é aberta na qual alguns artistas precipitaram-se. As novas formas de representação do corpo muitas vezes causam estranhamento; o corpo mesmo tornou-se o suporte da arte, lugar de marcação e receptáculo da imagem onde a pele redesenha os seus limites. Trata-se de um deslocamento de fronteiras em prol de uma estética dedicada à visibilidade do corpo real e virtual na arte. Orlan, a artista que deslocou a arte para o domínio da não arte e inscreveu de maneira irreversível a imagem contestadora visando o corpo por mutações que as tecnologias são capazes de sustentar. Isto levanta a seguinte pergunta: o corpo transformado em nome da arte é um corpo político? O corpo transformado realmente é também fotogênico? Que lugar ocupa a

fotogenia na contemporaneidade? Em que medida ela pode influenciar as transmutações virtuais e reais do corpo? Outras aparências estéticas emergem e progridem para qual forma estética? Filha de uma arte tecnológica, a imagem sob todas as formas, fotografia, video, cinema scanner, radiografias encontram outras aplicações na arte atual. Fotogênicas, estas imagens aplicadas diferentemente nos enriquecem de novas aparências sensíveis.

A época atual é marcada por acontecimentos que se sucedem com uma vertiginosa rapidez de comunicação e isto não deixa de provocar um certo sentimento de impotência como se a única solução fosse aceitá-los como consequência natural da evolução dos tempos. Esta comunicação de massa que nos atinge, por vezes, desprovidos, propõe e impõe ao mesmo tempo mudanças que terminam cedo ou tarde por atingir nossa vida, os nossos corpos, as nossas identidades e, por último, a nossa existência. O corpo tornou-se o alvo de vários possíveis postos em evidência através dos progressos científicos, comunicacionais e artísticos. Estamos prontos para viver estas mudanças oferecidas ao corpo quando o indivíduo ele mesmo permanece sempre no abismo da complexidade de ser e de parecer? Questão extremamente difícil de ser avaliada embora ela não impeça as tentativas de reflexão sobre um problema que não é novo, e que se refere ao homem em busca de uma concordância entre os dois pólos de uma visão dualista que separa o corpo e a alma; de um lado na categoria da ilusão e da aparência, e de outro de uma identidade imortal.

Assim sendo, o corpo estético permanece no domínio da arte um corpo político que interroga com mais liberdade, sendo esta a sua força. Se a arte sempre esteve diretamente ligada aos acontecimentos do mundo que conduzem ao sensível onde parecia impossível ela estar, ela não está menos presente na contemporaneidade dos progressos tecnológicos e científicos, sobretudo, quando o corpo é objeto eleito. Contesta-o às vezes ou o chama a atenção para a questão social e política através de uma estética cujo discurso vai além da esfera restrita do seu universo. Então, é indispensável que a estética atual se interesse ao desenvolvimento técnico e científico, principalmente quando o alvo das possibilidades oferecidas visa com frequência o corpo e a sua humanidade em função do desejo crescente do homem atual em confrontar-se à outras aparências dele mesmo.

A arte atual propõe uma visibilidade às vezes desconcertante e a crítica comenta sem, portanto, proporcionar um conhecimento profundo sobre as obras contemporâneas. Diante da diversidade de obras na arte contemporânea os fluxos das suas comunicações, no momento atual, cruzam-se sem muita distinção estética. Os artistas mesmos ficaram heteróclitos e as suas obras entram num sistema de comunicação maciço onde a demasiada visibilidade **suplanta** a visibilidade. Através da intermediação de diversas disciplinas científicas, muitos artistas propõem obras que levantam problemas onde todos

nós estamos implicados. O corpo, o nosso corpo, tornou-se um problema que a ciência tenta resolver e reparar com a ajuda da tecnologia que fabrica os instrumentos necessários para isto. A cirurgia estética “salva” a aparência do mal estar causado por suas manifestações naturais e neste contexto a arte encaixa-se para tentar tornar ainda mais visível uma imagem tão procurada. Surge então a pergunta seguinte: a natureza transforma o olhar do homem ou é o olhar do homem que transformando a natureza, nos conduz admirá-la unicamente sob a sua forma revelada? Em todo caso, parafraseando Fernando Pessoa, “o artificial, é a maneira de gozar do natural...O artificial, eis o caminho para aproximar-se do natural”¹. Como vemos, o olhar é tomado pelo paradoxo de duas belezas essenciais à sua existência. A imagem desloca-se, o corpo torna-se um suporte privilegiado das novas representações, os objetos culturais, entre outros a cirurgia estética, ganham o campo na arte.

O cruzamento das disciplinas como a ciência, a tecnologia e a arte gera outro olhar; a estética proposta não é mais a da beleza e esta ruptura incita a considerar uma outra visão da fotogenia. A imagem, após o evento da fotografia, principalmente a do corpo, não deixou de ser fotogênica e a sua força iluminadora é tomada no sentido da própria palavra por artistas que, atualmente, propõem outras formas, outros vestígios iluminados também pela fotogénie que os torna visíveis. A arte, a ciência e a tecnologia trabalham e às vezes cruzam-se onde a imagem impõe-se e propõe mutações profundas. Da profundidade à superfície, do inacabado ao inacabável, da realidade à arte, as visões multiplicam-se e confortam-se de uma tecnologia que não simplifica porque ela propicia a criação de uma infinidade de formas de encarnação propostas pela tecnologia digital. Vivemos, certamente, um momento histórico onde a vida tangível cruza-se com a arte sem que saibamos exatamente para qual direção estética estamos indo.

A imagem se encontra por todos os lados e nosso imaginário não se cansa de reinventá-la, transpondo-a sobre as mais diferentes superfícies, inclusive a do corpo. É neste contexto de ultravisibilidade que a fotogenia reintegra fortemente a criação contemporânea. Não somente como algo associado à fotografia como fomos habituados, pois ela ultrapassa este domínio. A photogénie ganha a contemporanéité como o núcleo de uma reflexão que a considera como fundamento do desejo de transformações de aparências reais e sensíveis. Tudo que é produzido pela luz por mediação tecnológica é bem mais um feito de visibilidade que de beleza propriamente dita. A etimologia da palavra é esclarecedora neste sentido; a palavra fotogénico é composta da palavra “luz” (phôs) somada à raiz grega (gen)

¹ Fernando Pessoa, *Le livre de l'Intranquillité*, Paris, Christian Bourgeois, 1999, p.80

engendrar. Conclui-se então que, tudo que gera a luz é fotogénico e a photogénie pode manifestar-se de diferentes maneiras. Ser em fotografia, é ser fotogénico pois feito pela luz segundo o princípio do *medium* fotográfico. Fotogénico é o que aparece por efeito da luz (pessoa ou objeto), e que se coloca no centro do visível. Hélène Samson escreve que “o fotogénico, como instrumento teórico da crítica, pode designar todos os efeitos estéticos da mediação tecnológica do corpo. Assim o fotogénico não seria específico à fotografia. Ele se encontra na representação do corpo sempre que uma mediação tecnológica da sua radiação física acentua o poder psicodinâmico da imagem e abre-lhe um repertório semântico distante do seu referente, como no Autorretrato genético de Gary Schneider”².

O cruzamento da arte, da ciência e da tecnologia partidário da visibilidade contemporânea

“Confrontamos-nos à questões extremas desde que nos propusermos a tocar na fabricação do ser humano. Todas convergem em uma só: qual será a imagem?”³, escreve Hans Jonas. Escaparmos deste questionamento quando o desejo de transformação da aparência do corpo ganha a razão. No entanto, que esta transformação seja objeto de uma representação ou operada na carne, a perspectiva “do após” só pode ser acompanhada desta dúvida. Certamente que isto converge para a estética, mas a pergunta é ainda mais comovente quando ela atinge os homens na sua história de transformação com o propósito de outra visibilidade. Porque o enigma de cada destino cobre esta história da sua sombra com o risco de revelar, na obsessão da sua própria imagem que, no final, permaneça apenas apenas um nó desatado de aparências narcisistas.

Se, hoje em dia, as fronteiras da ciência, da tecnologia e da arte certamente não caíram, elas tornaram-se mais permeáveis: a tecnologia e as ciências tornadas interdisciplinares, oferecem à certos artistas conscientes desta permeabilidade a ocasião de fazer deste encontro a encruzilhada da criação. É certo que o encontro da arte com os objetos da ciência é uma realidade desde o Renascimento. Contudo, atualmente este encontro é ainda mais impressionante uma vez que o homem, ele próprio, tornou-se o objeto de sua transformação. Assegurado pelo avanço da ciência e pelo progresso da tecnologia como é o exemplo de Orlan que, servindo-se dos recursos technoscientíficos, construiu sua obra artística. Este cruzamento é ainda mais comprovado quando integramos uma sociedade baseada no olhar onde o corpo tornou-se o alvo de uma visibilidade estética exigida.

Certamente, a ciência, a tecnologia e a arte têm objetos e objetivos muito diferentes,

² Hélène Samson, Samson, *Photogénique* in *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007, p.712/713.

³ Hans Jonas, « *Philosophical essays* » cité par David le Breton in *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999, p. 97.

sobretudo que, a primeira tem como referência o pensamento racionalizador e a segunda se refere antes de tudo ao sentir. Portanto, a colaboração entre estas disciplinas constitui um projeto autónomo. Colocar as sensações onde a razão é uma necessidade seria, para a ciência, algo inconcebível além do que “a arte formata obras enquanto a ciência constrói modelos. A ciência fabrica objetos de transição”⁴ escreve Jean Clair, acrescentando que a ciência “fábrica objetos de transição e à medida que ela reforça o seu poder ela pretende desembaraçar-se de qualquer *manipulandum* que os precedem como que para liberar-se do peso da sua história”⁵. É eliminando seus tesouros que progressivamente a ciência assegura-se de um pensamento novo, incessantemente renovado. Neste caso, a ciência acaba por eliminar qualquer ação sensível dos objetos que ela fabrica porque a sua credibilidade é assegurada apenas pelo pensamento que raciocina visando um resultado final independentemente dos meios empregados para obtê-lo. Apesar disto, a existência de uma colaboração entre a ciência e a arte existe ainda que uma sombra pese sobre o cruzamento destas duas disciplinas e sobre os artistas que ousaram construir suas obras através de objetos produzidos pela ciência. Se Merleau-Ponty opõe a ciência à arte quando ele diz que “a ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las”,⁶ Jean Clair considera “que ele se esqueceu de questionar a visão redutora que a ciência tem dela mesma quando ela vê, na sua própria conduta, nada mais que um conjunto de técnicas de tomada ou de captação enquanto que, o projeto da ciência não se resume a um poder técnico, e que o seu saber cruza sem parar o imaginário que, por falta de melhor expressão diremos, “artístico”⁷.

Vimos anteriormente o importante papel dos pintores na ciência, durante o Renascimento. Neste período, a ciência não cessou de produzir obras tornando-as visíveis pelas representações. Uma nova era começa com a ciência e a técnica e com elas outros modos de representação vão, inegavelmente, se encontrar no centro do visível. A ciência e a tecnologia adotadas, hoje em dia, por um número crescente de artistas mostra que uma colaboração entre elas permanece possível e que nos resultados desta união não faltam criatividade e sensibilidade. É também é uma ocasião a mais para questionar a evolução da ciência e da tecnologia relacionada com o destino do homem.

Diante ao olhar dos artistas, os corpos da ciência não permanecem, então, confinados nos ambulatórios; eles os interpretam representando-os, transformando o objeto da ciência em obra de arte portadora de signos interessantes relativos ao homem e que permitem analisar os progressos das pesquisas onde a visibilidade tornou-se uma

⁴ Jean Clair, *L'éloge du visible*, Paris, Gallimard, 1996, p. 34.

⁵ Ibid.

⁶ Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 9.

⁷ Jean Clair, *L'éloge du visible*, Paris, Gallimard, 1996, p. 34.

necessidade essencial. Resulta que, o corpo espiado pela ciência, acaba por ser visto e interpretado por artistas, de maneira que, certas obras desejadas como científicas como a Iconografia da *Salpêtrière* do Dr. Charcot, composta de retratos de mulheres histéricas, fosse considerada mais como uma obra artística, pois desprovida de qualquer objetividade e rigor que a ciência exige. Convencido pela nova tecnologia de reprodução, o olhar científico se deixa enganar pelo olhar fotográfico que, fotogénico, incita a colocar em cena os corpos doentes de maneira cada vez mais estetisante. Além do retrato da doença pela teatralização da pose, Charcot pela sua obstinação, legou-nos uma obra estética de corpos e de rostos devastados pela histeria, dos quais, ele procurava obter o melhor ângulo. Como ele, confiantes no progresso da reprodução fotográfica, outros se dedicaram à representação de corpos doentes. Estes corpos fotografados revelaram poses e rostos cuja expressão não escapou ao olhar sensível dos artistas que se inspiraram para dar às suas obras, outra estética do corpo e dos rostos. Van Gogh e Munch por exemplo “conduzem a arte do retrato para uma deformação contínua e sistemática, em especial “pela desestruturação” do rosto marcado nos últimos retratos do um e, O Grito do outro, explica Jean Clair”⁸. Se para a ciência a imagem do corpo, necessária ao conhecimento, se afasta do corpo sensível, estes mesmos corpos recuperam as suas almas com a ajuda do olhar artístico. Esta forte transferência dos corpos ao limiar do visível não demorou a ganhar o mundo da arte. Segundo Jean Clair, “a manifestação da verdade científica neste sentido, seria um fenômeno transhistórico que pode se aproximar do fenômeno que representa em arte o aparecimento do *chef d’œuvres*; sua presença elimina, no curso da história, as obras menos concluentes que as precedentes, mas que, no entanto, permitiram que essas fossem realizadas. Deste ponto de vista, o saber da ciência, como o *chef d’œuvres* na arte é sem história”⁹, e isto nos libera dos seus pesos. Ora, pode-se então esperar que esta austeridade também na arte, se por desventura nos interessasse apenas o objeto final em detrimento da sua riqueza poética, uma vez que ela também constrói com a ajuda dos progressos científicos e tecnológicos? A arte contemporânea não é também construída sobre uma idéia e um pensamento afiado em detrimento da matéria que ela representa? Pode-se esperar esta austeridade também na fotografia sabendo-se que ela não sabe fazer economia da realidade que ela representa, mesmo tornando-a diferente?

É neste contexto onde tais cruzamentos parecem possíveis, que a fotogenia parece ter encontrado as condições necessárias para sua aplicação à estética da aparência. Provavelmente, ela se encontra privilegiada neste momento da arte na contemporaneidade.

⁸ Jean Clair, *L'éloge du visible*, Paris Gallimard, 1996, p. 25.

⁹ Ibid.

A deslocação da photogénie à outros campos de aplicações diferentes da fotografia, ganha o terreno da transformação do corpo por mediação tecnológica. Ora, é necessário levar em conta o contexto atual relativo à visibilidade atribuída à aparência do corpo, pois só assim, podemos tentar pensar a fotogenia como qualidade estética aplicada aos corpos transformados pela cirurgia estética; quer ela se dirija normalmente às pessoas comuns interessadas, quer ela vise uma transformação cuja finalidade é artística, como é o caso da de Orlan.

Hoje em dia, as ações de transformação da aparência referem-se menos à procura de uma beleza que a de uma visibilidade capaz de permitir a existência sob um outro envelope aos olhos do outro. A cirurgia estética é vista como um salvaguarda para todos os que se encontram confrontados com o peso de uma aparência incômoda. É certo, no entanto, que o olhar não está, de forma alguma, desvinculado do desejo de ver-se diferentemente metamorfoseado. David Le Breton escreve que “no discurso científico contemporâneo, o corpo é pensado como uma matéria indiferente, simples suporte da pessoa”¹⁰. Segundo este autor, distinguido do indivíduo, o corpo torna-se um objeto à disposição para ser melhorado. Ora, esta distinção conduz o corpo à sua única materialidade onde “diluí-se uma identidade pessoal e não uma raiz identitária do homem”¹¹. Assim sendo, o corpo para a ciência declina-se em peças avulsas, submetidas às reparações e substituições, dependendo do caso. Às vezes, escreve Le Breton, “por motivos de conveniência pessoal, na perseguição de uma utopia técnica de purificação do homem, de retificação de seu estar no mundo. O corpo encarna a pior parte, o rascunho a corrigir”¹².

Certamente, o homem permanece tributário da precariedade do seu corpo e à ideia da morte; ele procura encontrar um meio susceptível de opôr esta insuficiência e isto pode tomar formas diversas, real ou simbólicas. Ora, o isolamento do homem com o seu corpo conduz à crença que este último é apenas uma matéria a transformar. Transformação favorecida por uma extensa lista de possibilidades como “a sequenciação do genoma, as manipulações genéticas, a fecundação *in vitro*, os exames pré-natais, a supressão do corpo pelos adeptos da cybercultura, as performances do body arte, os anabolizantes....”¹³. Toda transformação excessiva propicia o risco de destruir o duplo jogo do homem e o seu corpo. David Le Breton diz que “uma versão moderna do dualismo não opõe mais o corpo ao espírito ou à alma mas precisamente à pessoa mesma”¹⁴. A questão identitária aqui é diretamente implicada sem esta caracterização do Ser no mundo. Isto porque, tocar a carne

¹⁰ David Le Breton, *L'adieu au Corps*, Paris, Métailié, 1999, p.9.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid. p. 10.

¹³ David Le Breton, *L'adieu au Corps*, Paris, Métailié, 1999, p.20.

¹⁴ Ibid.p.23.

em superfície ou em profundidade, é tocar igualmente o Ser na sua essência. A visibilidade do corpo transformado não é desvinculada da questão identitária tendo em conta que a metamorfose do corpo exige a concordância com o sujeito que se submeteu à ela. A ilusão de tornar-se outro, faz parte das sensações sentidas por indivíduos após ter passado por uma cirurgia estética e, para alguns, mudar a aparência significa mudar de identidade. A cirurgia estética, de acordo com Le Breton, “opera primeiro no imaginário e exerce uma incidência na relação com o mundo do indivíduo”¹⁵, razão do sentimento de ter alterado a vida. Para ele, a cirurgia estética oferece “um exemplo significativo da consideração social do corpo como artefato da presença e vetor de uma identidade exibida”¹⁶. Então, indivíduos comuns que têm recurso para a transformação do corpo, como também artistas que põem os seus corpos ao serviço da arte, são de uma maneira ou outra, confrontados por esta problemática da identidade.

Para Stelarc, artista australiano adepto do *body art*, o corpo é obsoleto e ele radicaliza esta obsolência fazendo corpo com as tecnologias atuais. O corpo, pela sua precariedade, não pode opôr-se ao poder das tecnologias que, ao contrário, segundo ele poderiam servir para reconstruir um homem duradouro, preservado em cópia no caso de uma avaria. Stelarc pensa que o corpo não serve para mais nada e que “é inapto para acumular a soma de informação que circula”¹⁷ no universo. A tecnologia miniaturizada permite implantes biocompatíveis. Implantados no corpo, estes aparelhos tornam-se componentes. O artista faz uso das últimas tecnologias para conceder-se um novo corpo, um corpo-suporte das mecânicas empregadas em performances que atuam no sentido do seu apagamento em detrimento da tecnologia. Para Le Breton, “as declinações da obsolência do corpo formam um dos canteiros mais férteis da arte contemporânea”¹⁸. Uma outra artista, Orlan serviu-se também das tecnologias e da cirurgia estética para fazer do seu corpo o suporte da sua obra intitulada arte carnal. Se a sua própria carne é posta à contribuição da sua obra por operações-performances cirúrgicas, o trabalho da Orlan evolui mais para a metamorfose do corpo figurado (autorretratos híbridos: pré-colombianas, mulheres africanas...) e não mais pela cirurgia estética. Pela hibridação de imagens de diferentes etnias, Orlan procura um corpo capaz de expôr a sua identidade que ela cobre de múltiplas aparências. Pougando assim a carne, o trabalho artístico de Orlan segue a sua progressão numa procura incessante de identidade através destas aparências mais

¹⁵ Ibid. p. 26.

¹⁶ Ibid. p. 26.

¹⁷ Ibid. p. 48

¹⁸ David Le Breton, *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999, p. 49.

próximas do informe. A dissimilitude acentuada por rostos hibridados é a maneira que Orlan utiliza para representar-se criando outros rostos que a revelam como outra. O cruzamento da arte da ciência e da tecnologia por artistas atuais refletem o momento atual; esta estética cruzada de disciplinas diversas do conhecimento nada mais é que uma brecha através da qual esses artistas se servem para problematizar os efeitos de tais progressos na sociedade contemporânea. E uma arte política pois implica a sociedade, o homem, seu corpo, sua aparência, enfim, seu Ser no mundo de agora bem como suas perspectivas futuras.

Outro artista, Gary Schneider, toma a luz no sentido próprio da palavra e realiza uma série de retratos dos quais a nudez das pessoas é vestida pelo efeito da luz que opera uma transfiguração do corpo por um excesso estético. Este trabalho de exploração fotogénica do corpo é obtido através longas exposições de cerca de uma hora na obscuridade total. O indivíduo fotografado é iluminado por uma fonte móvel, (uma lanterna por exemplo), e as tomadas das fotos sendo muito longas: “revela rostos com olhares halucinados e uma presença que apreende”¹⁹. Neste caso, a técnica é fundamental como aposta de uma obra fotogénica; estes retratos de nus em tamanho natural, obedecem à tomadas muito precisas em consequência da iluminação empregada, mas também, da encenação e da pose como suporte da presença dos indivíduos fotografados. Pela luz utilizada, “as zonas ligeiramente iluminadas criam um efeito de sujidade cinzentada na superfície do corpo, enquanto as zonas brilhantes sugerem zonas luminosas aleatórias, dando a impressão de aparecimentos espectrais”²⁰, comenta Hélène Samson. Neste tipo de trabalho, o uso da luz é determinante e determinado pelo utilizador em função do resultado que ele espera obter do ponto de vista estético, ou seja fotogénico. O trabalho de Schneider não é o único a pretender a exploração fotogénica do corpo mas ele ilustra efectivamente esta busca. “Ao oposto dos retratos de Julia Margaret Cameron e de Schneider” descritos por Hélène Samson “que exploram a dimensão fotogénica, encontra-se a fotografia de identidade.” “Como dispositivo de objectivação concebido para a identificação dos indivíduos, o retrato de identidade realiza uma censura do fotogénico”²¹. Schneider prossegue o seu trabalho tomando o fotogénico como categoria estética das imagens tecnológicas que manipulam os cientistas, desviando-o do seu uso, habitualmente atribuído ao rosto. Em outros termos, ele desenvolve o seu trabalho artístico num domínio onde a *sem-arte* torna-se a expressão da sua obra; uma obra de acordo com o seu tempo, um tempo onde a colaboração de outras disciplinas no campo artístico torna-se cada vez mais incontornável para artistas que aproveitam os objetos oferecidos pela ciência e pela tecnologia. Através de seu Genetic Self-Portrait, Gary

¹⁹ Hélène Samson, *Photogénique* in *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007, p.712/713.

²⁰ Ibid.

²¹ Hélène Samson, *Photogénique* in *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007, p.712/713.

Schneider se torna conhecido internacionalmente, pondo em cena o corpo genético. Auxiliado por médicos, o artista inicia esta viagem dentro do seu corpo através das diversas técnicas no campo da imagem médica a fim de explorar o universo interno do seu corpo posto em total visibilidade. Exemplo de que já não se contentam de explorar a exterioridade do corpo, mesmo porque, a exploração interna faz doravante, parte do cotidiano de todos; o corpo é inteiramente visto em imagem. O objetivo de Schneider é fazer uma arte que revela o mundo invisível de suas próprias células, cromossomos e a sequenciação da ADN. Pela sua proposta, Schneider contribui com a totalidade do discurso acerca do impacto da genética sobre nossa vida diária através de uma poética muito pessoal de visualização de elementos profundos de sua identidade. Pelo seu trabalho, ele ressalta os problemas interdisciplinares da arte contemporânea e a ciência; da arte conceitual e da performance, do retrato e da identidade, enfim, da vida privada na esfera pública. Com o seu «*Genetic self-portrait*», ele traça a sua identidade através da fotografia, da ciência e das novas tecnologias. Aqui, o protocolo diverge igualmente, mas o problema que ele traz à luz não difere dos encaminhamentos de outros artistas que fizeram das superfícies visíveis, o lugar para fixar as suas mutações e revelar as suas identidades, da mesma maneira que os que utilizaram os seus próprios corpos como suporte de suas idéias. E certo que estas aparências surpreendem porque são incomuns aos nossos olhares. Assim, outros artistas além de Schneider ou Orlan se oferecem em espetáculo visível dos conteúdos procurados bem além das suas superfícies.

Estes dois artistas se encontram onde o impensável uso dos objetos da ciência et da medecine tornam-se objeto de suas operações artísticas. Usando o conceito de François Soulages, eles fizeram do *sem-arte*²², suas artes. Gary Schneider, Orlan e outros compreenderam que a medicina e as novas tecnologias deixavam um espaço favorável à outros usos como esta formulação de uma visibilidade distinta do corpo e, conseqüentemente, um questionamento de si mesmo pela deslocação do imaginário da ciência. Assim, visibilidade e busca de identidade, se encontram no centro dos objetos da ciência, favorecidos pelas novas tecnologias como outra forma de visibilidade onde a estética pode nos surpreender ainda. Isto porque, a photogénie também se desloca para explicar o conteúdo como vestígio destas obras procedentes da colaboração destas atividades que têm objetivos tão diferentes entre elas. Se estas novas representações resultam, portanto do fotogénico, é como vestígio. Isto deve-se à sua obtenção por efeito da luz dos corpos representados por mediação da tecnologia e não simplesmente porque fotografadas, filmadas, “scaneadas”, etc. Ora, estas novas formas de visualização do corpo

²² *Sans-art*, terminologie employée par François Soulages in *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998.

não respondem à vontade e ao desejo de conhecimento do homem? A estética não pode ignorar que atrás de qualquer representação há um ser que tenta o difícil acordo de sua carne com o seu espírito? Entre a visão do olho e a do espírito a busca é inesgotável, a dúvida corrói; o desejo anima o espírito afim de compreender o que da matéria, trabalha o espírito ou no sentido inverso, que da alma perturba o corpo? Jean Clair diz que “a atividade fundamental do olho é dar forma e sentidos à toda aparência, sobretudo à menos estável, à que aparentemente é mais desprovida de sentido, continua sendo a atividade fundamental do olho - e, entre nós, a do olho do artista”²³. O olho é, segundo esta afirmação, o sentido mais estruturante do mundo sensível que ele elabora imediatamente num campo determinado e aberto do sentir.

A Arte contemporânea é assim enriquecida de obras híbridas oferecidas por artistas que se serviram da tecnologia e dos progressos científicos fazendo de suas criações o lugar ideal para que todas as disciplinas se encontrassem.. Para alguns, este encontro é a ocasião de fazer dos seus corpos o instrumento primeiro de suas obras, corpo cuja transformação estética se reveste mais de um acréscimo de visibilidade que de um embelezamento plástico. Sem as possibilidades da ciência, da medicina e da tecnologia em matéria de precisão e segurança, os artistas como Stelarc, Orlan, Gary Schneider, Cindy Sherman e outros não teriam podido, certamente, concretizar os seus objetivos e as suas obras transversais e, certamente, não estariam no centro da arte contemporânea. Estes artistas não estariam arrancando a máscara de um processo que impede a ciência de ser também credível quando ela abraça também o sensível? A estética da arte atual está inevitavelmente ligada ao progresso tecnológico e científico que certos artistas introduzem em suas criações, sendo estas, muitas vezes vistas como absurdas, chocantes e transtornadoras, tendo como traço comum a ausência de aparências vanitosas. A ausência do belo é preenchida por idéias e reivindicações relativas ao progresso e as consequências do mesmo no mundo contemporâneo. Por isso sabemos que, pensar a obra de arte atualmente, é também pensar o mundo de hoje e com ele, pensar o homem que é o primeiro a sofrer as consequências da evolução de seu tempo. Que olhar dirigir à este mundo metamorfoseado e metamorfoseante que não se contenta mais com a imagem do real e busca torná-lo visível segundo a forma mais irreal possível? Tecnológica, a imagem contemporânea é primordialmente fotogênica e segue seu caminho nos acaparando de sua luz metamorfoseante.

D.Raquel Fonseca

E fotógrafa (teoria e prática). É doutora em Estética, ciências e tecnologia das artes, especialidade em Artes Plásticas/fotografia, pela Universidade de Paris 8. Mestrado em Estética e DEA em teoria e prática fotográfica na Universidade de Paris I Panthéon-

²³ Jean Clair, *Autoportrait au visage absent*, Paris, Gallimard, 2008, p. 297.

Sorbonne. De formação universitária em Artes Plásticas e Educação Artística pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), São Paulo. Professora pesquisadora do PPGART em Artes visuais da Universidade Federal de Santa Maria-RS.

Referências bibliográficas

David Le Breton, *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999.

Fernando Pessoa, *Le livre de l'Intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999,

François Soulages in *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998.

Hans Jonas, « *Philosophical essays* » cité par David le Breton in *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999

Hélène Samson, *Photogénique* in *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007.

Jean Clair, *L'éloge du visible*, Paris, Gallimard, 1996.

Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964